

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

# TRÁNSITOS, APROPIACIONES Y TRANSFORMACIONES

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## ANEJOS DE LA REVISTA DE LITERATURA, 86

### *Director*

José Luis García Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

### *Secretario*

Luis Albuquerque García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

### *Comité Editorial*

José Checa Beltrán, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Óscar Cornago Bernal, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Abraham Madroñal Durán, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Brígida Pastor Pastor, Universidad de Gales-Swensea. Reino Unido  
María del Carmen Servén Díez, Universidad Autónoma de Madrid  
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Ana Suárez Miramón, Universidad Nacional de Educación a Distancia

### *Consejo Asesor*

Alberto Blecua Perdices, Universidad Autónoma de Barcelona  
María del Carmen Bobes Naves, Universidad de Oviedo  
Jean-François Botrel, Universidad de Rennes 2-Haute Bretagne. Francia  
Dietrich Briesemeister, Universidad de Jena. Alemania  
Luis Alberto de Cuenca y Prado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Paloma Díaz Mas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Aurora Egido Martínez, Universidad de Zaragoza  
Mauricio Fabbri, Universidad de Bolonia. Italia  
Víctor García de la Concha, Real Academia Española  
Alfredo Hermenegildo, Universidad de Montréal. Canadá  
Jo Lavanyi, Universidad de Nueva York.  
José Carlos Mainer, Universidad de Zaragoza  
Francisco Rico Manrique, Universidad Autónoma de Barcelona  
Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza  
Joseph Snow, Universidad del Estado de Michigan

GERMÁN BRIGNONE

# TRÁNSITOS, APROPIACIONES Y TRANSFORMACIONES

UN MODELO DE CARTOGRAFÍA  
PARA LA DRAMATURGIA DE JUAN MAYORGA

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
MADRID, 2017

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

*Catálogo general de publicaciones oficiales:*  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: [publ@csic.es](mailto:publ@csic.es))



© CSIC

© Germán Brignone

© Ilustración de cubierta:

ISBN:

e-ISBN:

NIPO:

e-NIPO:

Depósito Legal:

Edición a cargo de Igueldo Libros

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	13
AGRADECIMIENTOS .....	15

## INTRODUCCIÓN

LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL: UN PANORAMA.....	19
EL TEATRO DE JUAN MAYORGA: MULTIPLICIDAD Y COMPLEJIDAD .....	23
El teatro y su sentido político .....	25
La Historia como desestabilización del presente.....	26
Las matemáticas y el teatro: precisión y estructura.....	28
Teatro y filosofía: un intercambio necesario e inevitable .....	30
Metateatralidad e intertextos.....	31
RECORRIDOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS .....	33
Teorías sobre la adaptación.....	33
Juan Mayorga: la adaptación como traducción .....	36
El Teatro Comparado .....	41
La adaptación desde el punto de vista del Teatro Comparado: límites y tipologías.....	45
Dramaturgias de adaptación: modos y clasificaciones .....	48
Consideraciones para nuestro trabajo .....	51
Hacia una «dramaturgia de vínculo intertextual» como complemento .....	51
Ejes de nuestro trabajo: lo (intra)nacional y lo internacional. Modelos de territorialidad .....	59
Breve cartografía teórica .....	61

**PRIMERA PARTE**  
**LO (INTRA)NACIONAL**

INTRODUCCIÓN: PARÁBOLA DE ESPAÑA Y EL UNIVERSO .....	65
DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES.....	69
La Guerra Civil y el franquismo: un <i>tropos</i> de la memoria universal y propio ...	69
<i>Siete hombres buenos</i> (1989): primera articulación hacia lo universal .....	70
<i>El jardín quemado</i> (1996): una entrevista con el desconcierto de la Historia...	76
<i>El hombre de oro</i> (1997): una pregunta sobre el arte en tiempos de guerra.....	81
Del exilio a la inmigración: perspectivas complementarias para ver lo otro.....	84
<i>Animales nocturnos</i> (2003): una premática de la violencia .....	86
DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN .....	95
Introducción: los clásicos de España .....	95
Adaptaciones genéricas .....	96
<i>Palabra de perro</i> (2003). Actualización teatral y política de Cervantes .....	96
<i>La lengua en pedazos</i> (2009). La palabra como subversión.....	101
<i>Sonámbulo</i> (2003). La poesía hecha voces.....	108
Adaptaciones poéticas .....	116
<i>Divinas palabras</i> (2006). El lenguaje intemporal de Valle.....	116
Lope de Vega y Calderón: cuatro ejemplos de adaptación clásica .....	121

**SEGUNDA PARTE**  
**LO INTERNACIONAL**

LAS POÉTICAS DE LA GRECIA CLÁSICA COMO PARADIGMA .....	131
Introducción: una ontología esencial.....	131
Dramaturgias de vínculos intertextuales .....	132
<i>El crítico (si supiera cantar, me salvaría)</i> : ejemplo metateatral del <i>agón</i> .....	132
Huellas de la <i>Poética</i> de Aristóteles: teoría y práctica metadramática en <i>Himmelweg</i> .....	143
Dramaturgias de adaptación. Adaptaciones poéticas.....	148
<i>Fedra</i> (2007): <i>collage</i> y reactualización.....	148
La venganza en <i>Hécuba</i> (2013).....	156

REVERBERACIONES DE LA CULTURA ALEMANA: LENGUA, FILOSOFÍA, HISTORIA, LITERATURA... TEATRO .....	163
Introducción: imbricaciones multidisciplinares .....	163
Dramaturgias de vínculos intertextuales.....	164
Filosofía: Walter Benjamin como ápice de los vínculos culturales .....	164
<i>Angelus novus</i> (1999): la catástrofe en constelaciones .....	174
<i>Quiero ser enjambre</i> (2009): las marcas en el discurso íntimo.....	180
<i>JK</i> (2009): intertextos biográficos para una mirada elíptica .....	183
Historia: mecanismos para la memoria en el <i>tropos</i> universal del Holocausto.....	186
Superposición temporal y perspectiva como estrategias en <i>Himmelweg (Camino del cielo)</i> (2002).....	192
<i>El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)</i> (2010): representación de la verdad a partir de lo irrepresentable.....	198
<i>Job</i> (2004): la narración y el mito como intermediarios de la catástrofe ...	204
Literatura: el recurso de la animalización desde una óptica kafkiana .....	208
<i>Últimas palabras de Copito de Nieve</i> (2004): la jerarquía del espectáculo .....	213
La perspectiva histórica «a ras de tierra» en <i>La tortuga de Darwin</i> (2008).....	219
<i>La paz perpetua</i> (2008) o la paradoja explícita del mundo.....	224
Dramaturgias de adaptación .....	230
Adaptación genérica: <i>Ante la ley</i> (2008). La fidelidad como reflejo de lo propio.....	230
Adaptaciones poéticas.....	238
<i>Natán el sabio</i> (2003): lo que el tiempo aporta a los clásicos.....	238
<i>La visita de la vieja dama</i> (2000): la Justicia y las preguntas incómodas...	244
Los múltiples niveles del traspaso en <i>Woyzeck</i> .....	249
APROPIACIONES DESDE RUSIA: HISTORIA, LITERATURA Y TEATRO .....	257
Introducción: Stalin, Spaski, Bulgákov, Dostoievski, Chéjov.....	257
Dramaturgias de vínculos intertextuales.....	258
Historia: el <i>agón</i> metateatral de la Guerra Fría en <i>Reikiavik</i> (2013) .....	258
Imbricación Historia-Literatura-Teatro: escamoteo y ostensión intertextual en <i>Cartas de Amor a Stalin</i> (2000).....	264
Dramaturgias de adaptación .....	270
Adaptación genérica: <i>El gran inquisidor</i> (2005). El silencio en el espejo .....	270
Adaptación poética: el desafío Chéjov. Concentración y fidelidad en <i>Platónov</i> (2009).....	277

RECORRIDOS POR EL TEATRO INGLÉS: ENTRE SHAKESPEARE Y EL ROYAL COURT DE LOS AÑOS NOVENTA .....	285
Introducción. Un mapa de circulación por Londres y el Royal Court.....	285
Sarah Kane: la conciencia del cuerpo.....	287
Pinter: la violencia y la confluencia entre realismo y absurdo .....	288
Dramaturgias de vínculos intertextuales.....	289
<i>Amarillo</i> (1998): elementos de un ejercicio como disparador .....	289
Dramaturgias de adaptación .....	292
Adaptación poética: <i>Rey Lear</i> (2008). Shakespeare y la experiencia humana .....	292
OTRAS RESONANCIAS .....	301
El resto de Europa: Francia e Italia. Filosofía, plástica y teatro .....	301
Reflexiones en paralelo al teatro chino: las nociones de traducción, originalidad y fidelidad desde el eje Oriente/Occidente .....	309
Argentina: entre Borges y el nuevo teatro de los años noventa .....	313
<b>CONCLUSIONES</b>	
UNA CARTOGRAFÍA DE TRÁNSITOS Y APROPIACIONES .....	325
TOPONIMIA Y PROYECCIONES TEMÁTICAS.....	327
TRÁNSITOS INTERNOS ENTRE MOTIVOS Y TÓPICOS.....	339
De las <i>dramaturgias de adaptación</i> a las <i>dramaturgias de vínculos intertextuales</i> .....	339
De los <i>vínculos intertextuales</i> a las <i>dramaturgias de adaptación</i> .....	342
SÍMBOLOS CARTOGRÁFICOS .....	347
Motivos e imágenes: mapas, fotografías, trenes, bibliotecas.....	347
Personajes: ángeles, poetas, ciegos, niños .....	350
BIBLIOGRAFÍA.....	353

Los poetas inmaduros imitan;  
los poetas maduros roban;  
los malos estropean lo que roban,  
y los buenos lo convierten en algo mejor.

T. S. ELIOT

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## PRÓLOGO

El presente estudio parte de una inquietud en torno a la búsqueda de las comúnmente denominadas «influencias» en las obras de determinados autores y, más aún, de un sistema o método que permita (aunque sea parcialmente) abarcar los aspectos más interesantes que determinan esta serie de apropiaciones o tránsitos mediante la observación de las huellas o marcas visibles. Por tanto, la concepción de toda *poiesis* artística como una consecuencia de fuentes o precursores anteriores, que sostiene que un autor no hace más que repetir (transformados) historias, temas y elementos que ha tomado de algo o alguien anterior, señala en esas repeticiones y transformaciones simultáneas el modo más «fiel» de definir o describir la obra de un autor. Por otra parte, la cuestión se complica cuando esas historias, temas y elementos provienen de otros campos que los ponen a un mismo nivel respecto a la idea de «verdad», y la historia del teatro, como la historia de la literatura y como la Historia Universal son «la historia de la diversa entonación de algunas metáforas».

En este punto, la disciplina del Teatro Comparado, con su constante crecimiento teórico y su focalización en el hecho dramático, así como su combinación con aspectos tomados de su principal antecedente, la Literatura Comparada, nos han brindado los elementos principales de un aparato metodológico acorde a la multiplicidad y la complejidad de los aspectos que podemos considerar como precursores, formadores o sostenedores de la obra de Juan Mayorga.

Creo que, al menos en lo respectivo al teatro español contemporáneo, no habría sido posible un trabajo de este tipo que abarque la obra de un solo autor si este no fuera Juan Mayorga: la alquimia heterogénea de su formación y la prolífica cantidad de adaptaciones, obras originales, textos ensayísticos y entrevistas muestran una multiplicidad y una heterogeneidad de temas que podría considerarse suficiente, por ejemplo, dentro del estudio de una región; en términos del Teatro Comparado, considerada en su totalidad temática, la obra de Mayorga exhibe una magnitud digna de

considerarse como una territorialidad. En este sentido, ha sido vital para la conformación íntegra de este estudio el aporte del autor al proporcionar dichos textos, en sus últimas versiones, con las correcciones, agregados y supresiones realizados hasta la fecha, lo que excusa la cantidad de referencias a «originales del autor» en nuestra bibliografía.

En el año 2015, con motivo de presentar una antología de sus textos dramáticos publicada por la editorial La Uña Rota que, pese a su amplia magnitud, abarcaba menos de un tercio de los títulos del autor, Mayorga se refería a su obra a través de una imagen tomada de la arquitectura, definiéndola como una «obra gris», es decir, «aquella que, sin estar acabada —obra blanca—, es ya habitable —a diferencia de la obra negra—». Imposible negar tal afirmación a un autor que apenas pasa los cincuenta años, que no para de escribir y producir y cuya carrera no deja de ascender, creando un medio ideal para la prolongación indefinida de su escritura.

Nuestro trabajo intenta llegar a un mapa o una cartografía (por apropiarnos de términos del propio Mayorga, pero también de la teoría del Teatro Comparado) que permita plasmar los lineamientos de la poética de este autor. Para ello, hemos considerado los dramas escritos hasta el año 2016, incluso dejando afuera títulos reconocidos o insignes del autor, como *Más ceniza* (1992), *Hamelin* (2006) o *El chico de la última fila* (2008), entre otros. En ese sentido, los recorridos de este mapa buscan un delineamiento abierto, susceptible de búsquedas constantes en el futuro, acompasadas por la fuente inagotable que seguirá siendo la dramaturgia mayorguiana.

No nos detendremos en un análisis puntualizado de los textos en su aspecto dramatólogo; las referencias sobre este aspecto serán tenidas en cuenta en función de las búsquedas que conforman los temas, tópicos o imágenes pertenecientes a nuestra idea de una cartografía para la obra de Juan Mayorga.

## AGRADECIMIENTOS

A Mabel Brizuela: amiga, consejera, madre, Directora y directora, sin la cual ni este trabajo —ni yo— podríamos ser. Por mi suerte de tenerla siempre cerca.

A Juan Mayorga: por la confianza, por brindarme sus escritos con el interés, la libertad y la humildad intelectual que reverbera en cada una de sus respuestas. Espero que encuentres aquí algún eco o la intención de un eco tuyo.

Por mi suerte de haber dado con verdaderos Maestros.

A mi familia, amigos, alumnos y todos los que supieron comprender mis largas ausencias.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA MANUSCRITO

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

# INTRODUCCIÓN

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL: UN PANORAMA

Una mirada general sobre la dramaturgia española actual debería presentarla como un complejo entramado por la heterogeneidad, tanto en lo referente a los múltiples rangos etarios de sus dramaturgos o teatristas como en sus corrientes estéticas o ideas sobre el hecho teatral. Estas variantes y tendencias que confluyen en el teatro español de finales del siglo xx y se multiplican hasta nuestros días comienzan a gestarse apenas entrada la década de los ochenta, con el fin del franquismo y, sobre todo, con la consolidación de la democracia, hacia el año 1982. El último gran cambio radical en la historia política del país se refleja en un *continuum* de diferentes generaciones de autores que conforman el mosaico de la fisonomía dramática actual, inmersas en un ámbito democrático, alejadas de los condicionamientos impuestos por la disputa en el campo de las luchas políticas partidarias y abiertas a las influencias europeas, aunque sin perder de vista la inmensa tradición teatral de la Península. De esta manera, un panorama global de la dramaturgia la exhibe, básicamente, como el lugar de reunión de elementos correspondientes tanto a la recepción de las nuevas tendencias experimentales como a las deudas conscientes con la tradición nacional y universal, conjugando en una síntesis dinámica la permanencia y el cambio, la conservación con la renovación. Por otra parte, con la democracia establecida, la descentralización administrativa impulsó una mayor participación de los municipios y las comunidades autónomas en el quehacer teatral, con diferentes centros de estudio y formación de dramaturgos, además de la conversión de muchos grupos hasta el momento «independientes» en sociedades anónimas. En este marco, durante el transcurso de la primera década democrática comienzan a indagar en la escritura dramática algunos grupos de nuevos autores formados en estos centros artísticos; destacamos entre ellos a los salidos de Madrid bajo la tutela de figuras como Alonso de Santos o Fermín Cabal, así como los grupos surgidos en Barcelona con el padri-

nazgo de Sanchis Sinisterra, a los cuales se sumará Marco Antonio de la Parra a principios de los años noventa, referente de agrupaciones inmediatas y emblemáticas como El Astillero. Asimismo, la proliferación de las «salas alternativas» (las salas «pequeñas», menores en cuanto a su estructura y su reconocimiento masivo, que conforman el «circuito *off*», fuera del «oficial», el de las salas grandes y prestigiosas), con una asociación creada en el año 1992, instala el punto neurálgico que va a darles a los nuevos autores el impulso necesario para comenzar una carrera dramática, en particular un lugar concreto donde pueden representar sus obras. Ya en los años finales del siglo xx se reflexiona en el ámbito de la crítica teatral española sobre la confluencia de, al menos, cuatro generaciones de dramaturgos en actividad, con una amplia variedad de propuestas, como lo explica Guillermo Heras (1997: 29):

En este momento coexisten en nuestro país, si atendemos el mero referente de la edad, hasta cuatro generaciones de autores y autoras, con un repertorio de propuestas amplio, variado en estilos [...] desde los grandes maestros del realismo hasta los investigadores de nuevas estructuras dramáticas, contemplamos cómo un gran número de autores plantean un panorama tan rico que solo necesitan ser refrenados por el carácter que da la escena misma.

La cercanía con el fin de siglo parece poner al descubierto cierto desencanto ante «las expectativas generadas en los diferentes cambios habidos en nuestro país, así como un cierto desengaño sobre las soluciones colectivas y utópicas que formulaban otros horizontes años atrás» (Santos, 2000: 4), lo que explica una búsqueda un tanto general de una estética melancólica y un pesimismo poético, aunque las temáticas universales del teatro y del arte, comunes a todos los lugares y tiempos, sobresalen como una búsqueda definitiva.<sup>1</sup> Según Jerónimo López Mozo (2006: 42), durante la primera parte del siglo xxi se observan «cuatro, ya casi cinco generaciones de autores» que han alcanzado el nuevo siglo, de las cuales solo algunas pocas realizarán verdaderos aportes que permitan determinar o al menos definir el panorama teatral futuro. Deja fuera de toda influencia principalmente a la generación de los Realistas,<sup>2</sup> considerada prácticamente extinta, al menos de la actividad escénica, así como las conocidas como del Nuevo Teatro Español y de la Transición, ya que «aunque algu-

<sup>1</sup> «Se proponen hoy como temas de nuestro tiempo aquellos que afectan más a la realización personal del hombre: el amor, la desesperanza, el dinero, el sexo, la violencia, la agresión, el derecho al “no” y a la razón individual, el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de extranjeros en un mundo que no es “nuestro”, la búsqueda de unos pilares éticos diferentes, la elaboración de una nueva esperanza, el sentido de la utilidad y la busca del hueco humano y social, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje iniciático de cada ser... y el debate social, por un lado, e íntimo, por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más elemental y primario hasta lo más abstracto, y que, en el fondo, forman parte del teatro de todos los tiempos, pero enfocados ahora con un lenguaje y una actitud más directa y cercana a nuestra sensibilidad» (Alonso de Santos, 2000: 4).

<sup>2</sup> Con el maestro Buero Vallejo (1916- 2000), se destacan autores de la talla de Antonio Gala (1930), Alfonso Sastre (1926), Joan Brossa (1919- 1998), Lauro Olmo (1921- 1994) y José Martín Recuerda (1926- 2007), entre otros.

nos de sus miembros sigamos escribiendo, poco tenemos que añadir a una obra que, salvo raras excepciones, está prácticamente cerrada en lo que se refiere a propuestas innovadoras».<sup>3</sup>

En ese sentido, la primera generación de autores que inicia el nuevo siglo en materia de dramaturgia es la de aquellos nacidos en su mayoría durante la década de los sesenta, que se dieron a conocer desde mediados de los ochenta, pero que se consolidaron en su trabajo durante la última década del siglo pasado y la primera del corriente. Entre estos autores, López Mozo (2006: 42) menciona a Juan Mayorga (1965), Itziar Pascual (1967), José Ramón Fernández (1962), Antonio Onetti (1962), Sergi Belbel (1963), Antonio Álamo (1964), Lluís Cunillé (1961), Rodrigo García (1964), Raúl Hernández (1964), Alfonso Plou (1964), José Miguel González (1962), Borja Ortiz de Gondra (1965), Yolanda Pallín (1965), Maxi Rodríguez (1965), Ignacio García May (1965) y Angélica Lidell (1966). Este grupo de dramaturgos y directores, infinito en sus recursos, inagotable en sus variantes, inabarcable en sus estéticas, ha intentado ser reunido por la crítica bajo diferentes denominaciones; identificados en un primer momento como «alternativos», por ser aquellas salas las primeras en darle un lugar a sus obras y una línea general a su estética, signada por la simpleza, el despojo, la sobriedad, en busca de una «relación más estrecha entre espectadores y creadores» (Pascual, 1997: 35), y más tarde agrupados caprichosamente bajo la denominación de «Generación Bradomín» (Huguet-Jerez, Marimar, 2014), por ser los primeros en recibir el galardón de igual nombre en los años inmediatos a su instauración, a partir de 1985. En general, y más allá de la multiplicidad de búsquedas, ideologías y estéticas que puedan llegar a diferenciar a estos autores, la temática de sus obras apunta a la búsqueda, desde su propio tiempo, de un mensaje universal, de la misma manera que sus antecesores generacionales (y, podemos decir, del teatro en general), desplegando una clara conciencia de su quehacer teatral como «terreno ideal para la crisis y el cuestionamiento, ya que se alimenta de ellos, recoge toda esa problemática de esta época, esos conflictos, construyendo con ellos un material dramático básico» (Santos, 2000: 4). Asimismo, la enorme mayoría del grupo que enumeramos líneas arriba (por no decir todos) coinciden en otras características:

Su formación académica; su paso por talleres en calidad de alumnos y su interés por impartirlos cuando dejan de serlo; y la tendencia a ejercer, por necesidad, por vocación o por ambas cosas, otros oficios teatrales, preferentemente el de director de escena (López Mozo, 2006: 43).

Esta relación académica general, conjuntamente con el ejercicio de la docencia, que obliga al permanente contacto y estudio de las nuevas tendencias teatrales, tam-

---

<sup>3</sup> Entre los autores pertenecientes al Nuevo Teatro Español, sobresalen Francisco Nieva (1927), Fermín Cabal (1948) y los dos grandes maestros: José Luis Alonso de Santos (1942) y José Sanchis Sinisterra (1940), mientras que por el lado de la generación llamada de Transición podemos englobar a José Ruibal (1925-1999), Antonio Martínez Ballesteros (1929), Juan Antonio Castro (1928-1980) y Jerónimo López Mozo (1942), entre otros.

bién lleva a muchos de los autores de este grupo a la conformación de una vasta crítica teatral que alimenta y renueva constantemente las líneas de su arte dramático. Muchos de estos nombres, ya consagrados, gozan de un merecido prestigio; sobre todo los que, tras su paso por compañías alternativas, han llegado a los teatros de titularidad pública, lo que les ha permitido trabajar con medios suficientes para mostrar su valía. Por otra parte, el contexto de la globalización, los medios masivos de comunicación, y el enorme flujo de intercambio cultural que se ofrece como paisaje en los comienzos del siglo, han ayudado a que esta generación de directores haya adquirido «una proyección internacional que solo excepcionalmente se había producido con anterioridad» (López Mozo, 2006: 48).<sup>4</sup>

Mientras hace ya un tiempo considerable que los directores establecidos siguen en actividad, surgen generaciones de jóvenes autores que aún no han encontrado la oportunidad de llegar a los escenarios de prestigio, aunque van acumulando méritos, que casi siempre han sido formados y «apadrinados» en cursos y talleres impartidos por los autores pertenecientes a las generaciones anteriores, de manera que al grupo de autores enumerado anteriormente se ha sumado, casi sin solución de continuidad, una amplia lista de nuevos nombres.<sup>5</sup> La actualidad nos muestra un paisaje inabarcable de autores y obras: la proliferación de fenómenos como la autoedición, la explosión de las editoriales independientes y la difusión indiscriminada de textos por Internet ha alcanzado tales proporciones que suponen un elevado porcentaje del total de obras que se publican, de modo que «el censo actual es, quizás, el más extenso que haya existido en España» (López Mozo, 2006: 43).

Así y todo, un recorrido general por el sinnúmero de dramas que se representan o que de algún modo buscan llegar a la escena española actual nos permite vislumbrar una enorme cantidad de textos elaborados a partir de obras u otros textos anteriores, los cuales son tomados como intertexto inalterable, referencia lejana o simple «punto de partida», conformando un conglomerado de adaptaciones o versiones de múltiples formas. Incluso cuando algún autor se plantea poner su arte al servicio de un teatro comprometido con su tiempo, casi nunca recurre a autores vivos, sino que busca en el repertorio clásico obras cuya acción pueda trasladarse a la actualidad. Para conseguir esa empresa parece no haber límites, desde ambientaciones cambiadas a fragmentarismos o rupturas temporales; desde la modificación leve de los textos hasta intervenciones decisivas que intentan la disminución de los anacronismos, los autores del siglo XXI en la Península demuestran no alienarse de esta conciencia universal y global que contempla la producción artística como una serie interminable de préstamos y devoluciones.

---

<sup>4</sup> «Pero este grupo de directores no es el más numeroso ni el más significativo, aunque sí el que acapara mayor atención por parte de los medios de comunicación» (López Mozo, J. 2006: 48).

<sup>5</sup> Entre ellos se destacan Pedro Víllora, Inmaculada Alvear, Diana de Paco, Aurora Mateos, Carmen Pombero, Pablo Heras y Gracia Morales.

## EL TEATRO DE JUAN MAYORGA: MULTIPLICIDAD Y COMPLEJIDAD

En este contexto de magnitud casi inabarcable y enorme diversidad en el campo teatral español destacamos al dramaturgo y director madrileño Juan Mayorga (1965), dueño de una vasta producción que excede los cincuenta títulos y continúa en constante crecimiento, transformándolo en uno de los autores contemporáneos con mayor proyección en lo que respecta a la dramaturgia de habla hispana desde los comienzos de este siglo. El reconocimiento y la representatividad de Mayorga no pueden pasar inadvertidas por ningún conocedor de la escena española: si se pidiera una lista breve de los autores de mayor resonancia en la actualidad, el suyo sería un nombre insustituible, tanto por la gran cantidad de espectáculos que lo tienen presente en el ámbito hispánico como director o como autor, por medio de sus textos, como también por su proyección 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 otros países de Europa,<sup>1</sup> como así

---

<sup>1</sup> Su pieza inicial, *Siete hombre buenos* (1989), fue finalista del premio Marqués de Bradomín y, ya en los años noventa, se suceden las obras y los premios; entre ellas: *El traductor de Blumemberg* (1994) y *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. En los últimos años, la producción dramática de Mayorga es continua, al igual que los premios a su labor dramática.

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, moviéndose con naturalidad en el circuito «*off*» o alternativo tanto como en los teatros oficiales.

Fiel a las características de su generación,<sup>2</sup> aunque él mismo no se sienta perteneciente a un grupo o una generación, sino más bien a un natural compartir «los deseos y los miedos de nuestro tiempo» (J. Mayorga, en Lladó, 2014), su teatro se presenta como resultado de «una serie de vertientes estéticas, ideológicas y empíricas que contribuyeron a su quehacer autoral» (Brizuela [ed.], 2011: 9), 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 la 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 en la Cátedra de Dramaturgia de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), 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 él mismo sostiene, 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. Esta interdisciplinaria académica sumada a su labor en la docencia le produjo una destacable inquietud teórica por el teatro, que abarca múltiples facetas y se manifiesta en sus más de sesenta estudios y ensayos dedicados al teatro, la filosofía y la historia.

En este sentido, por la multiplicidad de temas que presenta, el intento de arribar a una idea sobre el teatro de Mayorga nos obliga a frecuentar una serie de textos pertenecientes a la filosofía, la historia y otras artes y ciencias que conforman los cimientos de su dramaturgia y exponen, a su vez, la compleja estructura de su formación. Asimismo, el desmenuzamiento de su obra termina por mostrar ciertos elementos, temas, conceptos, figuras y recursos que se presentan de modo recurrente. Por esta razón, a continuación describimos algunas líneas que a nuestro modo de ver resultan fundamentales como puerta de entrada a su escritura, las cuales también serán retomadas y profundizadas en diferentes instancias de nuestro trabajo.

---

<sup>2</sup> «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 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» (G. Heras, en Brizuela [ed.], 2011: 27).

## EL TEATRO Y SU SENTIDO POLÍTICO

Yo creo que el teatro debe renovarse una y otra vez para hacer de nuevo aquello que los griegos lograron: representar la vida para que la polis la examine. Cuando el teatro consigue cumplir esa misión, enriquece a los ciudadanos y a la ciudad.

Juan MAYORGA

Una de las primeras características que saltan a la vista en la obra de Mayorga, tanto en su trabajo crítico-ensayístico como en sus dramas, es 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. Desde este punto de vista, la referencia a la Grecia clásica se vuelve indispensable para la interpretación del teatro como un ejercicio esencial y complementario en el desarrollo de la política.

Consciente de que el edificio al que los griegos dieron el nombre de *théātron* imitaba en su arquitectura y en su disposición la forma del ágora, es decir, la plaza en donde se discutían los asuntos de la *polis* griega, porque el teatro tenía el mismo fin, la idea de Mayorga sobre la intención 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 (J. Mayorga, en Brizuela [ed.], 2011: 233).

Desde este punto de vista, entonces, el teatro «es política en cuanto es re-uniión» (C. Argüello Pitt, en Brizuela (ed.), 2011: 70), 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 sentidos. Esta idea de política no tiene vinculación con el sentido «idealista» de la modificación del mundo por el arte según las utopías de la forma «política» esgrimida por generaciones anteriores, sobre todo el teatro «de barricadas».<sup>3</sup> Es, por el contrario, una forma concreta de oposición a la hegemonía (sobre todo, artística y cultural) para intentar formas alternativas de construcción de una *verdad* junto al espectador, quien, del mismo modo que en la asamblea, se siente parte fundamental de la discusión plan-

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Cipriano Argüello Pitt, «si cuestionamos en el teatro político de las décadas de 1960 y 1970 la utopía de modificar el mundo, no es por su idealismo sino, en todo caso, por su generalidad» (en Brizuela [ed.], 2011: 70).

teada, alejándose de la figura del *voyeur* y, más aún, de la del consumidor de un producto artístico:

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. Argüello Pitt, en Brizuela [ed.], 2011: 70).

Esta perspectiva interpreta al arte dramático como una asamblea buscando, en su esencia, el lugar de re-únión, del re-encuentro ritual de la polis, pero también implica pensar el teatro, sobre todas las cosas, como un espacio de «intercambio de ideas». Así, la base del teatro de Mayorga muestra una búsqueda que lo enfrenta definitivamente con la de un arte comercial, vacío de ideas; la misión o búsqueda 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, al exhibir el artificio de la mentira, se vuelve resistencia contra el orden establecido:

Olvidan que el teatro nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses (J. Mayorga, en Brizuela [ed.], 2011: 234).

## LA HISTORIA COMO DESESTABILIZACIÓN DEL PRESENTE

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. [...] 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.

Juan MAYORGA

Otro de los tópicos que delinear la fisonomía del teatro de Mayorga es la marcada importancia de la Historia, que inscribe una enorme parte de su obra dentro de lo

que se denomina «Teatro de la memoria». Para el autor, este es el teatro histórico «crítico»:

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 (J. Mayorga, en Brizuela [ed.], 2011: 216).

Para Mayorga (2007a) 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 autor es consciente del privilegio teatral de la presencia, que concibe como una anulación del tiempo y de la muerte intensificada en el teatro histórico a partir de la idea de que todos los hombres son contemporáneos:

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 otras personas aquí y ahora. Si en general, por utilizar la terminología de Ortega en «Idea del teatro», el actor desaparece —se hace transparente— para que cobre realidad —visibilidad— el personaje, tal transfiguración 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 (Mayorga, 2007a).

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. De este modo, el español funda en la memoria «su núcleo temático más destacable» (J. Mayorga, en Brizuela [ed.], 2011: 11), 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» (Mayorga, 2007a).

En muchas de sus obras y en varios ensayos o manifiestos teóricos, el autor logra esgrimir una elocuente y profunda idea sobre los diferentes (y muchas veces peligrosos) usos de la historia en el teatro y la forma que considera como apropiada para su abordaje. De este modo, el autor distingue variadas formas de «teatro histórico» en las que considera al pasado como un bloque que se contempla o se añora desde el presente. Sin embargo, lo fundamental en un «teatro histórico crítico» consiste en movilizar el pasado, lo fundamental es si una obra «consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro» (Mayorga, 2007a), es decir, buscar una mirada desestabilizadora del pasado que también pueda desestabilizar el presente. 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 sobre el teatro histórico consiste en la búsqueda de un significado universal a través de un hecho histórico particular.<sup>4</sup> 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.

Asimismo, observamos que un gran número de obras de su repertorio están de alguna manera vinculadas a algún episodio histórico, ya sea como marco o bien como un intertexto preciso, una referencia explícita a un momento histórico concreto, donde un determinado texto o conjunto de textos (documentos, cartas y otro tipo de correspondencias, por ejemplo) se constituye en el punto de partida de la obra. De este modo, en obras como *Cartas de amor a Stalin* (1998), *Himmelweg (Camino del Cielo)* (2003) y la pieza breve *El hombre de oro* (1997), entre tantas otras, Mayorga cita episodios del estalinismo, del nazismo y de la Guerra Civil española. En este sentido, nuestro autor intenta fundir el teatro histórico con el teatro político; la historia, la construcción del discurso histórico por medio del arte teatral, se vuelve un material insustituible para la acción de su teatro político; al representar estos episodios desde la perspectiva de las formas de humillación del hombre por el hombre dice que «nos fortalecemos en la vigilancia y en la resistencia ante formas de dominación actuales» (Mayorga, 2007a). El suyo es, sobre todo, un teatro de la memoria, de una memoria verdaderamente activa, porque siempre está presente el propósito de una recuperación, de una rehabilitación que intenta llevarnos a una reflexión sobre nuestros días.

## LAS MATEMÁTICAS Y EL TEATRO: PRECISIÓN Y ESTRUCTURA

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

---

<sup>4</sup> «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 particular» (Mayorga, 2007a).

Indudablemente, la formación académica de Mayorga ha dejado huellas decisivas que nos ayudan a entender diversos aspectos de su obra. Como hemos visto, 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 de educación secundaria. Si bien a primera vista podría parecernos que la matemática, en tanto ciencia exacta, sugiere una idea de frialdad que la aleja 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 (en Gabriele, 2000: 182) que «seguramente las matemáticas me han educado, por ejemplo, en la búsqueda de una cierta precisión, en un intento de evitar redundancias». Esa búsqueda está directamente relacionada con el lenguaje, 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 educando (J. Mayorga, en Lladó, 2014).

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» (en Fernández Abejón, 2010) que se manifiesta justamente en esa capacidad de síntesis propia de su lenguaje.

Otra de las características de la composición dramática de Mayorga que demuestra una gran influencia de las matemáticas se relaciona con la estructura. Según M. Brizuela (2011: 10), 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 intenta, en términos del mismo autor, «provocar que distintas visiones del mundo se encuentren —y acaso entren en conflicto— en la experiencia teatral»; el segundo proyecta estas ideas en una estructura dramática que se construye a partir de la síntesis conformada por el triángulo autor-actor-espectador, figuras clave que atraviesan la acción. En este sentido, la acción «desengrasada» —pasada por ese filtro poético y teatral de la síntesis y la precisión matemáticas— atraviesa y es el motor de la proyección estructural de la tríada que reúne e integra al autor y al espectador por medio de los actores durante el suceso escénico.

## TEATRO Y FILOSOFÍA: UN INTERCAMBIO NECESARIO E INEVITABLE

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 medios.

Juan MAYORGA

Una constante en la obra de Mayorga, que también 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, que exhiben características radicales de su obra dramática. Sabemos que el autor, antes de dedicarse de pleno al teatro, realizó estudios de Filosofía que culminaron con una beca en Alemania y la tesis doctoral titulada *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Como podemos ver desde el título, el pensamiento filosófico de Mayorga también se orienta y se relaciona con el estudio de los términos ya mencionados (política, memoria, historia), lo que nos indica que todos estos puntos deben comprenderse como una unidad indivisible. Asimismo, el trabajo de Mayorga nos ayuda a comprender la estrecha cercanía y la enorme influencia del pensamiento filosófico de Walter Benjamin en su obra. Aunque no solo la filosofía de Benjamin hace mella en el teatro de Mayorga, sino todo el pensamiento filosófico universal, ya que el autor admite al teatro (y al arte en general) como una «continuación de la filosofía por otros medios», cuyo horizonte revela «el planteamiento de determinadas cuestiones morales» (en Gabriele, 2000: 182). Al igual que la Filosofía, el Teatro debe ser un motor de pensamiento para poder cumplir con su función original:

El teatro ha de ser entretenimiento, y ha de ser poesía, pero si además [...] da que pensar, entonces cumple plenamente su misión. Por eso no veo distancia con mi vocación filosófica. Una vocación compartida, ya que todos los seres humanos estamos llamados a interrogarnos sobre el mundo. El teatro es capaz de ofrecer preguntas para las que el filósofo aún no tiene palabras. El teatro, además, permite una polifonía. Ponernos en las razones del otro (J. Mayorga, en Lladó, 2014).

De la misma manera que la filosofía, el teatro debe exponer la polémica, la discusión, pero además debe transmitir al espectador la necesidad de una búsqueda de la *verdad*. Bajo la idea de teatro político (y sobre todo de teatro de la memoria), el espectador, partícipe activo de la obra, crea un pensamiento crítico frente a la historia en la cual se polemiza en torno a una construcción, a una idea de la «verdad», y es en esa búsqueda como, según Mayorga, debe pensarse el verdadero compromiso del teatro, ya que «si hay un arte que tiene por misión decir la verdad, ese es el teatro. Y esa misión es cada vez más urgente: más que nunca se hace preciso un teatro que

ponga la verdad en la escena» (Mayorga, 2004a). El autor propone 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. 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 espectador:

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 (Mayorga, 2004a).

En este sentido, las huellas de la filosofía en la obra de Mayorga no pueden concebirse como un recurso, sino más bien como una ética o moral que, en absoluta consonancia con la idea de teatro político, atraviesa y sostiene toda su obra. Asimismo, la filosofía deja huellas inconfundibles y explícitas en la dramaturgia de Mayorga que se constatan a partir de una gran cantidad de citas que más de una vez se constituyen en motivo central o *leitmotiv* de las obras.

## METATEATRALIDAD E INTERTEXTOS

El teatro debe ser un espejo de mundo, pero no un espejo que refleje miméticamente lo que hay en él, sino que de algún modo es un espejo que despliega (en) que aquello que está liado, arrugado, adquiere visibilidad.

Juan MAYORGA

Finalmente, no podemos dejar de mencionar a la metateatralidad y la utilización de un sinnúmero de intertextos entre las características generales del teatro de Mayorga, sobre todo por la marcada recurrencia en sus obras. Como hemos visto con anterioridad, los dramas de Mayorga buscan operar como un espejo que refleja a la sociedad su cara más polémica, que busca una constante tensión intelectual con el espectador. Este juego especular también es trasladado al mecanismo de muchos de sus dramas, para M. Brizuela (2011: 12), la metateatralidad es una «constante en este teatro que interroga y se interroga sobre su propia condición». El juego 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, hasta en sus formas discursivas, definidas como «teatro que habla sobre el teatro». En este caso los personajes, por medio de sus

discursos, asimilan el teatro y la vida, la idea del *Theatrum mundi* o el «teatro del mundo», descubriendo las máscaras de las relaciones humanas, e incluso las alusiones más o menos perceptibles o lejanas (muchas veces con una fuerte carga irónica) de autores, textos o teorías dramáticas.

En este punto, la metateatralidad se conjuga con la utilización de intertextos, los cuales también se presentan de las formas más variadas y en todos sus grados posibles, ya sea como alusiones lejanas o como citas explícitas que, naturalmente, nos obligan como lectores/espectadores a bucear tanto en otras obras y autores como en 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:

En una espiral imaginaria en el centro están los textos dramáticos desde donde parte la línea envolvente de los innumerables metatextos y paratextos. En la línea final, rodeando el círculo, aunque sin cerrarlo, están los hipertextos, las reescrituras, nunca casuales, de la tragedia griega, Shakespeare, Ibsen, Valle Inclán, Kafka, entre otros (Brizuela, 2011: 14).

Siguiendo y completando el trayecto de esta espiral con la totalidad de la obra de Mayorga para obtener una visión panorámica de su poética, observamos un recorrido en el cual el autor reflexiona sobre su escritura dramática desde su condición de docente e investigador en diversos textos, cuyos tópicos y enunciados se reflejan en las mismas obras estableciendo un diálogo crítico entre teoría y dramaturgia. Asimismo, su obra dramática contiene un amplio material referencial interdisciplinario (que incluye la Historia, las filosofías, las matemáticas) que interviene en los significados del texto y, en armonía con ello, en un nuevo proceso reescritural, el autor termina por generar adaptaciones de importantes obras pertenecientes al teatro y a la literatura en general. El enfoque complementario de estos elementos, según el mismo autor, resultan determinantes para la conformación de su dramaturgia:

Considero fundamentales para mi formación como dramaturgo mis estudios universitarios de Filosofía (licenciatura y doctorado en la UNED) y de Matemáticas (licenciatura en la Universidad Autónoma de Madrid). [...] Por último, creo que mi trabajo como adaptador de textos clásicos [...] ha sido mi mejor escuela (J. Mayorga, en Gies, 2010).

## RECORRIDOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS

Como observamos, el estudio de la obra de Mayorga ilumina sus fundamentos cuando se la pone en relación con el enorme número de «fuentes» que la conforman, es decir, cuando se la concibe como el resultado de una serie de tránsitos, transpolaciones o *transducciones*<sup>1</sup> más o menos explícitas que, sin duda, pasan por el severo «filtro» del autor hasta llegar al texto final. Una forma de comenzar la observación de estas correspondencias en el marco de los estudios teatrales es a partir de la relación más explícita de una dramaturgia con un texto fuente que le sirve de referencia, es decir, la adaptación. Por este motivo, proponemos a continuación un repaso por las diferentes perspectivas sobre la adaptación teatral a fin de concretar las dos búsquedas primordiales de nuestro trabajo; en primer término, intentar otorgarles un ente teórico-metodológico a todas las formas de tránsitos que conforman la obra del español y preparar el terreno para otros más definidos como las adaptaciones, así como también delimitar un campo específico para el estudio de estas prácticas dramáticas; en segundo lugar, elaborar una detallada caracterización de la obra de Mayorga a partir del modelo conformado por dichos tránsitos y apropiaciones.

### TEORÍAS SOBRE LA ADAPTACIÓN

El concepto de adaptación teatral se muestra de un modo tan amplio como difuso respecto a sus límites, y puede enfocarse desde varios frentes, ya sea en lo relativo a un trabajo cuyas consecuencias se observan desde lo estrictamente textual, como lo

---

<sup>1</sup> «Las actividades transductoras incluyen la incorporación de un texto literario (in toto o in parte) en otro texto, la transformación de un género en otro género, [...] la traducción a una lengua extranjera, la crítica literaria, la teoría y la historia, [...] etc.» (Dolezel, 1990: 213).

expresa Anne Ubersfeld;<sup>2</sup> hasta todas las posibilidades que implica el paso del texto a la escena. Así, podemos hablar de la adaptación de un texto narrativo, como por ejemplo un cuento o una novela, transformado en un nuevo texto pensado para su representación, o bien la adaptación de una obra teatral antigua, como las clásicas a las cuales se ha modificado parte de su lenguaje o vestuario o escenografía, etc. para hacerla comprensible al público actual, o simplemente para presentársela en formas más originales. Dentro de estos campos podemos encontrar infinidad de variantes, de niveles, de grados de relación entre los textos que exigen una clasificación. Asimismo, tratándose de teatro, no podemos dejar de preguntarnos también si el paso del texto a la escena, en tanto trabajo del director, no debe ser concebido como una parte integral en el extenso y multiforme proceso total de la adaptación. Incluso, muchas de las prácticas pertenecientes al teatro contemporáneo continúan y profundizan formas de trabajo que se han dedicado desde hace tiempo a suprimir el texto, a partir de lo cual se permite la improvisación, la creación colectiva, la dramaturgia de actor, etc. en torno a alguna obra conocida por los actores o el público, para ser llamada «versión (o adaptación) libre». Del mismo modo, la temática de la adaptación teatral presenta un panorama de posicionamientos teóricos tan amplio como diverso. Las principales definiciones dan cuenta de esa multiplicidad de formas, prófuga de límites y leyes. Según lo expuesto por P. Pavis (2008: 35), la adaptación consiste en la «transposición o transformación de un texto o un género en otro», a partir de una operación semiótica de transferencia que afecta radicalmente a las formas discursivas, ya que adopta un dispositivo de enunciación completamente diferente y, en menor medida, a los contenidos narrativos de la fábula. Pero para el mismo autor el término también designa «el trabajo dramático con el texto destinado a ser representado», es decir, el trabajo del director en tanto modificaciones que este pueda realizarle a un texto para su representación, en el cual están permitidas todas las libertades imaginables. Asimismo, el autor hace referencia a la adaptación en el sentido de una «traducción o traslación más o menos fiel» (2008: 35-36) en tanto adaptación de un texto original a un nuevo contexto de recepción, con las modificaciones necesarias para su revalorización.

En un estudio de marcada actualidad, Gabriel Fernández Chapo nos acerca una serie de reflexiones dignas de ser tenidas en cuenta. Según el autor, en nuestro tiempo se hace necesaria una discusión sobre la terminología utilizada que dé cuenta de estos fenómenos de pasaje entre literatura y teatro, ya que «la utilización de una u otra palabra está asentando una posición *a priori* sobre concepciones determinadas en relación a los problemas, sentidos y efectos que se suscitan en este vínculo» (2014: 167). F. Chapo define, desde el marco de la terminología crítica actual, una clasificación general que abarcaría tres grandes formas, con sus respec-

---

<sup>2</sup> «La adaptación tiene dos sentidos en el teatro: 1) Señalar el pasaje de un texto no teatral (romántico o épico) a un texto teatral [...]. 2) Indicar el trabajo [...] que, tomando un texto antiguo [...] o extranjero traducido produce, por medio de cambios en las didascalias o modificaciones en el orden de los episodios, un color que convenga al universo del espectador de hoy» (Ubersfeld, 2002: 17).

tivas subclasificaciones. En primer lugar, sostiene que el uso del término *adaptación* se limita a definir los casos de modificaciones y/ transformaciones dentro de un mismo género:

Vinculado o cercano a prácticas de actualización o traducción, bajo esta conceptualización de la adaptación no habría un cambio de registro genérico, sino que son operaciones sobre un material dramático precedente, son procesos de trasvase dentro del propio lenguaje artístico-teatral. Un ejemplo sería el trabajo de B. Brecht en su obra *Antígona* en relación con la tragedia de Sófocles (2014: 168).

En segundo lugar, el crítico y dramaturgo argentino observa que muchos teóricos y teatristas comenzaron a utilizar el término *traslación* o *transposición* para definir las «operaciones de tránsito entre la literatura y el teatro» (2014: 168). En estos casos, según el autor, también se parte de una concepción que entiende que la instancia creativa o productiva está en la obra literaria «fuente», mientras que la obra dramática «destino» solo debería limitarse a asimilar las equivalencias posibles y limitar su especificidad, para no «violarse» ese traslado. Asimismo, dentro de esta definición podemos encontrar «una gran cantidad de variantes posibles que van desde estilizaciones de orden [...] formal hasta procedimientos contextualizadores» (2014: 168). Finalmente, el último de los términos de uso habitual en relación con estos procesos compositivos es el de *versión*. Según el autor, la recurrencia a este término en la actualidad se produce sobre todo para definir

aquellos casos donde el espectáculo teatral se atribuye la capacidad de relacionarse libremente con el material fuente, ofreciendo una deliberada intervención o re-creación de los vínculos argumentales, formales o ideológicos con el texto literario fuente (Fernández Chapo, 2014: 168).

En este sentido, el término da cuenta de las obras que realizan una manifiesta transgresión, una profunda y, sobre todo, «libre» reelaboración del texto literario inicial dentro de las particularidades que implica la composición del género dramático. En estos casos es evidente que el vínculo entre la literatura y el teatro no se circunscribe a un proceso de aproximación o equivalencia, sino que, justamente, la propuesta dramática se constituye «en tanto superación o reinversión de los valores contenidistas, formales o ideológicos del universo literario fuente» (2014: 169), es decir, muchas veces la versión dramática busca transmitir valores diferentes, incluso el efecto contrario que la obra fuente. De cualquier manera, el pasaje entre literatura y teatro no debería entenderse sino como el pasaje de un modo de expresión a otro, lo cual implica un cambio radical «en los modos de percepción desde la temporalidad, los tropos, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etc.» (2014: 168). En este sentido, cualquiera de estos procesos implica necesariamente la existencia de dos obras que poseen algún tipo de relación pero que «en definitiva son dos obras»:

La fuente literaria original sólo puede ser apropiada en tanto memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Puede ser sólo una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario (Fernández Chapo, 2014: 169).

En el ámbito del teatro español actual, Graciela Balestrino (2002) propone una delimitación entre prácticas como la traducción y la versión, o la versión y la reescritura, que permita identificar «no solo las fronteras conceptuales de cada una de ellas, sino también los umbrales, las zonas de intercambio» (Balestrino, 2002: 65). Asimismo, la autora aclara que la práctica de la *traducción* dramática ha sido concebida a lo largo del tiempo a partir de una «oscilación entre dos tendencias: una aspiración de máxima fidelidad al texto original y una “infidelidad” al mismo, en diversos grados».<sup>3</sup> En el marco de estos intentos de delimitaciones, la escena crítica española también intenta desde algunos de sus máximos exponentes la integración de conceptos para definir el proceso completo de la adaptación teatral. José Sanchis Sinisterra (Balestrino, 2002: 176-177) utiliza como parámetro conceptos pertenecientes a la traducción, como la noción de «fidelidad al original», cuando cuestiona las posibilidades de ser fiel a un clásico que se va a versionar.<sup>4</sup> Desde este punto de vista, la definición integra en el estudio de la adaptación algunos conceptos pertenecientes a la traducción, o bien toma a la traducción como una parte del proceso de adaptación cuyo esquema se repite en uno o varios niveles diferentes.

## JUAN MAYORGA: LA ADAPTACIÓN COMO TRADUCCIÓN

Dentro de las variadas indagaciones sobre la naturaleza de la adaptación, el trabajo realizado en este campo por el mismo autor nos aporta una interesante mirada sobre el asunto. La noción heterogénea de la adaptación teatral se transforma en un interés para Juan Mayorga desde el momento de seleccionar los materiales o las obras para sus múltiples adaptaciones o versiones,<sup>5</sup> que conforman una amplia y variada gama, abarcando desde tragedias griegas hasta clásicos del teatro español y universal, como Shakespeare, Lope, Calderón, Lessing y Chéjov, entre otros, y con un reconocimiento que las vuelve tan importantes como sus obras «propias». Ha

<sup>3</sup> Graciela Balestrino sigue los postulados de Jiří Levý y Patrice Pavis para describir, a partir del primero, la noción de una «traducción literal», que tiende siempre a la «reconstrucción de la estética del autor original y la interpretación del sentido original de la obra», y a partir del segundo la idea de «traducción libre», en el sentido de «apropiación de un texto por parte de otro» (2002: 67-71).

<sup>4</sup> «Adaptar un clásico puede ser una operación efectivamente mutiladora, reduccionista, que somete la complejidad de la obra a los tics y las convenciones de una teatralidad complaciente y trivial, o puede ser un intento de traducir los principios y soluciones dramáticos originarios a un sistema teatral diferente» (Sanchis Sinisterra, 2002: 176-177).

<sup>5</sup> El autor no establece una diferenciación entre los términos, por lo cual la categorización establecida por Gabriel Fernández Chapo se vuelve obsoleta.

realizado también adaptaciones de textos que no fueron originalmente pensados para la escena, como novelas, cuentos breves y textos poéticos, entre los que destacamos la parábola kafkiana *Ante la ley*, el fragmento de la novela *Los hermanos Karamázov*, de Dostoievski, titulado *El gran inquisidor*, el *Libro de la vida*, de Teresa de Jesús (en el drama *La lengua en pedazos*), o la obra *Sonámbulo*, escrita a partir del libro de poemas *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti. En este sentido, las adaptaciones de Mayorga abarcan diferentes formas, niveles o tipologías, por lo que su análisis podría conformar un mapa ejemplar que fije los delineamientos propios de estas prácticas reescriturales. Asimismo, su interés se demuestra en las reflexiones teóricas sobre su propia experiencia en la escritura y en el trabajo escénico a la hora de realizar la versión de una obra anterior en el tiempo, o ajena al idioma, a las costumbres y a la idiosincrasia de su época, e incluso muchas veces proveniente de un original conocido por el espectador. Así, los aportes teóricos sobre el tema realizados por el autor contribuyen a establecer las bases para reconocer y delimitar sus formas múltiples constituyendo, en ese sentido, un elemento imprescindible para nuestro estudio.

En primer lugar, observamos en su ensayo titulado «Misión del adaptador» (Mayorga, 2001a) que el estudio del concepto y el procedimiento de la adaptación remite a una colaboración y comprensión de diferentes tiempos, por lo que está ligado indefectiblemente al concepto de *traducción*:

El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos [...]. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debería haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas tareas puede consistir, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo (Mayorga, 2001a).

En este sentido, el autor nos remite directamente al ensayo sobre la traducción «Tarea del traductor», publicado por Walter Benjamin en el año 1923; de hecho, el mismo título del ensayo de Mayorga parece emular el estudio realizado por el filósofo alemán. Desde este punto de vista, las líneas de los postulados teóricos propuestos por Benjamin son asimiladas, continuadas y, también, «traducidas/adaptadas» por Mayorga. Benjamin (2010: 109-135) define la traducción como una «forma», es decir, como un procedimiento incompleto, transitorio o provisorio que sirve para interpretar solo lo que puede ser interpretable a partir de una lengua en particular:

La traducción es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de

su traducción. El problema de la traducibilidad de una obra tiene una doble significación. Puede significar en primer término que entre el conjunto de sus lectores la obra encuentre un traductor adecuado. Y puede significar también —con mayor propiedad— que la obra, en su esencia, consiente una traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo con la significación de su forma (Benjamin, 2010: 110).

El pensador alemán parte de la idea de un lenguaje «puro» que subyace oculto en todas las lenguas humanas, y es la única forma de aproximación a la verdad.<sup>6</sup> La misión del adaptador consiste en rescatar y liberar ese lenguaje puro, confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio. En ese sentido, la función del traductor tiene un carácter peculiar, que permite distinguirla exactamente de la del escritor. Esa función consiste en encontrar, en la lengua a la que se traduce, una actitud que pueda despertar en dicha lengua «un eco del original» (2010: 113). Esta característica de la traducción marca su completa divergencia respecto a la obra literaria, porque su actitud «nunca pasa al lenguaje como tal, o sea a su totalidad, sino que se dirige sólo de manera inmediata a determinadas relaciones lingüísticas».<sup>7</sup> Por otra parte, Benjamin sostiene que ninguna traducción puede ser concebida desde la objetividad, ni siquiera desde la pretensión de una mirada objetiva, porque solo consiste en reproducciones de la realidad, lo que puede demostrar que «ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original» (2010: 115):

Porque el original se modifica. Las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración. Lo que en vida de un autor ha sido quizás una tendencia de su lenguaje literario, puede haber caído en desuso, ya que las formas creadas pueden dar origen a nuevas tendencias immanentes; lo que en un tiempo fue joven puede parecer desgastado después; lo que fue de uso corriente puede resultar arcaico más tarde.

En ese sentido, para el autor la «fidelidad» de una buena traducción debe ser una fidelidad al movimiento lingüístico que apunta hacia ese «lenguaje puro o mayor», emancipándolo de su sentido para acercarlo al verdadero lugar de la comunicación:

La fidelidad en la reproducción de la forma acaba complicando la del sentido. De acuerdo con esto, la conservación del sentido no requiere forzosamente la

---

<sup>6</sup> «¿Dónde debe buscarse el parentesco entre dos idiomas? En todo caso, ni en la semejanza de las literaturas ni en la analogía que pueda existir en la estructura de sus frases. Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al lenguaje puro» (2010: 113).

<sup>7</sup> «La intención de la traducción no persigue solamente una finalidad distinta de la que tiene la creación literaria, es decir el conjunto de un idioma a partir de una obra de arte única escrita en una lengua extranjera, sino que también es diferente ella misma, porque mientras la intención de un autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada, ideológica y definitiva, debido a que el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera es el que inspira su tarea» (2010: 114).

traducción literal. El sentido se halla mucho mejor servido por la libertad sin trabas de los malos traductores, incluso con daño para la literatura, y el lenguaje (2010: 114).

Para ello, recurre a la metáfora del estudio de la traducción como una «vasija rota», cuyos fragmentos se pretende volver a juntar, «adaptándolos» en sus menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud; del mismo modo, es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya «el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior» (2010: 114). Por esta razón, en definitiva la traducción debe prescindir en gran parte del sentido, ocupando el lugar de un equilibrista entre la «lealtad» o «fidelidad» al original y la libertad en la traducción, que también implica una lealtad o fidelidad a la propia lengua:

Si la fidelidad y la libertad de la traducción se han considerado en todo tiempo como tendencias antagónicas, esta interpretación más profunda de una de ellas no parece reconciliarlas, sino que, por el contrario, niega a la otra todos sus derechos. Pues ¿a qué se refiere la libertad, si no es a la reproducción del sentido, que ha de cesar de tener fuerza de ley? La libertad se hace patente en el idioma propio, por amor del lenguaje puro (2010: 114).

Siguiendo este esquema, Mayorga organiza su teoría haciendo un paralelo entre la figura benjaminiana del traductor con su idea del adaptador. En este sentido, el dramaturgo sostiene que una de las decisiones principales que debe tomar el adaptador tiene que ver con «las expresiones del original hoy caídas en desuso» (Mayorga, 2001a). En el caso de que se busquen las correspondencias directas con el lenguaje actual, naturalmente, y del mismo modo que en una traducción, esa adaptación se estará condenando de antemano al fracaso. Asimismo, el adaptador estará (de igual manera que el traductor para Benjamin) ante la posibilidad de hacer más hondo su idioma y ensanchar su lengua «si es capaz de visitar lugares a los que nunca hubiera llegado sin el impulso de esa búsqueda» (2001a).<sup>8</sup> Pero el adaptador también puede optar por conservar las expresiones «opacas», valorándolas precisamente en su opacidad, ya que esa opacidad transmite al espectador la «conciencia de la historia del lenguaje». Esto significa que, ante el extrañamiento de la palabra, el oído del espectador «presencia el cuerpo mutilado del verbo y es ganado por una nostalgia de lengua» (2001a). De este modo, esas palabras tienen la capacidad de recobrar en la es-

---

<sup>8</sup> «La misión del traductor es [...] liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación. Para conseguirlo rompe las trabas caducas del propio idioma: Lutero, Voss, Hölderlin y George han extendido las fronteras del alemán. [...] la traducción también roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico» (Benjamin, 2010: 116).

cena un tiempo perdido.<sup>9</sup> Así, Mayorga retoma la tensión entre conservación y renovación o libertad y transgresión, a partir de la —aparente— dicotomía entre fidelidad y traición:<sup>10</sup>

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades acaban por coincidir, pero hasta entonces se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar (Mayorga, 2001a).

Paradójicamente, la llamada «fidelidad al espectador actual» no es otra cosa más que la «traición» que anida en el principio de cualquier traducción. Retomando quizás el popular refrán italiano «traduttore, traditore», el mismo Mayorga reconoce hacia el final de su reflexión que «para ser leal, el adaptador ha de ser traidor» (2001a), es decir, que las modificaciones introducidas muchas veces son tan necesarias como el —siempre relativo— «no modificar nada». Pero esto no debe ser comprendido como una aprobación al libertinaje, es decir, un salvoconducto a la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad, solo admitida a una intervención artística capaz de «hacer justicia al original».

Como observamos, el concepto de Mayorga sobre la traducción tiene raíces filosóficas que indagan en cuestiones que involucran términos como «libertad», «responsabilidad», «fidelidad», etc., los cuales, por otra parte, son términos aplicables a otro tipo de obras. En este sentido, las indagaciones de Mayorga, si bien presentan un enfoque de análisis respecto de las conclusiones a las que debería arribar el comparatista que enfrenta «original y adaptación» en el estudio (la cuestión sobre hasta qué punto el autor ha sido «fiel» al «original» y por qué), no ofrece soluciones válidas para el recorrido que nos permite llegar a esas conclusiones. En otras palabras, la idea que entrelaza los conceptos de adaptación con traducción no sostiene un aparato metodológico para el estudio de la adaptación. Por nuestra parte, podemos agregar en este punto una certidumbre: la imposibilidad de establecer nociones claras para el análisis de los procesos de adaptación (al igual que en la traducción) nos lleva a pensar en todos los límites borrosos respecto de otras operaciones que implican (también) la idea de la acción escritural como un trabajo consciente de contacto, de traspaso, y ya no solo recibido desde una obra literaria, teatral, etc., también de otros idiomas, disciplinas, costumbres, imágenes, atmósferas... Toda traducción, vista como una forma de adaptación, incluso de escritura, implica el tránsito de un fragmento simbólico, una sinécdoque de toda una cultura (lengua, historia, costumbres, etc.). Y, a su vez, ese contacto también deja marcas, huellas que suelen reconocerse y definirse como «influencias» y que se hacen visibles en las obras clasificadas

<sup>9</sup> «Lo que se oye al oír una expresión devenida ininteligible es el paso del tiempo. En la herida del lenguaje se representa el tiempo» (Mayorga, 2001a).

<sup>10</sup> En el ámbito del teatro español, el concepto de *fidelidad* nos remite a Sanchis Sinisterra, otro de los maestros de Mayorga.

como «adaptaciones», pero también se muestran en otras obras que se consideran «originales» del autor, por lo que configuran una parte importante de su dramaturgia, quizás la más significativa y constatable. Asumiendo la postura exhibida por José Sanchis Sinisterra (2012: 25) de que «escribir no es un acto libre [...]. No escribimos desde la nada, no escribimos desde la inocencia, no escribimos desde la ingenuidad», llegamos a la conclusión de que un escritor siempre parte de algo previo, y que ese «algo» muy pocas veces discrimina su procedencia; por lo tanto, al menos en lo conceptual, «no hay mucha diferencia [...] entre adaptar un cuento de Allan Poe o tomar una noticia de la prensa y convertirla en matriz de un texto dramático» (2012: 32), ya que todo pertenece al acervo cultural del autor. Desde este punto de vista, nuestro análisis no debería limitarse al mero contacto entre «original y copia» propio del estudio de la adaptación, sino que estos contrastes deben observarse en relación con un estudio sobre los tránsitos y contactos culturales que rodean esa adaptación. Asimismo, nuestra intención de un estudio sobre las apropiaciones en el teatro de Juan Mayorga excede las expectativas de un análisis remitido a sus versiones o adaptaciones en comparación con los «originales», siendo susceptible de integrar el estudio de las marcas, presencias o «huellas» constantes que provienen de las múltiples vertientes o influencias que integran su formación y su experiencia, que van desde la tradición nacional del teatro y la literatura española hasta la historia de la cultura judeo cristiana, de la *Poética* de Aristóteles a la filosofía de Walter Benjamin, de la mitología griega a Kafka y sus «motivos», desde las matemáticas hasta los juegos metateatrales, etc.

La dificultad principal consiste en la conformación de una estructura teórica y un marco operativo; por un lado, las múltiples definiciones de adaptación muchas veces presentan elementos en común con otro tipo de «traspaso», artístico o no, e incluso muchos textos de Mayorga que deberíamos considerar como adaptaciones, ya que parten de un texto anterior, son clasificadas como obras propias por el autor. Por otro lado, los elementos que indican otras formas de tránsitos exceden a las obras denominadas adaptaciones. Este panorama no nos ofrece, en principio, una clara delimitación conceptual que dé autonomía al estudio de la adaptación, y mucho menos una metodología complementaria que nos ayude a emparentar los procesos de adaptación con otro tipo de tránsitos, razón por la cual, en adelante, nos adentraremos en un campo de estudio de relaciones más amplio, que nos permita a su vez la combinación del estudio de la adaptación teatral con diversas formas de estudios comparativos para la conformación de nuestro marco operacional, como el que presenta la disciplina del Teatro Comparado.

## EL TEATRO COMPARADO

La joven disciplina denominada Teatro Comparado parte de la idea de congregar una serie de áreas para el estudio del Teatro Universal, en oposición a los estudios de

Teatro Nacional. Su desarrollo sistemático comienza en Argentina con los postulados de J. Dubatti —*Comparatística. Estudios de literatura y teatro* (compilación, 1992); *Teatro Comparado. Problemas y conceptos* (1995); *Samuel Beckett en la Argentina* (compilación, 1998); *El teatro laberinto. Ensayos de teatro argentino* (1999); *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* (2002); *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado* (2003); *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado* (2008), entre otros títulos— y cuenta con más de veinte años de expansión.<sup>11</sup> En el transcurso de los últimos años, el Teatro Comparado fue enriqueciendo su campo de estudios y complicándolo hasta el punto de producir cambios en su teorización que nos llevan a distinguir dos etapas de la disciplina, en las que se produce una innovación tanto en la definición como en sus alcances. En un primer momento, la disciplina se apropiaba de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada<sup>12</sup> para el análisis de los problemas relacionados con la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad.<sup>13</sup> De esta manera, por traslación directa, el Teatro Comparado se ocupaba en su primera etapa de pensar los fenómenos teatrales en contextos *internacionales* o *supranacionales*. El estudio del teatro

<sup>11</sup> En 1990 se crea el Centro de Investigación en Literatura Comparada (CILC) en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, que ese mismo año organizó las I Jornadas Universitarias de Literatura y Teatro Comparado. En 1992 Editorial Biblos publicó el primer volumen de actas: *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. En 1995 el CILC publica el libro *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. El mismo año se crea el Área de Estudios de Teatro Comparado (AETC) en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, que en 1998 se transformó en el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral. Desde entonces también se realizan en forma anual las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, que convocan a especialistas del país y el extranjero, y que se han convertido en el espacio de encuentro anual de los comparatistas teatrales de todo el país. En 2001 el CIHTT del Centro Cultural Ricardo Rojas organizó, en el marco de las VII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, la creación de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP). En el año 2003 se realiza el I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, que en el año 2015 llegó a su VII edición. Por su parte, España no presenta un desarrollo semejante de una disciplina de este tipo; el comparatismo en la Península, al menos en la superficie, tanto en las publicaciones, cátedras específicas en las universidades, masters, asociaciones, congresos, etc., parece dedicarse exclusivamente a la literatura.

<sup>12</sup> La Literatura Comparada estudia los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales, como las relaciones entre literatura nacional y todo lo referente a «lo extranjero», e incluso el campo de las relaciones entre la literatura y las otras artes. En su libro fundamental, *Entre lo uno y lo diverso* (2005), Claudio Guillén parte de los conceptos fundamentales de internacionalidad y supranacionalidad. El autor sostiene que la tarea principal de la Literatura Comparada es investigar, explicar y ordenar las formaciones temporales y supranacionales, para lo cual debe darse una «reflexión totalizadora» (2005: 27); deben concebirse los espacios de «lo local» y «lo universal» como interdependientes.

<sup>13</sup> «El TC se diferencia de la Literatura Comparada por las características específicas del acontecimiento teatral. Teatro y literatura son acontecimientos diversos, en consecuencia el TC despliega un conjunto de problemas y cuestiones específicas con los que la Literatura Comparada no se enfrenta» (Dubatti, 2008: 11). [...] «El teatro se diferencia radicalmente de otras formas artísticas, entre ellas la literatura. Insistimos en este aspecto porque hay que estudiar el teatro en tanto teatro, no en tanto literatura. [...] creemos que se deben percibir y respetar sus diferencias, porque sencillamente se verifica que se trata de entes diversos, conectados entre sí pero diversos en sus formas ortodoxas. Sólo cabe preguntarles a los textos dramáticos cómo proponen su vinculación con el acontecimiento teatral, y preguntarle al acontecimiento teatral qué hace con la literatura» (2008: 35).

desde un punto de vista internacional implica «problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional)» (Dubatti, 2008: 2), mientras que el punto de vista<sup>14</sup> supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven con la categoría de nacional), ya que se trata de problemas cuyo punto de partida lo constituyen los teatros nacionales, pero a partir de su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, vínculos, préstamos, influencias, apropiaciones, que no siempre resultan recíprocos.

Con el desarrollo teórico de la disciplina en los últimos años, se pone en discusión el supuesto de lo nacional como unidad, complicando el campo de estudios más allá de aquella primera definición circunscripta al binomio internacionalidad/supranacionalidad. Por un lado, los estudios de Teatro Comparado se vieron obligados a incorporar el concepto de *intranacionalidad*, es decir, áreas y fronteras internas, lo relativo a los fenómenos diferenciales «dentro» de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional:

Para el TC no hay un teatro (nacional) argentino sino teatros argentinos, no hay un teatro (nacional) español sino teatros españoles, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un «Todo» o como unidad (Dubatti, 2008: 4).

La disciplina debió entonces ampliar su definición para incluir todos los otros casos en que el concepto de lo nacional no es pertinente; es así como introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. El autor entiende por territorialidad «la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y)» (2008: 5). La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. Desde esta perspectiva, los fenómenos territoriales constituyen mapas particulares o específicos que muchas veces no se corresponden con los mapas políticos, especialmente los nacionales. Por su parte, la supraterritorialidad abarca los fenómenos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los exceden, es decir, aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales. De esta forma, la definición actualizada de Teatro Comparado propone:

Una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo,

---

<sup>14</sup> El autor refiere «puntos de vista» internacional o supranacional, ya que «los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva, y de esa manera brindan consideraciones diversas» (Dubatti, 2008: 2).

barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales o por superación de la territorialidad (Dubatti, 2008: 6).

En consecuencia, el Teatro Comparado organiza sus estudios en torno a la elaboración de una «Cartografía Teatral» (Dubatti, 2008: 6/9), es decir, la configuración de «mapas específicos» que revelan algún enfoque de este pensamiento territorial sobre el teatro. Asimismo, el término *cartografía* en este contexto alude no solo a los vínculos *topográficos* (de pertenencia geográfica a una ciudad, región, país, continente, o bien sobre los traslados, viajes, exilios, etc.), sino que también agrupa las concepciones de *diacronicidad* (que tiene en cuenta aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), *sincronicidad* (que observa aspectos de la historicidad en simultaneidad o coexistencia), o incluso de una superación de la territorialidad, que sucede cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteamiento supraterritorial. Los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los saberes elaborados en las investigaciones, en una vasta tipología que ofrece tanto la posibilidad de establecer mapas «de localización y distribución», que reconocen la ubicación geográfica de centros teatrales vinculados a la actividad teatral (ciudades, salas, festivales, e instituciones, organismos, museos, bibliotecas, asociaciones, etc.) o «de circulación», que registran «los tránsitos lineales de un objeto de estudio particular (un teatrista, una compañía teatral en gira, un espectador viajero) en el espacio y en el tiempo» (Dubatti, 2008: 43), pero también mapas históricos, que den cuenta de la temática que representa los hechos históricos, entre otros.

Como observamos, la disciplina integra en su estudio elementos que permiten un incremento en la mirada comparatista, lo que a su vez reconoce una nueva entidad, múltiple y heterogénea, para los enfoques de estudios de teatro, que pueden tomar como punto de partida tanto a un autor como a un grupo o compañía, un espectador, una función o un grupo de funciones, la suerte de esas funciones en diferentes contextos espacio-temporales, la relación con otros autores o grupos similares en otros espacios en el mismo momento histórico, etc. Esta multiplicidad lleva al Teatro Comparado, en crecimiento constante, a establecer áreas específicas en su estudio, internamente vinculadas y en algunos casos superpuestas, según el ángulo de la problemática teatral que se focaliza, entre las cuales resaltaremos en principio los estudios comparados de traducción y adaptación teatral.<sup>15</sup> En primer lugar, el estudio de

---

<sup>15</sup> Entre las áreas mencionadas por Jorge Dubatti (2008: 37/9), la *Poética Comparada* estudia las poéticas en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica; los *Estudios Comparados de Gestión e Institucionalización* estudian el teatro como forma de asociación de los teatristas: compañías, cooperativas, elencos oficiales, concursos, *castings*, organización y funcionamiento institucional dentro del campo teatral, diseño de políticas teatrales, legislación, festivales, congresos, etc.; los *Estudios Comparados de Espacio y Arquitectura* estudian el diseño y el funcionamiento de los espacios teatrales; la *Tematología Comparada* se encarga del campo objetivo de las representaciones poéticas como inscripciones morfo-temáticas, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades tematólogicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.) en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica y su subárea; la *Imagología* estudia la representación de «lo extranjero» en contextos territoriales específicos; la *Historiología Comparada* estudia el diseño de configuraciones historiográficas para el

la adaptación desde el punto de vista del Teatro Comparado establece los límites para la conceptualización de este tipo de dramas, separándolo en su estudio metodológico de otro tipo de trasposos, como la traducción o la puesta en escena, además de ofrecernos un marco metodológico para su clasificación; en segundo lugar, la vinculación con algunos elementos pertenecientes a las otras áreas de estudios de la disciplina nos permitirá completar el marco de las relaciones pertinentes a nuestro interés.

#### LA ADAPTACIÓN DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL TEATRO COMPARADO: LÍMITES Y TIPOLOGÍAS

Pese a las múltiples acepciones y conceptos que la circundan y en muchos casos la invaden, resulta llamativo que el problema de la adaptación teatral es «uno de los menos estudiados desde una perspectiva teórica y metodológica, a la par que uno de los casos más frecuentes en la actividad teatral de cualquier país del mundo» (Dubatti, 1994: 13). Los trabajos presentados al respecto por Jorge Dubatti en el marco de los estudios de Teatro Comparado («Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de “adaptación teatral”») (en *Letras*, 1994: 13/27); «La literatura sobre la escena» (2015) nos sirven para delimitar la adaptación de otras prácticas reescriturales como la traducción y la puesta en escena, tanto como para categorizar sus variables.

La primera delimitación que presenta la adaptación desde la disciplina del Teatro Comparado parte del reconocimiento explícito de la autoría del texto «fuente», así como de la autoridad de su autor a la hora de la composición del texto adaptado. De esta manera, se define en primera instancia a la adaptación o versión<sup>16</sup> teatral como:

---

análisis de los procesos históricos; la *Estética Comparada* se focaliza en la interrelación de las artes (teatro/literatura, teatro/cine, teatro/música, teatro/pintura, teatro/arquitectura) y viceversa; los *Estudios Comparados de Teatro y Medios de Comunicación* analizan el teatro desde su interrelación e incompatibilidades con diversos soportes mediáticos (radio, televisión, Internet); la *Recepción Comparada* estudia las recepciones pasiva, reproductiva y productiva (Hannelore Link) en sus diversas manifestaciones (público, crítica, difusión periodística, ensayismo especializado, etc.); los *Estudios Comparados de Notación y Edición Teatral* son el área de análisis comparado de las concepciones y modalidades de notación y publicación del teatro, formación de catálogos, armado de colecciones, etc.; la *Escenotecnia Comparada* es el análisis comparado de los aspectos técnicos del funcionamiento teatral, tanto en los cambios históricos como en los desarrollos territoriales y supraterritoriales, con el consecuente diseño de mapas específicos; la *Pedagogía Comparada* se encarga de los métodos de enseñanza teatral, desde el punto de vista de su constitución, circulación y recepción, y la *Cartografía*, que recorre a todas las anteriores, considera el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales (áreas, regiones, naciones, continentes, frontera internacional, frontera interior, globalización y localización, centros y periferias teatrales, capitales y satélites, circuitos y localización de salas, etc.). Se relaciona con los estudios de tránsito y circulación, que incluye las relaciones entre teatro y viaje (desplazamientos geográficos).

<sup>16</sup> Al igual que Juan Mayorga, Dubatti (2015) utiliza indiferentemente los términos adaptación y versión. Las diferencias de niveles y categorizaciones posteriores no hacen diferencias entre los términos, lo que de alguna manera crea un marco que universaliza este tipo de trabajos reescriturales. Según Dubatti, las formas de explicitación del [Texto Fuente] suelen recurrir a «un número contado de giros técnicos frecuentes: *adaptación, versión, versión libre, versión libérrima, recreación, refundición, arreglo, basado en, inspirado en, a partir de, sobre* la novela (el cuento, el poema, el drama) de, etc.»

Una reescritura teatral (dramática o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado [...], elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad (Dubatti, 2015).

De esta forma, el primer rasgo diferencial de la adaptación consiste en reconocer al autor del texto primario, de la «fuente», y mantener en primer plano su entidad, aunque el resultado de la adaptación implique cambios radicales. Se establece una clara jerarquía en la cual los dos autores (el de la obra primaria o fuente y el de la adaptación) constituyen niveles de dependencia, sin que esto implique un juicio de jerarquía estética, sino que se advierte un vínculo «temporal y monocausal» (Dubatti, 2015) en el cual la existencia del primer texto (y, por ende, del primer autor) es una condición de posibilidad, un elemento *sine quo non* para la existencia de la adaptación.<sup>17</sup> Las causas de este reconocimiento son variadas y se presentan también en las más diversas formas; desde la intención de un homenaje, una vuelta «sobre la monumentalidad poética de un autor o una obra» (Dubatti, 2015) hasta el didactismo; desde el goce de la experimentación o el juego del diálogo con el «otro» texto hasta el comercio, que explica (no exclusivamente) las adaptaciones teatrales de ciertas ficciones televisivas o cinematográficas. Asimismo, el comercio juega otro rol importante en esta premisa de la adaptación; en nuestros tiempos, una omisión de la declaración del texto fuente (aclaraciones tanto en la escritura como en las carteleras y programas de mano de la representación)<sup>18</sup> podría interpretarse como plagio o como estrategia de ocultamiento por no poseer los derechos pertinentes, por lo cual el requisito se vuelve excluyente, involucrando (muchas veces de manera absurda) ámbitos pertenecientes a lo legal o económico.<sup>19</sup> De cualquier forma, la declaración del texto fuente favorece siempre su motivo esencial, es decir, el diálogo entre los textos. Así, se concibe la adaptación como un mecanismo que puede ser llevado a cabo tanto por un dramaturgo como por un director, un dramaturgista o un versionista profesional, un actor, etc., siempre que resulte en esa «autonomía relativa» marcada por su inefable dependencia.

Una de las pautas esenciales que demarcan la adaptación o versión teatral en el marco del Teatro Comparado es que el resultante, es decir, la versión o adaptación, pertenezca exclusivamente al género teatral, excluyendo al teatro como fuente de

---

(2015), los cuales no responden a una estricta sistematización, aunque —en algunos casos— implican matices de diferenciación. Sin embargo, al no estar claramente codificados, dichos matices «no son tomados en cuenta por el adaptador cuando elige el giro técnico de explicitación del [Texto Fuente]».

<sup>17</sup> «En la A (adaptación) el lugar del autor es doble aunque de distinto nivel. Hay un *autor central reconocido* o *primer autor* (el autor de Ta) y un *sub-autor* o *autor segundo* en relación de jerarquía dependiente de aquel: este autor de segundo grado es el adaptador» (Dubatti, 1994: 13).

<sup>18</sup> La explicitación de la fuente puede darse en el mismo título, que se mantiene igual que el original, o por una aclaración en el paratexto que acompaña inmediatamente al título o subtítulo.

<sup>19</sup> «La omisión del TF es inconducente en medios teatrales suficientemente institucionalizados, especialmente a partir de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando se generaliza la discusión sobre los derechos de propiedad artística e intelectual» (Dubatti, 2015).

otras artes (cine, literatura). Por su parte, el texto fuente también adquiere una serie de limitaciones o exclusiones, ya que desde esta perspectiva de la adaptación quedan fuera todo tipo de pasajes o transposiciones de artes no narrativas o no sucesivas, como la plástica o la fotografía, así como también todo tipo de discursos no artísticos o ficcionales. Por otra parte, una aplicación teórica de la adaptación o versión teatral precisa también una delimitación respecto de otras operaciones cercanas, que muchas veces parecen superponerse o confundirse con la adaptación, como la traducción y la puesta en escena.

Algunos estudios sobre traducción (George Steiner, 1980; Patrice Pavis, 1991) identifican y cruzan los términos. Steiner emplea el término traducción con un sentido muy amplio, que —él mismo lo afirma— le hace correr el riesgo de perder firmeza teórica [...]. En cuanto a Pavis, pone en correlación el concepto de traducción con los de puesta en escena y recepción del espectador: en la sección teórica de su trabajo [...] la conclusión, [...] la traducción tiene tanto el valor del vertido interlingüístico como el de traducción semiótica para la puesta en escena (de la palabra al gesto, de la palabra al espacio, etc.) y la decodificación expectatorial (Dubatti, 2015).

Sin embargo, y pese a los puntos de contacto que resultan en una mezcla e integración en la praxis, las tres operaciones (traducción, adaptación y puesta en escena) son mecanismos específicos y diferenciables que deben concebirse aisladamente, al menos a los fines teórico-metodológicos. En nuestro caso, si bien la separación de los conceptos adaptación y traducción van en detrimento de los postulados del mismo Mayorga, contribuye a los fines prácticos de nuestros análisis ulteriores. Así, debemos entender por traducción una «operación exclusivamente interlingüística que consiste en el traslado de un texto-fuente (en una lengua X) a un texto-destino (en una lengua Y)» (Dubatti, 2015). En este sentido, la traducción y la adaptación se relacionan «por género próximo y diferencia específica» (Dubatti, 1996: 424), ya que ambas tienen en común el traslado de un texto fuente a un texto destino; pero la traducción depende del original, no tiene autonomía, mientras que la adaptación tiene un grado de autonomía mucho mayor, al no tener «un principio real de dependencia, salvo en determinados casos pautados con el adaptador» (1996: 424).<sup>20</sup> Desde este punto de vista, además del obligatorio traspaso lingüístico, la traducción se diferencia de la adaptación, ya que esta última implica cambios y mayores libertades respecto del texto fuente, las cuales se restringen al máximo en la traducción.<sup>21</sup> Estas libertades inciden también en

<sup>20</sup> «Para un dramaturgo o director escénico escribir una versión no equivale a una traducción; a pesar de que el versionista, como el traductor, es plenamente consciente de que está trabajando un texto ajeno, sabe que hacer una versión posibilita “ciertas libertades” ante el texto de partida [...]. El responsable de una versión dramática suele hacer visible el grado de libertad que su obra tiene respecto del original, sea utilizando la palabra “versión” en forma neutra, [...] o bien los sintagmas “versión libre” o “versión muy libre”» (Balestrino, 2002: 76-77).

<sup>21</sup> «Cuando en la traducción el rigor de sujeción al texto-fuente es fundante, el margen de libertades (por cierto existente) no incluye las operaciones de la adaptación. [...] Ésta posee la función de cambiar, modificar, cortar, agregar, generar novedades sobre el texto-fuente. Las adaptaciones no son formas de

el lugar de pertenencia: la traducción de una tragedia griega se atribuye en primera instancia a Esquilo, Sófocles o Eurípides, y ocupa el anaquele dedicado a la Literatura Griega o al Teatro Griego, mientras que una adaptación de una tragedia en el teatro español actual hace gala de su «doble autoría», pero se atribuye en primera instancia al dramaturgo español, es decir, ocupa el conjunto de obras que denominamos pertenecientes al teatro español actual. En cuanto a la puesta en escena, desde su concepción literal tradicional como el «conjunto de procedimientos que articulan el pasaje de la obra dramática-fuente al texto espectacular-destino» (Dubatti, 2015), la concreción de este tránsito no requiere necesariamente realizar una adaptación, ya que la función del director radica en incorporar nuevos sistemas de signos integrados a los ya inscritos en la obra dramática y superar así su carácter verbal-literario para integrarlo a un cuerpo y un espacio escénico-vivientes, es decir, «llenar los lugares de indeterminación del texto dramático» (Toro, 1987: 69-70). El director solo es adaptador cuando cambia las instrucciones de la obra dramática original y no se limita a trabajar en complementariedad con ellas. Incluso si el director realiza ambas operaciones, estas funciones no son específicas de su tarea en la definición tradicional de «puestista». Por otra parte, estos lugares de indeterminación son tan abiertos y permiten resoluciones tan divergentes que las diferencias entre una puesta y otra se dan aunque intenten respetarse las instrucciones implícitas del texto dramático.

#### DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN: MODOS Y CLASIFICACIONES

En nuestro trabajo partiremos del uso de la modalidad que distingue entre lo que Dubatti llama *adaptación internacional* (aquella en la que los tránsitos se dan entre obras que pertenecen a países o culturas diferentes) y las *adaptaciones intranacionales* (aquellas en las que los dos componentes corresponden a regiones o áreas internas de una misma nación). Dentro de esta primera diferenciación, y en cada uno de los casos, nos serviremos de la clasificación en dos tipos de adaptación teatral: la *adaptación genérica*, en la cual se infiere un cambio de género, es decir, la relación de traspaso se da desde un arte narrativo (una novela, un cuento, una serie televisiva o radial, una película, etc.) hasta el género teatral a través de los códigos propios de lo teatral; y la *adaptación poética*, que observa el traslado entre textos teatrales, por lo cual no se observa un cambio de género, sino de poéticas, es decir, del «conjunto de procedimientos que, por selección y combinación, generan un determinado efecto teatral y portan una ideología estética» (Dubatti, 2015).<sup>22</sup>

acercamiento estricto al texto-fuente sino que deliberadamente se distancian de él y le incorporan nuevos componentes que las entronca mucho más con la literatura y la cultura que las produce que con el texto y el contexto-fuente originales» (Dubatti, 2015).

<sup>22</sup> En este punto es preciso aclarar el sentido del concepto de *géneros* como «soportes» o tipos artísticos diferentes y no como formas dentro de un mismo arte; desde nuestra perspectiva, la posibilidad del traslado de una tragedia a una comedia o una parodia no es considerada como un «cambio de género», sino como una adaptación poética transgresora o libre, según el grado de diferencias que presente.

Para el análisis de ambas formas de adaptación tomaremos la referencia o parámetro principal que apunta a los grados de alteración. Para ello, focalizamos el análisis de las poéticas del texto fuente y la versión o adaptación en sus niveles temático (análisis de la fábula),<sup>23</sup> morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico) y semántico (análisis del significado y el sentido),<sup>24</sup> así como en sus matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico). Para el análisis particular de las matrices o modelos de teatralidad nos serviremos del enfoque sobre *texto, tiempo, espacio, personajes y visión* y sus respectivas categorizaciones propuestas por José Luis García Barrientos en su estudio *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012). García Barrientos propone un modelo de estudio basado en el concepto de *dramatología*, definida como la teoría del modo teatral de representar ficciones, opuesto al modo «mediato» de la narración por su carácter *inmediato*. Desde esta perspectiva, se plantean una serie de parámetros o modelos en común y específicos para el estudio de los elementos dramáticos. En primer lugar, el estudio nos ofrece algunas consideraciones para el análisis de la estructura textual o lingüística del drama<sup>25</sup> aplicable a nuestro trabajo; en segundo lugar, los enfoques sobre las posibilidades que ofrecen al modo dramático de representación los cuatro elementos fundamentales del teatro (el tiempo, el espacio, el personaje y la recepción) presentan modelos de interacción que utilizaremos en nuestro análisis. Los tres primeros elementos (tiempo, espacio y personajes) comparten las categorías de *planos* (diegético-escénico), *grados de representación* (latente, patente y ausente), *estructura, distancia y perspectiva*, siendo estas dos últimas compartidas también por el estudio de la recepción o visión. Asimismo, cada uno de estos elementos posee categorías propias; en el caso del tiempo, el enfoque estará dado hacia el *orden* (acronía, regresión, anticipación, etc.), la *frecuencia* (iteraciones, repeticiones, etc.) y la *duración* (isocronía, intensidad, distensión, ralentizaciones, condensaciones, dilataciones, etc.); en el estudio del espacio, nos centramos en los *signos* (decorado, iluminación, acceso-

<sup>23</sup> El estudio del nivel de la fábula es fundamental tanto en la adaptación poética como en la genérica. Para el análisis de este nivel, Dubatti (1994: 23-24) considera útil determinar las unidades constitutivas invariantes (aquellas componentes esenciales de la fábula original que no pueden obviarse sin alterar definitivamente la substancia de la historia en la adaptación) y las unidades constitutivas variantes de la fábula (los componentes que pueden ser alterados sin modificar esencialmente la naturaleza de la historia original). A partir de esta básica diferenciación, el análisis comparatístico puede articularse a través de la consideración de relaciones de presencia/ausencia; repetición/cambio; amplificación/reducción supresión/incorporación, etc.

<sup>24</sup> El análisis semántico intenta discernir, a través de los mecanismos de producción de sentido de los dos textos (fuente y adaptación), los aspectos relativos al tema, la propuesta ideológica y el significado, la intencionalidad semántica de la adaptación, sobre todo respecto de la fuente. También debe tenerse en cuenta «la *semántica de la forma*, es decir, la dimensión significativa de la estética de Ta y de A como *metáforas epistemológicas*» (Dubatti, 1994: 26).

<sup>25</sup> El autor parte del estudio distintivo del *texto* (diálogo y acotaciones) y del *paratexto* (que a su vez, puede ser autorial o crítico, de acuerdo a su autoría, o de acuerdo con su posición respecto de los diálogos y acotaciones, como preliminar, interliminar y posliminar) para terminar en una focalización en el estudio de la ficción dramática (acción, estructura, jerarquía, grados de representación, secuencias, formas de construcción).

rios, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, etc.); los personajes se estudian exclusivamente a partir de su *caracterización* (simples, complejos, fijos, variables, múltiples, etc.), sus *funciones* (semántica, pragmática, sintáctica, etc.), su relación con la *acción* (funcionales y sustanciales) y su *jerarquía* (principales o secundarios), mientras que la visión implica un enfoque particular en los *niveles* extradramático, intradramático y metadramático. De igual forma, en todos estos elementos se centra uno especialmente sobre su significado en la acción dramática.

En el estudio de las *adaptaciones genéricas* los cambios de la poética serán fundamentales a causa de la transposición de los códigos de un género a otro; los lenguajes de la novela, la televisión, el cine, etc., son necesariamente modificados por las reglas del discurso teatral, a lo que se le suma la incorporación de las técnicas de puesta en escena, es decir, el sistema de convenciones en las cuales el texto espectacular se sustenta (no es lo mismo si la versión escénica corresponde al teatro de actores, títeres, objetos, imágenes, etc.). En nuestro caso, para establecer una clasificación dentro de este tipo de adaptaciones nos serviremos en algunos tramos de nuestro estudio de la diferencia establecida por J. Sanchis Sinisterra (*Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*, 2012) entre dramaturgia *historial*, centrada en los componentes de la fábula (trama, argumento, situaciones), *discursiva*, que no pretende dramatizar la historia, sino que «extrae de la especificidad del discurso narrativo [...] los parámetros de una teatralidad a menudo anómala» (2012: 139), y la dramaturgia *mixta*, que incorpora secuencias o componentes de la fábula a un marco dramaturgíco «deducido del análisis del discurso del texto narrativo» (*ibidem*).

En lo respectivo a la *adaptación poética*, como los dos textos pertenecen al género teatral, los cambios deben ser enfocados de manera diferente. A partir de la confrontación de las poéticas teatrales, J. Dubatti (1994: 26-27; 2015) distingue cuatro grandes modalidades. El primer tipo, denominado *adaptación clásica*, sigue muy de cerca las instrucciones implícitas y explícitas de la poética del drama fuente, implementando solo cambios escasamente relevantes, como «la supresión de alguna escena, la actualización atenuada de la lengua de los personajes, la reducción de la extensión de algunos parlamentos no fundamentales, etc.» y concentrando su singularidad en la lectura de los lugares de indeterminación. De esta manera, se centra uno en la relación entre la temporalidad poética del drama fuente y la temporalidad poética del teatro que contextualiza a la adaptación, como cuando solo se reduce la extensión de algunos dramas clásicos (recortes de algunas escenas) para aproximarlos a la capacidad de atención del espectador actual. El segundo tipo, la *adaptación estilizante*, incrementa considerablemente la alteración cualitativa imprimiendo modificaciones a la poética que profundizan su novedad y singularidad. Se reconocen en esta perspectiva dos subtipos muy frecuentes, la *adaptación estilizante formal*, donde los cambios más relevantes no afectan decisivamente a los componentes esenciales de la fábula, sino a los procedimientos morfológicos de la poética, y la *adaptación estilizante recontextualizadora*, donde los cambios más relevantes pasan por los procedimientos tematólogicos, buscando establecer un traspaso entre el universo

ficcional del drama fuente y un universo de experiencia (geográfico-histórico-cultural) cercano al espectador. El tercer tipo, la *adaptación transgresora*, está integrada por las adaptaciones o versiones teatrales que proponen respecto de su fuente «la deliberada reversión [...], en todos los niveles de su poética» (Dubatti, 2015), generalmente, por medio de los procedimientos propios de la parodia. Finalmente, un cuarto tipo distingue las *adaptaciones libres*, en las cuales la fuente se ha convertido en un «simple pretexto o disparador o basamento inicial de una creación manifiestamente nueva». En estos ejemplos son mayores las diferencias que los puntos de contacto entre los textos; pero, a la vez, se reconoce la poética del drama fuente, aunque sea profundamente reelaborada. A pesar de encontrarnos en el borroso horizonte de otros traspasos, casi indivisible de los mismos, seguimos hablando de adaptación y no de intertexto o palimpsesto «porque el [Texto Fuente] no funciona en la [Versión Teatral] como un componente más sino como su condición de posibilidad, su génesis, su cimiento profundo» (Dubatti, 2015).

En general, los textos dramáticos contemporáneos buscan fundar un espacio poético o incluso micropoético, signado por la heterogeneidad, los cruces y las tensiones que buscan, consciente o inconscientemente, una desclasificación,<sup>26</sup> y podemos encontrarnos con dramas que pueden ser considerados dentro de dos o más tipos de los presentados, o bien obras que muestran una fragmentación interna; una adaptación puede funcionar como clásica durante la primera parte y transformarse en una adaptación abruptamente estilizante hacia el final. No obstante, el encuadre de las obras que se denominan adaptaciones dentro de los tipos contenidos en este estudio, tanto como los híbridos, intercambios y tensiones posibles entre las categorías, revelan conclusiones que explican en gran medida el verdadero sentido dialógico, íntimo, de las mismas, a la vez que exhiben algunos de los elementos determinantes de la poética de nuestro autor.

## CONSIDERACIONES PARA NUESTRO TRABAJO

### HACIA UNA «DRAMATURGIA DE VÍNCULO INTERTEXTUAL» COMO COMPLEMENTO

Como observamos, lo que permite distinguir la versión/adaptación de otras formas de reescritura o traspasso es la presencia y alteración (en diferentes grados de calidad y cantidad) de la entidad del texto fuente como referencia fundamental y explícita en el texto de la adaptación dentro de todos sus niveles poéticos (tematológico, morfológi-

---

<sup>26</sup> Dubatti (1994) menciona el caso de la *adaptación teatral intercultural*, cuya preocupación ejemplifica con los estudios englobados por el eje Oriente/Occidente, marcando el encuentro de visiones de mundo y concepciones estéticas muy diferentes, como «las relaciones y diferencias que funcionan en las adaptaciones orientales (teatro chino, hindú, japonés, árabe) de piezas del teatro occidental europeo, o viceversa» (1994: 17), que también puede ser concebida como una forma mixta que junta la adaptación poética y la genérica, «ya que las concepciones escénicas y textuales son tan diferentes desde el punto de vista cultural que nos parece movernos en campos genéricos distintos» (1994: 17).

co, sintáctico, textual, semántico, matrices de teatralidad). Igualmente, la conciencia de que «las poéticas se constituyen desde la enunciación externa, basta modificar la enunciación externa para que un texto ya no sea el mismo (Dubatti, 2015: 1) le otorgan a las reescrituras, y sobre todo a las versiones/adaptaciones, un lugar preponderante que incluso se hace notar en la ampliación del mismo concepto de dramaturgia:

Ya no se utiliza el término para referirse a la producción literaria-dramática de un autor (el escritor de obras teatrales) que compone los textos dramáticos a priori, antes e independientemente de la puesta en escena de esos textos. Hoy el término se ha complejizado (Dubatti, 2015).

De esta manera, se distinguen (al menos) cuatro tipos generales de dramaturgia, organizadas según la instancia del sujeto creador (dramaturgia de autor, de dramaturgista, de director, de actor, de grupo, de adaptador o versionista, con sus respectivas combinaciones); según su relación temporal con la escena (pre-escénica, escénica, post-escénica); según los rasgos específicos que imponen su singularidad en la escritura (dramaturgia para actor, para narrador oral, para títeres u objetos, para mimo, para teatro musical, infantil, callejero, etc.) y, finalmente, un tipo de orden dado por la relación entre un texto fuente X y un texto destino Y, de acuerdo con la fórmula de Pichois y Rosseau (1969), que esquematiza los fundamentos generales del trabajo comparatista:

Pese a la diversidad de títulos y contenidos, todos los trabajos que estudian la fortuna, éxitos, influencia y fuentes puede reducirse a un tipo único: X e Y. X puede, como Y, significar a voluntad un continente, una civilización, una nación, la obra total de un autor, el autor mismo (es el caso más frecuente), un solo texto, un pasaje, una frase, una palabra. No se impone entre las dos variables ningún límite, ni el tiempo ni el espacio (1969: 96).

Dentro de este último tipo de dramaturgias, las adaptaciones constituyen una de sus muchas posibilidades, pero nos dan el punto de partida para nuestro recorrido. Dubatti se centra en la necesidad de reflexionar sobre la versión o adaptación dramática para, como observamos en el punto anterior, precisar sus límites y diferenciarla de otras prácticas de reescritura teatral. Pero el concepto resultante de *dramaturgia de adaptación*, si bien constituye una valiosa conquista que nos ayuda a sistematizar el estudio de este tipo de obras (Dubatti, 2010: 171), deja fuera tanto a las artes no sucesivas o no narrativas (como la plástica, la música, la arquitectura, etc.), ya que «no pueden ser “adaptadas” sino absorbidas y transformadas intertextualmente en uno o más códigos de puesta en escena» (Dubatti, 1994: 16), así como tampoco contempla otro tipo de tránsitos reescriturales, igualmente interesantes, que no pertenecen al ámbito artístico, como las «absorciones y transformaciones» de discursos políticos, históricos, filosóficos, periodísticos, e incluso las confrontaciones con las reflexiones metapoéticas.

La intención de nuestro trabajo es integrar el estudio de las adaptaciones dentro del contexto delineado por todos estos tránsitos y apropiaciones cuyos elementos sustentan y enmarcan a las mismas adaptaciones dentro de la poética del autor, al exponer sus elementos principales; en otras palabras, buscamos enfocar todas aquellas «relaciones  $X \rightarrow Y$ » que configuran la poética mayorguiana y que sirven como marco poético tanto de las adaptaciones como de las obras originales del autor. En este sentido, la división establecida por Dubatti (2015) entre *dramaturgia de adaptación o versión* y los otros tipos (no categorizados ni descritos, y enumerados como dramaturgia de «intertextos, palimpsestos, continuaciones, historias anteriores de un personaje, citas, plagios, etc.») nos permite intervenir en la agrupación de estas otras formas para la concepción de una focalización un tanto más abarcadora, paralela en nuestro análisis a la de *dramaturgia de adaptación*, que llamaremos *dramaturgia de vínculos intertextuales*, porque rastrea las referencias más o menos directas o reconocibles de un fragmento discursivo  $X$  presente (*in toto o in parte*) en una obra dramática  $Y$ . Estas referencias, por lo demás, no explicitan su vínculo con el discurso predecesor (sin que esto se pueda considerar plagio) o lo explicitan cuando  $X$  no pertenece a una obra narrativa ficcional (por ejemplo, la dramaturgia que parte de un documento histórico). En definitiva, la noción de *dramaturgia de vínculos intertextuales* busca complementar en nuestro estudio el campo de transpolaciones o «relaciones  $X$  en  $Y$ » que el marco de la *dramaturgia de adaptación* deja fuera. Así, la perspectiva de estudios que planteamos propone un campo en el cual se reúnen, interactúan y se interrelacionan elementos pertenecientes a otras áreas del Teatro Comparado (Dubatti), como la interdiscursividad, la tematología, las reflexiones metapoéticas y las relaciones de circulación y traducción. Siguiendo entonces la configuración de Pichois y Rousseau, nuestra concepción de *dramaturgia de vínculos intertextuales* puede enfocarse en la relación entre diferentes fragmentos de obras dramáticas que aparecen en una obra resultante (palimpsestos), pero también en la relación entre sus autores, sus ámbitos histórico-culturales, sus países, la prensa, la historia, la filosofía, etc.; cualquier elemento perteneciente a cualquier arte, disciplina o territorialidad cultural puede ser  $X$ , pero con el requisito *sine quo non* de que  $Y$  sea una obra dramática. Así, el término *vínculo*, entendido como «unión o atadura de una persona o cosa con otra» (*DLE*) engloba y hace visibles las relaciones más difíciles de percibir entre un texto y su(s) fuente(s), muchas veces etiquetadas como relaciones de apropiación, asimilación, absorción, etc. Como en nuestro trabajo analizamos las adaptaciones desde el esquema de *dramaturgia de adaptación* presentado por Dubatti (1994; 2015), en el momento de focalizar nuestro estudio desde la perspectiva de *dramaturgia de vínculos intertextuales* nos detendremos principalmente en las huellas de los tránsitos presentes en las obras denominadas «originales», aunque, eventualmente, también podemos dedicarnos a entrecruzar o imbricar los análisis con el foco sobre «presencias» diferentes en una obra clasificada como *adaptación* (por ejemplo, la configuración kafkiana de los personajes animalizados en la obra de Mayorga, que comienza en su adaptación de la novela cervantina «El coloquio de los

perros» —*Palabra de perro* (2003b)— y se extiende a otros dramas «originales» del autor). En este sentido, si bien sabemos que toda obra posee «vínculos» con otros textos y otros discursos que la preceden, nuestra idea de una *dramaturgia de vínculos* es menos una ontología que una perspectiva de análisis o una estrategia heurística; por ello, no pretendemos un logro similar al concepto de *dramaturgia de adaptación*, los tipos o enfoques que presentaremos para nuestro trabajo, si bien podrían ser susceptibles de acomodarse al estudio de otros autores, han sido delineados de acuerdo con unas micropoéticas pertenecientes a un autor particular (Juan Mayorga), buscando relaciones y aspectos que reúnan los rasgos de su poética.

Para la configuración de los enfoques de análisis en los que agruparemos las relaciones propias de nuestra conceptualización partimos del estudio de la *intertextualidad* propuesto por la semiótica francesa. Dentro de sus principales referentes, J. Kristeva (1982) parte de la idea bajtiniana de *dialogismo* para concebir a los textos como «absorción y transformación de otro texto» (1982: 23) en una cadena infinita, que construye la imagen de una cultura conformada por un «mosaico» de enunciados, que de ese modo son inconcebibles gestándose de la nada. Genette (1982) nos ofrece un marco operacional que parte de una idea general con cinco formas de *transtextualidad*, dentro de las cuales, la intertextualidad sería uno de sus tipos o formas.<sup>27</sup> El autor define esta forma como «la relación de co-presencia de un texto en otro, [...] la presencia efectiva de un texto en otro» (1982: 34). La clasificación de las formas de intertextualidad que realiza Genette comienza con el reconocimiento de tres prácticas intertextuales: la cita, el plagio y la alusión, siendo concebidas como las estrategias particulares que reenvían necesariamente a un texto anterior. Para diferenciar estas tres prácticas, Genette toma como referente al intertexto, definido como un enunciado (o parte de un enunciado) que se reconoce como extrapolado de otro texto anterior y que está «intercalado» en un nuevo texto. A partir de esta referencia, el plagio es visto como una «imitación» que no establece distancia (en tanto no-similitud) entre la palabra propia y la ajena, por lo que no se concibe como intertextualidad. La citación y la alusión, entonces, son formas que representan los dos extremos posibles del intertexto en todo proceso intertextual. El proceso de citación sería «la forma más explícita y literal del intertexto» (1982: 92), es decir, el más fiel, el más cercano a la palabra del otro, hasta tal punto que a veces utiliza las comillas o una tipografía distinta, mientras que la alusión representa el otro extremo, la forma más lejana e imperceptible de referirse a la palabra ajena. En este caso, se recodifica lo ya codificado en un texto anterior, y los rasgos distintivos de esa codificación se evidencian en el acto de una nueva comunicación.<sup>28</sup> En este punto, nos resulta provechoso

<sup>27</sup> La transtextualidad es definida por Genette como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otro texto» (Genette, 1982: 10). Las cinco formas presentadas son: la *hipertextualidad* (relación entre un hipertexto y un hipotexto); la *architextualidad* (títulos o subtítulos que orientan la expectativa del lector en tanto referencia genérica); la *metatextualidad* (relaciones que unen a un texto con otro sin citarlo); la *paratextualidad* (relaciones del texto con todo lo que lo «rodea») y la *intertextualidad*.

<sup>28</sup> Asimismo, el autor define tres grandes tipos de intertextualidad; a saber, la autotextualidad (que abarca las referencias dentro de un mismo texto), la intertextualidad limitada, que se ocupa de las rela-

sumar para nuestro estudio la distinción realizada por José Enrique Martínez Fernández (2001: 81) entre intertextos verbales e *intertextos no-verbales*, diferenciados dependiendo de que la naturaleza del texto o discurso fuente u original se comprenda o no dentro de los dominios lingüísticos, lo cual permite en los estudios dramáticos, y en el nuestro en particular, la posibilidad de considerar dentro del segundo grupo los elementos propios de la puesta en escena, muchas veces descritos en las acotaciones (por ejemplo, la aparición de un elemento de utilería o de una imagen perteneciente a un cuadro, o que remite a una película, o a una fotografía icónica y reconocible).

Esta sección de nuestro aparato metodológico busca insertarse como complemento a los estudios de *dramaturgias de adaptación* propuestos dentro de las «dramaturgias de relaciones X en Y» que reconoce el Teatro Comparado, por lo que es preciso justificar esa idea desde los primeros modelos de la Literatura Comparada. En ese sentido, Claudio Guillén (2005) señala la conveniencia del análisis intertextual para el comparatista cuando enfrenta la idea de intertexto con la noción de «influencia»:

El beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, está clarísimo que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo el tránsito, el crecimiento, relegando a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado. Nos esforzábamos los comparatistas por distinguir entre la influencia y un cierto X, desprovisto de ambigüedad; y este X es lo que ahora se denomina intertexto (2005: 289/290).

Por otra parte, el autor propone un método para la investigación que focaliza en las relaciones posibles entre poemas, ensayos o novelas; profundizando los extremos del intertexto definidos por Genette (cita y alusión), Guillén elabora dos vías de aplicación de la intertextualidad para el análisis comparativo. En primer lugar, se considera una línea cuyos extremos son la *alusión* y la *inclusión* (2005: 294), es decir, la simple alusión o reminiscencia implícita de otras obras y la inclusión explícita de palabras, formas o estructuras temáticas ajenas; en segundo lugar, y dentro del proceso de inclusión, es preciso distinguir una vía que va de la *citación* a la *significación* (2005: 295). La citación sería un tipo de inclusión que se limita a evocar autoridades sin que intervenga decisivamente en el contenido fundamental de la obra. La significación se produciría cuando la obra se construye en torno a las palabras citadas, que se convierten en el núcleo semántico de la misma.<sup>29</sup> En este sentido, el estudio del

---

ciones establecidas entre los textos pertenecientes a un mismo autor, y la intertextualidad general, ocupada de las relaciones entre textos de diferentes autores, no necesariamente estéticos o ficcionalizados. Este último tipo es definido como el proceso en el que «un texto anterior se funde en un texto receptor de manera casi indistinguible, [...] aflorando apenas a la superficie, determinando el tono arcaico del texto visible».

<sup>29</sup> Las posibilidades permiten combinaciones entre los tipos, ya que también «hay alusiones significativas [...] e inclusiones que son citas de alcance sobre todo contextual y relativamente fugaz» (Guillén, 2005: 295).

intertexto abarca todas las propuestas enumeradas por Dubatti para ejemplificar los tipos de dramaturgia que clasificaba por su relación  $X \rightarrow Y$ .

La propuesta de la intertextualidad plantea la palabra como un «cruce», un diálogo de varias escrituras producido entre tres lenguajes o partes; el del escritor, el del destinatario (considerándolo tanto dentro como fuera de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior.<sup>30</sup> Desde una perspectiva semiótica, podemos partir de este esquema concibiendo la idea de dramaturgia como texto pensado y escrito para su representación, lo que multiplica las relaciones de verticalidad y horizontalidad, desdudando la idea del teatro como un «despilfarro semiológico» (José María Díez Borque, en Guillén, 2005: 186), que Graciela Balestrino (2002) explica en su tesis sobre la reescritura en la dramaturgia de Alfonso Sastre.<sup>31</sup>

Cuando se trabaja exclusivamente con textos escritos, como es nuestro caso, la intención y la búsqueda del convivio deben interceder exclusivamente en el espacio psíquico del lector/crítico, que debe ponerse en posición de lector/espectador para asimilar en el texto dramático un nuevo sentido «vertical», que abarque todo ese recorrido de múltiples voces, esto es, prestando especial atención a las matrices de teatralidad presentes en el texto a la hora de relacionar las obras y apreciar las diferencias de sus planteamientos. Así, en concordancia y en paralelo con el estudio de las adaptaciones, las matrices de teatralidad presentes en las *dramaturgias de vínculos* serán focalizadas desde la categorización propuesta por José Luis García Barrientos (2012). Por lo tanto, nuestra propuesta de *dramaturgia de vínculo intertextual* confeccionada para el estudio de la obra de Mayorga nos permitirá observar:

- **Vínculos de tipo interdiscursivo:** se focaliza sobre la presencia de intertextos verbales y no verbales pertenecientes a disciplinas artísticas no narrativas (pintura, escultura, fotografía) o la presencia de discursos no ficcionales  $X$  transformados en elementos de significación, normas o puntos de partida para una obra teatral  $Y$ . Este enfoque relaciona la idea de *intertextualidad estética* (Genette, 1982: 18) con los estudios de *Estética comparada* (Dubatti, 2004: 38). En nuestro caso, nos dedicaremos mayormente al reconocimiento de intertextos provenientes de la Filosofía y la Historia, y su particular implicancia en los niveles de lo dramático, aunque también la obra de

<sup>30</sup> «Así la palabra, que es doble, que es una y otra a la vez, puede considerarse de un modo vertical u horizontal. Horizontalmente, la palabra pertenece a la par a quien escribe y a quien lee [...], y, verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes» (Guillén, 2005: 288).

<sup>31</sup> En primer lugar, lo que diferencia al texto dramático de otros textos pertenecientes al discurso literario es que «duplica» la doble enunciación propia de cualquier texto, lo cual es visto como una «polifonía a cuatro voces» (Balestrino, 2002: 85), al estar formada por dos conjuntos discursivos (el discurso informante, cuyo destinador es el escritor/dramaturgo, y el discurso relatado o diálogo, que es el discurso de los personajes), que, a su vez, se encuentran ubicados dentro de otro proceso de comunicación: aquel que une al escritor con su público. Por otra parte, en la representación también se plantea una doble enunciación: «la situación escénica (donde los teatristas se constituyen en emisores activos) y la situación representada (imaginaria, construida con los personajes)» (Balestrino, 2002: 90). Esta estructura de cuatro voces es polifónica, porque en ella se entran las voces de los dos locutores (sujeto textual y personajes), así como la voz y la audición del destinatario-interlocutor y, finalmente, del lector/espectador.

Mayorga muestra otras fuentes, como la prensa, y otros intertextos artísticos no narrativos y no verbales, como la fotografía.

- **Vínculos de tipo tematólogo-imagológico:** se observan los intertextos (verbales y no verbales) que revelan motivos, atmósferas, imágenes, presentes en la obra de un autor *Y* en relación con determinadas obras o determinados autores *X*, desde los niveles o formas intertextuales —cita, significación, inclusión y alusión—, y su implicación en lo dramático. Este enfoque guarda una estrecha relación con los estudios de *Tematología Comparada* (Dubatti, 2004: 37), ya que parte del «análisis de la transmisión y reelaboración de unidades tematólogicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.)», así como con la subárea denominada *Imagología*, que estudia la representación de «lo extranjero» en contextos territoriales específicos y en su dimensión supraterritorial y cartográfica. Esta perspectiva nos permite considerar dramas cercanos a la denominación de «adaptaciones libres», pero que no se conciben como tales porque no reconocen el texto anterior como génesis o razón de ser, sino como un simple «disparador»; muchas veces uno entre tantos, como el caso de la dramaturgia de *pastiche* o *palimpsesto*.
- **Vínculos de circulación y traducción:** en el caso (como es el nuestro) de que un autor *Y* haya recorrido otros lugares que hayan dejado algún tipo de huella en su obra o conozca otros idiomas al punto de incurrir en traducciones de una lengua *X*, los *vínculos de circulación y traducción* analizan estos «mapas de circulación» (Dubatti, 2004: 43) o transpolaciones idiomáticas en tanto datos estadísticos que complementan y fundamentan el análisis de las relaciones entre ese autor *Y* y otro autor, una poética, o incluso la cultura perteneciente a la lengua *X*.
- **Vínculos de tipo metapoético:** considera para el análisis de las obras de un autor las relaciones con su propia obra, así como (en caso de poseerla) con su propia teoría y otro tipo de escritos autorreferenciales, principalmente desde el punto de vista de la intertextualidad limitada (Genette, 1982: 19).

Estas relaciones exigen un análisis en combinación; muchas veces, los intertextos presentes en las obras que podemos considerar como pertenecientes a algún tipo de vínculo señalado no pueden comprenderse sin la «colaboración» de otros tipos. Por este motivo, en nuestro trabajo presentaremos apartados generales que combinan varios de estos vínculos intertextuales, dispuestos por su importancia o preponderancia para nuestro análisis, o bien a partir de las relaciones que se muestran con mayor recurrencia.

La expansión de nuestro marco teórico de relaciones conlleva una ampliación del corpus de textos de Mayorga seleccionados para nuestro trabajo, así como también un aumento en lo que respecta a las «fuentes», que ya no se limitan a textos narrativos ficcionales; la posibilidad del estudio intertextual nos permite concebir *X* como intertextos históricos, filosóficos, artísticos, etc. Queda claro que el marco con-

formado para nuestro trabajo se propone analizar los traslados más relevantes que tienen a la dramaturgia de Mayorga como destino (*Y*), y no al revés, es decir, dejamos fuera de nuestro estudio el amplio campo de la recepción de la obra de Mayorga en el mundo, que implica traducciones de su obra a otros idiomas, puestas en escena, ediciones, críticas, así como adaptaciones cinematográficas, etc. Por otra parte, la limitación a un trabajo basado en textos escritos deja fuera de nuestro enfoque la tarea ejercida por Mayorga como director, paralela en la actualidad a su labor como dramaturgo (con un comienzo posterior en la carrera del autor), ya que, en definitiva, nos restringimos desde este marco operativo a la vasta empresa que tiene el objetivo de configurar la poética del autor en función de estos recorridos, de estas «absorciones y transformaciones» que opera y refleja en todos los niveles de su escritura.

En este sentido, sabemos que toda poética «se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto» (Dubatti, 2010: 2), por lo que el Teatro Comparado va a diferenciar tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo o en un grupo de entes poéticos. A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, la disciplina distingue cuatro tipos básicos de poéticas: las *micropoéticas* o poéticas de individuos poéticos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual) es la poética de un ente poético particular (Dubatti, 2009: 6). Se conciben como «espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación», por lo cual propicia una mirada que tiene en cuenta la complejidad y la multiplicidad internas. De este modo, la confrontación de dos o más micropoéticas para la conformación de un conjunto resulta un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí. En segundo orden, las *macropoéticas* o poéticas de conjuntos están integradas por dos o más individuos poéticos y es el resultado de «los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.)» (Dubatti, 2009: 7). En tercer lugar, el autor ubica las *archipoéticas* o poéticas abstractas, que son definidas como «un modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas» (2009: 7). Finalmente, las *poéticas incluidas* o poéticas enmarcadas de segundo grado implican la inscripción de una poética dentro de la micropoética (que adquiere el valor de poética-marco).

El diseño de nuestro recorrido implica un trayecto por vía de inferencia inductiva, a partir de la confrontación de las micropoéticas de Mayorga entre sí pero, principalmente, con otras micropoéticas provenientes de las artes, el teatro, la literatura, la historia, la filosofía, la prensa, etc., para establecer la conformación de una macropoética del autor. Desde allí, podremos configurar una archipoética,<sup>32</sup> en el sentido de

---

<sup>32</sup> «En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos: son generalmente el camino indispensable para la elaboración de las archipoéticas» (2011: 4).

«un modelo abstracto derivado de los datos provistos por la macropoética» (Dubatti, 2010: 6).

Las relaciones de vínculos que, desde nuestro punto de vista, enmarcan y sostienen otros trasposos, como las adaptaciones, y configuran conjuntamente la poética de un autor como Mayorga requieren un encauce en su estudio que, a su vez, dé cuenta en las conclusiones de la interculturalidad como rasgo característico de la misma. Siguiendo esta premisa, en el siguiente apartado ordenamos los conceptos centrales de acuerdo con la disposición en nuestro trabajo.

#### EJES DE NUESTRO TRABAJO: LO (INTRA)NACIONAL Y LO INTERNACIONAL. MODELOS DE TERRITORIALIDAD

Como ya hemos visto, la disciplina de Teatro Comparado necesariamente gira en torno de una problematización sobre la *territorialidad* en cualquiera de sus formas, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de traslados, viajes, exilios, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad) o incluso de superación de la territorialidad. Debido a los propios intereses de su génesis, el marco de las relaciones estudiadas por el Teatro Comparado comienza por centrarse principalmente en la distinción a partir de los *vínculos topográficos* entre las relaciones nacionales (que quedan fuera de su alcance o intereses) y las internacionales. En nuestro caso, la diferencia entre todos los traslados o transpolaciones (*intra*)nacionales de las *internacionales* constituyen el eje principal que divide las dos partes del estudio. Las relaciones intra-nacionales implican casi siempre vínculos diacrónicos esenciales para la confrontación de las micropoéticas.

Dentro del marco de las relaciones internacionales, sin duda las más recurrentes y configuradoras, el número de transpolaciones que presenta la obra de Juan Mayorga demuestra una serie tan amplia y con tantos autores, culturas, literaturas, doctrinas filosóficas, *tropos* históricos, etc., que nos exige una subclasificación interna. Para esta empresa, optaremos por una combinación de diferentes concepciones de territorialidad, que en algunos casos exceden o no coinciden con los territorios demarcados político-geográficamente.

En el caso de los autores y demás fuentes que englobamos como pertenecientes a la cultura alemana, tomaremos el parámetro de la *lengua* como territorialidad cultural, es decir, la lengua (el idioma) como representación de una cultura.<sup>33</sup> Esta consideración nos permitirá concebir el estudio de las adaptaciones y las obras originales de Mayorga ordenadas según la lengua como pertenencia a la cultura. Así, por

---

<sup>33</sup> «El estudio de las influencias internacionales viene a ser el de las relaciones no entre naciones o nacionalidades, sino entre unas lenguas y otras» (Guillén, 2005: 283).

ejemplo, concebimos autores como Kafka o Dürrenmatt dentro de la territorialidad de la lengua alemana.

El mismo Mayorga emparenta, a partir de los postulados de W. Benjamin, los conceptos de adaptación y traducción, lo cual representa para nuestro trabajo una imbricación metodológica de poca practicidad, al menos inicialmente. Pero el español también extiende la idea de traducción hacia la cadena de procesos que implica el mismo quehacer teatral:

Intentando acoger lo que residía en la lengua original, el traductor ha de ahondar en su propia lengua. [...] Esa visión benjaminiana de la tarea del traductor puede aplicarse a cada uno de los momentos del hecho teatral, porque el teatro es una cadena de traducciones, de desplazamientos: el texto es traducido por el director, cuya lectura es a su vez desplazada por los actores, etc. Finalmente, cada espectador completa el espectáculo —lo traduce— desde su propia experiencia (Mayorga, 2010a).

Si el ejercicio del teatrista (en cualquiera de sus formas) es un modo de traducción, y si una traducción no implica solo un traspaso idiomático más o menos fiel, sino el traspaso de una «mirada del mundo» a otra, en definitiva el traspaso de una cultura a otra, nuestra idea de lengua como territorialidad cultural nos permite ordenar y configurar la poética del autor español de acuerdo con estos trasposos interculturales. Así, el parámetro de la lengua como territorialidad cultural, de algún modo, compensa en nuestro trabajo los conceptos al conjugar la noción de transpolación intercultural en la dramaturgia de Mayorga con su idea filosófica de la traducción emparentada al mismo teatro: la *lengua* es en nuestro estudio el territorio que demarca la pertenencia de un texto a una cultura determinada; por lo tanto, las adaptaciones, así como los vínculos que observaremos, implican un traslado que, si bien se enmarca en una lengua, se concibe dentro de una territorialidad «macro», definida como la cultura que esta representa.

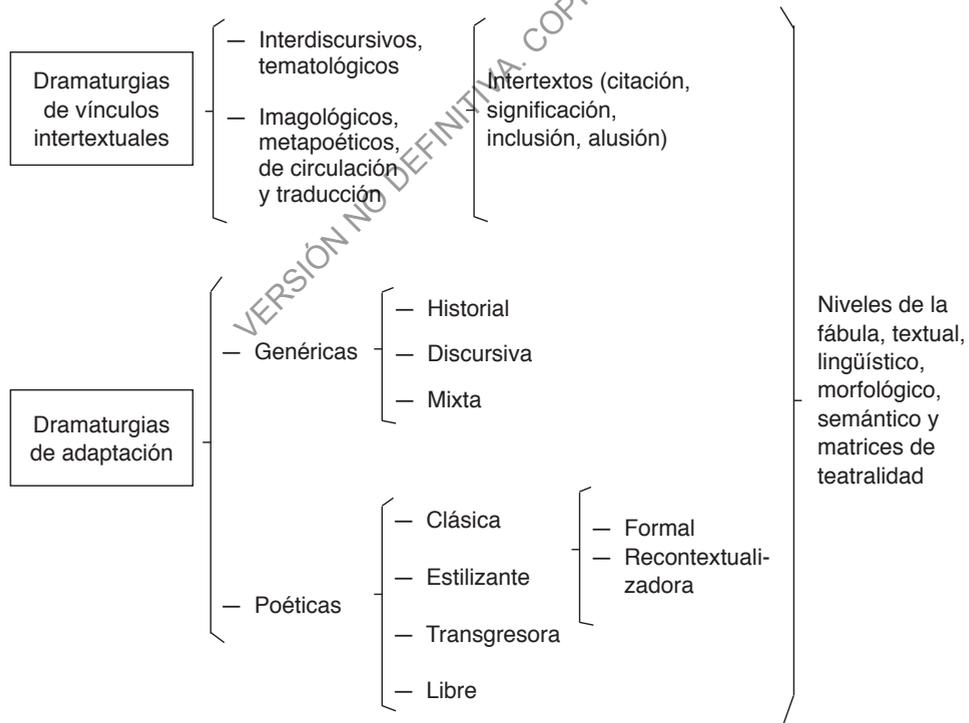
En el caso de las fuentes provenientes de la Grecia clásica, adoptaremos como forma de territorialidad la idea de cultura (en el sentido de «conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.» [DLE]). En este caso, no buscamos una confrontación con la lengua, sino una comparación diacrónica entre las poéticas que permita resaltar los conceptos pertenecientes a esta cultura que son retomados y recontextualizados en la obra mayorguiana.

En otros casos (Rusia, Francia, Italia, Inglaterra) mantenemos la concepción de territorios político-geográficos o «naciones», ya que no hay una relación directa con la lengua pero, sobre todo, porque en más de un caso resultan fundamentales los *mapas de circulación* como punto de partida para pensar las relaciones. En el caso de los vínculos con Argentina, esta perspectiva nos permitirá contemplar tránsitos dentro de las variantes de una misma lengua en diferentes territorialidades. Para las reflexiones a partir del contacto con el teatro chino, previo *mapa de circulación*, foca-

lizaremos la noción de territorialidad desde la perspectiva de «enfrentamiento» Oriente/Occidente, por lo que los modelos expuestos nos permitirán abordar un abanico de diversas formas de relación.

#### BREVE CARTOGRAFÍA TEÓRICA

De este modo, a partir de una diferenciación inicial entre lo *intranacional*, es decir, las obras que presentan vínculos con lo español y las adaptaciones de autores españoles, y lo *internacional*, que encierra los vínculos y adaptaciones provenientes de la cultura griega clásica, de Alemania, de Rusia, de Inglaterra, y de otras culturas, cada una de las obras que reunimos en nuestro trabajo será estudiada sobre la base de nuestro aparato teórico, según su correspondencia. A fin de evitar confusiones terminológicas, a continuación ordenamos los contenidos de nuestro marco teórico metodológico en una puesta en paralelo de los aparatos pertenecientes al estudio de dramaturgias de vínculo y adaptación a partir de los cuales serán focalizadas cada una de las mencionadas territorialidades (lenguas/culturas).



Como vemos, los estudios de *dramaturgias de adaptación* y *dramaturgias de vínculos intertextuales* no constituyen sistemas similares de enfoque. Al partir de obras literarias o teatrales concretas, las *dramaturgias de adaptación* (Dubatti) se dividen en primera instancia en adaptaciones *genéricas* y *poéticas*. En el caso particular de las adaptaciones genéricas, que indican una articulación en el traspaso del modo narrativo al modo dramático, remitiremos en ocasiones a la tipología de Sanchis Sinisterra, quien establece una clasificación entre dramaturgia histórica, discursiva y mixta (Sanchis Sinisterra, 2012) y, en el caso de las adaptaciones poéticas, el mismo Dubatti (2015) nos ofrece la clasificación en clásica, estilizante (que, a su vez, puede ser formal o recontextualizadora), transgresora y libre. Por su parte, al no surgir de obras concretas, sino de discursos, temas, imágenes y otro tipo de disparadores, la *dramaturgia de vínculos* reúne todas estas formas de relaciones —interdiscursividad, tematología, metapoética, circulación y traducción (Dubatti, 2004)— a partir del análisis de la intertextualidad y sus formas de citación, alusión, inclusión y significación (Guillén, 2005). Asimismo, tanto las *dramaturgias de adaptación* como las *dramaturgias de vínculos* comparten el estudio de sus niveles de relación (cambios), en el caso de las primeras, o intervención, en el caso de las segundas, a partir de una combinación del análisis de la fábula, lingüístico, semántico, morfológico y sintáctico, y una atención especial en las matrices de teatralidad, dispuestas en la focalización de texto, tiempo, espacio, personajes y visión o recepción (García Barrientos, 2012).

De este modo, pese a no coincidir en muchos pasajes de su recorrido teórico, los estudios de *dramaturgias de vínculos intertextuales* y *dramaturgias de adaptación* trabajan en colaboración, ya que la relación de intercambio o cooperación que las unifica en cada uno de los núcleos radica en la territorialidad compartida. Dicha territorialidad (en tanto lengua o cultura) constituye así el punto en común y el núcleo que les da unicidad a los dos grandes tipos de dramaturgias que comprenden cada una de las culturas contenidas en nuestro estudio. Cabe aclarar también que, tanto dentro de las relaciones intra-nacionales como en el interior de los diferentes bloques dedicados a los tránsitos o apropiaciones internacionales que consideramos preponderantes, nuestro estudio establece un recorrido que propone los vínculos como un proceso previo a las adaptaciones (lo que en muchos casos tiene su justificación cronológica). Por este motivo, los análisis comenzarán su trayecto desde los vínculos y tránsitos principales que ligan de alguna manera la obra del autor con cada lengua/cultura (en los apartados sobre dramaturgias de vínculo), hasta las adaptaciones, que cierran el recorrido por las huellas más constatables de las mismas.

PRIMERA PARTE  
LO (INTRA)NACIONAL

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## INTRODUCCIÓN: PARÁBOLA DE ESPAÑA Y EL UNIVERSO

Creo que en la España del Siglo de Oro hubo entre teatro y sociedad una íntima conexión que poco a poco se fue debilitando. [...] Para que en España vuelva a darse una alianza entre el teatro y la gente, sólo vislumbro una vía: hacer un teatro que enriquezca a la gente; que la haga más rica en experiencia, en memoria, en capacidad de mirar y de escuchar.

Juan MAYORGA

Si bien los estudios de Literatura Comparada y Teatro Comparado dan prioridad a las relaciones internacionales, nuestro propósito de delinear una poética de la dramaturgia de Juan Mayorga a partir de los tránsitos y apropiaciones que la nutren no puede obviar las relaciones intra-nacionales, es decir, los elementos que revelan en la obra de nuestro autor los múltiples contactos con la cultura española. Este enfoque se hace visible principalmente en dos aspectos preponderantes: en primer lugar, lo relativo a la primera etapa de su formación, tanto en lo académico en general como en lo dramático en particular; en segundo lugar, las huellas visibles de esa formación en las adaptaciones de varias obras literarias y teatrales correspondientes a los «clásicos» españoles, además de ciertos elementos pertenecientes a las problemáticas sociales y a la historia de España.

En cuanto al primer punto, reconocemos con el autor la importancia de los primeros talleres y cursos realizados al comenzar la década de los noventa con grandes maestros, como Sanchis Sinisterra o Marco Antonio de la Parra.<sup>1</sup> Asimismo, debe-

<sup>1</sup> «Entre los talleres de dramaturgia en que participé, me marcó especialmente el dirigido por Marco Antonio de la Parra en el CNNTE a principios de los noventa. En ése y otros talleres, además de recibir mucha información y de experimentar con distintos elementos de la escritura dramática, aprendí a escuchar críticas a mis textos. [...] Además he tenido la suerte de participar en muy ricas y diversas expe-

mos considerar la formación académica no vinculada inicialmente con lo teatral, es decir, las matemáticas y la filosofía, ya que en el caso de este autor terminan por nutrirlo desde su base:

Considero fundamentales para mi formación como dramaturgo mis estudios universitarios de Filosofía (licenciatura y doctorado en la UNED) y de Matemáticas (licenciatura en la Universidad Autónoma de Madrid). En mi teatro hay una querencia por las preguntas sin respuesta —las que interesan a la filosofía—, y una búsqueda de un lenguaje esencial, sin grasa —como el del matemático— (J. Mayorga, en Gies, 2010).

En cuanto a la Filosofía como «esquema» de las preguntas trascendentes, necesarias para el teatro de Mayorga, resulta preponderante su formación bajo la tutela del doctor Manuel Reyes Mate, director de su tesis doctoral, cuya influencia ha sido manifestada por el autor en más de una entrevista o escrito.<sup>2</sup>

Por otro lado, también deberíamos considerar como experiencias decisivas para su trabajo como dramaturgo las primeras puestas en escena de sus obras que, bajo la dirección de otros directores, contribuyen al procedimiento obligatorio y definitivo de todo texto dramático que se precie de tal y, en ese sentido, terminan de consolidar su trabajo como escritor. Esas representaciones se inician en el año 1994 con el drama *Más ceniza* en el teatro La Cuarta Pared de Madrid, una de las llamadas «salas alternativas», para luego comenzar a ganarse un lugar en los grandes teatros de España, como el María Guerrero, donde debuta en el año 1999 con *Cartas de amor a Stalin*. Desde entonces, el teatro de Mayorga se siente cómodo en cualquier tipo de espacio, desde las pequeñas salas más o menos experimentales hasta los grandes teatros públicos, así como en los teatros «comerciales» —el Bellas Artes de Madrid o el Romea de Barcelona, por ejemplo—, extendiéndose por todo el territorio español y proyectándose a gran parte del mundo. En este punto no podemos dejar de considerar a algunos dramaturgos y directores fundamentales para la trayectoria dramática de nuestro autor, como el caso de Guillermo Heras, uno de los teatristas españoles que más textos de Mayorga ha confrontado con la escena, además de ser uno de los mayores impulsores para su dedicación a la dirección.

Con referencia al segundo punto, de contacto con la cultura, la literatura y el teatro español, en los siguientes apartados observaremos las relaciones visibles en la dramaturgia de Mayorga pertenecientes a la cultura, la sociedad y la historia de España y su tratamiento, desde nuestra perspectiva de dramaturgia de vínculos, hasta el

---

riencias —talleres, grupos de estudio sobre el teatro del Siglo de Oro, laboratorios de dramaturgia actuaral...— lideradas por José Sanchis Sinisterra desde su llegada a Madrid a finales de los noventa» (en Gies, 2010).

<sup>2</sup> «A mi juicio, en la obra de Reyes Mate hay elementos para lo que podríamos llamar una Ética de la Representación que, centrada en la exigencia de nunca desoír el silencio de las víctimas, replantea las preguntas fundamentales ante las que se enfrenta cualquier creador: ¿Qué es necesario representar? ¿Qué es posible representar? ¿Qué deja fuera toda representación?» (Mayorga, 2010b).

estudio de las adaptaciones (genéricas y poéticas) de obras literarias y dramas pertenecientes a autores españoles. Un rasgo en común que cruza todos estos dramas tiene que ver con una de las búsquedas fundamentales del teatro de Mayorga, es decir, la universalidad del problema particular. Desde nuestra perspectiva, lo español en el teatro de Mayorga no aparecerá como «lo propio» en mayor medida que como vínculo con lo humano, con lo Universal; en un movimiento parabólico, la escritura del autor (e incluso muchas de sus posteriores auto-reescrituras o correcciones) busca un enfoque vinculante de España como imagen o metáfora que cabe en cualquier otro lugar del mundo. En este sentido, no nos detendremos en un estudio sobre lo que el autor denomina «Teatro Histórico de Urgencia», que, como su denominación anticipa, se ocupa de la dramatización de episodios históricos inmediatos.<sup>3</sup> El tópico se reduce a la obra *Alejandro y Ana: lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, escrita junto a Juan Cavestany y representada en el año 2003, casi inmediatamente después del casamiento de la hija de Aznar.<sup>4</sup>

Siguiendo estas premisas, las obras incluidas en nuestro estudio de *dramaturgias de vínculos* comprenden dos temáticas: en primer lugar, el tratamiento de la problemática histórica a partir de la Guerra Civil española, observada en tanto «tropos universal de la memoria» (Huyssen, 2007: 17),<sup>5</sup> conjuntamente con el franquismo en tanto consecuencia ineludible de la guerra, cuestiones que han dejado una honda huella en la memoria de España proyectada hasta el presente; en segundo lugar, y en muchos puntos relacionado con lo anterior, el tema del exilio y la inmigración, de profundo arraigo en el tratamiento de toda la cultura española en su rica historia, pero que incluye en sí mismo la idea de tránsito, de pasaje y, sobre todo, de extrañamiento. Por otra parte, el vasto número de dramas agrupados en el estudio de *dramaturgias de adaptación* imprime la idea de universalidad desde los mismos nombres de los autores y desde las obras versionadas, sobre todo teniendo en cuenta las temáticas elaboradas en las mismas.

<sup>3</sup> «Andrés Lima me vino a ver con el *Hola!* en la mano, lo desplegó para mostrarme el banquete de El Escorial y me dijo: “¡Tenemos que hacer algo!”. Desde entonces, uso la expresión *Teatro Histórico de Urgencia* para referirme a esta clase de espectáculos. Nuestro sueño sería hacer teatro sobre lo que acaba de pasar» (J. Mayorga, en Monfort, 2006).

<sup>4</sup> Además de su carácter de obra escrita en colaboración, las marcas que ligan al drama con personajes de la escena política española de los primeros años del siglo XXI la transforman en una sátira política repleta de «guiños» exclusivos a un público español, lo que reduce sus posibilidades de universalidad.

<sup>5</sup> Cercano de su segunda década, el siglo XXI reafirma ciertas búsquedas e indagaciones que se reflejan y definen en los discursos y las tendencias de sus políticas y son, de alguna manera, plasmadas por las manifestaciones culturales que las surcan. Así, una de las problemáticas que más debates ha generado en esos ámbitos está relacionada estrechamente con un «giro» hacia el pasado que pone a la memoria en un primer plano y que, según Andreas Huyssen (2007: 13), «contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX». Las temáticas relacionadas con la memoria y el olvido continúan siendo clave tanto en las políticas de la Europa desde la posguerra como en los países americanos herederos de un pasado de dictaduras y otros lugares del mundo que aún las padecen. Así, la «globalización de la memoria» (Huyssen, 2007: 17) opera en la mediatización por parte de la cultura para la fijación de ciertos acontecimientos históricos en *tropos universales de la memoria*, es decir, hechos históricos «descentrados» y utilizados como «prisma para percibir otros hechos similares» (2007: 17).

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES

### LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO: UN *TROPOS* DE LA MEMORIA UNIVERSAL Y PROPIO

El establecimiento de ciertos sucesos traumáticos de la historia como universales permite que la memoria del espectador se aboque a situaciones propias, aunque sean lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento referido. Desde este punto de vista, el *tropos* histórico español por excelencia en la dramaturgia de Mayorga es la Guerra Civil española y el franquismo, su fatal consecuencia de casi cuatro décadas, tanto por su importancia en tanto suceso traumático de la memoria histórica, como por el tratamiento que el autor le dedica en las tres obras que lo tienen como ambientación histórica o eje central. El mismo Mayorga le otorga un lugar preponderante al tema en el apartado «Mi teatro histórico» del ensayo «El dramaturgo como historiador» (J. Mayorga, en Brizuela [ed.], 2011) cuando nos dice que «esa voluntad ya se deja reconocer en mi primera pieza publicada, *Siete hombres buenos*» (p. 220), pero reconoce a la Guerra Civil y al franquismo como uno de los temas centrales de todo el teatro histórico español cuando, en un comentario sobre el drama *Terror y miserias del primer franquismo* (Sanchis Sinisterra, 1979), sostiene:

La Guerra Civil y el franquismo contuvieron un proyecto de olvido. Muchos, y muy poderosos, continúan trabajando en ese proyecto de desmemoria. Esfuerzos como el de Sanchis le hacen resistencia. Pero que sea un puñetazo contra la amnesia —que siempre empieza por las víctimas— y la amnistía —que suele empezar por los verdugos— no debe ocultar los valores propiamente artísticos de esta obra (Mayorga, 2004b).

La temática está presente en otras obras que exceden nuestro trabajo, como *Legión* y *Encuentro en Salamanca*, ambas incluidas en la antología de obras breves titulada *Teatro para minutos* (2009a). En la primera, la Guerra Civil es aludida desde el mismo título (si lo tomamos como una referencia a la «Legión Española», la fuerza militar creada en el año 1920 por el general franquista Millán Astray), y citada por un general ciego en plena fiebre de su combate imaginario;<sup>1</sup> en la segunda, se narra solapadamente el episodio ocurrido el 12 de octubre de 1936 en la Universidad de Salamanca, donde Unamuno, su rector, tendrá una seria discusión con el mismo Millán Astray que le costará al filósofo la libertad hasta su muerte, dos meses más tarde. La cuestión es referida por uno de los cuatro personajes que se reúnen en la ciudad que da título al drama, y contiene múltiples alusiones que se mezclan con citas explícitas del discurso, presentes en la memoria y el imaginario del público-lector español:

HOMBRE 4.– Está lleno de soldados [...]. Los manda un general al que falta un brazo, con un parche en un ojo. El general gritó: «¡Viva la muerte!». Entonces mi amigo dijo, de modo que todos pudieran oírlo: «Acabo de oír un grito necrófilo e insensato: “Viva la muerte”. Yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas, he de deciros, como experto en la materia, que ésta me parece repelente». Luego miró al general manco y tuerto para expresarle su temor de que hombres como él se convirtiesen en conductores del pueblo, porque sólo valdrían para extender el número de inválidos de guerra: «Es de esperar que un mutilado que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, encuentre alivio viendo cómo a su alrededor se multiplican los mutilados». En ese momento, el militar gritó: «¡Mueran los intelectuales! ¡Viva la muerte!». Muchos lo siguieron en sus gritos. Pero mi amigo no se arrugó: «Éste es el templo de la inteligencia, y yo su sumo sacerdote. Estáis profanando su sagrado recinto. Venceréis, porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis» (Mayorga, 2009a).

*SIETE HOMBRES BUENOS* (1989): PRIMERA ARTICULACIÓN HACIA LO UNIVERSAL

La primera obra dramática escrita por Juan Mayorga en el año 1989 (extrañamente, no estrenada hasta la fecha), reescrita y transformada durante años,<sup>2</sup> apunta directamente a las dos temáticas reunidas en nuestro estudio de dramaturgias de vínculos con lo español; las alusiones significativas a la Guerra Civil y el franquismo, como marco histórico en el cual se desarrollan las acciones y se alude a las principales problemáticas del drama, y el tema del exilio, la inmigración, el desarraigo, que por otra parte contribuye a la universalización de las temáticas, transformando la guerra civil en La Guerra y el franquismo en La Dictadura. La situación inicial del drama marca un mo-

<sup>1</sup> «Lo supe el día en que me dieron audiencia esos diputaditos, charlatanes temblones incapaces de tomar una decisión. Ese día supe que nos corresponde frenar el viento de la guerra civil. Al lado de esa guerra que ha de venir, ésta es un juego de niños» (Mayorga, 2009a).

<sup>2</sup> Para nuestro estudio tomaremos la edición publicada en el año 2014 en la antología *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota.

vimiento que se extenderá a lo largo de toda la obra, entre una pesada cotidianeidad que escamotea rasgos provocativamente absurdos; la acción nos presenta un grupo de hombres bastante entrados en edad, reunidos en un sótano, en una asamblea prefijada y que obedece a una acción rutinaria por parte de los personajes. Pero, a medida que transcurre la acción, nos enteramos de que en realidad estos hombres son el Gobierno de la República española en el exilio, treinta años después de haber perdido la guerra:

DÁMASO.—(*Trazando un mapa muy infantil.*) Mañana, como cada día igual que mañana desde hace treinta años, para celebrar que nos ganó la guerra, el tirano se da un baño de masas en esta plaza (*La señala en el mapa.*) (Mayorga, 2014: 34).

Entre los partícipes de la sesión encontramos a los ya envejecidos Pablo, primero en jerarquía (al menos al inicio), al ser construido como presidente del Gobierno de la República española en el exilio,<sup>3</sup> y a Nicolás, su segundo, secretario y asesor inseparable, en interacción con los demás «ministros»: Rogelio, ministro de Asuntos Exteriores, además de dueño del sótano en donde están reunidos (un depósito de vinos que delata su buen pasar como negociante); Marcial, aludido como ministro de Educación, aunque su verdadero trabajo consiste en dirigir un periódico de línea comunista; Alejo, un ministro del Interior plagado de deudas y ansioso por el retorno a la patria, y Dámaso, uno de los más viejos, personaje absurdo, esperpéntico, cuyas iteraciones y desvaríos comienzan por construirlo como un loco, aunque, como tal, terminará con las verdades más reveladoras en su boca. Junto a ellos aparecen los más jóvenes: Julián, ministro de Economía, hijo de un líder republicano asesinado poco antes del exilio de su familia en términos para nada claros, y Lucas, un ministro de Agricultura alcohólico, nacido en el país que le dio y le sigue dando asilo a su familia. Reunidos en este extraño concejo clandestino, los personajes «juegan» a dirigir los rumbos de la España republicana, en una parábola tan ficticia como absurda, pero que en cualquier momento podría volverse real, ante una inminente rebelión y un golpe de Estado contra el «tirano» que se ha postergado hasta ese presente:

*Después de Pablo, todos se sientan en torno a la mesa, sobre la que colocan sus papeles. Nicolás, junto a Pablo.*

PABLO.— Se abre el Consejo de Ministros del Gobierno de la República. Señor secretario, el orden del día.

NICOLÁS.— Con su permiso, señor presidente. (*Lee.*) «Punto uno: Plan Hidrológico Nacional. Punto dos: Anteproyecto de Ley de Enseñanza Secundaria. Punto tres: nuevo Código de Circulación. Punto cuatro: nombramiento de embajador en el nuevo Estado de Swazilandia. Punto cinco: Programa de nacionalizaciones» (Mayorga, 2014: 33).

---

<sup>3</sup> Este personaje es quizás un émulo de José Giral (1879-1962), presidente de la República española en el exilio entre los años 1945 y 1947, en una curiosa junta realizada en México, y cuya resolución nunca llegó a ser reconocida por ningún organismo internacional.

Sin embargo, cuando el relato de algunos medios y, sobre todo, del boca en boca de los compatriotas exiliados les describen un golpe de Estado republicano, un derrocamiento del dictador que les ofrece una oportunidad de volver, comienzan a tener miedo de retornar a un país que ya no era el que ellos dejaron tres décadas antes:

MARCIAL.— La situación sigue bajo control. Sólo hay esporádicos cruces de disparos aquí y allá. Casi todo el país es a estas horas republicano.

PABLO.— ¿Casi todo el país? Si Doménech no consigue dominar todo el territorio...

ROGELIO.— Si el golpe se queda a medias, habrá otra guerra.

PABLO.— Háblame sobre esos cruces de disparos. ¿A quién combatimos? El pueblo, ¿está con nosotros?

MARCIAL.— Trabajadores y estudiantes han salido a la calle pidiendo armas para el pueblo. La gente acude a los ayuntamientos pidiendo armas para defender a la República.

PABLO.— Hágase. Hay que dejar que el pueblo acabe lo que Doménech ha empezado. Sólo entonces será una auténtica revolución (Mayorga, 2014: 57).

Uno de los puntos importantes para comprender el sentido de la obra es la utilización de un espacio único, el sótano por donde transitan los personajes a lo largo de todo el drama y que posee un significado radical en la obra. Como en muchos de los dramas de Mayorga, el «recorrido» no se da a partir de un tránsito físico, sino en la progresión que establece el debate, en la sucesión de verdades que se revelan y, en este punto, el espacio único y cerrado del sótano en la obra contagia también al espectador la idea de encierro, de inmovilidad. El miedo de los personajes a abandonar el espacio de la representación que han llevado a cabo durante treinta años para transformarlo en realidad en una tierra tan propia como desconocida, traslada inmediatamente la idea de inacción, el estancamiento de una generación condenada de antemano (por la dictadura, pero, sobre todo, por el tiempo) a morir con sus ideas. Por otra parte, en ese ambiente que espira encierro, la situación extrema del inminente retorno y la problemática del miedo a los fantasmas del pasado se combina con los conflictos entre los personajes, que irán en consonancia y armonía con los propios de su acción (e inacción) política. La correspondencia entre los conflictos «internos» y «externos» revelan los paralelismos entre lo privado y lo público, o entre lo íntimo y lo político, a partir de imágenes y referencias en común que entretujan una vasta serie de paradojas. En primer lugar, el conflicto que liga por excelencia lo privado con lo público tiene que ver con la acusación a Pablo por parte de Julián (recién regresado de un viaje de incógnito al país del cual han sido desplazados) de ser el asesino de su padre:

JULIÁN.— No podemos comparecer ante el pueblo presididos por un hombre bajo sospecha.

*Silencio.*

PABLO.— ¿Qué has dicho, Julián? ¿He entendido bien?

JULIÁN.— Has entendido bien. Puedo demostrar que el asesinato de Antonio Aguirre fue obra de gente de su propio partido. Lo mataron cumpliendo órdenes de otro jefe del partido, el único al que podía beneficiar esa muerte.

PABLO.— Julián, te he querido como a un hijo.

*Ofrece sus manos abiertas a Julián en un gesto conciliador; pero Julián no responde a ese gesto (Mayorga, 2014: 47).*

A medida que el debate sigue avanzando, los discursos sobre la memoria de la guerra y sobre la resolución de los problemas del futuro se entremezclan con ese turbio pasado sin resolver, poniendo en jaque la noción preestablecida de «verdad», y construyendo múltiples discursos que no dejan de confrontarse. Asimismo, la idea de traición, atribuida anteriormente como un defecto de «los otros»,<sup>4</sup> comienza a manifestarse, en el mismo nivel, como un problema interno que, igual que el político, se construye a partir de un entrecruzamiento de «verdades»:

JULIÁN.— En esa caricatura, uno de nosotros aparece con las manos manchadas de sangre [...] (*Poniendo el periódico ante Pablo.*) «Julián Aguirre se sienta en la misma mesa que el asesino de su padre», dicen sobre mí. Resulta que, antes de morir, uno de los asesinos confesó su participación en el crimen. Resulta que dio los nombres de sus cómplices (Mayorga, 2014: 42).

Del mismo modo, esta serie de paralelismos entre lo privado y lo público, o lo personal y lo político, en el sentido de un permanente juego de ida y vuelta entre lo particular y lo universal, se extiende hacia otros elementos, que en un principio aparecen opuestos o enfrentados, incluso a partir de la separación entre un «ellos» (los ganadores de la guerra y partidarios del tirano) y un «nosotros» (los exiliados que conforman el Gobierno republicano clandestino), al establecer similitudes entre la construcción del Gobierno del tirano y el gobierno ficticio y absurdo que ellos llevan a cabo; las mentiras de los periódicos del dictador se disputan las mentiras de los relatos de la muerte del padre de Julián, y no tienen nada que envidiar a las realidades construidas en el periódico de Marcial; la descripción que los personajes hacen de la venganza del tirano contra los sublevados es lo mismo que ellos planean hacerle al dictador una vez que lo hagan prisionero:

LUCAS.— El tirano. ¿Lo fusilamos inmediatamente o esperamos al domingo?

NICOLÁS.— Fusilarlo no sería suficiente. Tiene tanto que pagarnos... A mí me debe treinta años. [...] Yo he soñado que lo mataba con mis propias manos (Mayorga, 2014: 50).

---

<sup>4</sup> «NICOLÁS.— ¿Habéis olvidado las escenas que tuvimos que presenciar al final de la guerra? Cada vez que los soldados del tirano tomaban una ciudad, salían a besarlos mujeres que unas horas antes abrazaban a nuestros soldados. A muchos les faltó tiempo para cambiar en los balcones las banderas. De pronto, había partidarios del tirano por todas partes. Y ellos, los traidores, fueron los más sanguinarios, los más crueles en nuestra derrota» (2014: 57).

Finalmente, en medio de esta red entrecruzada de acusaciones y construcciones de un pasado lejano, que revela las máscaras detrás de la máscara y reúne todas las miserias en un mismo nivel, los medios de comunicación, que habían reafirmado la noticia del golpe de Estado al tirano (claves en cuanto a que constituye uno de los pocos contactos con el mundo exterior para los personajes),<sup>5</sup> dan cuenta del restablecimiento del régimen del dictador, aplacando los focos rebeldes y volviendo su régimen a la normalidad:

*Ruidos en la radio. De ella, entrecortada, viene una voz que todos reconocen como la del tirano.*

VOZ EN LA RADIO.— ... las calles están en orden ... sin excepción detenidos, juzgados y castigados en proporción exacta a sus crímenes... ni nuestra voluntad vacilará ni nuestra mano temblará en la hora de la justicia. Hoy, como hace treinta años, os reitero mi oferta de amor y de servicio. Hoy, como hace treinta años, el futuro es nuestro.

*En la radio suena una marcha militar a la que seguirán otras* (Mayorga, 2014: 70).

En este sentido, también podría establecerse una correspondencia entre la inacción, o la indecisión en los participantes de la oposición del exterior (es decir, los exiliados) en consonancia con la oposición del interior (personificados en el nombre de Doménech). Incluso, al escuchar la voz del dictador, algunos acusan a sus partidarios de haber «tomado una radio», cuando todo parecería indicar (o al menos sugerir) que en realidad fueron antes los republicanos quienes solo habían tomado una radio y habían dado la (falsa) noticia del golpe de Estado.

En un nivel diferente, pero que atañe del mismo modo a la búsqueda de sentido en el drama, vemos que estas correspondencias entre lo particular y lo Universal se extienden a la misma búsqueda estructural de la obra, lo que queda demostrado en las sucesivas reescrituras que buscan otorgarle un reflejo de universalidad:

Cuando releo la pieza a lo largo de estos años me voy dando cuenta de que la atención que dediqué en ella a rasgos específicos de la Guerra Civil española reducía su universalidad. [...] Poco a poco me convencí de que alejarme de las referencias a España y a México podía hacer que, sin que el espectador español dejase de sentir la pieza como una obra sobre el exilio republicano, un iraní o un cubano también se la apropiasen. Ésta ha sido la búsqueda que me ha llevado a importantes decisiones de reescritura (J. Mayorga, en March, 2013).

---

<sup>5</sup> Junto con los periódicos (oficiales y opositores), la radio constituye un medio de comunicación clave, ya que enfrenta (de una manera entrecortada, difusa, constantemente interrumpida) a los personajes con la España del dictador. Encontramos aquí un elemento que será una línea concreta en toda la dramaturgia de Mayorga: la participación de los medios de comunicación en los dramas como responsables de diferentes construcciones de «verdades», siempre indefinidas, borrosas y, en muchos casos, enfrentadas entre sí.

Los cambios que indican esa búsqueda son diversos; para referir el acento con que hablan los personajes (en principio, mexicano o español) las acotaciones harán la diferencia entre «el acento del país» y «el acento del país que dejaron». Del mismo modo, junto con otras referencias mucho menos explícitas y más abiertas, el «Generalísimo» Franco siempre será aludido como «el dictador» o «el tirano»; de hecho, la palabra España no aparece en todo el texto, apenas la mención de la *República* como el Gobierno que reúne a los personajes resulta en el único intertexto explícito, la única cita que funciona como atadura fehaciente con la Guerra Civil y el franquismo, indicadores todos de que el conflicto español busca expresarse como conflicto humano. Sin embargo, el cambio más significativo en estas correcciones tiene que ver con el final de la pieza; en el primer final de la obra, Pablo, el presidente de la República, se veía abandonado por sus «hombres buenos» y quedaba en una soledad delirante, negado a aceptar ninguna lección de lo que acababa de vivir, mientras que en la nueva versión, el personaje toma la decisión de volver al país de origen junto con su secretario, Nicolás, ambos sabiendo que quizá esa decisión los conduzca a la cárcel o a la muerte.<sup>6</sup> Este cambio fundamental, que el mismo autor atribuye a su «propia evolución personal» (J. Mayorga, en March, 2013) revela, conjuntamente con la búsqueda de universalidad, una intención esperanzadora, aunque sea trágica, de esa «sinécdoque del Universo».

De cualquier forma, sabemos que un drama escrito, en definitiva, tiene (en este caso, tendrá) su resolución sobre la escena, por lo que el texto de Mayorga ofrece al eventual director una apertura que permite su funcionamiento en cualquier latitud. En el caso particular de España y las referencias a la guerra y a la dictadura, es importante tener en cuenta el juego establecido con la *distancia temporal*, es decir, la distancia entre el tiempo de la representación (en este caso, la década de los sesenta) y el tiempo del espectador, que ya conoce de antemano el fracaso de las rebeliones durante el franquismo, por lo que la expectativa de un retorno victorioso de los personajes cubre desde el inicio las acciones con un velo de absurdo. Conjuntamente con los conflictos internos, esto también servirá para, incluso dentro de España, utilizar la imagen de la Guerra Civil como disparador universal de problemáticas actuales, aunque tengan su arraigo en el pasado:

No he intentado borrar de la obra la Guerra Civil, pero sí evitar que debates específicos de ese conflicto despisten sobre aquello de lo que quiero hablar. Es importante que entre los «hombres buenos» de mi obra haya tensiones que vienen del pasado, pero los rasgos concretos de ese pasado prefiero que sea el espectador quien los introduzca (J. Mayorga, en March, 2013).

---

<sup>6</sup> «Y por encima de esos cambios hay una decisión mayor que yo tomo junto a mis personajes: la de Pablo y Nicolás de volver a España. [...] Esa decisión tiene que ver con la esperanza trágica» (J. Mayorga, en March, 2013).

Mucho más explícita es la referencia a la Guerra Civil, y a algunos de sus episodios consecuentes de la historia durante el franquismo, en el drama *El jardín quemado* (1996a),<sup>7</sup> en el cual encontramos una vasta cantidad de intertextos que van desde la *alusión* hasta la *significación*, ya que se transforman en anclajes clave para establecer un vínculo particular con la Historia española. Desde el comienzo, el lector del drama condiciona su imaginario espacio temporal con la acotación inicial, que ubica los hechos «*En España. A finales de la década del setenta*» (Mayorga, 1996a), es decir, los últimos años del franquismo, con el dictador ya muerto, que se conoce convencionalmente en la Península como el período de «transición hacia la democracia». En este contexto, la fábula, presentada linealmente en una estructura *casi* clásica (decimos «casi» porque el drama tiene cinco secuencias numeradas, aunque «emparedadas» por un *Prólogo* y un *Epílogo*)<sup>8</sup> nos muestra la llegada de Benet, un joven estudiante de psiquiatría, a la isla de San Miguel (perteneciente a las Baleares) para realizar una pasantía en un hospital psiquiátrico bajo la dirección del doctor Garay, director del hospital. Pero, desde el comienzo, las indagaciones del estudiante revelan una búsqueda sobre lo sucedido a un grupo de 12 republicanos que llegó a la isla en abril de 1937 y que fueron fusilados dos años más tarde, en mayo de 1939, terminando la guerra civil española, entre los cuales se encontraba un poeta republicano etiquetado como «Blas Ferrater», de cuyo último poema solo se conoce el primer verso. La búsqueda de Benet parte de la hipótesis de que Garay fue cómplice de los victoriosos y responsable de entregar a los «rojos» a los fusiles:

BENET.— Quince de mayo de mil novecientos treinta y nueve. ¿Todavía no sabe de qué hablo? [...] doce hombres sanos le fueron entregados en abril del treinta y siete, doctor Garay. Y que, dos primaveras después, al acabar la guerra, usted los puso frente a un pelotón de fusilamiento (Mayorga, 1996a).

En este sentido, las fechas precisas, que remiten a sucesos reconocibles para el lector/espectador, también constituyen intertextos que refuerzan los vínculos fundamentales con la referencia histórica. La serie de interrogatorios que comienzan con Garay se extiende luego hacia los internos, poniendo —nuevamente— a los «locos» en el lugar de los únicos portadores posibles de la verdad. Paradójicamente,

<sup>7</sup> Para el análisis de este drama utilizamos el original del autor, por lo que referimos la fecha de la primera escritura.

<sup>8</sup> Desde esta perspectiva, el Prólogo y el Epílogo rompen la unidad espacio-temporal, ya que las secuencias numeradas o actos suceden en menos del transcurso de un día y en un mismo lugar, excepto por la transformación del espacio del patio de latente en la secuencia 1 a patente desde la secuencia 2; aunque una acotación nos indica en la primera secuencia que «*Benet va hacia la puerta que da al jardín. La abre. Los internos lo miran con asombro*», lo cual también puede ser una pauta para que los dos espacios (oficina y jardín) sean considerados como uno solo. Un claro ejemplo sobre la ruptura temporal que producen el Prólogo y el Epílogo está en la imprecisión del tiempo de este último: «*De día o de noche en el puerto*».

la interacción con los internos, única oportunidad de acceso a la verdad sobre lo sucedido en la isla, lejos de aplacar las dudas, las duplica cuando descubre que todos los internos «representan un papel», «hacen de», son en realidad una máscara, desde el «hombre estatua» que ha encontrado en la playa, fuera de la clínica, de la cual admite haber huido, hasta los que aún permanecen encerrados en ese espacio y detenidos en el tiempo. Entre ellos, uno de los internos, etiquetado al principio como Hombre y, unas líneas más adelante, al encontrar Benet la ficha con sus datos, como Máximo Cal, se presenta ante Benet con la identidad del poeta «presuntamente» fusilado:

BENET.— *(Al Hombre.)* ¿Qué se supone que es usted?

*(El Hombre lo mira sin entender.)*

Ya he conocido a un domador de mastines y a un ajedrecista imbatible. Usted, ¿qué papel tiene asignado? [...] ¿Un astronauta que gira y gira en torno al planeta? ¿Marco Polo?

*(El Hombre le tiende la mano.)*

HOMBRE.— Blas Ferrater.

*(Pausa. Benet no estrecha su mano. Lo mira reprimiendo no sé qué desesperanza o alegría. Busca entre sus fichas la del hombre. Se la enseña a éste.)*

BENET.— Usted es Máximo Cal.

CAL.— ¿Cal? Sus datos son erróneos. Mi nombre es Ferrater. Y usted debe de ser... *(Su memoria trabaja.)* el fotógrafo americano. Tengo que decir que su español es magnífico.

*(Benet lo mira con extrañeza.)* (Mayorga, 1996a).

A partir de esta presentación, el incrédulo Benet (peligroso juego metateatral) «sigue el juego» del interno; detenidos en el tiempo, viviendo eternamente el momento del viaje en «la nave de los poetas» que los llevó a la isla, también «hace de» el fotógrafo interpelado por Cal/Ferrater, con alguna esperanza de atrapar una verdad cada vez más escurridiza, cada vez más imbricada con la fantasía; cuestión que presenta su punto álgido cuando el personaje Cal, doblemente enmascarado en Ferrater, le da un manuscrito a Benet con el poema completo, desconocido hasta entonces, despertando las dudas en el joven Benet (y en el espectador):

CAL.— [...] Sólo soy un pobre poeta, pero represento mucho para mucha gente. El pueblo ha hecho de mí un símbolo. Si algo me ocurriera, usted debería llevar mi palabra al mundo.

*(Entrega a Benet un manuscrito: unos folios sin coser. Observa el cielo.)* [...]

*(Benet abre el manuscrito.)*

BENET.— (*Conmocionado.*) «Para que el ángel despierte / mil madres darán sus hijos / al sueño rojo del alba...».

CAL.— Se titula «Entre naranjos» (Mayorga, 1996a).

Así, la forma de «novela policiaca» con que parte el drama acaba truncándose, fracasa como tal cuando el enigma se vuelve una nueva pregunta; Benet no llega a comprobar sus presuposiciones, además de rehusarse a creer las nuevas posibilidades de los hechos, por lo que abandona la isla con más dudas que certezas. Por otra parte, debemos considerar este procedimiento de la acción a partir de preguntas y respuestas como la clásica estructura de «asamblea»; al igual que en *Siete hombres buenos* (incluso con mayor claridad), el único «movimiento» de los personajes, en el sentido de lo que «hace avanzar» la acción, es realizado de esta forma por medio del enfrentamiento mediante la palabra, y con la única finalidad (más explícita en este drama que en cualquier otro) del arribo a una verdad. Como en *Siete hombres buenos*, también la verdad sobre el pasado resulta un horizonte inalcanzable, un relato que, paradójicamente, deberá (re)construirse en el futuro. Este desconcierto, trasladado directamente al espectador, opera para poner en jaque la misma idea de verdad por medio de una dualidad (en tanto confusión, intercambio, ida y vuelta) de los opuestos verdad y mentira; en un principio, todo lo establecido como verdad (por ejemplo, los datos en las fichas de los internos) es acusado por Benet de mentira o falsedad:

BENET.— Todo en el archivo es mentira, hasta los nombres. [...] Ferrater llegó a la isla, fue capturado por los fascistas y estuvo encerrado en San Miguel, bajo un nombre cualquiera, hasta que usted lo puso ante el pelotón. (*Silencio. Se acuchilla, toca la ceniza.*) La verdad se esconde bajo la ceniza. Nunca salieron de aquí. Blas Ferrater y once hombres más. (*Observa el suelo.*) Doctor Garay, llame a sus hombres. Ordéneles que cavén aquí. (*Señala un punto del suelo.*) (Mayorga, 1996a).

Pero, una vez que los huesos de los fusilados son desenterrados, cuando el problema parece resuelto, la aparición del personaje Cal/Ferrater (que posee la dualidad en su misma identidad) vuelve a trastocar los términos; al negarse Benet a aceptar la nueva realidad propuesta, es decir, que un inocente tomó el lugar del poeta en la ejecución y este enloqueció, protegido por Garay bajo la identidad de Máximo Cal, el estudiante vuelve a tomar los documentos como referencia de una verdad:

BENET.— ¿Fusilaron a doce inocentes? ¿Espera que crea eso? Este hombre no es Blas Ferrater. (*No mira al hombre. Mira la vieja fotografía.*) Ni siquiera se le parece (Mayorga, 1996a).

Del mismo modo, la verdad es en el drama una construcción inestable y voluble que debe (o no) aceptarse. Benet buscará desde el inicio mantener conversaciones con los pacientes, concibiendo nuevamente a los locos como portadores de la verdad,

aunque, una vez logrado el intercambio, el personaje también se resista a aceptarla, dejándola en el mismo nivel que las demás «verdades» construidas. A su vez, esta dualidad en la oposición verdad-mentira construye una correspondencia con otros pares opuestos correspondientes al tiempo y el espacio. En el caso del tiempo, la correspondencia se da por medio de un entrecruzamiento en el intento de conciliar los tiempos pasado y presente a partir de la utilización de un tiempo patente (representado) en diálogo constante con (y sobre) un tiempo ausente, meramente aludido, transformado, como toda la Historia, en un discurso reconstruido. Asimismo, el personaje Cal/Ferrater (que representa la mayor esperanza de acceso a la verdad) vive inmerso en un «eterno presente» paradójicamente anclado en el pasado, en el momento del arribo de la «Nave de los poetas» a la isla; un tiempo en el cual el mismo Benet se verá obligado a insertarse para «seguirle el juego» al personaje; en otras palabras, el personaje deberá fingir, utilizar una máscara, para llegar a la verdad. En cuanto al espacio (en muchos casos, íntimamente relacionado con el tiempo), las dualidades se presentan a partir de una contraposición entre los dos espacios diegéticos (ficionales, representados), que se presentan en la obra a partir de la oposición interior-exterior. Como ya hemos referido, la relativa unidad espacio-temporal de las cinco secuencias numeradas<sup>9</sup> se rompe en el Prólogo y el Epílogo, que la rodean y contienen. En ese sentido, los espacios cerrados y limitados de la clínica y el jardín se oponen a «la sensación de infinitud o estatismo espaciotemporal del prólogo y el epílogo frente al mar» (Marchena, 2007); dentro del espacio de la clínica, el patio es la representación de esa dualidad, de esa imbricación paradójica de espacios opuestos, con un «afuera» rodeado por un muro, que no deja de ser un «adentro». Y, dentro de ese contradictorio espacio, la «entrevista» realizada al personaje Cal/Ferrater, que obliga a Benet a «representar el papel» de un fotógrafo americano, contrapone los espacios real e imaginario, al sumergir a los personajes en un juego metateatral en el cual el espacio-tiempo ausente o meramente aludido, es decir, el pasado, se vive como un presente:

BENET.— Ferrater, he venido a traerle una buena nueva: es usted un hombre libre. (*Cal lo mira sin comprender. Se comporta como si el viento barriese la cubierta del barco. Habla a Garay.*)

CAL.— ¿No podemos navegar más deprisa?

BENET.— (*A Cal.*) Ya no hay razón para el miedo. La guerra ha acabado para siempre.

(*Cal no hace caso de él. Se comporta como si el barco se adentrase en la tormenta.*)  
(Mayorga, 1996a).

<sup>9</sup> Decimos «relativa» porque dentro de la clínica se transitan dos espacios: el despacho de Garay y el patio. No obstante, en la primera secuencia de la obra posterior al Prólogo observamos que, desde el despacho de Garay, los personajes interactúan con un espacio «exterior» (el patio) en donde aparecen otros personajes: «(*Como si contemplaran el interior de una gigantesca pecera, Garay y Benet observan la salida de los internos al jardín.*)» (Mayorga, 1996a), lo que marca desde el inicio una interacción escénica de los dos espacios diegéticos. Asimismo, ese patio, con su paredón imponente, también puede concebirse como parte del interior de la clínica y transmite, incluso, una mayor idea de encierro que el mismo despacho.

De esta manera, la serie de paradojas convocadas por el tiempo y el espacio a partir de estas «imbricaciones de opuestos», en consonancia con la indefinición de lo que en el drama se establece explícitamente a partir de los opuestos verdad-mentira, instala el desconcierto en el personaje Benet y, lo más importante, traslada esa desorientación (en definitiva, el trastorno de la misma Historia de España) directamente al público, que, al igual que el joven estudiante, en una íntima interpelación con su propia noción de la Historia, dejará la sala con más preguntas que respuestas.

En el final del drama también resurgen las referencias intertextuales que sitúan a la obra definitivamente en el contexto de la Historia española. Particularmente, en los parlamentos finales del personaje Cal/Ferrater aparecerá la palabra España (ausente en el drama anterior y como ya hemos visto, presente en este drama desde la acotación inicial), junto a una serie de referencias ineludibles:

¿Tiene nuevas del *Ebro*? ¿Y de *Madrid*? ¿Y de la isla, tiene noticias de cómo evoluciona allí la situación? Confío en que se mantenga firme el frente. [...] Nada más atracar, marcharemos a vanguardia, empujaremos con nuestras canciones a los milicianos, levantaremos una trinchera de versos para defender a la *República*. [...] Las democracias del mundo van a ver que la *República* está en peligro. Necesitamos la ayuda del mundo libre, de los hombres de buena voluntad. No dejen que *España* caiga en manos del *fascismo* (Mayorga, 1996a; las cursivas son nuestras).

Así, rodeando al nombre del país, la mención del río que rememora la batalla del Ebro, de Madrid, de la República y su contraposición con el fascismo resultan referencias inapelables que sirven de anclaje al espectador con el pasado español. Sin embargo, el drama también menciona algunos elementos que pueden considerarse como otro tipo de intertextos, en este caso *no verbales*, que junto a los verbales complementan la referencialidad respecto de la Guerra Civil y sus consecuencias; incluso las recientes investigaciones en torno a las ejecuciones masivas. En este sentido, la excavación de la fosa ordenada por Benet a los «Hombres vestidos de blanco», empleados de la clínica de Garay, constituye una referencia directa a las relativamente recientes exhumaciones de las fosas comunes que guardaban aún los restos de los ejecutados durante la Guerra Civil y el franquismo, temática que «sigue suscitando discusiones acaloradas y diversos tipos de iniciativas en el ámbito familiar y político, en la historiografía, los medios de comunicación, el mundo de la cultura y el espacio público en general» (Giménez Porcel, 2013). Por otra parte, los doce cráneos encontrados y exhibidos luego de la excavación constituyen un anclaje directo con esa polémica contemporánea que ha servido para despertar los fantasmas del pasado.<sup>10</sup> Inmersos en ese contexto, otros elementos adquieren un significado simbólico o trascendente, en forma de alusiones más bien lejanas que funcionan exclusivamente por la relación con su entorno, como la ceniza que ocupa todo el suelo del patio, quemado por la guerra,

---

<sup>10</sup> «La exhibición ante la opinión pública de esqueletos y calaveras que presentan signos de violencia ha sacado a la luz historias trágicas que durante décadas han permanecido silenciadas» (Giménez Porcel, 2013).

representación de la infertilidad de la tierra, además de «velo» que esconde la verdad,<sup>11</sup> o la cicatriz en el rostro del Hombre estatua que, paradójicamente, dibuja una sonrisa que obsesiona al personaje pero que no es notada (o no quiere ser notada) por el joven Benet, es la herida de la verdad que muy pocos pueden o quieren aceptar.

*EL HOMBRE DE ORO* (1997):<sup>12</sup> UNA PREGUNTA SOBRE EL ARTE EN TIEMPOS DE GUERRA

El tercer ejemplo que hemos escogido de los dramas de Mayorga que plantean sus reflexiones en torno de la Guerra Civil también abunda en referencias directas al terrible capítulo de la Historia española. En la pieza breve titulada *El hombre de oro* (resultado de la experiencia en uno de los talleres realizados por el grupo El Astillero en el año 1997) la exploración de la Historia se focaliza desde su relación con otros elementos, particularmente con el rol cumplido por el arte, aunque, como en todos los casos, a partir de una paradoja fundamental.

La estructura del drama propone una elipsis o escamoteo de las partes que podríamos denominar actos, al estar dividida en dos partes bien diferenciadas en lo que respecta al tipo de acción descrita (y la forma en que se describe) y a los personajes que involucra. Así, el Prólogo, únicamente compuesto por una serie de acotaciones que muestran una clara intención poética, nos describe un espacio «lleno de luz» en el cual interactúan dos personajes; una Mujer, que danza en soledad, hasta que es raptada por la sombra de un soldado:

*La Mujer huye como un gato sobre una tapia sembrada de vidrios. Pero la sombra del soldado se la lleva en brazos (en medio) de una danza macabra* (Mayorga, 2009a).

Finalmente, la sombra pone un maniquí en el lugar en que danzaba la Mujer, que inmediatamente después es definido como un «*hombre de acero*».

El Epílogo concentra la mayor parte de la acción del drama, además de contener las referencias a la Guerra Civil. El espacio indefinido del Prólogo se transforma aquí en un espacio *icónico* realista que representa «*una sastrería*». El espacio sonoro ubica la acción «al resguardo» de un conflicto bélico, signado por el ruido de aviones al principio y, más adelante, de bombas que caen cada vez más cerca, o de pasos que les indican «cambios de guardia». En medio de este ambiente, rara conjunción de atmósferas, observamos la interacción de tres personajes masculinos,<sup>13</sup> dedicados al oficio exclusivo de crear trajes para las emblemáticas corridas de toros:

<sup>11</sup> «BENET.— [...] La verdad se esconde bajo la ceniza» (Mayorga, 1996a).

<sup>12</sup> Para el análisis de este drama utilizamos la numeración correspondiente al original del autor del compilado *Teatro para minutos* (2009a).

<sup>13</sup> Asimismo, en la acotación inicial de la secuencia se da la opción de que «*La Mujer —que ya no debería ser llamada Mujer, sino Muñeca Rota— puede estar en primer plano, pero no existe para los dos hombres*» (Mayorga, 2009a).

MEDIANO.— [...] A nuestro modo, también nosotros luchamos por el pueblo. A los toros los llevan en trenes militares desde Salamanca, escoltados hasta la arena. El pueblo necesita fiesta. Piensa en toda esa gente que estará mañana llenando la plaza [...]. Anteayer trajeron al Niño de Triana a que lo midiésemos. El valiente contó que los tienen concentrados en el balneario de Cestona y que de allí los llevan de una plaza a otra (Mayorga, 2009a).

La situación descrita por los personajes nos permite percibir también una especie de «estado de excepción» creado en plena Guerra Civil que consiste en un «alto el fuego» por períodos determinados para que el pueblo disfrutara del gran ritual español, situación que los coloca en un lugar de invulnerabilidad, e incluso de privilegio.<sup>14</sup> Los tres personajes son definidos desde su denominación paratextual de acuerdo con un criterio etario o generacional, con las etiquetas «Mayor», «Mediano» y «Menor». Esta diferencia también establece tres posturas o formas diferentes de relacionarse con el conflicto del exterior; el Mayor vive su situación en la Guerra como una ocasión para poder hacer lo que nunca hizo, en una especie de fiebre creativa; el Mediano, como única forma de salvar la vida, y el Menor, mostrándose como alguien dispuesto a abandonar el oficio para luchar, cualquiera sea el bando, con tal de no darle la espalda a la Guerra; de hecho, es el único que, en el transcurso del drama, tiene contacto con el espacio exterior, ya que llega desde ese afuera, vestido como un soldado, y crea el espacio ausente que los rodea y los acecha cuando dice haber sido «feliz con esos comunistas, marchando por los montes de Asturias al ritmo de “La Internacional”» (Mayorga, 2009a), y luego «que fue superior cantar el “Cara al Sol” por los campos del trigo, codo a codo con esos falangistas». Los conflictos se dan a partir de las diferentes posturas frente a la Guerra, lo que está directamente conectado al dilema sobre qué hacer respecto de su oficio; el Mayor, encargado de los diseños, en su éxtasis de creación solo logra distraerse de sus dibujos por el «estorbo» del ruido de los aviones y las bombas; parece abstraído incluso de los diálogos que sostienen el Mediano y el Menor. Así, el Menor intenta convencer a los otros sobre la necesidad de participar en la guerra, pero finalmente «cede» ante la autoridad de los mayores y vuelve a la cotidianeidad, mientras el sonido de las bombas se siente cada vez más cercano.

En este sentido, *El hombre de oro* es una obra que pone el foco principalmente en el arte, y en su vinculación con la guerra. Las diferentes posturas de los sastres provocan una indagación más amplia, sobre las contradicciones que puede acarrear el ámbito de lo artístico cuando se ve favorecido o protegido en (y por) épocas de conflictos bélicos, ya que «en un momento en que el país está en guerra, la

<sup>14</sup> «MEDIANO.— Mira a tu alrededor. (*Le hace mirar la sastrería.*) ¿Ves la guerra en alguna parte? No ha entrado aquí, no existe para nosotros. Ni siquiera nos daremos cuenta, cuando acabe [...] aquí tiramos la comida. (*Arroja la comida al suelo.*) Nos traerán más, en cuanto chasquemos los dedos. Nos traen telas preciosas a través de caminos poblados de harapientos. Nos darán cuanto pidamos. Y nuestro taller prosperará mientras los colegas pierden el tiempo, si es que no pierden algo más que tiempo» (Mayorga, 2009a).

guerra puede darte una ocasión para hacer el arte que nunca pudiste hacer, paradójicamente» (J. Mayorga, en Molanes Rial, 2012: 196). En definitiva, el drama plantea una indagación sobre cómo muchas veces el artista (o incluso quienes practican otros oficios que pueden considerarse útiles a las dictaduras)<sup>15</sup> puede verse en la encrucijada de realizar sus sueños al precio de ser considerado (o sentirse) un traidor:

MENOR.— Ningún hombre debe quedarse fuera de esta guerra. Es nuestra patria.

MAYOR.— Nuestra patria es nuestro arte. (*Va hacia un armario.*) ¿Recuerdas aquella seda de que nos habló una noche de lluvia un judío de Ávila? (*Abre ante el Menor el armario, que contiene una seda magnífica.*) Movilizaron diez regimientos para encontrarla. ¿No tenemos entre nuestras manos las mejores telas, aquéllas con las que nunca nos atrevimos a soñar? ¿Sabes de dónde han traído estos hilos de oro? Y esas tijeras, y las agujas (Mayorga, 2009a).

Una amplia serie de intertextos que aparecen en forma de *alusiones significativas* se refieren explícitamente a la Guerra Civil y establecen anclajes directos con la Historia española; en primer lugar, tomamos como *inclusiones* explícitas que aparecen en un *proceso de citación* a la mención de determinadas ciudades o lugares geográficos que configuran los espacios ausentes referidos por el Menor en tanto sitios claves en el desarrollo de la Guerra Civil, como el Pirineo, Gibraltar, Almería, Finisterre, los montes de Asturias, las ciudades de Zamora y Madrid (Mayorga, 2009a); asimismo, se nombran los dos ejércitos cuando, al momento del «cambio de guardia» el Mediano observa que «nos defienden por turnos: tres horas los republicanos, tres horas los nacionales», hasta el Menor llega a canturrear las canciones representativas de cada uno de los bandos («La Internacional», versión española de la canción más famosa del movimiento obrero, en representación del ejército republicano; y el «Cara al Sol», el himno de Falange Española). Todo esto prepara al espectador para la referencia más explícita sobre el episodio histórico:

MENOR.— Cuando seas viejo, ¿qué contestarás si te preguntan qué hiciste en la guerra de España? Escucha, sé cómo salir de aquí. Vente conmigo a la guerra (Mayorga, 2009a).

En segundo lugar, observamos otros anclajes con lo español que funcionan como alusiones o reminiscencias implícitas, tanto verbales como no verbales, y que adquieren su valor en el contexto formado por las citas ya referidas y como complemento de estas, aunque no menos importantes. Dentro de esta lista podemos consi-

---

<sup>15</sup> «Pensé también en ese tipo de gente para quien la guerra es una ocasión, por ejemplo, los científicos. Yo, por aquel entonces, estaba estudiando Matemáticas y recuerdo que supe que las ecuaciones diferenciales habían tenido un desarrollo muy especial prácticamente gracias a la Guerra Fría, porque hay un tipo de Matemática que, aunque luego es útil para otras cosas, en principio se genera por necesidades de la industria de armamento» (en Molanes Rial, 2012: 196).

derar las alusiones que se refieren al «arte» taurino, ya que España es sin dudas el único lugar del mundo en donde se podría crear un estado de excepción, incluso en plena guerra, precisamente para el espectáculo de la tauromaquia. Dichas alusiones aparecen reiteradas veces en los discursos de los personajes, pero también son complementadas con otros signos correspondientes a lo escenográfico, como el traje de torero que están realizando sobre la escena, destinado al maniquí que domina el centro de la escena, o a la expresión de los cuerpos, como cuando realizan algunos de los movimientos típicos o «pases» del toreo:

MAYOR.— [...] ¿Cómo se doblaría la cintura en la verónica? (*Compone una verónica.*) Y la manga, ¿obedecería en el brindis? (*Compone un brindis.*) Y el pecho, ¿sería lo bastante generoso en el volapié, al inclinarse sobre la muerte? (*Compone la pose de un torero en la suerte suprema.*) Y en la cornada, ¿qué dibujo trazaría la mancha de la sangre? (*Pausa.*) Ni siquiera he encontrado el eje de la prenda. Todo esto es nuevo para mí: los falsos, las entretelas, los frunces, las taleguillas... ¿Cuánto pesa al sol una muleta? ¿Cómo vuela en el silencio una capa roja? ¿Qué costura exige el quiebro ante el animal, el recorte ante el hocico de la bestia? (Mayorga, 2009a).

Sin embargo, las inclusiones explícitas en forma de citas y las alusiones que demuestran una referencia complementaria hacia el momento particular de la Historia española y lo español no impiden una visión universal de la misma; de hecho, el autor confiesa en una entrevista un punto de partida universal que indica un proceso inverso a los anteriores, es decir, ya no se parte de una problemática española para aludir a un universal, sino que se parte de una situación ajena, pero cotejable con lo español, para expresar ese universal por medio de una referencia a lo propio:

Cuando estaba escribiendo esta obra, en ese momento me venía a la cabeza la guerra de Yugoslavia que estaba teniendo lugar. Pensaba en los futbolistas que andaban en ese momento triunfando en España mientras su gente se estaba matando y cómo vivirían que sus hermanos se estuviesen matando mientras ellos vivían en una situación de privilegio (J. Mayorga, en Molanes Rial, 2012: 196).

## DEL EXILIO A LA INMIGRACIÓN: PERSPECTIVAS COMPLEMENTARIAS PARA VER LO OTRO

En principio, los términos exilio e inmigración aluden a dos cuestiones diferentes, aunque en muchos casos equiparables o complementarias. Podemos, junto con G. Woodyard (en AA. VV., 2003: 11), definir al exilio como «un fenómeno geográfico, lingüístico y social pero más que nada psicológico, porque siempre depende de la actitud del individuo» que, si bien en principio pareciera apuntar hacia una especie de «destierro» político, puede adoptar diferentes formas causales, como lo economi-

co o incluso lo religioso.<sup>16</sup> Por su parte, la migración puede ser considerada como un sinónimo del exilio, en tanto «Desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales» (*DLE*), cuando no una consecuencia indispensable para el mismo. Un exilio implica una migración, un tránsito, y una migración implica, en muchos casos, una de las formas del exilio; pero el prefijo «in-» parece poner al «migrante» como aquel que llega a un lugar, en contraposición al «emigrante». Asimismo, los dos conceptos tienen como denominador común la idea de un desarraigo y, más aún, ambos términos invocan conflictos que se desprenden del miedo y el extrañamiento frente al (a lo) otro.

La temática del desarraigo y el extrañamiento en la mirada a y desde la otredad a partir de los tránsitos del exilio y las migraciones tiene un tratamiento interesante en la historia política de España, sobre todo en su relación con la literatura y las artes, desde el comienzo del Mío Cid hasta el Edicto de Granada de 1492, desde la huida de Goya a Burdeos hasta los exiliados de la Guerra Civil. En la actualidad, desde comienzos del siglo XXI, las grandes olas de inmigrantes llegados a la Península por diferentes causas reavivan la problemática, aunque desde una mirada opuesta, es decir, el de la cultura española, ya no como lo que se insertaba en un ámbito extraño, sino constituyendo a ese ámbito extraño en donde se inserta lo extranjero.

En nuestro caso, los dos términos nos sirven para diferenciar dos perspectivas diferentes de la misma cuestión, es decir, el extrañamiento en tanto conflicto con la otredad, que contiene las dos caras de la misma moneda; así, utilizaremos el término *exilio* como motivo que se refiere a lo español en un contexto extranjero, ligado sobre todo a un tema político, mientras que nos serviremos del término *inmigración* para aludir a la problemática de lo extranjero en el contexto de lo español, muchas veces relacionada causalmente con una problemática económica del país de origen. En ese sentido, nuestro recorrido va desde la España lejana e idealizada por los personajes en la perspectiva de lo español como residente en el extranjero (y la nostalgia de la vuelta al país) hasta la mirada de lo español como ese lugar en donde residen los «otros».

La obra de Mayorga nos permite observar con ejemplos claros las dos perspectivas antedichas. En cuanto a lo que nosotros diferenciamos bajo el concepto de *exilio*, encontramos dramas que aluden sobre todo al exilio político durante el franquismo, luego de la Guerra civil, como *Siete hombres buenos*, cuestión que, además, nos obliga a considerar esta temática como una de las que inauguran su dramaturgia; de hecho, el mismo autor cuenta en una entrevista que las sucesivas reescrituras o correcciones del texto buscan darle protagonismo al tema del exilio:

En principio, lo más llamativo de la reescritura de la obra es, por así decirlo, su «desespañolización». Pero que haya menos alusiones concretas a lo que los histo-

---

<sup>16</sup> «Está implícita la idea de regresar al país de origen; cuando uno quiere regresar y no le es posible por razones políticas, económicas, religiosas u otras, es cuando sufre el trastorno de ser exiliado» (G. Woodyard, en AA. VV., 2003: 11).

riadores cuentan sobre nuestra Guerra Civil tiene que ver [...] con querer llevar a primer plano la condición de exiliado (J. Mayorga, en March, 2013).

En este sentido, el quitarle protagonismo al hecho particular de la Guerra y focalizar la cuestión en el exilio de los personajes también subraya la referida búsqueda de universalidad en el drama. El exilio en su forma política, bajo la perspectiva de «quien se va de su país sin saber si algún día volverá» (J. Mayorga, en March, 2013) también aparece aludido en obras que exceden lo español, como *JK*, el unipersonal que narra el exilio de Walter Benjamin, *El traductor de Blumemberg*, o *Cartas de amor a Stalin* (1998), que elabora un claro ejemplo de «insilio».<sup>17</sup> Por otra parte, el tema de la inmigración como aquí lo enfocamos, es decir, como la representación en torno a los conflictos sociales que empujan a una reflexión remitiendo a las olas inmigratorias en suelo español, y la cruda mirada de los inmigrantes desde sus «anfitriones», supera el drama que trabajamos a continuación y se proyecta en otras dramaturgias de adaptación, como la cervantina *Palabra de perro* (2004).

#### *ANIMALES NOCTURNOS* (2003): UNA PREMÁTICA DE LA VIOLENCIA

La problemática sobre la inmigración ilegal constituye indudablemente una de las realidades más visibles en la vida política de España en particular y de Europa en general; desde principios de siglo, con las grandes olas de inmigrantes latinoamericanos que buscaban una salida a las crisis económicas (cuestión que nos toca muy de cerca a los argentinos) hasta la actualidad, donde los medios nos bombardean constantemente con las tristes imágenes de quienes apenas buscan escapar de los enfrentamientos en Oriente Medio, la cuestión ha desatado un tenso debate que divide las opiniones de un pueblo que ahora vive «desde el otro lado» una realidad que a muchos compatriotas les tocó transitar a principios de siglo xx. Los debates políticos sobre este tema, que muchas veces parten de esa paradoja, se ven profundizados por las reformas realizadas desde fines de los noventa hasta los primeros años del siglo xxi en las controversiales leyes de inmigración. Para nuestro autor, este tipo de problemáticas que se visualizan en el campo de lo legal, tan lejanas al terreno del drama en apariencia, muchas veces establecen el punto de partida para el planteamiento de un dilema ético y social:

El Estado es la fuente de la ley y entonces es cierto que una violencia puede ser legal sin ser legítima ¿no? [...] yo creo que eso lo contemplamos una y otra vez. Yo creo que desde la experiencia mucha gente vivimos en la catástrofe... los enormes dramas de la inmigración, el hecho de que de pronto enormes poblaciones, enormes masas de gente en nuestros días sufran hambre... (J. Mayorga, en Basalo, 2010).

<sup>17</sup> «Paradójicamente, uno puede sentirse exiliado sin abandonar su país ni su cultura original. Se ha creado el término “insiliados” para describir a los que no salen pero aun así se sienten angustiados» (G. Woodyard, en AA. VV., 2003: 11).

Esta problemática ineludible de realidad actual española, cuyo dilema ético cruza transversalmente lo histórico, lo social e incluso lo económico en un profundo debate político del país (y de toda la región), le sirve a Mayorga como terreno perfecto para establecer una de las búsquedas fundamentales de toda su dramaturgia, es decir, la focalización en la perspectiva del espectador como destinatario fundamental de las encrucijadas y los dilemas morales que deben ser planteados en el teatro:

Pensemos en ese triste suceso que recientemente captó una cámara en un tren en Cataluña: aquel imbécil que patea a aquella chica inmigrante. El personaje interesante, desde un punto de vista moral, es el tercero: el testigo que decide no actuar. La decisión moral está emparentada con la muerte: si ayudo, puedo morir. No hay acto moral donde no haya un posible sacrificio. En ese microcosmos del vagón semivacío está la humanidad entera (J. Mayorga, en Vilar, Ruth, y Artesero, Salva, 2009).

De esta forma, el hecho mencionado, imagen ejemplar y extrema del maltrato a los inmigrantes en suelo español, le da pie al autor para descubrir en el compromiso y la participación del espectador a partir de esta encrucijada moral una de las claves principales de su dramaturgia. Así, antes de presentar un drama a partir del mencionado suceso haciendo «una denuncia del abuso, denuncia en la que todos estaríamos de acuerdo» (J. Mayorga, *ibidem*), la dramaturgia de Mayorga pondrá en primer plano a ese tercer personaje y obligará sutilmente al espectador a sucumbir ante el dilema moral, a preguntarse qué haría en esa situación, o bien, en qué otras situaciones también está mirando «hacia otro lado», o bien qué puede tener ese personaje de sí mismo, lo que alimenta y enriquece la experiencia del espectador:

Porque el espectador probablemente va a revisar momentos en que él miró hacia otro lado o en momentos en los que, al contrario, se sacrificó; y viceversa, la obra le va a acompañar en momentos futuros. Cuando eso ocurre, ocurre algo muy poderoso (J. Mayorga, *ibidem*).

El tratamiento de la problemática de la inmigración en la dramaturgia de Juan Mayorga aparece como tema principal en dos dramas, que en realidad son uno solo, ya que uno de los textos terminará siendo la continuación o ampliación del otro. El drama breve *El buen vecino* integra la antología titulada *Exilios* (2003), en la cual participan dieciocho autores españoles, argentinos y mexicanos, en un proyecto planteado en el año 2002, a partir «de la realidad social que vive la Argentina a fines de los años 90 e inicios del nuevo siglo» (J. Mayorga, en AA. VV., 2003: 9).<sup>18</sup> Pero esta pieza, realizada en principio bajo una consigna de trabajo propuesta por la Royal Court de Londres, será la primera de las diez secuencias que conforman el drama *Animales nocturnos*, también publicado y representado en el año 2003, en el teatro

---

<sup>18</sup> En este sentido, el título de la antología y el tema trabajado por Mayorga demuestran que el mismo autor no establece una clara diferenciación entre los tópicos exilio e inmigración.

Guindalera de Madrid.<sup>19</sup> A grandes rasgos, el drama propone un contraste entre una pareja de intelectuales inmigrantes etiquetados como Hombre Alto y Mujer Alta y sus vecinos, una pareja de «originarios» del lugar, señalados como Hombre Bajo y Mujer Baja. Ya en la primera secuencia encontramos el núcleo del problema cuando el Hombre Bajo, luego de presentarse ante el Hombre Alto como su vecino de arriba e invitarlo a tomar una copa, lo reconoce como un inmigrante:

ALTO.— No me gustaría irme sin saber qué he estado celebrando.

BAJO.— La ley tres siete cinco cuatro.

[...]

ALTO.— ¿Ha dicho «ley tres cinco siete cuatro»?

BAJO.— Tres siete cinco cuatro. La ley de inmigración.

[...]

Hice algunas indagaciones, cualquiera puede hacerlas, basta tener un poco de tiempo, y yo lo tengo. Mi corazonada se confirmó: no tiene usted papeles. Es un «sin papeles» (Mayorga, 2003a).

En ese momento, el personaje comienza a tejer una sutil extorsión que descubre lentamente su lado siniestro; conocedor de la «ley tres siete cinco cuatro», también llamada Ley de Extranjería, el Hombre Bajo se convence de poder tener al Alto a su merced y decide «adueñarse» de su vida, aunque por el momento solo le obliga a beber con él y a quedarse en el bar. Así, quedan establecidas las jerarquías correspondientes a los personajes de una forma tan clara que la cuestión termina siendo expresada en formas de dominación evidente.

BAJO.— Como se dice vulgarmente... Si yo fuese alguien vulgar, se lo diría así: «Lo tengo por los huevos» [...] Podría insultarlo. Podría ponerlo de rodillas...

ALTO.— ¿Qué quiere de mí? Suéltelo ya. ¿Dinero? (Mayorga, 2003a).

El planteamiento de la problemática en torno a las leyes de inmigración legitima ese acto extorsivo, paradójicamente reforzado por el amparo de dicha Ley que, desde su evocación, ha cambiado las posibilidades de relación entre ambos, por lo cual es constantemente referida, como un recordatorio amenazante que impone las jerarquías entre los personajes.<sup>20</sup> El Hombre Bajo explotará a su vecino de un modo sutil y siniestro; su superioridad y su fría perversión se definen cuando llega a convencerlo de que ha tenido suerte, ya que su destino en manos de otro podría ser peor, aceptación que termina de demarcar el lugar de cada uno dentro del drama desde el principio.<sup>21</sup> Las dos secuencias siguientes nos presentan a los personajes con sus

<sup>19</sup> Citamos del original del autor.

<sup>20</sup> «BAJO.— [...] Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación. Dos sombras se cruzan cada mañana en la escalera hasta que un día...» (Mayorga, 2003a).

<sup>21</sup> «Esté seguro de que nunca le pediré nada vergonzoso. Y, por supuesto, nada relacionado con el sexo. Usted ha tenido suerte conmigo. No voy a obligarle a trabajar para mí, ni a cometer ninguna fechoría, no voy a ponerle la mano encima. [...] Nada humillante. A veces le pediré algo incómodo o

respectivas parejas, cada uno en su casa, pero ninguno de los dos le dirá a su mujer lo sucedido en la conversación con su vecino, revelándole así al espectador uno de los motivos principales de la obra, es decir, la vida secreta, oculta, que lleva cada uno de los personajes; el Hombre Bajo oculta cuidadosamente los métodos que le permiten esclavizar sutilmente a otro ser humano, mientras su mujer mantiene a escondidas una extraña relación telefónica con un médico que conduce un programa televisivo durante la noche y la acompaña en su insomnio; por su parte, el Hombre Alto muestra un progresivo acostumbramiento a esa sumisión, que mantiene casi como una relación clandestina frente a la Mujer Alta, quien también insinúa un romance. Igual de evolutivo es el proceso de adueñamiento de la privacidad del Alto por parte del Bajo, lo que llega al punto álgido en la sexta secuencia cuando, con el pretexto de arreglar los constantes cortes de luz en el piso de los extranjeros, el Bajo se presenta por la noche, cuando la Mujer Alta está sola, y husmea toda la casa. A partir de aquí, el Hombre Bajo comienza a ubicarse en el punto más alto de las jerarquías, ya que en la secuencia siguiente la Mujer Alta irá al trabajo nocturno del Hombre Alto para contarle lo ocurrido y él le revela la situación, poniendo a la pareja en una disyuntiva que terminará con la relación; el Alto, cansado de huir de un sitio a otro, se muestra dispuesto a aceptar la sumisión, mientras que para su mujer la dignidad es lo más importante:

ALTA.— ¿Y la dignidad?

ALTO.— Sólo es un juego desagradable. Uno más.

ALTA.— ¿Te conozco? ¿Será que tantas dificultades nos han confundido? Hemos cuidado el uno del otro, pero eso ¿era amor? Quizá hemos confundido el amor con otras cosas. Solidaridad. Compasión.

ALTO.— Dame tiempo. Él está cambiando, le estoy haciendo cambiar.

ALTA.— Ahora entiendo por qué su mujer tiene esa cara de vencida. No puede competir. Nada puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a verlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren (Mayorga, 2003a).

Asimismo, el personaje Bajo también reafirma su dominio sobre la Mujer Baja en la novena secuencia, cuando va a enfrentar al marido a su lugar de trabajo, chantajeándolo con lo que sabe sobre su acción con el Hombre Alto, incluso se atreve a fumar (lo cual era hasta entonces un vicio oculto), pero el Bajo consigue reconducir la situación hasta el punto en que la mujer apaga el cigarrillo, signo inequívoco de sumisión.<sup>22</sup> Finalmente, el sometimiento del Hombre Alto y la Mujer Baja ante al

---

desagradable, pero no con ánimo de ofenderlo, sino para comprobar su disponibilidad. Eso es, en definitiva, lo que me importa: estar seguro de su disponibilidad» (Mayorga, 2003a).

<sup>22</sup> «BAJO.— [...] No he sabido darte más. Te he cuidado, pero ahora sé que eso no es suficiente. Por suerte, tú ya no necesitas que te cuiden. Mañana me iré. Pero esta noche, celebraremos con ellos mi cumpleaños. Tienes razón, esa gente necesita nuestro afecto.

*Silencio. Ella apaga el cigarrillo. Él la abraza como a una niña* (Mayorga, 2003a).

Hombre Bajo se vuelve definitivo en la última secuencia del drama, cuando la Mujer Baja, luego de romper la relación telefónica con la voz del Médico, acepta la sugerencia de su marido de «compartir» al Hombre Alto, quien, por su parte, llega al colmo de la sumisión al regalarle un diario que él mismo le redacta; como el Bajo nunca ha sido capaz de escribir su propia vida, hace que el Hombre Alto lo haga por él, lo que muestra una apropiación incluso de su sensibilidad.

Los contrastes entre los personajes los construyen en muchas ocasiones como «opuestos complementarios» que establecen las paradojas principales en el drama. Los inmigrantes son intelectuales, la Mujer Alta trabaja haciendo traducciones, y el Hombre Alto se muestra en muchos casos como una persona de cultura, aunque por las noches trabaja como enfermero en un hospicio de ancianos, mientras que el Hombre Bajo se muestra todo el tiempo como un personaje de poca cultura, con habilidad y predisposición para los trabajos manuales menores, como el arreglo de electrodomésticos o los problemas eléctricos de los vecinos; mientras que él trabaja en una oficina de Registro de Propiedades, su mujer es desempleada. La cuestión hace resaltar las jerarquías; la condición del Hombre Bajo como un personaje poco inteligente lo vuelve sorprendentemente siniestro al dominar al Hombre Alto, culto, hombre de mundo, que termina sumiso como un animal. La paradoja y la transformación o metamorfosis, asimismo, se legitiman por el ámbito kafkiano del amparo por la ley. De igual forma, los contrastes de oposiciones pueden observarse en las parejas que conforman el drama; la subordinación y la resignación del aparentemente fuerte y seguro Hombre Alto contrastan con la fortaleza y la dignidad de la Mujer Alta; el personaje Bajo, dominador siempre de todas las situaciones, contrasta con la debilidad y la sumisión constantes de su esposa. Asimismo, los juegos establecidos en el espacio y en el tiempo subrayan algunos de estos contrastes; los espacios diegéticos en donde viven los personajes remarcen la jerarquía superior de los «locales» por encima de los inmigrantes, cuestión reforzada durante la visita del personaje Bajo al departamento de su vecino, en el diálogo con la Mujer Alta.<sup>23</sup> Sin embargo, el tiempo sirve para enfrentar y poner los dos espacios «en paralelo», como en las secuencias 2 y 3, en el departamento de los inmigrantes y en la casa de los locales, respectivamente, que transcurren en el mismo tiempo diegético, lo que es indicado cuando, en la tercera secuencia, el Hombre Bajo *«Empieza a reparar una lámpara. Trabajando, hará aquellos ruidos que fueron escuchados en el piso de abajo»* (Mayorga, 2003a), cuestión que se vuelve completamente patente en la secuencia 5, que muestra los dos espacios diegéticos (los dos departamentos) al mismo tiempo. El juego de contrastes y paralelismos puede observarse en la misma estructura de la acción dramática; encontramos cinco secuencias desarrolladas en el ambiente íntimo del hogar de las parejas, dos en lo de los inmigrantes (secuencias 2 y 6), dos que

---

<sup>23</sup> «BAJO.— Le felicito por la casa. Se respira buen gusto. Y el espacio está muy bien aprovechado. No me la imaginaba tan pequeña. Los pisos de arriba son más grandes. No es justo. No está bien que un hombre como su esposo viva en estas condiciones» (Mayorga, 2003a).

transcurren en el departamento de los oriundos (secuencias 3 y 10)<sup>24</sup> y la ya referida quinta secuencia, con los espacios en simultáneo; tres secuencias desarrolladas en espacios ajenos a ambos (la primera en un bar, la cuarta en el zoológico, la octava en un parque) y dos secuencias que transcurren en cada uno de los trabajos de los personajes masculinos. Esta serie de paralelismos y confrontaciones pueden concebirse como una forma de desviar la parcialidad del espectador; el juego de espejos y espejismos planteado en el drama intenta poner al espectador en el lugar del «testigo», cómplice de los secretos de los personajes, pero, en el mismo movimiento, también lo empuja hacia otro tipo de complicidades que exceden al caso particular planteado en la diégesis dramática. Así, como en toda la obra de Mayorga, el tema representado tiende a la búsqueda de un universal, la inmigración constituye el punto de partida para una idea que excede lo particular de la fábula representada, un ejemplo expuesto ante los espectadores que sirve para reflexionar sobre otros casos más o menos terribles, pero en donde la dinámica de lo humano puede ponerlos en uno o en varios lugares similares. Desde las etiquetas de los personajes, que los despojan de nombres propios, hasta sus vidas ocultas, dobles y contradictorias, la obra nos induce a pensar que podemos encontrarnos en cualquiera de los dos lados.

De esta manera, la temática inicial sobre la extorsión al inmigrante y la gradual pérdida de la dignidad se amplifica a un universal que puede definirse como una forma de violencia que se expresa por medio del miedo, es decir, lo que subyace en todos los personajes y los mueve, silenciosamente; el Hombre Bajo tiene miedo a lo extraño, que aparece como «superior» (física e intelectualmente) y busca dominarlo; el Hombre Alto teme perder el lugar mínimo que le asigna su nuevo sitio, y se muestra dispuesto a todo para evitarlo; asimismo, la Mujer Baja manifiesta constantemente su inseguridad en su insomnio y en la dependencia de los demás (del médico al principio, de su marido al final) y la Mujer Alta termina huyendo por el miedo natural a la pérdida de la dignidad.

De acuerdo con lo antedicho, no encontramos en este drama un proceso de citación explícito en tanto referencias puntuales e ineludibles a la historia (y el presente) de España, como en muchas de las obras trabajadas en los puntos anteriores; desde las etiquetas de personajes hasta su dualidad, así como la omisión de los nombres de lugares o ciudades que sirvan de anclaje o referencia a algún lugar de España, el drama busca conferirle mayor universalidad al caso particular, proponiendo una situación que puede darse en cualquier país. Sin embargo, la referencia a la Ley de Inmigración (que, como vimos, es el punto de inflexión en el desarrollo del drama) puede tomarse como una *alusión* que nos remite, si no directamente a España, al menos hacia algún país europeo, sobre todo por la importancia que este tipo de Leyes muestran actualmente en la región; tengamos en cuenta que en los países latinoamerica-

---

<sup>24</sup> Asimismo, el paralelismo puede extenderse a la comparación entre las dos secuencias que presentan en solitario a los dueños de casa (2 y 3) y las dos que muestran la intervención de un personaje ajeno (en la secuencia sexta, aparece el Bajo en la casa de los Altos, mientras que en la secuencia décima el Hombre Alto aparece en la casa de los Bajos).

nos, por ejemplo, si bien la inmigración también constituye una problemática palpable, no se configura como un debate fundamentado sobre la base de la legalidad.

Un tópico ineludible en el drama tiene que ver con la cuestión animal. Desde el título, la obra establece una homologación entre los hombres y los animales, cuestión que llega a su punto más evidente en la secuencia cuarta, cuando el Hombre Bajo y el Hombre Alto visitan el zoológico, y el primero obliga a este a moverse y a «actuar» como uno de los animales que observan, haciendo evidente su dominio:

BAJO.— Tú te pareces a ese otro.

ALTO.— ¿A ése? ¿De verdad?

BAJO.— Camina hasta la puerta.

*Pausa. El hombre alto camina. El hombre bajo lo observa.*

Otra vez.

*El hombre alto camina. El hombre bajo lo observa* (Mayorga, 2003a).

El motivo de lo animal asemejado a lo humano también aparece en la frase «El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante», tomada de un proverbio con forma de fábula atribuido a Arquíloco, que constituye el *leitmotiv* del drama. La frase es citada textualmente en algunas ocasiones y referida una infinidad de veces; es leída por el Hombre Alto en una de las traducciones que realiza su mujer, luego mencionada por el mismo personaje al Hombre Bajo en la secuencia del zoológico, citada como «el comienzo de un cuento de las Mil y una Noches» (Mayorga, 2003a); más tarde, puesta en boca de la Mujer Alta para hacer referencia a un personaje ausente.<sup>25</sup> Las referencias a la frase tienden a una homologación con los personajes de la obra, propia del mecanismo didáctico de las fábulas: «De pronto, vi la ciudad como una selva en que la victoria está reservada a un animal que sea, al tiempo, erizo y zorro» (Mayorga, 2003a).

También desde el título lo animal se encuentra directamente emparentado con lo nocturno. Así, los animales que los hombres observan en la cuarta secuencia son animales nocturnos, que tienen una mayor actividad por la noche que durante el día, y son dispuestos en una sala oscura para ser observados por el público, lo que puede tomarse como una clara alusión metateatral:

BAJO.— Y nadie se ha sentado a mirarlos, nadie aparte de nosotros. Ya el cartel de fuera inhibe a la gente: «Animales nocturnos». No sé qué idea se harán, pero la mayoría decide no entrar. Y los pocos que entran, se ve que a la gente no les gusta esta oscuridad (Mayorga, 2003a).

---

<sup>25</sup> «ALTA.— “El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante”. En general, sé distinguir. Conozco a alguien y en seguida sé si es un zorro o un erizo. Pero con el hombre del sombrero estoy confundida» (Mayorga, 2003a).

Lo nocturno (y, en consecuencia, lo animal) aparece en el drama emparentado directamente con los inmigrantes, cuando en la primera secuencia el Hombre Alto intenta negar su carácter de inmigrante:

ALTO.— No sé si le estoy entendiendo bien, me parece que no, pero tengo que advertirle algo: no soy extranjero.

BAJO.— ¿No?

ALTO.— ¿Qué le ha hecho pensar que lo soy? ¿Sólo porque trabajo de noche? Mucha gente trabaja de noche (Mayorga, 2003a).

Pero esta homologación entre el Hombre Alto y lo nocturno por su carácter de inmigrante, que en la secuencia del zoológico se relaciona directamente con lo animal, termina por expandirse a todos los personajes del drama; de hecho, en la misma secuencia el personaje Bajo, que dentro de la comparación de la frase de Arquíloco con la «fábula» del drama encaja perfectamente con el erizo, señala con admiración las características del animal nocturno del zoológico que se parece al erizo, que también son las propias: «Nadie lo mira, pero él está fijándose en todo, en cosas que algún día le pueden ser útiles» (Mayorga, 2003a) y luego comienza a relacionar las características de los animales con personas conocidas, llegando incluso a su propia mujer:

ALTO.— ¿Qué te parece aquél, sobre la roca, el de pelo rojo?

BAJO.— Le gusta ser el centro de atención. Tengo un compañero así. (*Al animal:*) Ya verás, ya. La gente que habla mucho de sí misma, ésos acaban perdiendo.

ALTO.— ¿Y aquel otro, qué te parece?

BAJO.— Ése me recuerda. Va de un lado a otro, no para de moverse, pero no sabe dónde va. Es como mi mujer (Mayorga, 2003a).

La caracterización de los personajes en una constante relación con lo animal termina por expandir simultáneamente la referencia del título, que en un primer momento aparece como exclusivo de los inmigrantes, «los que trabajan por la noche», pero luego define a todos los personajes; todos los habitantes del drama son, al igual que los animales visitados en el zoológico, seres más activos en su vida secreta que bajo la luz del día. Incluso la relación de lo humano con lo animal se traslada al público en otro movimiento metateatral:

BAJO.— No es un búho, es una lechuza. Parece que nos está mirando. ¿Nos estará mirando de verdad?

ALTO.— Puede ser.

BAJO.— Observa: me muevo y me sigue con los ojos. Camino y me sigue. Sí que nos está mirando. ¿Qué crees que estará pensando, de ti y de mí? (Mayorga, 2003a).

En este sentido, el drama también puede concebirse como el preámbulo de uno de los tópicos más llamativos en la obra del autor, que tiene que ver con obras protagonizadas por animales, en tanto primera *inclusión* de la idea del rebajamiento del hombre por el hombre que se asimila con el animal, y que profundizaremos en nuestro apartado sobre los elementos tomados de la literatura de Franz Kafka. Asimismo, la relación entre las temáticas de la inmigración y su homologación con lo animal establecen el tema principal de la obra que inaugura nuestro siguiente apartado, sobre las *dramaturgias de adaptación* de autores españoles.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN

### INTRODUCCIÓN: LOS CLÁSICOS DE ESPAÑA

Quizás el parámetro más recurrente en el momento de justificar la inclusión de un autor en el selecto parnaso de lo que comúnmente llamamos un «clásico» sea su permanencia en el tiempo, su inagotable vigencia, ya como responsables de obras inigualables y reconocidas (hayan sido leídas o no) por la gran mayoría del público, ya como autoridades propias de la misma literatura, que sirven como cita, referencia o simplemente comparación inapelable en tanto fuente o germen de muchos de los nuevos autores y los nuevos textos. Este recorrido, propio e ineludible de la misma literatura, suele acentuarse cuando se comparte una misma lengua, una misma historia o una misma tradición literaria con el autor.

El teatro ibérico se presenta en la actualidad como uno de los más fértiles y heterogéneos terrenos para precisar el nivel de vigencia de los autores que denominamos «clásicos de la literatura española»; lejos de rechazar su herencia, las generaciones de dramaturgos que surgen desde la década de los ochenta hasta el presente respetan, reconocen, afirman y ponderan su influencia, cuestión demostrada desde las declaraciones en entrevistas, la participación en crítica teatral y en las numerosas reposiciones, versiones, adaptaciones y demás juegos reescriturales.

La relación de Mayorga con los clásicos del teatro y la literatura española constituye un verdadero tópico de su obra que recorre diversas funciones del quehacer teatral. Entre las adaptaciones genéricas, nuestro autor ha oficiado de versionador del *Coloquio de los perros*, de Cervantes, en el drama titulado *Palabra de perro* (2003), así como también de director de su propia adaptación teatral del *Libro de la vida* (1565), de Teresa de Jesús, en *La lengua en pedazos*, estrenada en el año 2012 en el teatro Corral de Comedias por la compañía *La loca de la casa*, e incluso adaptador del texto poético *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti. Las adaptaciones poéticas

presentan reescrituras de Calderón como *El monstruo de los jardines* (estrenada en el año 2000 en el Teatro Nacional de Almagro bajo la dirección de Ernesto Caballero) y *La vida es sueño* (interpretada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico bajo la dirección de Helena Pimenta en el año 2013), y de las lopescas *La dama boba* (para un montaje dirigido por Helena Pimenta en el año 2002, en el Teatro de la Comedia de Madrid) y *Fuenteovejuna* (para el Teatre Nacional de Catalunya, bajo la dirección de Ramón Simó, en el año 2005), junto con *Divinas palabras* (2006), de Valle Inclán.

## ADAPTACIONES GENÉRICAS

*PALABRA DE PERRO* (2003). ACTUALIZACIÓN TEATRAL Y POLÍTICA DE CERVANTES<sup>1</sup>

El relato titulado *Coloquio de los perros*, último de los reunidos por Cervantes en el año 1613 bajo el título de *Novelas ejemplares*, presenta una historia construida por el diálogo de dos perros que buscan, a partir de una serie de narraciones indagatorias, una explicación al hecho imposible de su conversación. Esto los llevará tanto a contarse sus vidas, esto es, la reconstrucción de sus historias personales cimentadas a partir de los sucesivos «amos» humanos a los que han acompañado y servido, como también a una reflexión sobre el lenguaje mismo y sobre los juegos posibles de la ficción que se van desarrollando en el instante del diálogo, como formas autorreferenciales y metaficcionales. No debemos olvidar que la novela empieza en la novelita anterior, *El casamiento engañoso*.<sup>2</sup> Desde el principio, la novela de Cervantes ostenta una hibridación de géneros que reiterarán algunos rasgos de su infinito *Quijote*; en este caso, la fábula tomada de autores clásicos (por ejemplo, Esopo) se pone al servicio de la estructura típica de una picaresca que todo el tiempo trata de mostrar su artificio haciendo uso y abuso de las formas metaficcionales e intentando por ese medio eliminar los límites de la ficción. La unión y la mutua cooperación de estos tres elementos —y estas tres culturas (los animales parlantes de la fábula clásica latina, la estructura de la picaresca, tradicionalmente española, y el juego de las «capas» metaliterarias como parte del mismo relato, posiblemente redescubiertas en territorio español por los misioneros de las *Mil y una noches*) resultan indispensables para el estudio de esta obra—. La capacidad del habla, tema central que reúne a los perros en el relato, es vista por los mismos desde una perspectiva realista, es decir, como un «prodigio de la naturaleza», lo que, por un lado, lo aleja de las tradicionales

<sup>1</sup> Con alteraciones, gran parte del texto presente en este apartado se encuentra publicado en el *Volumen Homenaje al Quijote* (Perdicone; Elena [ed.]. Universidad Nacional de Tucumán, 2014) con el título «Permanencia de Cervantes en el Teatro Español actual: *Palabra de perro*, de Juan Mayorga».

<sup>2</sup> En esta breve historia, que puede ser vista como marco narrativo, el alférez Campuzano, un enfermo de sífilis, le sugiere al licenciado Peralta la lectura de un coloquio entre dos perros, Cipión y Berganza, que transcribió durante una de sus noches de fiebre en el Hospital de la Resurrección, cuyo frente le sirve de escenario al *Coloquio*.

fábulas y, por otro, lo inserta en el nivel de verosimilitud propio de la picaresca.<sup>3</sup> En este sentido, es imprescindible interpretar al carácter metaficcional del texto como un conciliador. Desde el punto de vista de una fábula, no habría que dar allí explicación alguna, los animales con la capacidad de hablar son, de hecho, el elemento *sine quo non* de la fábula clásica. Pero, desde el punto de vista de la picaresca, desde esa mirada tan realista y tan española, el hecho de que dos perros hablen supone una desviación de lo natural, un acontecimiento extraordinario. Y es allí donde el artificio de la *literatura que reflexiona sobre sí misma* sirve de lazo para definir los juegos literarios que se imprimen en el mismo relato que los contiene; por ejemplo, el texto plantea preguntas sobre su propia condición literaria: si es creíble el coloquio de los perros, si está bien escrito, o si abusa de las digresiones, entre otras cuestiones:

CIPIÓN.—[...] Los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz [...]; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir (Cervantes, 1992: 212).

El texto expone así su ficcionalidad, su artificio, pero también hace que sus personajes (y, con ellos, los lectores) reflexionen sobre el relato y, sobre todo, cómo leerlo; asimismo, el texto abunda en marcas metaliterarias que, como ya hemos observado, repiten el juego del *Quijote*.<sup>4</sup> El uso de la metaficcionalidad, en tanto ruptura de los límites o intercambio entre diferentes «niveles» de la ficción, trasladan ese reflejo a la realidad, por lo cual dicha ruptura crea el efecto de verosimilitud que sirve para conciliar dentro del juego literario que plantea la novela los animales parlantes con la picaresca realista española.

Asimismo, este juego propuesto por Cervantes, y aún más teniendo en cuenta el carácter moralizante como germen de las *Novelas*, puede explayarse a interpretaciones alegóricas, sobre todo las que involucran referencias a la vida del mismo autor. Y nos es lícito pensar, junto con Giovanni Previtali-Morrow (1971), que el paradójico «distanciamiento» de los personajes animales le permitiera a Cervantes hablar con mayor libertad sobre sí mismo.<sup>5</sup> Más que en ninguna de las otras *Novelas*, Cer-

<sup>3</sup> «BERGANZA.—Cipión, hermano, óigote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza» (Cervantes, 1992: 201).

<sup>4</sup> Por ejemplo, cuando los perros hablan del «viejo enfermo deste hospital» (Cervantes, 1992: 217), es decir, el alférez Campuzano, quien dice haber transcrito «El coloquio» en el cuento anterior de la antología, que servía de marco. También durante el relato de Berganza por Andalucía se menciona al rufián Monipodio, personaje principal de *Rinconete y Cortadillo*, otro de los relatos incluidos en las *Novelas* —que también es citado en la primera parte del *Quijote* (cap. 46)—. Incluso el mismo Esopo, indiscutible referencia de las fábulas latinas, será mencionado tanto en «El casamiento» como en «El coloquio».

<sup>5</sup> «A primera vista no parece más que un gracioso cuento de animales. Sin embargo, goza de la naturaleza de una alegoría. [...] el perro Berganza es un disfraz tras el cual se esconde la figura del mis-

vantes manifiesta una visión directa sobre la literatura e incluso nos regala una idea sobre el mundo, y parece empujado por un deseo de desahogo para el cual la máscara animal se transforma en el mejor vehículo. De esta forma, Cervantes expone—incluso de un modo más crudo y más personal, absolutamente directo— la marca más distintiva y sobresaliente de su escritura: su peculiar relación con el lector, el «absorbente interés de Cervantes en “el Otro”, es decir, el marginado» (Rodríguez-Luis, 1997: 26). Esta relación con el lector, única en cuanto a la intimidad lograda, quizás sea el mayor de los méritos que mantienen viva la literatura de Cervantes, renovándolo y reinterpretándolo; descubriendo todo lo nuevo que siempre tiene para decirnos.

La adaptación teatral de la novela cervantina que realiza Mayorga, titulada *Palabra de perro* y llevada a los escenarios de la Sociedad Cervantina por la Compañía Teatro de Cámara Cervantes en noviembre del año 2004,<sup>6</sup> no está exenta de múltiples variaciones que desbordan las necesarias para un cambio de género. En el caso de un texto español del siglo xvii, el problema principal con la adaptación al presente se halla en la inteligibilidad del lenguaje, por lo que los cambios que primero se perciben son aquellos que operan a nivel lingüístico, aunque las modificaciones de Mayorga abarcan, en mayor o menor grado de alteración, todos los niveles posibles. Una de las primeras cuestiones que saltan a la vista es la teatralidad desplegada por la forma de escritura de la propia novela; el texto cervantino exhibe una escritura dialogada, casi sin intervención de un narrador, y plagada de marcas que podríamos considerar «didascalias o acotaciones internas», es decir, indicadores de movimientos, acciones y demás detalles presentes en los diálogos de los personajes muy propios del teatro de la época.<sup>7</sup> Desde este punto de partida, el texto de Cervantes se presenta con marcas de teatralidad propias y definitorias desde su título («coloquio»), por lo que no va a requerir en principio un proceso intenso o esforzado de alteraciones en un nivel textual, excepto por las leves actualizaciones que evitan lo arcaizante en el lenguaje; este caso no presenta las dificultades de una novela extensa, o de un relato en donde predomina la palabra de un narrador. En este sentido, el trabajo de adaptación del texto cervantino realizado por Mayorga implica una serie de cambios a conciencia que el mismo autor define como una «traducción entre dos épocas», es decir, sumado a la vigencia del texto cervantino, la adaptación al teatro contemporáneo implicará un proceso de exégesis y de recomposición que se adapte al entendimiento coloquial del espectador. Esta cercanía con el espectador de su

---

mo Cervantes, su vida de perro es la vida del propio autor y la conversación que sostiene con Cipión es una dialéctica sobre el arte de escribir» (Previtali-Morrow, 1971: 429).

<sup>6</sup> Citamos el año de escritura del original del autor (2003; 2003b en la referencia bibliográfica).

<sup>7</sup> Esta cuestión nos obliga en cierto modo a reflexionar sobre las cercanías entre literatura y teatro en el Siglo de Oro: recordemos la importancia de la lectura de los relatos, realizada en voz alta, lo que exigía muchas veces al eventual lector el oficio de la semi-representación (pensemos en las recomendaciones que el mismo Cervantes endosa en el prólogo del *Quijote*), así como también la cercanía histórica entre el cuento y el teatro breve; también sabemos que muchos de los autores de la época transitaban indistintamente por ambos géneros.

tiempo, a su vez, prepara el terreno para las alteraciones en los otros niveles, mucho más pronunciadas, que buscan confrontar al espectador con problemáticas actuales, presentes, en donde este se vea de alguna manera reflejado, dotando a la adaptación de un carácter político en el que la referencia a Cervantes se transforma en una inapelable e ineludible búsqueda de autoridad. Asimismo, algunas de las características enunciadas líneas arriba respecto de la novela cervantina se constituyen en los puntos de partida para pensar los pormenores de su vigencia.

Uno de los cambios que se perciben comenzada una lectura enfrentada de los textos atañe al orden en que se estructuran los relatos de los personajes; si en el original cervantino Berganza contaba su vida del típico modo de la novela picaresca, describiendo a los sucesivos amos por los que había pasado, se invierte aquí el orden temporal diacrónico del relato original por una forma regresiva: los Cipión y Berganza de Mayorga no entienden por qué hablan siendo perros, proponen contarse su vida hacia atrás, en forma regresiva, en un intento por descubrir el origen de su capacidad:

BERGANZA.— ¿Tengo que comenzar por el principio? No recuerdo el rostro de mi madre. No recuerdo el rostro de mi padre. No recuerdo nada de cuando era cachorro. Nada.

[...]

*Silencio. Hasta que a Cipión se le ocurre una idea.*

CIPIÓN.— Contemos nuestra vida hacia atrás. Yendo a la contra, del final hacia el principio, quizá lleguemos a recordar cómo éramos de cachorros, cómo eran nuestros padres, cómo nuestras madres. Y quizá así, yendo hacia atrás, descubramos de dónde viene este don nuestro de hablar, siendo perros (Mayorga, 2003b).

Pero, con la intromisión en el final de los personajes humanos y su alteración con los animales, una Vieja que les da asilo y dos hombres definidos como Ciudadanos I y II, Berganza descubre que en realidad no es un perro que habla, sino un «sin papeles»,<sup>8</sup> un inmigrante que de tanto ser tratado como un perro ha olvidado su humanidad, la cual es recuperada por el relato, es decir, por la palabra, encargada de (re)activar la memoria anestesiada del personaje:

BERGANZA.— ¿Hemos estado buscando respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no era cuándo empecé a hablar, ¿verdad? La pregunta era cuándo empecé a sentirme como un perro. ¿Es eso, Cipión?, ¿fue la gente la que me convirtió en perro? ¿Me hicieron perro de tanto hacerme perrerías? Dime algo, Cipión. Desde hoy, ¿cómo habré de tratar a los perros que me encuentre? Y a los hombres, ¿cómo? (Mayorga, 2003b).

<sup>8</sup> «CIUDADANO 2.— (Mostrando el bate a Berganza.) ¿Sabes leer? Dice que sin papeles vales menos que un perro. Al suelo, animal, a cuatro patas. (Le obliga a ponerse a cuatro patas.) ¿Incómodo? Haberlo pensado antes de venir donde no te llamaban» (Mayorga, 2003b).

Así, el drama de Mayorga utiliza la novela de Cervantes como medio para exponer nuevamente las formas trágicas de la opresión del hombre por el hombre tomando como punto de partida el amparo de la ley para la extorsión y la explotación del inmigrante:

CIUDADANO 1.— No seas brusco, hombre, déjame que yo le explique. La ley está para protegeros de las mafias. Para que no abusen de vosotros.

CIUDADANO 2.— ¿Te gustaría tener papeles?

CIUDADANO 1.— Nosotros podemos conseguírtelos. [...] Contra más te esfuerces, antes te damos tus papeles. Ya te iremos diciendo lo que tienes que hacer. Pero todo con mucha discreción. Si te decimos «A esconderse», tú te escondes. Sabes esconderte, qué coño (Mayorga, 2003b).

La «involución» del hombre se muestra desde ese descenso en la escala de lo humano hacia lo animal, claramente agregado en el argumento de Mayorga, como también en el orden temporal regresivo, «involutivo», lo que ya no presenta a los perros como una apariencia para encubrir el arquetipo literario del pícaro, sino que adquiere un doble valor:

Trabajando sobre Cipión y Berganza descubrí el doble valor, poético y político, del animal en escena. Por un lado, el animal en escena rompe inmediatamente el marco realista, ofreciendo enormes posibilidades a la imaginación del actor, del director y del espectador. Y también a la imaginación del escritor, empezando por la palabra: ¿Cómo habla un animal?; ¿de qué habla un animal? Por otro, el animal humanizado viene a ser una representación paradójica del hombre animalizado, signo de un tiempo en que tantos hombres son tratados como bestias y tantos otros son educados para comportarse como bestias (J. Mayorga, en Blanco, R. y Talián, A., 2014).

Esta temática de la relación con lo animal y su importancia y recurrencia en la poética de Mayorga será ampliada en apartados posteriores. La cuestión política se transparenta cuando *Palabra de perro* se vuelve menos una adaptación de la novela de Cervantes que un drama que pone sobre el tapete otras preguntas a la polis, apuntando a cuestiones sobre el destrato y la deshumanización propias de los problemas de inmigración, el ser humano vuelto un animal por la mano del propio ser humano, en pleno siglo XXI. De esta forma, el tema de la opresión propia de las jerarquías y la sumisión al poder superior, así como su relación con lo animal, que apenas se mostraba como una forma metafórica en el drama *Animales nocturnos* (escrito en el mismo año que *Palabra de perro*), aparece nuevamente en primer plano en la adaptación de Mayorga, como un modo de exponer las problemáticas españolas actuales desde la legitimidad de una de las grandes figuras de la historia de su literatura. Otra referencia que asimila o compara lo animal con lo humano como metáfora de la opresión de la «otredad» se encuentra en el inicio de *Primera noticia de la catástrofe* (2006), que también atañe a las adaptaciones de obras de

autores españoles, ya que en el mismo subtítulo indica que está elaborada «a partir de Bartolomé de las Casas».<sup>9</sup>

Por otra parte, la *palabra*, elemento indicador de civilización remarcado por la adaptación cervantina de Mayorga desde su título, don extraordinario y hasta milagroso o «sagrado» en la novela, se erige en el elemento central del drama, sobre todo en el final, a partir del cambio semántico que se produce con la alteración tematólogica; la palabra, transformada ahora en paradoja, exhibe el proceso de la transformación de los hombres en animales; por tanto, su rebajamiento, que es en definitiva el rebajamiento del hombre por el hombre. La idea de «deshumanización» o «involución» se condice tanto con el orden regresivo de la narración de los personajes como con la idea expresada en el descubrimiento del final; el lenguaje humano es entonces el medio que les permite, por medio de una memoria regresiva, involutiva, descubrir el proceso de su propia animalización.

Finalmente, observamos un elemento del original cervantino que también es reelaborado por Mayorga, a la manera de un espejo de la poética del autor del *Quijote*, y es la libertad de expresión de los personajes animales para exponer la voz propia. Como Cervantes, Mayorga utiliza las máscaras del animal para mostrar su visión del mundo, una mirada crítica de la humanidad.

De este modo, el trabajo de Mayorga intenta una reactualización del texto de Cervantes cumpliendo el rol de *traductor* entre el contexto histórico, político y social del Siglo de Oro y el presente, y, conjuntamente, la mirada personal de Cervantes sobre el arte y demás cuestiones de la vida se transforma en el punto de partida para la utilización de la misma máscara con un sentido poético, sin abandonar su intención política. Así, el trabajo de adaptación realizado por Mayorga nos ayuda a reconocer y a reinterpretar a Cervantes, aunque nunca deja de hacerse cargo de su lugar en el juego: un emisario indispensable que hace de puente para que, en pleno siglo XXI, el texto de Cervantes nos hable en presente.

*LA LENGUA EN PEDAZOS* (2009). LA PALABRA COMO SUBVERSIÓN

Igual de relevantes resultan los cambios ejercidos en el drama *La lengua en pedazos* (2009b)<sup>10</sup> respecto del punto de partida al que se hace referencia en el subtítulo (a partir del *Libro de la vida*, de Teresa de Jesús). La obra, además, marcará el debut del mismo Mayorga como director en el año 2010, con la actuación de Clara Sanchís y Pedro Miguel Martínez, lo que termina por producir una adaptación reescrita o «terminada» sobre la escena y con la participación natural de los actores,

<sup>9</sup> «DOMINICO.— Como animales. Como animales les hacen padecer. [...] Como animales no. Si fueran animales, cuidarían más de ellos. Si fueran animales, no los oprimirían hasta consumirlos. Si fueran animales, no los tendrían en tan áspero cautiverio ni en tanta angustia. [...] Por animales tendrían compasión. De los indios sólo sienten que se les mueran por la falta que les hacen en las minas» (Mayorga, 2006a).

<sup>10</sup> Citamos por el original del autor.

además de la fundación de la compañía cuyo nombre también alude a la mística española.<sup>11</sup>

El texto conocido con el título de *Libro de la vida* fue escrito por Teresa de Jesús en el año 1562, en una edición ya perdida, y reescrito en 1565. Publicado varios años después de la muerte de la mística y escritora española, el libro tiene originalmente un destinatario concreto, presente en el mismo texto; Teresa escribe al final un epílogo remitiendo su escrito a sus superiores, a modo de confesión, pero dejando en claro que lo que acaba de leerse es una escritura a pedido:

Yo he hecho lo que vuestra merced me mandó en alargarme, a condición que vuestra merced haga lo que me prometió en romper lo que mal le pareciere. No había acabado de leerlo después de escrito, cuando vuestra merced envía por él. Puede ser vayan algunas cosas mal declaradas y otras puestas dos veces; porque ha sido tan poco el tiempo que he tenido, que no podía tornar a ver lo que escribía. Suplico a vuestra merced lo enmiende y mande trasladar, si se ha de llevar al Padre Maestro Ávila, porque podría ser conocer alguien la letra (Epílogo, 2).

La obra de Teresa de Jesús parte de una mezcla de los elementos autobiográficos «mundanos» que declara su título con muchas de sus experiencias espirituales o místicas, a modo de un tratado de oración como camino hacia la virtud, y todo este contexto le prepara el terreno para el planteamiento de una problemática interna en relación con el poder eclesiástico, es decir, la justificación de la fundación del monasterio de San José de Ávila, sin orden oficial de sus superiores, lo que fue considerado un acto de desacato y rebeldía por parte de la religiosa. Los primeros diez capítulos de los cuarenta que estructuran el *Libro* conforman una autobiografía en el sentido convencional; Teresa nos relata parte de su infancia y juventud, signada por su afición a las lecturas hasta su ingreso a la vida religiosa en 1535 con 20 años, a lo que siguen otros 20 años de vida monástica protagonizados por una tensión por perseverar y desprenderse del mundo, dedicada a la oración mental, «que no es otra cosa [...] sino tratar de amistad estando muchas veces tratando a solas con quien sabemos nos ama» (cap. 8, 5).

Teresa construye su texto «por encargo» y, desde una mirada alejada de lo místico, expone el carácter de su justificación y su lucha; al delinear a su destinatario como una autoridad, su discurso resulta un alegato dicho desde una perspectiva «inferior», pero, a su vez, la fortaleza y la desenvoltura de su palabra en esa posición la transforman en signo de rebelión, en un sentido más general, en un enfrentamiento impensado en el orden jerárquico que descubre un desafío temerario.

---

<sup>11</sup> «*La lengua en pedazos* es, además de mi último texto para la escena, el primero que llevo a ella como director. No me hubiera atrevido a hacerlo sin la complicidad de dos actores magníficos: Clara Sanchís y Pedro Miguel Martínez. En diálogo con ambos, a pie de ensayo, he escrito y reescrito esta pieza. [...] Entre todos hecho compañía. La llamamos *La loca de la casa*, que es como Teresa llamaba a la imaginación» (Mayorga, 2009c).

Desde su inicio, la adaptación dramática de la obra de santa Teresa operada por Mayorga presenta alteraciones que resultarán centrales en el drama, tanto en su adecuación teatral como en lo respectivo al «traspaso» de las poéticas. El cambio más visible se da por el traspaso de un texto narrativo de carácter confesional, en primera persona, a un diálogo dramático, que incluye la intromisión de un personaje para interpelar a Teresa; la obra recrea, en palabras del propio autor, un enfrentamiento o «duelo» dialógico entre un guardián de la Iglesia, el inquisidor Salazar, y Teresa de Jesús, en la cocina del emblemático convento de San José:<sup>12</sup>

INQUISIDOR.— «Entre pucheros anda Dios». Se os atribuye tan curiosa sentencia:  
«Entre pucheros anda Dios». Es justo que nos encontremos aquí, entre pucheros.  
Porque de él se trata. ¿Sabéis quién soy?  
TERESA.— Sé quién sois (Mayorga, 2009b).

Si bien se trata de un encuentro supuesto o ficticio, también hubiera podido tener lugar en la realidad, sobre todo teniendo en cuenta los antecedentes familiares de Teresa (su abuelo había sido un judío converso investigado por el Santo Oficio, lo cual es aludido en la adaptación de Mayorga),<sup>13</sup> además de su propia actitud rebelde contra la jerarquía eclesiástica y de sus escritos, «de más que probable inspiración iluminista en una época [...] en la que la ortodoxia contrarreformista se trataba de imponer en España a sangre y fuego» (Craig, 2011). Así, la conversación entre los personajes puede concebirse como una suerte de proceso inquisitorial en el que las inseparables vida y obra de Teresa son interpeladas en un riguroso escrutinio:

TERESA.— Mi vida ha sido de muchos trabajos del alma. Fuera de eso, no veo en ella nada que merezca recordarse.  
INQUISIDOR.— Comenzad y yo diré si merece olvidarse. Y pensad que os doy palabra no para conoceros, sino para que os conozcáis (Mayorga, 2009b).

A partir de este punto, la vida de Teresa es puesta en boca del personaje, a modo de narración oral, comenzando por la mención de sus padres y hermanos y resaltan-

<sup>12</sup> «La obra es un duelo entre dos “enemigos íntimos”: la propia Teresa y un Inquisidor» (Mayorga, en Simón, 2009).

<sup>13</sup> «INQUISIDOR.— Tengo memoria, Teresa. Memoria de todos los encausados, de cada uno de ellos. También de un Juan Sánchez reo de herejía y apostasía. Condenado a llevar siete viernes el sambenito, aún lo recuerdan por las calles de Toledo con el capuz amarillo. Desde Toledo vino a Ávila, donde compró certificado de hidalguía y cambió apellidos. Se desprendió del Sánchez, se escondió bajo el segundo, Cepeda, y añadió al camuflaje el Ahumada de su madre, nacida, ella sí, de cristianos viejos.

TERESA.— No conocí a ese abuelo mío. Se lo llevó la peste del año siete. Dicen que murió cristianamente, como vivió.

INQUISIDOR.— Aquel hermano tan lector, entre lo que os dio a leer, ¿estaba el “Abecedario Espiritual” de Francisco de Osuna?

TERESA.— No lo creo.

INQUISIDOR.— Es muy leído de falsos conversos» (Mayorga, 2009b).

do muchos de los episodios del *Libro de la vida*, en el mismo orden de aparición que en el original, y con mínimas intervenciones en el lenguaje. El relato de Teresa, constantemente interferido e interpelado por el Inquisidor, posee el mismo fin que el escrito «fuente», es decir, narrar la biografía como preámbulo para justificar la creación del monasterio de San José. Sin embargo, en la obra de Mayorga este acto de rebeldía va a ser el punto de opresión y el motor que genera el diálogo, por lo cual las palabras de Teresa en el drama se encuentran frente a una presión mayor aún que la sufrida por la narración de la Teresa del siglo XVI, ya que el Inquisidor deja en claro su propósito desde el momento de su llegada:

He indagado cómo se ha hecho esta casa. Con lo que tengo sabido, me sobran razones para deshacerla. No es eso, sin embargo, lo que quiero. Quiero que vos misma cerréis la casa. Quiero que reunáis a las que os siguen y les pidáis perdón por guiarlas a tan desdichada aventura, y que las acompañéis hasta las puertas de la Encarnación, donde seréis acogidas con piedad. Ahora sabéis, Teresa, por qué estoy aquí (Mayorga, 2009b).

El duelo verbal entre los personajes termina «con las espadas en alto y ambos personajes heridos, más vulnerables y más sabios» (Bergamín, 2010); sin embargo, la herramienta del lenguaje, arena del duelo, será el medio por el que la religiosa elimina las diferencias jerárquicas de su interlocutor, la palabra es el instrumento con el que Teresa no solo justifica su obra, sino que también enfrenta al poder exponiendo su rebeldía, y se libera, finalmente, de la opresión de la Ley, al conseguir mantener el monasterio:

INQUISIDOR.— Vos no sabéis quién sois, Teresa. Ni precisáis castigo, pues jamás salisteis del infierno. Yo haré que no haya otra pena para vos. En cuanto a esta casa, yo haré que no se cierre. Sé que, una a una, las que hoy os acompañan pronto se apartarán. Os dejarán sola con vuestro pequeño Dios. Moriréis sola (Mayorga, 2009b).

Durante gran parte de los parlamentos de Teresa que narran su vida frente al Inquisidor, la obra de Mayorga realiza un proceso de inclusión a partir de un tipo de cita casi textual, solo con leves transformaciones en el lenguaje, incluso muchas veces puestas en el texto de Mayorga con comillas. Así, por ejemplo, el texto de Teresa

¡Oh, Señor mío! Pues parece tenéis determinado que me salve, plega a vuestra Majestad sea así; y de hacerme tantas mercedes como me habéis hecho, ¿no tendríais por bien —no por mi ganancia, sino por vuestro acatamiento— que no se ensuciara tanto posada adonde tan continuo habíais de morar? (Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, cap. 1, 8)

aparecerá en la obra de Mayorga como una reflexión espontánea:

TERESA.— Es cierto que luego le ofendí muchas veces. Cada noche le digo: «¿Cómo dejaste que se ensuciase tanto esta posada donde habías de morar?» (Mayorga, 2009b).

Asimismo, el procedimiento de inclusión se extiende a otros textos o dichos reconocidos de la misma autora, a la manera de un *collage* de citas, e incluso muchas veces puestos en boca del Inquisidor como la célebre frase «entre pucheros anda Dios», que abre el diálogo del drama, o la inconfundible «la imaginación es la loca de la casa», e incluso son matizadas o intercaladas con frases del mismo Mayorga, que acompañan y complementan la tónica de la religiosa.<sup>14</sup> El punto máximo de estas referencias ocurre cuando el Inquisidor lee un escrito de Teresa sobre oración mental que nos remonta a fragmentos del *Libro de la vida*, por lo que podemos concebir la obra como una representación ambientada en el tiempo diegético en que el *Libro* se encontraba en pleno proceso de escritura:

INQUISIDOR.— ¿Es letra de vuestra mano?

TERESA.— Vos sabéis que lo es.

INQUISIDOR.— (*Lee.*) «Oración mental es tratar a solas de amistad con quien nos ama». Un libro sobre oración mental, ¿eso preparáis? ¿Es ésta la guía del nuevo monasterio? ¿Ésta la guía de vuestra reforma? (Mayorga, 2009b).

Incluso el *Libro de la vida* será aludido en cuanto a su fin concreto, es decir, como un escrito destinado a su confesor.<sup>15</sup> Desde este punto de vista, podemos ver que los cambios morfológicos conllevan alteraciones en el nivel semántico, o en el sentido de la obra; la poética intimista de Teresa es asimilada con la poética de Mayorga principalmente a través de un tópico particular: la estructura política que remite al *agón* de los griegos, pergeñada a partir de un enfrentamiento verbal que pone en discusión asuntos asimilables por la *polis*, por la ciudad, lo que queda demostrado tanto en el uso de la palabra como en la progresiva eliminación de las jerarquías en cuanto enfrentamiento con la autoridad. En cierta forma, lo oculto, aunque meramente aludido en la obra de Teresa (en el sentido del lugar del receptor o lector modelo del texto), también se hace carne en la obra de Mayorga, si bien aquí, la justificación de su construcción religiosa se transforma en un tópico focalizado en la rebeldía y la libertad, capaz de expandirse a las asimilaciones universales del teatro propias de la búsqueda en el arte de Mayorga:

---

<sup>14</sup> «Mi ilusión es que el espectador tome por auténticas frases teresianas algunas de las que yo he inventado» (Mayorga, en Rodríguez Santos, 2010).

<sup>15</sup> «INQUISIDOR.— Lo que escribís, ¿lo presentáis a vuestro confesor? ¿O ya no precisáis de confesor? TERESA.— Mis escritos los presento a mi confesor, pues debo hacerlo. INQUISIDOR.— ¿Y qué dice él sobre lo que escribís? TERESA.— No hay escrito que me devuelva sin notas y tachaduras. Con grandes cruces borra párrafos enteros (Mayorga, 2009b).

La obra de Mayorga es sobre todo un pregón de humanidad, una reivindicación del papel transformador de la mujer, una proclama a favor del derecho a dudar y del derecho a ser libres y a luchar por un mundo hecho a imagen de los justos. «La lengua en pedazos» sirve para estos tiempos negros en los que hay que defender el pan y la alegría de la furia de los inquisidores (Madrid, 2009).

La rebeldía y la fuerza del personaje, pese a su inferioridad inicial, se ponen en primer plano en el drama, en donde se reproduce una vez más la lucha contra lo establecido; en palabras del mismo autor, Teresa «se nos aparece como personaje a contracorriente, intempestivo en su propio tiempo y en el nuestro. Por eso mismo es Teresa necesaria» (Mayorga, 2009c), y modela su interés incluso más allá de la creencia, a partir de la identificación y, sobre todo, de la interpelación del personaje hacia el espectador.<sup>16</sup> De esta manera, la adaptación de Mayorga busca una «cita peligrosa» entre el pasado y el presente, distanciándose tanto del revisionismo histórico como de la mirada «inquisidora» que el presente busca imprimirle al pasado:

En lugar de mirar el pasado colonizándolo desde el presente, se trataría de construir una cita peligrosa entre el pasado y el presente. Una cita en que, sin embargo, el tiempo transcurrido entre el pasado y el presente no quedase anulado. [...] Siempre será mucho menos interesante lo que nosotros podamos decir sobre Teresa de Jesús que lo que ella pueda decir sobre nosotros (J. Mayorga, en Cortina, 2015).

Además de la utilización política de la figura de Teresa a partir del reflejo universal que intenta la obra, el *agón* que se establece entre los dos personajes del drama expone otro motivo de la poética de Mayorga presente en varias obras: el enfrentamiento de un personaje con un «otro» que es un doble. Así, la representación del Inquisidor, si bien expone una posibilidad histórica, se concibe más como una representación de su conciencia, de su «otra parte»; el personaje ya no es simplemente un antagonista necesario para la estructura del diálogo, sino también su doble, su otra parte:

Entonces apareció, en mi fantasía, el Inquisidor. Que fue creciendo hasta convertirse en el otro de Teresa, su doble: aquel con quien ella estaba destinada a encontrarse y a medirse. El Inquisidor acorrala a la monja con incómodas preguntas, la enfrenta a momentos de su vida que acaso ella querría olvidar y prende en su corazón la duda, que, como todo en Teresa, es un incendio (Mayorga, 2009c).

El texto de Mayorga aparece como una dramaturgia de tipo *discursivo*, ya que la intervención dramática se focaliza principalmente en el discurso como la sustancia narrativa tomada. Esta focalización se fundamenta desde el inicio de la concepción

---

<sup>16</sup> «Como Francisco Brines sobre Juan de la Cruz, pienso sobre Teresa que un ateo, aunque no crea en su mística, puede sentirse fascinado por el ser humano que se apoya en ella. Y puede y debe sentirse interpelado por ese ser humano» (Mayorga, 2009c).

del texto por parte de Mayorga, quien en una entrevista poco tiempo después de las primeras representaciones confiesa que, a la hora de la adaptación textual, «lo que primero me arrastró fue su palabra, salvaje» (en Bergamín, 2010). La palabra, señalada por el autor desde el título con el sinónimo de la «lengua», asume entonces el rol protagónico de la adaptación, ya que allí es donde reside verdaderamente el carácter desafiante y político de Teresa, más que en su historia; la obra debía hacer carne la palabra de Teresa, incluso al mismo nivel que su personaje:<sup>17</sup>

Ganar para el teatro esa palabra y el personaje que la acuñó fue mi primer objetivo en *La lengua en pedazos*. Me propuse arraigar palabra y personaje en una situación ficticia pero verosímil en cuyo centro estuviese la grave decisión tomada por la todavía monja de la Encarnación de abrir, con gran riesgo para sí y para las que la seguían, el monasterio de San José: la primera de sus fundaciones (Mayorga, 2009c).

El protagonismo de la palabra de Teresa fundamenta por sí mismo las mínimas alteraciones del lenguaje respecto del original; como ya hemos observado, el drama no muestra cambios significativos en el nivel lingüístico, por el contrario, el texto exhibe un lenguaje que desde nuestra perspectiva podríamos definir como arcaizante, lo que es fundamentado tanto por la importancia del personaje como por la misma palabra de Teresa. Del primer fundamento se deduce que la «verosimilitud» del personaje histórico implica un lenguaje capaz de transportarnos en el tiempo; naturalmente, ya no estamos ante los perros intemporales de Cervantes, el pacto del lector-espectador con un personaje del siglo XVI exige que ese personaje hable como en el siglo XVI. El segundo fundamento resalta la fuerza y la rebeldía de Teresa:

En un tiempo en que por todas partes se nos dice: «Resignaos; aceptad lo que hay», resulta explosivo el «No obedezco» de Teresa. Teresa elige su propio camino —de oración y de vida— frente al que otros le marcan. Y, desde luego, elige su lengua. Esto último me parece ejemplar para nuestros días: en lugar de aceptar las palabras que le dan, Teresa construye su propia lengua. Ese es su mayor gesto de rebeldía (J. Mayorga, en Bergamín, 2010). Y esa misma palabra, que inicialmente nos remonta al pasado, es lo que paradójicamente resulta un anclaje con el presente; el lenguaje propio y rebelde de Teresa se erige como la marca de rebeldía que eleva al drama hacia lo universal. La palabra de Teresa es desafío, pero un desafío que une a los tiempos con el amor como bandera, amor a la misma palabra como amor a su «Dios pequeño», a la verdad, a su irrevocable noción del bien. «La lengua está en pedazos y es sólo el amor el que habla» (Mayorga, 2009b), sostiene el personaje de Teresa hacia el final, cuando la verdad está echada sobre la mesa y se han de cocinar sus «pedazos».

---

<sup>17</sup> «Y poco a poco, en el diálogo entre ambos personajes va apareciendo un tercero: la lengua misma, que transforma vidas y hace y deshace mundos» (Mayorga, 2009c).

Entre los años 1927 y 1928, una salud delicada, acompañada por penurias económicas y la consecuente pérdida de la fe cristiana, impulsan al poeta y dramaturgo Rafael Alberti a la escritura de una serie de poemas, enlazados o vinculados por el (evidente) tono desesperanzador tanto como por tópicos e imágenes comunes y repetidas. Dicha concatenación, reunida en su edición bajo el título *Sobre los ángeles*, ha sido definida como una consecuencia del surrealismo en la Península y, aunque el mismo autor intentó desligarse de la asociación,<sup>18</sup> la crítica insiste y atribuye esta reacción «al origen foráneo de la corriente y a la anticipación de una potencial acusación de imitación» (Gómez, 2012: 54).

Desde su inicio, el poemario de Alberti ofrece una serie de guiños o referencias que descansan en la tradición española, de donde salen algunas de las principales imágenes que se repetirán en los escritos; inmediatamente después de la dedicatoria del libro «a Jorge Guillén», maestro y compañero de la Generación del 27, se exhibe una cita intertextual, dispuesta entre comillas y puntos suspensivos, perteneciente a la Rima LXXV de Gustavo Adolfo Bécquer, que reza «huésped de las tinieblas». La misma frase se repite, con el leve cambio de «tinieblas» por «nieblas», de una forma salmódica y dominante, en los tres subtítulos que dividen la estructura del poemario, la cual es precedida por una Entrada, que solo contiene el poema titulado «Paraíso perdido». Cada una de las partes mencionadas entrelaza una serie de piezas más o menos uniforme, cuyo número varía entre 16 y 19 poemas.

El texto de Alberti es leído por Juan Mayorga como «uno de los grandes poemarios de que ha sido capaz la lengua española en el siglo xx» (2003d) a la vez que concebido como un documento de «la crisis del hombre europeo en el tiempo de entreguerras» (2003d). Esta concepción liminar nos indica una relación con el texto que abarca una doble referencia; en primer lugar, el acercamiento a la tradición literaria española; en segundo término, una problemática universal, que abarca al hombre europeo de entreguerras. A su vez, esta lectura establece una correspondencia entre lo propio, lo íntimo del poeta, lo particular, y su multiplicación hacia lo universal, hacia lo común con los hombres de su generación (quizás simbolizados en la dedicatoria del libro). La impresión causada al dramaturgo madrileño tendrá una importancia preponderante en la adaptación realizada en el año 2003, a petición de

---

<sup>18</sup> En una conferencia pronunciada el 30 de noviembre de 1932 en la universidad Friedrich-Wilhelms de Berlín, Alberti sostiene: «[...] volvió a caer sobre unos cuantos poetas otro nuevo mote: el de surrealistas, aludiendo al movimiento francés capitaneado por André Bretón y Louis Aragón. Nuevas confusiones. Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo—, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido» (R. Alberti, en Gómez, 2012: 50).

Helena Pimenta (directora del primer montaje, en el marco de los actos conmemorativos del Centenario de Rafael Alberti) bajo el título de *Sonámbulo*.<sup>19</sup>

Analizar el traspaso del poemario al drama realizado por Mayorga nos obliga a establecer una relación entre la obra de Alberti y la misma figura del autor en el momento de la escritura; en el caso de un texto poético, dicha asociación se realiza de forma natural, a partir de la identificación operada entre el yo poético y el «personaje» configurado por quien firma el libro. El drama de Mayorga se ubica en el preciso momento de la escritura de los poemas que integran la obra, esto es, en pleno proceso de crisis existencial del autor:

Hemos leído *Sobre los ángeles* no como el resultado de aquella crisis, sino como la crisis misma, su proceso. Nos hemos dejado conducir por sus poemas como si se tratase de momentos de un viaje al infierno. Hemos seguido al poeta en ese viaje; lo hemos acompañado mientras los versos iban llegando, dolorosamente, a su boca (Mayorga, 2003d).

En este sentido, Mayorga entrelaza el texto con la historia en torno a su proceso de creación, aunque los parlamentos que conforman el drama nos empujan inicialmente a establecer una mirada que prioriza la atención sobre la palabra. Esto nos obliga a concebir la adaptación como una dramaturgia *discursiva*, construida sobre el discurso del «original» más que sobre la fábula (la cual, por otra parte, no existe orgánicamente en el poemario). Sin embargo, ayudados por las acotaciones podemos esbozar un argumento que comprime el momento de la escritura del libro por parte de Alberti a la vez que expande y multiplica la voz del poeta.

La línea argumental o fábula que enmarca los poemas de Alberti en el drama, recitados y muchas veces escritos —sobre un cristal, al principio, y luego «en cualquier lugar y con cualquier material» (Mayorga, 2003c)—, parte de elementos autobiográficos que se intuyen como una configuración de la figura del mismo Alberti, etiquetado en el drama como «El poeta». En una noche de insomnio, en medio de una desesperada fiebre poética, la habitación del personaje es invadida por sombras que, al caer, dejan ver en sus formas a tres ángeles, etiquetados como «huéspedes», en consonancia con las tres partes que conforman el libro de Alberti.<sup>20</sup> Lejos del semblante sobrenatural y benefactor al que acostumbran las imágenes angelicales, los irruptores son definidos como «demasiado humanos» y caracterizados como «violentos y mancos» (Mayorga, 2003c).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> «Lo que registra [*Sobre los ángeles*] es tanto un drama personal como el drama de una generación. Es ese doble drama lo que hemos querido poner en escena en *Sonámbulo*» (Mayorga, 2003d).

<sup>20</sup> De allí el título de la adaptación de Mayorga, *Sonámbulo*, que alude también a uno de los poemas pertenecientes al libro de Alberti, «Los ángeles sonámbulos».

<sup>21</sup> «Son ángeles modernos, como los de Benjamin o Klee: ángeles impotentes. Ángeles de una tradición vaciada que el hombre moderno contempla con más angustia que nostalgia. Ángeles del hombre deshabitado» (Mayorga, 2003d).

*El Huésped Primero tiene algo de viejo capitán sin barco. El Segundo, algo de antihéroe de cine mudo. El Tercero viene a ser la sombra del poeta: el cuerpo de su palabra; a veces mueve la boca intentando hablar; pero su voz resulta inaudible* (Mayorga, 2003c).

Estos extraños y oscuros visitantes serán los encargados de diseccionar, interpe-  
lar, completar, multiplicar, en definitiva, de compartir la palabra del poeta sobre la  
escena, por medio de dibujos, escritos, señas, e incluso la misma voz, creando una  
poética visual que, en términos de Gordon Craig (2003), «nos recuerda a Tadeusz  
Kantor», en tanto búsqueda de interpretar la escena como lugar sagrado y misterioso.

En este contexto, y en cierto modo guiado por los «ángeles del hombre deshabi-  
tado», el poeta realiza una suerte de recorrido, interior y estático, una iniciación in-  
fernal cuyo duro camino de batallas y aprendizajes se transita por el decir, por la  
palabra misma, forma absoluta y material de la lucha de su conciencia:

Los ángeles de Alberti lo conducen no al paraíso, sino al infierno. [...] el poeta  
se enfrenta a un pasado que se le ha vuelto extraño, a un futuro sin promesas y a un  
presente que lo expulsa. El hoy es tiempo de desamor, de desclasamiento y de mar-  
ginación (Mayorga, 2003d).

Pero la pérdida de la palabra anuncia, como en todo trayecto iniciático, un rena-  
cimiento ulterior a esa muerte simbólica y, en el camino que esgrime el drama de  
Mayorga, ese renacer, ese nuevo hombre que resulta se da en «un lenguaje nuevo  
[que] se le anuncia entre las ruinas de las viejas palabras» (2003d), que, a su vez,  
permite vislumbrar la esperanza con un nuevo arte:

Las antiguas imágenes han sido destruidas, pero otras quieren elevarse de entre  
los escombros. Así como en otras alcobas, en otras noches de insomnio, otros hom-  
bres [...] están buscando a ciegas un nuevo arte para un mundo nuevo. [...] El mun-  
do burgués parece extinguirse y algo desconocido —bello o monstruoso— anuncia  
su llegada. Y el arte se cree capaz de estar al frente de la gran transformación (Ma-  
yorga, 2003d).

Por medio de las acotaciones, «recurso principal que Mayorga maneja para des-  
cribir los personajes y para construir la atmósfera de la pieza» (Molanes Rial, 2014a:  
333), el recorrido dispara toda clase de motivos referenciales, que llevan al especta-  
dor por guiños a la estética surrealista (como la escisión del ojo dibujado por el  
poeta, que nos transporta al film *Un perro andaluz* [1929], de Luis Buñuel) hasta las  
referencias a la niñez, en donde Mayorga expande la significación hacia otras obras  
del poeta.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> «Con la inclusión del poema “Ángel de arena” y la referencia a los ojos de un cura [...], se consi-  
gue no solo hilar los poemas de *Sobre los ángeles* y fijar una estética concreta a partir de la reiteración  
de la imagen del ojo multiplicado, sino que además se enriquece el texto y se amplía su capacidad de

Resultan especialmente importantes las modificaciones operadas por Mayorga relativas a la ubicación espacio-temporal del drama; los dos años que atestigua el mismo Alberti en su libro (1927-1928) son reducidos a una noche, la cual, a su vez, volverá a comprimirse en el tiempo de la representación. Asimismo, los diferentes espacios transitados por el poeta para la consumación de su obra (que incluye viajes por todo el territorio español) se limitan en el drama a la habitación del poeta. Estas reducciones no son necesarias ni excluyentes para la adaptación; sí lo son (sobre todo en la representación) la transmisión de la sensación de encierro del personaje, el contagio del público en la idea del «vientre de la ballena» previo a la iniciación del renacimiento, en definitiva, la forma más fiel de manifestar la lucha interior del poeta «con los fantasmas del pasado, con el peso de la herencia cultural, con el de la tradición literaria o con el de sus propias creencias y limitaciones» (Craig, 2003).<sup>23</sup> Así, de acuerdo con el mismo Craig, la habitación del poeta nos representa «el interior de su cerebro atribulado; los recuerdos del pasado reciente y remoto confundidos, mezclados, como restos del naufragio de la memoria». En este sentido, el drama retoma el tema del exilio, pero en este caso lo que se muestra es un «exilio interior» o «insilio» signado por la pérdida de la identidad y el comienzo de su reelaboración:

El poeta vive la pérdida de identidad como si le arrancasen el alma. Es un exiliado de sí mismo. Hasta su lenguaje le es ajeno. Ya no sabe qué decir, ni para quién (Mayorga, 2003d).

Las impresiones de este tipo se transmiten al espectador a partir del uso de cromatismos que, desde la noche que envuelve la acción hasta la descripción de los huéspedes, en principio como «sombras» y luego como ángeles oscuros, que remiten a los fragmentos de «un joven Alberti que ha perdido sus colores, su luminosidad, como un naufrago en su propio mar» (Cuadros, 2003: 71), e incluso la iluminación de la puesta describe una búsqueda intimista, cuyos signos empujan a la contextualización de las acciones en la subjetividad del Poeta y el espectador.<sup>24</sup>

Igualmente importante para la conformación de la fábula resultan los cambios en el nivel morfológico. Más allá de la transformación que implica el traspaso de un poemario a la escena, la intervención e interacción del poeta con los tres personajes Huéspedes, vistos como oscuros fantasmas que visitan su interior y asumen el papel de las pruebas, adquiere una vez más la forma del *agón*, del enfrentamiento por me-

---

significación sugiriendo la relación con otras obras de Alberti como la citada *La arboleda perdida*» (Molanes Rial, 2014: 334).

<sup>23</sup> «La noche es tormentosa, pero el poeta abre todas las ventanas. Aún no se ha comprometido con ninguna causa, pero los vientos de la calle, cargados de violencia, piden de él una decisión. El aire está henchido de presagios de combate. Otros tiempos y otros espacios llaman a la puerta de la alcoba: la guerra civil, el fascismo, el comunismo... En esta noche de Alberti cabe todo el siglo XX» (Mayorga, 2003d).

<sup>24</sup> «Camacho ha optado por una luz intimista, en permanente cambio, con recortes que iluminan los caminos de los actores y guían las sensaciones del espectador y crean mil lugares de un lugar, como mil pensamientos hay en nuestra perdida mente» (Cuadros, 2003: 72).

dio de la palabra bajo la forma dialogal, o de un «falso diálogo» que implica un monólogo dividido y expandido en la misma escisión del personaje. El procedimiento de multiplicación de los personajes, que Mónica Molanes Rial (2014a: 331) reconoce como una «dramatización del yo fragmentado», implica un desdoblamiento de la voz poética asumida por la multiplicidad de personajes. Para ello, Mayorga toma la estructura tripartita del drama e interviene con los tres «huéspedes» de esa niebla poética, que aparecían en los subtítulos del libro de Alberti como una repetición. En la mayoría de los casos, los parlamentos del Huésped primero, el Huésped segundo y el Huésped tercero se corresponden, respectivamente, con los poemas pertenecientes al primero, segundo y tercer apartado del libro, aunque también esas palabras muchas veces se repiten como un eco o son mimadas mientras las dice el Poeta.<sup>25</sup> Todo ello otorga al texto dramático la libertad para la representación, cuestión reforzada por la escritura de Mayorga, que, en la mayoría de los casos, no utiliza paratextos con etiquetas para indicar cuál es el personaje que refiere, dibuja o expresa de alguna forma las palabras escritas. Asimismo, el original del autor con el que trabajamos contiene marcas que parecen diferenciar la correspondencia del texto con el personaje destinado a decirlo, lo cual se observa incluso dentro de los mismos textos que en libro de Alberti constituían la unidad de un poema:

*Gentes de las esquinas  
de pueblos y naciones que no están en el mapa,  
comentaban.*

*Ese hombre está muerto  
y no lo sabe.*

**Quiere asaltar la banca,  
robar nubes, estrellas, cometas de oro,  
comprar lo más difícil:  
el cielo.**

*Y ese hombre está muerto. [...]*  
(Mayorga, 2003c).

Si nos guiamos por las referencias previas observamos que las palabras subrayadas, en la representación original dirigida por H. Pimenta, fueron dichas por el Huésped segundo, las palabras en negrita fueron declamadas por el Huésped primero, y las palabras en letra regular corresponden a lo dicho por el Poeta. Hemos visto, además, la posibilidad de superposiciones y repeticiones que generan una idea de unicidad y afirman en la fábula a los personajes huéspedes como fantasmas que forman parte de la mente del poeta. En el ejemplo anterior el poema que aparece en el libro de Alberti con el título de «El ángel avaro» es dicho entre el Huésped primero y el segundo, llevando a la palabra la escisión del poeta que se representa simbólicamente en la escisión del ojo dibujado, y que lo multiplica.

<sup>25</sup> «Sus gestos dialogan —los anticipan o los suceden; los confirman o los contradicen; los completan o los fragmentan...— con los del Poeta» (Mayorga, 2003c).

Paralela a la fabulación del poemario, sobresale también la intervención de Mayorga sobre la palabra de Alberti, especialmente en lo referente al orden o a la disposición de los poemas y a la inserción de intertextos que los complementan en el drama. En primer lugar, si partimos del libro de Alberti resulta llamativa la alteración en el orden de aparición de los poemas. La obra de Mayorga se abre con el poema «El ángel bueno», que en *Sobre los ángeles* cerraba la primera parte de la estructura, pero este comienzo abrupto, *in medias res*, respecto del orden del poemario que sirve de fuente, no implica un recorte de lo anterior, sino que nos indica desde el inicio del drama el desorden propio de la fiebre creativa del Poeta, ya que el texto que abre el poemario de Alberti (el poema «Paraíso perdido») es puesto en boca del Poeta a la mitad del drama:

*(El Poeta sigue caminando. Caerá tres veces. El Huésped Primero intentará levantarlo; el Segundo se lo impedirá.)*

A través de los siglos,  
por la nada del mundo,  
yo, sin sueño, buscándote [...] (Mayorga, 2003c)

Después de un recorrido laberíntico por la palabra que nace de la fuente, transformada ahora en un coro de voces unívocas, la adaptación de Mayorga cierra con el poema «El ángel tonto», escandido por el Poeta con la mirada dirigida al público, una vez que los tres huéspedes se han marchado y el Poeta ha descubierto una vez más su propia imagen reflejada en la ventana. Este poema es ubicado por Alberti en la mitad de la segunda de las tres partes en las que divide su libro, es decir, en el corazón mismo del poemario. El recorrido del drama culmina entonces en el centro del laberinto, el lugar más profundo, pero al cual es necesario llegar para encontrar la salida. La arquitectura de la nueva disposición del poemario para su representación escénica, a su vez, puede entenderse desde la condición de matemático de Mayorga, en la aplicación de lo que Carlos Cuadros define como «las matemáticas de Dios»:

Con *Sonámbulo*, Juan Mayorga nos muestra sus cualidades como matemático. Un matemático dramaturgo o demiurgo que ha realizado una serie de combinaciones, permutaciones, ecuaciones, algoritmos y operaciones algebraicas de todo tipo con la poesía albertiana. [...] El resultado ha sido una poética dramática elevada a la enésima potencia, en la que el espectador descubre que el discurso no puede ser equivalente a un número natural, sino que la incógnita se resiste a ser despejada y la X de la ecuación tiende siempre a infinito. Son las Matemáticas de Dios (Cuadros, 2003: 73).

En segundo lugar, observamos que las alteraciones operadas por Mayorga al poemario de Alberti no se limitan a un trabajo de *dispositio* con las unidades tomadas de su fuente; dicha labor es fundamentada y complementada con intervenciones pro-

pias<sup>26</sup> y con una serie de intertextos que actúan como *alusiones significativas*, entre los cuales sobresale la historia de Tobías y Rafael, intercalada gradualmente, recordada por momentos y narrada por el Huésped primero al Huésped segundo:

PRIMERO.— **¿No recuerdas a Tobías, el hijo del hombre al que cegaron los pájaros? Cuando aquel hombre sintió que la vida se le escapaba, llamó a Tobías y le pidió dos cosas. [...] «Dos cosas te pido. La primera, que practiques la justicia todos los días de tu vida. La segunda, que viajes a la ciudad de Ragués. Allí hay un hombre a quien, hace muchos años, presté diez talentos de plata». [...] Y Tobías sale de la casa a buscar a alguien que quiera acompañarlo. Al salir, en medio de la calle, encuentra a Rafael** (Mayorga, 2003c).

Subyugados por el título de la obra de Alberti (y de muchos de los poemas que la comprenden), los nombres de los personajes aluden a la fábula del Libro de Tobías, perteneciente al Antiguo Testamento, que narra la historia de un anciano ciego de nombre Tobit, quien manda a su hijo Tobías a un largo y peligroso viaje para que consiga una esposa, para lo cual le asigna un acompañante que se presenta inicialmente con un nombre falso, pero resulta ser el arcángel Rafael, enviado por Yahvé para dicha misión. Durante su viaje, el arcángel hace tomar las entrañas de un pez a Tobías para alejar al celoso demonio Asmodeo al casarse con la virtuosa Sara y para curar la ceguera de su padre. Al regreso, devuelven la vista al anciano y el emisario les revela su verdadera identidad.<sup>27</sup> En el drama de Mayorga, esta historia aparece narrada, y por tanto fragmentada, mutilada e intercalada con motivos y elementos agregados, lo cual es denunciado metateatralmente por el personaje segundo:

PRIMERO.— **«Te pido [...] que viajes a la ciudad de Ragués. Allí hay un hombre a quien, hace muchos años, presté diez talentos de plata». Eso pidió aquel hombre a su hijo. Y éste nada deseaba tanto como hacer feliz a su padre en sus últimos días. «Quiero [...] recuperar lo que prestaste a ese hombre. Pero no sé si podré cumplir tus deseos. No conozco el camino a la ciudad de Ragués. Y, aunque llegase allí, ¿cómo sabría a quién pedir el dinero? No conozco a ese hombre, ni él me conoce a mí. ¿Qué señal debo darle para que me devuelva los diez talentos de plata?». Al oír esto, el ciego da a Tobías un pedazo de papel rojo.**

SEGUNDO.— **¿Un pedazo de papel rojo? ¿Estás seguro? ¿No estarás mezclando dos cuentos? ¿O lo estás inventando, para matar las horas de esta noche sin sueño?** (Mayorga, 2003c).

<sup>26</sup> «PRIMERO.— **Yo quiero guiarte. Mas, ¿cómo hacerlo, si me miras igual que a un perro muerto? Son tus ojos los que me hacen tan débil y tan feo. Si tú me vieses fuerte, yo sería fuerte. Yo sería hermoso, si tú me vieses hermoso**» (Mayorga, 2003c).

<sup>27</sup> «Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están delante de la gloria del Señor y tienen acceso a su presencia» (Antiguo Testamento. Libro de Tobías 12:15).

La versión libre del Libro de Tobías pregonada por los personajes de Mayorga (principalmente por el Huésped primero, en menor medida por el segundo) altera el fin del viaje iniciático; la búsqueda de una esposa virtuosa deja el lugar al cobro de una deuda, poniendo al dinero como motivo del recorrido.<sup>28</sup> La narración de los personajes del drama contiene el agregado del perro que acompaña a los viajeros hasta Ragués, así como del papel rojo entregado por el padre al hijo, que servirá como señal para cobrar la deuda, y la flor del mismo color, que Tobías abandonará en el río con la esperanza de que le llegue a una dama y que luego le servirá de señal para su unión con Sara.<sup>29</sup> El relato bíblico se entretije con elementos diferentes y significativos, quizás tomados del cuento popular chino de Li Bao, el pastor que prefiere, antes que oro y perlas, ser recompensado con una flor roja que terminará convirtiéndose en una hermosa doncella. A su vez, la historia es interpelada, cuestionada, explicada y analizada por el segundo Huésped:

SEGUNDO.— ¿Y Rafael, come Rafael del pez? Si no recuerdo mal, los ángeles judíos tenían un cuerpo con el que comer y beber, y los habitantes de Sodoma intentaron gozar de ellos. Sin embargo, San Agustín duda acerca de si los ángeles poseen cuerpo o no. Tomás de Aquino, en cambio, asegura que son incorpóreos. Santo Tomás los distribuye en tres jerarquías, que a su vez se dividen en tres órdenes: serafines, querubines y tronos en la primera, que es la más cercana a Dios; dominaciones, virtudes y potencias en la segunda; principados, arcángeles y ángeles propiamente dichos en la tercera (Mayorga, 2003c).

Tanto la historia agregada e intercalada, con sus alteraciones, sus modificaciones y sus añadidos, así como las interpelaciones y reflexiones que ofrece cumplen en el drama la función de una atenuación del ambiente creado por la intensidad del poemario, dejando respirar a los poemas. A su vez, el texto tomado del Antiguo Testamento participa en el *agón* existencial del poeta, encarnado en sus ángeles oscuros pero, sobre todo, fija el sentido de esa noche como un viaje, un recorrido iniciático, lo cual es resaltado por el mismo autor en su texto «Tobías sin el ángel», elaborado para la presentación del drama escrito.<sup>30</sup> En un plano de referencias personales, la intervención del texto bíblico puede concebirse como una referencia a la crisis de fe sufrida por Alberti en el momento de la escritura del poemario y, en lo inherente a la

<sup>28</sup> «PRIMERO.— Mientras tanto, en su casa, la madre llora. “¿Por qué has hecho que se vaya nuestro hijo? ¿Por dinero? ¿Tiene nuestro hijo un precio? ¿No teníamos bastante, con lo que Dios nos daba?”» (Mayorga, 2003c).

<sup>29</sup> «PRIMERO.— Es de noche cuando Tobías se detiene ante una casa. A la puerta de la casa [...] hay una muchacha con una flor entre las manos. La misma flor que Tobías echó al río» (Mayorga, 2003c).

<sup>30</sup> «En el libro de Tobías, el Antiguo Testamento nos entregó la imagen más completa del ángel custodio. En ese relato, el ángel se llama Rafael y acompaña a un joven en el viaje que éste hace para cumplir un encargo de su padre [...] Rafael no sólo guía a Tobías por un camino seguro hasta cumplir su misión [...] lo más importante es que, caminando junto a Rafael, Tobías se hace hombre [...]. En *Sonámbulo* se pone en escena un muy distinto viaje hacia la madurez. El que hace un hombre del siglo XX en su noche más oscura» (Mayorga, 2003e).

obra de Mayorga, continúa la línea de intervención y polémica con lo religioso, que ya hemos visto en *La lengua en pedazos* y que se expande a otras obras que exceden lo español, como la versión del Libro de Job.

Finalmente, la propia elección de la historia por parte de Mayorga nos revela algunas claves que complementan su fundamento. Está claro que el nombre propio del arcángel, Rafael, puede tomarse como una referencia directa al nombre de pila de Alberti, pero esta homologación también implica una correspondencia en paralelo entre el personaje de Tobías y el mismo Mayorga, escindido por la escritura de la adaptación y transformado ya en una parte del Poeta, unido a Alberti en el vértigo de la escena. Al igual que el Poeta por sus Huéspedes internos, Mayorga también es guiado por el ángel de Alberti, que se adivina en sus poemas, en el recorrido iniciático que implica la reescritura.

## ADAPTACIONES POÉTICAS

*DIVINAS PALABRAS* (2006). EL LENGUAJE INTEMPORAL DE VALLE

En el año 1919 Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) publica como folletín en el diario *El Sol* de Madrid su «tragicomedia de aldea» titulado *Divinas palabras*. Las tres jornadas que encierran el desarrollo de las acciones, cuyo ambiente presagia los posteriores pero inmediatos esperpentos, muestran el adulterio, la traición y la insensibilidad de los personajes que exhiben el rostro más infame de lo humano. El drama de Valle-Inclán se estrenó el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro Español de Madrid, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, con la presencia de Margarita Xirgu en el elenco, y en 1950 se tradujo al sueco para la puesta realizada en Estocolmo por Ingmar Bergman. También se realizaron adaptaciones cinematográficas (como la del mexicano Juan Ibáñez en 1978, o la versión actuada por Ana Belén e Imanol Arias, dirigida en 1987 por José Luis García Sánchez) y hasta una versión operística, con adaptación de Francisco Nieva y música de A. García Abril, datos estos, entre otros, que ubican a *Divinas palabras* como una de las obras más reconocidas en el repertorio del gran innovador de la escena española. Ya entrado el nuevo siglo, en el transcurso del año 2006, el director Gerardo Vera convoca a Juan Mayorga para trabajar en diálogo, junto con los actores, una adaptación de la obra de Valle:

Gerardo Vera me hizo un regalo [...] al proponerme trabajar a su lado en la puesta en escena de «Divinas palabras» [...]. Ha sido siempre en diálogo con él, con su idea de montaje, como me he permitido algunas pequeñas intervenciones (Mayorga, 2006c).

En primer lugar, el trabajo de Mayorga, dispuesto en referencia al diálogo con el director y el elenco, sitio límite entre la dramaturgia escénica y post-escénica, pone

a nuestro adaptador en una labor textual cercana a la del dramaturgista; en segundo lugar, a partir de este diálogo se concretan las «intervenciones» más importantes del drama como los (no menos importantes) elementos que se mantienen inalterados.

Los primeros cambios saltan a la vista y tienen que ver con las acotaciones. Evidentemente, el vuelo poético infatigable de las didascalias valleinclinianas es trastocado por Mayorga en acotaciones más breves, técnicas o simplemente descriptivas de la escena. Así, la acotación que abre la tercera escena en la Primera Jornada del drama original:

*Otro camino galgüeando entre las casas de un quintero. Al borde de los tejados maduran las calabazas verdigualdas, y suenan al pie de los hórreos las cadenas de los perros. Baja el camino hasta una fuente embalsada en el recato de una umbría de álamos. Silban los mirlos, y las mujerucas aldeanas dejan desbordar las herraduras, contando los cuentos del quintero. ROSA LA TATULA llega haldeando, portadora de la mala nueva (Valle-Inclán, 2011: 23)*

es reemplazada en la adaptación por «Benita y Moncha cuchichean. Callan al ver llegar a La Tatula» (Mayorga, 2006b). Asimismo, la adaptación de Mayorga presenta un Prólogo, ausente en el original, dedicado a explicar los detalles de la escena referidos en la ambientación valleincliniana de la acotación inicial. Sin embargo, en más de una ocasión se mantiene la escritura del original en las acotaciones, marcando un contraste poético e infinitamente significativo, como al promediar la tercera escena de la Jornada inicial, donde mantiene las descripciones de las acciones y los gestos de los personajes de Valle,<sup>31</sup> pero el acervo valleincliniano se hace más notorio aún en la acotación final de la reescritura, que reúne, en el mismo lenguaje que el original, algunas partes de las dos últimas acotaciones:

*¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica cambia el sangriento resplandor de los rostros. Todos tiran las piedras al suelo. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. Pedro Gailo entrega a la desnuda mujer la vela apagada, y la conduce hacia los cirios. Mari-Gaila llora. La cabeza del Enano le parece cabeza de ángel. La besa y, de la mano del marido, desaparece por entre los cirios como una santa. Todos se van, dejando solo al Enano (Mayorga, 2006b).*

Otro cambio visible en la adaptación tiene que ver con algunas reducciones de personajes secundarios y de breve participación en el original, en la mayoría de los casos a partir de la atribución de sus parlamentos a un solo personaje; en palabras del mismo autor en ficha técnica, «ha parecido adecuado, en varios casos, fundir pequeños personajes en uno solo» (Mayorga, 2006c). Así, en la cuarta escena de la Jornada

---

<sup>31</sup> «Mari-Gaila —armónica en los ritmos del cuerpo y de la voz— y su hija Simoniña —abobada, lechosa, redonda, con algo de luna, de vaca y de pan— [...] Mari-Gaila abre los brazos en ritmos trágicos y antiguos; la curva cadenciosa de los brazos se acompasa con la sensual de la voz. Simoniña remeda el planto de su madre» (Mayorga, 2006b).

Primera, los parlamentos dichos en el original valleincliniano por «Una Moza» son puestos en boca de Bastián, el mismo personaje que toma el lugar de Serenín de Bretal en la escena décima de la Segunda Jornada, y en la misma secuencia, los parlamentos dichos en la obra de Valle por personajes súbitos, etiquetados como «Una vieja en el ventano», «Una rapaza» y «Una mujer en preñez» son repartidos entre Moncha y Benita, personajes ya aparecidos en la tercera secuencia de la Primera Jornada. En este mismo nivel podemos ubicar también algunos cambios de etiquetas de personajes; quizás la más notable sea la atenuación de las denominaciones que se refieren al personaje del enano, designado como «El niño idiota» y calificado de «engendro» o «fenómeno» en el original, pero etiquetado como «Enano» en la adaptación de Mayorga y referido en las acotaciones por la misma denominación o incluso por su nombre.

La intervención más notable de la adaptación consiste en la importancia que adquiere en la misma el perro Coimbra. Si bien en la obra de Valle el perro aparece en la lista de los «Dramatis Personae» con el epíteto de «perro sabio» su participación en el drama se limita a ser parte del paisaje grotesco y sordido, una mascota que acompaña a su amo (Miau) por la feria y se mueve entre los personajes, intentando quizás marcar un paralelismo con el enano Laureano, pero logrando una homologación con todos los integrantes de la escena:

Valle presenta una colección de españoles en los que se mezclan el olor del azufre y el de las sardinas asadas, brutos movidos por los instintos más elementales. El perro Coimbra, sombra del forastero Miau, se mueve como entre iguales alrededor de esas mujeres y esos hombres que ni evitan la absurda muerte de Laureaniño ni protegen su cadáver de la voracidad de los cerdos (Mayorga, 2006c).

Esta intervención de Mayorga denota a su vez el trabajo conjunto con director y actores; en la adaptación, el personaje del perro es interpretado por un actor (en la puesta original del año 2006, Pietro Olivera), lo que resalta la cercanía del animal con lo humano, y viceversa. Asimismo, en la adaptación se intensifican sus apariciones escénicas de varias formas; en primer lugar, el personaje usurpa el lugar que en el original ocupaban otros animales o seres fantásticos, como en la tercera escena de la Segunda Jornada reemplaza las acciones de Colorín, un pájaro que en el original leía la suerte o, quizás su aparición más preponderante, cuando toma el lugar del Trasco cabrío en la octava escena de la misma Jornada:

*(Noche de luceros. Canta el cuco. Mari-Gaila rueda el carretón. En el aire, parece oírse la letanía de Juana la Reina. A Mari-Gaila se le cruza el perro Coimbra, que esta noche tiene algo de trasgo cabrío.)*

MARI-GAILA.— ¡A la una, la luz de la luna! ¡A las dos, la luz del sol! ¡A las tres, las tablillas del Mosén!

*(Coimbra responde con un gesto obsceno.)*

MARI-GAILA.— ¡Arrenegado!  
COIMBRA.— ¡Esta noche bien me retorcerás los cuernos!  
MARI-GAILA.— ¡A las cuatro, el canto del gallo!  
COIMBRA.— ¡Bésame en el rabo!

(*El paraje se trasmuda. Coimbra ríe.*) (Mayorga, 2006b).

En segundo lugar, las apariciones se multiplican en las acotaciones, donde Coimbra es mencionado y sus acciones se describen más que las de cualquier otro personaje ya desde el Prólogo, donde se dice que «el actor que va a hacer de Coimbra busca en su voz la de un perro, en su cuerpo el de un perro» y luego, ya imbuido, «Coimbra acecha al Enano, lo husmea, hasta que Juana la Reina lo aleja con una patada» (Mayorga, 2006b). Incluso su participación llega hasta el final del drama, como un agregado al original, cuando las últimas líneas de la acotación que cierran la obra describen al perro «*que observa al Enano con codicia. Se lo va a comer. Pero no quiere que el público lo vea*» (Mayorga, 2006b) siendo el encargado de terminar con la puesta, ya que tras un gesto suyo que sirve como señal sobreviene el *apagón*. El texto revela el sentido de la interacción en la mirada del público que busca la puesta en escena, como se explica en la ficha correspondiente al estreno, en el epígrafe de la foto que muestra al actor caracterizando a Coimbra: «*Toda la acción está vista a través de la mirada del perro*» (en AA. VV., 2006: 20). El perro es el encargado de acomodar la mirada del espectador en una perspectiva de lo sórdido, de lo insensato y lo grotesco; en términos del mismo Mayorga: «Un perro sirve de guía [...] a nuestra puesta en escena de una obra cruel, quizá la más cruel que se haya escrito nunca» (Mayorga, 2006c). El entrecruzamiento entre una persona escénica (actor) humano y una persona diegética (papel) animal indica una fusión, que se acentúa cuando la perspectiva del espectador se identifica con la del mismo animal. El tema, que ya aparece, como vimos, en *Animales nocturnos* y *Palabra de perro*, será tratado con el debido detenimiento en otro capítulo de nuestro trabajo. Bástenos por el momento referir el recurso de la animalización y la importancia de la perspectiva que intenta en el drama como la intervención más destacada y a la vez más representativa de la poética de Mayorga, como bien lo indica su propia mirada del drama:

Valle nos presenta en «*Divinas palabras*» un mundo en que la frontera entre el hombre y el animal se desdibuja. Un Coimbra humanizado viene a ser el envés de los hombres animalizados que Valle imaginó (Mayorga, 2006c).

Finalmente, dentro de las modificaciones realizadas al original valleincliniano debemos remitirnos al nivel textual, describiendo las mínimas supresiones de diálogos o fragmentos de parlamentos, sin duda como resultado de los ensayos y como forma de aligerar algunos momentos de la acción en la puesta en escena. Así, en la primera escena del drama no solo se suprimen las extensas didascalias de Valle, también se recorta una pequeña porción del diálogo inicial entre Pedro Gailo y las veci-

nas —«Éstos que andan muchas tierras, torcida gente. ¡Todos de la uña! ¡Gente que no trabaja y corre caminos!» (Mayorga, 2006b)—, y se intercala unas líneas más adelante, quedando el resto casi del todo suprimido. Sin embargo, la adaptación de Mayorga nunca se aleja de una completa sumisión al original; prueba palpable de ello es que la obra muestra muy pocos elementos alterados frente a los que se mantienen intactos del original:

MI CONTRIBUCIÓN HA SIDO MUY MODESTA. [...] NO SOY PARTIDARIO DE ESAS OPERACIONES CON LOS CLÁSICOS QUE COMIENZAN POR UN CENTRIFUGADO DEL TEXTO ORIGINAL PARA LUEGO INVADIRLO CON IDEAS —O CON OCURRENCIAS— QUE LE SON EXTRAÑAS Y QUE POR LO GENERAL LO EMPQUEÑECEN (Mayorga, 2006c).

Y, en ese sentido, las alteraciones resultan tan importantes en la búsqueda escénica como lo inalterado.

Los primeros elementos transportados desde el original sin modificaciones en la adaptación que debemos mencionar nos remiten a las secuencias que conforman la estructura del drama, manteniéndose sin alteración alguna el número de tres Jornadas y sus correspondientes escenas, incluso con la misma denominación que en el original de Valle. Tampoco ha sido quitada ninguna acción del drama, los «recortes» que mencionábamos con anterioridad no alteran en absoluto el sentido de los diálogos del original, sino que buscan un resumen de las acciones. Pero, sin lugar a dudas, lo más destacado de los elementos que Mayorga mantiene inalterados del original valleincliniano tienen que ver con una búsqueda que parte de la conservación del lenguaje original:

EL ESPECTADOR NO ESCUCHA EN ESTAS «DIVINAS PALABRAS» UNA SOLA QUE NO SEA DE VALLE. HE TRABAJADO CONVENCIDO DE QUE NO DEBÍA APLANAR CON MI PALABRA LA EXTRAORDINARIA OFERTA DE LENGUA QUE HAY EN LA OBRA. A MI JUICIO, LAS DIVINAS PALABRAS SON, FINALMENTE, LAS QUE VALLE ESCRIBIÓ EN ESTE ROSARIO DE ESCENAS DE ENORME TEATRALIDAD (Mayorga, 2006c).

De este modo, el adaptador busca un trabajo con el espectador que parte del mismo lenguaje; la palabra valleincliniana, en más de una ocasión hermética, plagada de neologismos, se transforma en el puente ideal hacia la búsqueda de un extrañamiento por medio del propio lenguaje, quizás uno de los más grandes legados del genial autor gallego:

DOY POR BUENO QUE EN ALGUNOS MOMENTOS EL ESPECTADOR CONTEMPORÁNEO SE VEA DESBORDADO POR ESA PALABRA QUE LE ES INUSUAL. PARTE DE LA OFERTA DE ESTE TEATRO ES DESPERTAR UNA NOSTALGIA DE LENGUA EN EL ESPECTADOR [...]. ASISTIR A UNA REPRESENTACIÓN DE ESTA OBRA GENIAL NOS RECUERDA QUE EN NUESTRA LENGUA CASTELLANA HAY EXTRAORDINARIAS POSIBILIDADES DE EXPRESIÓN Y DE EXPERIENCIA (Mayorga, 2006c).

Desde este punto de vista, nos encontramos frente a una *adaptación estilizante* de tipo *formal*, ya que este cambio no afecta decisivamente a los componentes esenciales de la fábula, sino que pasa por los procedimientos morfológicos de la poética. La palabra «pura» valleincliniana adquiere en el texto, al igual que en la escena, su protagonismo inalterable; no es en el argumento ni en los personajes del drama donde Mayorga se dispone a hallar lo intemporal, sino en el lenguaje de Valle. Un lenguaje capaz de elevar asombrosamente hasta las miserias más bajas, creando un contraste de tensiones que, con el vehículo de la lengua propia, se erige como un espejo milagroso frente al espectador:

Valle tensa la lengua castellana hasta lugares donde nadie ha conseguido llevarla, convierte seres bajos en personajes extraordinarios y nos ofrece algunas de las escenas más intensas que jamás se hayan soñado para la escena. En la infinita distancia entre la España brutal que Valle observa y el teatro con que la representa, se nos aparece «Divinas palabras» como un milagro (Mayorga, 2006c).

#### LOPE DE VEGA Y CALDERÓN: CUATRO EJEMPLOS DE ADAPTACIÓN CLÁSICA

Las adaptaciones de obras pertenecientes a los Siglos de Oro que encontramos en el repertorio de Mayorga coinciden en los puntos más importantes de sus características reescriturales, razón por la cual en este apartado reunimos en un análisis conjunto las dos adaptaciones de obras pertenecientes a Calderón —*El monstruo de los jardines* (2000) y *La vida es sueño* (2012)— y a Lope de Vega —*La dama boba* (2002) y *Fuenteovejuna* (2005).

Al igual que la adaptación del texto valleincliniano, las cuatro reescrituras de los dramas de Lope y Calderón parten de trabajos a pedido que implican una labor conjunta con director y actores; en el caso de *El monstruo de los jardines*, para el estreno del 10 de julio de 2000 en el Teatro Municipal de Almagro, bajo la dirección de Ernesto Caballero; *Fuente Ovejuna*, para su estreno de 2005 en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, con dirección de Ramón Simó; *La dama boba* y *La vida es sueño*, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ambas bajo la dirección de Helena Pimenta, en las puestas en escena de 2002 (en el Teatro de la Comedia de Madrid) y 2012 (en el marco del Festival de Almagro), respectivamente. En este sentido, los espacios planteados para la representación (salas pertenecientes a teatros oficiales, tradicionales, provistos de una estructura «a la italiana» y una historia que convoca en general a un público más propenso al acervo de la tradición que a las puestas en escena transgresoras), así como los directores y los elencos, pueden funcionar como un primer indicador sobre las mínimas modificaciones que presentan los textos.

En todos los casos nos encontramos con adaptaciones de tipo *clásico*, ya que siguen de cerca las instrucciones implícitas y explícitas de la poética del drama fuente, implementando solo modificaciones «escasamente relevantes» (Dubatti, 1994: 26);

ninguna de las cuatro adaptaciones busca alterar o atenuar la fábula, la trama, la estructura de la acción o el sentido del texto original, ni tampoco encontramos en estos textos ninguna intervención seria de la poética del autor en interferencia o complemento con la de los dos autores fuente. En referencia a *El monstruo de los jardines*, Mayorga sostiene: «Mi adaptación de esta comedia mitológica ha querido, ante todo, custodiar la enorme teatralidad y la extraordinaria oferta de lenguaje de una obra muy rica» (2001b); en el Prólogo a *La dama boba* nos dice que «“La dama boba” es, en fin, una obra compleja que consigue no parecerlo. Mi trabajo sobre ella ha intentado hacer justicia a esa complejidad y a esa sencillez» (2002b); en la presentación de *La vida es sueño*, sostiene que «si la condición del clásico es su permanente actualidad, no hay clásico en nuestro teatro que lo sea tanto como *La vida es sueño*» (2012b); pero el ejemplo más resonante está en *Fuente Ovejuna*, en cuya adaptación mantiene a los personajes de los reyes, oponiéndose así a un recorte utilizado por muchos adaptadores precedentes, sobre todo del siglo xx:

El conflicto entre el pueblo y el Comendador —de indudable interés en la España caciquil de los años treinta— apenas deja sitio a los reyes en la versión de Lorca. [...] Montajes posteriores de «Fuente Ovejuna», en España y fuera de ella, han seguido tratando a los reyes como un estorbo. [...] En la versión que aquí presentamos, quizá la primera que se hace en España en el siglo xxi, los reyes no han sido expulsados de escena. Por el contrario, se ha subrayado su presencia [...], así como la importancia de la [...] trama de Ciudad Real (Mayorga, 2005b).

Las cuatro adaptaciones mantienen las estructuras del original; tres «jornadas» para *El monstruo de los jardines* y tres actos para *La dama boba*, *Fuente Ovejuna* y *La vida es sueño* (en este último caso, se cambia la denominación de «acto» por la simple numeración). De igual manera, todas estas reescrituras respetan el número de escenas de cada una de las secuencias presentes en los originales. No obstante, las adaptaciones reunidas en este punto muestran una serie de mínimas alteraciones en el nivel textual (lingüístico), realizadas a partir de procedimientos similares o idénticos, que merecen nuestra consideración.

El primero de los cambios perceptibles, a partir de una lectura en espejo de las adaptaciones con sus fuentes, es el añadido de acotaciones. Sabemos que, en principio, las acotaciones de las modernas ediciones de las obras del período áureo son complementos posteriores incluso a la época de los autores, y varias de las ediciones consultadas de Lope y Calderón carecen de las mismas. En este sentido, los añadidos de Mayorga también constituyen un registro de ciertas acciones presentes en los ensayos y llevados a las puestas en escena; en la tercer escena de la Primera Jornada de *El monstruo de los jardines*, la adaptación explica que

*Lidoro y Libio, escondidos, observan cómo el Rey, Ulises, Deidamia, las Damas y los Músicos peregrinan hacia el Templo. Ulises se adelanta y arenga a todos desde el umbral del Templo* (Mayorga, 2000a).

Y en el Segundo Acto de *La dama boba* nos indica que «[Laurencio] *Ha visto a Pedro, Duardo y Feniso. Sale a su encuentro y les habla de modo que Finea no pueda escucharle*» (Mayorga, 2002a). En algunos casos, las acotaciones sirven para explicar ciertos movimientos o acciones que en el original eran acotaciones internas, es decir, deducibles del diálogo de los personajes, fragmento suprimido en la adaptación. De este modo, en la escena inicial del Segundo Acto de *Fuente Ovejuna*, los cerca de ochenta versos (vv. 861-940) correspondientes a los tres diálogos entre Esteban y el Regidor 1.º, el Licenciado Leonelo y Barrildo y Juan Rojo y Otro Labrador en el original de Lope son resumidos en una acotación que, además, los pone en paralelo o incluso entremezclados:

*Unos pasean; otros juegan —naipes, dados...—. Un grupo abre un paquete que contiene una carta y un libro; observan el libro como si fuera el primero que ven y se pasan la carta de mano en mano hasta que llega a quien, con dificultad, parece capaz de leerla. Apartados, Esteban y Juan Rojo miran el cielo. Escuchamos jirones de conversación:*

—¿Cómo le va en Salamanca?

—Doce años lleva allí. [...] (Mayorga, 2005a).

Otra de las modificaciones comunes que salta a la vista en los textos de las adaptaciones tiene que ver con la síntesis de los diálogos por medio de la erradicación de versos. Estas supresiones, hechas en algunos casos para aligerar los discursos prolongados o para concentrar y acentuar los momentos de mayor dramatismo, van desde uno o dos versos hasta una cantidad mayor de versos consecutivos. Señalamos algunos entre los muchos ejemplos que encontramos: en *El monstruo de los jardines* (Jornada I, Esc. II) se suprimen los cuatro versos de Lidoro «Un escuadrón festivo / pisando el seno de ese escollo altivo, / ni bien mar, ni bien tierra, de su cumbre / vencer piensa la inmensa pesadumbre» (I, vv. 71-74), y también se recortan varios versos en el extenso diálogo posterior del mismo personaje con Danteo; en *Fuente Ovejuna* se suprimen algunos versos (294-308 y 313-320) para darle agilidad a la justificación de Frondoso ante Laurencia (Acto I, Esc II), y el extenso diálogo de 103 versos (vv. 69-172) entre el Comendador y el Maestre (Acto primero, Esc, I) se reduce a 81 versos; en *La dama Boba* se suprimen 10 versos (vv. 92-101) en el diálogo entre Liseo y Leandro; en *La vida es sueño*, seguramente la que más supresiones presenta (sobre todo por la extensión del original), la quinta escena del Acto inicial tiene un recorte de 10 versos (vv. 475-484) pertenecientes al primer parlamento de Astolfo, dirigido a Estrella, y también se eliminan varios fragmentos en el extenso monólogo que mantiene Basilio al reunirse con sus sobrinos, desde supresiones dos versos (vv. 694-695 y 744-745) hasta cuartetos enteros (vv. 606-609, 666-669, 684-687, 792-795, 840-843) e incluso grupos de cinco o seis versos consecutivos (vv. 595-599 y 724-729).

En el mismo orden de las supresiones debemos reconocer la eliminación de algunos personajes secundarios cuyas palabras se adjudican a otro más importante, o, in-

versamente, se puede producir una multiplicación de personas escénicas cuando las palabras de un personaje secundario son repartidas entre varios. Así, en *Fuente Ovejuna* los parlamentos del Regidor (Acto I, Esc. III; Acto II, Esc. I; Acto III, Esc. I) serán repartidos entre un Herido, Esteban y Juan Rojo; en la versión de *La vida es sueño*, los tres versos dichos por un miliciano en el comienzo de la tercera Jornada son puestos en boca de tres diferentes Soldados. En la mayoría de los casos, estos movimientos son realizados para reducir el número de personas escénicas y dar más protagonismo a ciertos personajes, como se ve en el primer ejemplo, o mayor verosimilitud con la multiplicación de personajes secundarios, como en el segundo caso citado.

El trabajo de mayor elaboración realizado por Mayorga en estas adaptaciones no tiene que ver con las supresiones, sino con los cambios o intercambios de palabras o versos, es decir, desde lo que el mismo autor define como «cosido de postizos» (2006c) hasta los reordenamientos (en el sentido de la mezcla e intercalación) del material original. Cabe aclarar también que los cambios e intercambios de este tipo realizados por Mayorga presentan diferentes extensiones, desde una palabra o un verso hasta un conjunto de versos relativamente extenso. Estos trabajos presentan varias justificaciones posibles. En primer lugar, el cambio de algunas palabras sugiere la intención de eliminar arcaísmos, como en la Primera Jornada de *El monstruo de los jardines*, en la que se cambia el «Digo que yo he quedado» en el diálogo entre Libio y Lidoro (Calderón de la Barca, 2010: 11) por «*Confuso* yo he quedado» (Mayorga, 2000a); en *La dama boba*, en el diálogo entre Leandro y Liseo, las palabras de este último «Luego podéis conocer / la persona que os nombrare» (vv. 103-104) se clarifican a «Luego podéis *recordar* / la persona que os nombrare», o en el inicio de *Fuente Ovejuna*, las palabras del Comendador al Maestre:

Debéisme honrar;  
que he puesto por vos la vida  
entre diferencias tantas,  
hasta suplir vuestra edad  
el pontífice (vv. 55-59).

Son cambiadas por:

Debéisme honrar,  
que he puesto por vos la vida  
*frente a voluntades tantas*  
*que rien de vuestra edad* (Mayorga, 2005a).

En segundo lugar, algunos de estos cambios servirán para simplificar o aclarar la acción que presenta el original, cuestión que se observa particularmente tanto en los intercambios de discursos entre los personajes como en los intercambios de versos en el discurso de un mismo personaje. Un ejemplo del primer caso se ve en *La dama boba*, cuando se simplifica el diálogo entre Turín y Liseo:

TURÍN: Como tú no digas «sí»,  
quién te puede cautivar?  
LISEO: Verla no me ha de matar;  
aunque es basilisco en mí? (vv. 176-179).

Para transformarse en un parlamento exclusivo de Turín:

Mientras tú no des el «sí»,  
no te puede encarcelar.  
Verla no te ha de matar,  
si miras dentro de ti (Mayorga, 2002a).

Un claro ejemplo del segundo caso, es decir, del intercambio de versos dentro del parlamento de un mismo personaje, lo observamos en el célebre monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* (Jornada 3, Esc. X), donde se altera el orden de una serie de versos del original, de modo que los versos:

Rosaura está en mi poder;  
su hermosura el alma adora;  
gocemos, pues, la ocasión;  
el amor las leyes rompa  
del valor y confianza  
con que a mis plantas se postra.  
Esto es sueño; y pues lo es,  
soñemos dichas ahora,  
que después serán pesares (vv. 2958- 2966).

serán ordenados de la siguiente manera:

Esto es sueño, y pues lo es,  
soñemos dichas ahora,  
que después serán pesares.  
Pues que a mis plantas se postra,  
Rosaura está en mi poder;  
su hermosura el alma adora;  
gocemos, pues, la ocasión,  
el amor las leyes rompa (Mayorga, 2012a).

Mayorga realiza un minucioso trabajo con los textos originales; el autor agrega versos propios tanto para «acomodar» el discurso en la rima a una previa eliminación como para realizar, paradójicamente, un resumen del original, como en *La dama boba*, cuando el texto de Lope nos muestra una serie de 16 versos (vv. 1-16) que conforman el diálogo inicial entre Liseo y Turín y son condensados en un parlamento de este último, compuesto por 8 versos «postizos» de Mayorga:

Como aquí, señor, se juntan  
quienes van y quienes vienen,  
todos mil dudas contienen,  
unos a otros preguntan.  
Los forasteros te cuentan  
de países fabulosos;  
los de Madrid de asombrosos  
chismes que al vulgo alimentan (Mayorga, 2002a).

En este sentido, la paradoja del «agregar para resumir» se muestra como una forma explícita y palpable de la idea expuesta por nuestro autor en su principal reflexión sobre el objetivo de este tipo de adaptaciones. Los versos agregados buscan integrar el texto clásico a un público actual, desacostumbrado a los diálogos de parlamentos muy extensos, o a las tramas complicadas en las que intervienen demasiados personajes. La principal paradoja consiste en que estos agregados no se realizan con el fin de modificar el sentido ni las acciones del original; en todos los casos, las adaptaciones buscan mantener los temas principales y su esencia, y la única manera de percibir estos cambios es a través de una lectura de las adaptaciones enfrentada verso a verso con su original. Podemos así observar una búsqueda orientada a mantener la palabra de los autores, a pesar de las modificaciones que persiguen la actualización del lenguaje, los arcaísmos más comprensibles para el espectador actual, es decir, la gran mayoría, se mantienen intactos, y con ellos el lenguaje propio de los Siglos de Oro. La idea de operar una «nostalgia de lengua» en el espectador, tal como se observaba en la adaptación valleincliniana, es perfectamente admisible también en estos casos. Y es a partir de ese lenguaje como las adaptaciones buscan mantener vivos los motivos principales de las fuentes; los paralelismos entre vida y sueño, las falsas apariencias o la lucha desigual contra la fuerza opresora son elementos que transforman a las obras en universales capaces de representarse en cualquier contexto de tiempo y espacio, dando forma a una dramaturgia que

tiene la virtud de interpelarnos porque consigue como pocas expresar la falta de certezas propia del hombre del Barroco y que es también signo de la vida en nuestro tiempo (Mayorga, 2012b).

De este modo, los motivos principales que reúnen estas obras ofrecen nuevas claves para nuestro trabajo. Tres de las cuatro obras adaptadas por Mayorga presentan en común un juego metateatral propio del teatro clásico conocido como *Theatrum mundi*, es decir, el «gran teatro del mundo», donde todos sus habitantes son meros personajes con papeles mejor o peor desempeñados. El motivo se observa en la idea de las apariencias, en la oposición de las hermanas Nise y Finea en *La dama boba*; en el «travestismo» y los disfraces que muestran Aquiles en *El monstruo de los jardines* y Rosaura en *La vida es sueño*, en la «puesta en escena» realizada para manipular a Segismundo en la misma obra, entre otros ejemplos. Tanto ese paralelismo

entre teatro y vida, esa idea que entrecruza los límites entre ilusión y verdad, como el tema de la lucha, casi siempre desigual, entre un poder débil y sumiso frente a uno fuerte, despótico y opresor, presente en *Fuente Ovejuna*, no obedecen a un encuentro azaroso en la dramaturgia de Mayorga, sino, por el contrario, constituyen temas radicales del autor que nos ayudan a profundizar el delineamiento de su poética, como bien queda demostrado en su Discurso de ingreso a la Real Academia de Doctores de España:

El teatro envuelve al mundo. Nos rodean mundos de ficciones aparentemente más sólidos que el que habitan nuestros cuerpos. Somos —también— seres ficticios. El teatro debería ayudarnos a reconocer las ficciones que nos cercan y ayudarnos a construir otras. El autor de *La vida es sueño* lo es también de *El gran teatro del mundo*. Son hojas de un díptico sobre la libertad. Y es que el tema del *Theatrum mundi* [...] es, finalmente, el tema de la libertad (Mayorga, 2016: 21).

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

SEGUNDA PARTE  
LO INTERNACIONAL

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

# LAS POÉTICAS DE LA GRECIA CLÁSICA COMO PARADIGMA

## INTRODUCCIÓN. UNA ONTOLOGÍA ESENCIAL

El futuro del teatro siempre es Atenas.

Juan MAYORGA

Las referencias tomadas del teatro de la Grecia clásica constituyen un punto de partida indispensable para conformar una cartografía de la dramaturgia del autor, lo que justifica su ubicación de privilegio en nuestro estudio. Por lo demás, resultaría curiosa en un autor contemporáneo una mirada tan abierta hacia el teatro griego y sus paradigmas teóricos; no es así en Mayorga, cuyo posicionamiento lo concibe como lo que es: la razón ontológica del teatro occidental.

Los *vínculos* con la cultura griega se manifiestan de modos diversos. En primer lugar, como ya hemos anticipado en nuestra introducción, sabemos que el arte teatral es concebido por nuestro autor como un hecho político, en el sentido de asamblea que enfrenta a la *polis*. La idea expresa su centralidad cuando aparece referida en el discurso pronunciado para su toma de posesión como Académico de Número en la Real Academia de Doctores de España, titulado *Razón del teatro*.<sup>1</sup> Como veremos en el apartado siguiente, esa concepción política del teatro se conforma en los textos dramáticos del autor a partir de la búsqueda combativa o «agonística» en las estruc-

---

<sup>1</sup> «El teatro es un arte político al menos por tres razones. Porque se hace en asamblea. Porque su firma es colectiva. Porque es el arte de la crítica y de la utopía. Examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir» (Mayorga, 2016: 10).

turas conformadas y sobre todo, con la búsqueda de sus obras respecto del público, ya que

la transfiguración se produce no en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Sucede porque el espectador la desea, y la misión del actor consiste en provocar ese deseo (Mayorga, 2016: 6)

Pero no solo la representación se concibe como una forma política, sino también la escritura; la forma de asamblea es un requisito incluso desde la concepción textual, lo que en definitiva explica lo esencial y distintivo del teatro, a la vez que su mayor poderío.<sup>2</sup> Asimismo, conjuntamente con estas referencias, que pueden pensarse como motivos o «leyes» indispensables, los vínculos de la dramaturgia mayorguiana se extienden hacia la presencia o las «huellas» de otros autores que se muestran en intertextos concretos, como la *Poética* de Aristóteles. Por otra parte, los vínculos estructurales y teóricos desembocan y se reconocen desde nuestro recorrido analítico en las *adaptaciones poéticas*, es decir, reescrituras de obras pertenecientes al teatro griego del período clásico, entre las cuales consideramos (hasta el presente) las versiones de las eurípideas *Fedra* (2007) y *Hécuba* (2015).

## DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES

*EL CRÍTICO (SI PUDIERA CANTAR, ME SALVARÍA)* EJEMPLO METATEATRAL DEL AGÓN

La Grecia de los siglos IV-V a. C. poseía una organización armónica fundamentada en su *paideia*,<sup>3</sup> cuyos principios contemplaban todos los ámbitos sociales y, por tanto, también definían el sentido del hecho teatral. Para que una ciudad o pueblo pudiese preciarse de ser denominada como *polis* debía cumplir con una serie de requisitos excluyentes, entre los cuales figuraba el ser poseedor de un ágora y de un teatro, es decir, de una plaza pública en donde se discutían las cuestiones políticas (cuya raíz del término se muestra en la misma denominación que se les daba a esas ciudades-estado) junto con un edificio capaz de desarrollar el arte dramático, lo que revela la importancia social del hecho teatral, en tanto correspondencia o correlación con el hecho político. El elemento formal o estructural en común de las dos prácticas (teatral y política), que además constituye la base y la esencia de las mismas y las

<sup>2</sup> «Cuando el autor comienza a imaginar, el espectador ya está allí. El texto anticipa un hecho social —político—: será pronunciado, puesto en espacio y en tiempo, por actores ante espectadores. Desde el texto, el teatro es asamblea» (Mayorga, 2016a: 10-11).

<sup>3</sup> «Al emplear un término griego para expresar una cosa griega, quiero dar a entender que esta cosa se contempla, no con los ojos del hombre moderno, sino con los del hombre griego. Es imposible rehuir el empleo de expresiones modernas tales como civilización, cultura, tradición, literatura o educación. Pero ninguna de ellas coincide realmente con lo que los griegos entendían por *paideia*. Cada uno de estos términos se reduce a expresar un aspecto de aquel concepto general, y para abarcar el campo de conjunto del concepto griego sería necesario emplearlos todos a la vez» (Jaegger, 2001: 9).

vincula a ambas directamente con prácticas religiosas o rituales, como los juegos deportivos, radica tanto en la forma como en el sentido mismo del *agón*. El término griego *agón* (*ἀγών*), que puede ser definido como desafío, contienda o combate, implica un esquema de enfrentamiento o disputa que «ordena» el imaginario griego en varios niveles, desde el enfrentamiento en lo físico, presente en todas las formas de juegos deportivos (que, además, los exhiben como una representación ritual de la guerra), hasta la disputa verbal, que se muestra en la forma de la práctica política en la plaza del ágora e incluso en el mercado,<sup>4</sup> y se trasladan con la misma esencia al rito teatral, imponiendo su raíz en la designación del trabajo actoral,<sup>5</sup> de manera que

en el escenario, la palabra solo puede ser *agónica*, palabra de combate. Incluso cuando parezca referirse a algo ocurrido antes o fuera, la palabra teatral es combate ahora y aquí. Ése es el secreto del mensajero en la tragedia ateniense: su narración de lo que pasó antes y fuera es espada aquí y ahora (Mayorga, 2016: 9).

En este sentido, la estructura agonal o agónica constituye una referencia meta-poética concreta de Mayorga, en el sentido de una búsqueda que la concibe como forma esencial de todo planteamiento dramático; la disputa, el enfrentamiento, el choque de ideales o de intereses, piedra fundamental del arte teatral, constituye también el motor que hace avanzar la acción.<sup>6</sup> Asimismo, esa disputa esencial debe ser pensada principalmente en relación con el espectador, desnudando la relación del carácter religioso, artístico y político del hecho dramático en la naturaleza y la forma misma de ese conflicto:

Se dice que el teatro es el arte del conflicto. Debe añadirse que no hay conflicto mayor entre los que el teatro puede ofrecer que aquel que se da entre los actores y el resto de la asamblea teatral. Los actores se separan de la ciudad para desafiarla. El mejor teatro divide a la ciudad. Un teatro que no divide al público y a cada espectador es un teatro irrelevante (Mayorga, 2016: 12).

Esta forma mínima o esencial del esquema agónico aparecerá en forma recurrente en la dramaturgia del español, no en la forma de una referencia intertextual concreta, sino por medio de un procedimiento de *inclusión*, en el sentido de la apropiación de una forma o estructura temática, configurada conscientemente en el formato de sus situaciones dramáticas.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Los mercados, lugares de trueques, de peleas por los precios, se encontraban generalmente alrededor del ágora, reproduciendo en una escala diferente la misma figura esquemática de la contienda que sucedía en el centro de la plaza.

<sup>5</sup> En una traducción literal, los términos protagonista (*proto agonistes*), deuteragonista (*deutero agonistes*) y titragonista (*trito agonistes*) son, respectivamente, el primero, el segundo y el tercero en hacer el *agón*.

<sup>6</sup> «Cuando los deseos de dos entran en conflicto, cuando el deseo de uno no puede realizarse sin que el del otro fracase, estamos ante un combate. A través de él, los personajes pueden darse a conocer, pueden conocerse a sí mismos, pueden transformarse» (Mayorga, 2016: 13).

<sup>7</sup> Por otro lado, esa división que el teatro busca establecer con (y, sobre todo, en) el espectador se hace más visible con la forma esquemática del doble; los pares de personajes que establecen la forma del

Dentro de los ejemplos que destacan una utilización radicalmente intencional de la estructura del enfrentamiento en la dramaturgia de Mayorga, la obra *El crítico (si supiera cantar, me salvaría)*, publicada en el año 2012 en la *Revista de Occidente*<sup>8</sup> y estrenada el mismo año bajo la dirección de Juan José Alfonso, aparece como un modelo notable que involucra a conciencia múltiples formas de la disputa o el combate, cuyo paralelismo o analogía refleja la intencionalidad central de la forma *agónica* por parte del autor, a la vez que la expone y la interpela por medio de un juego autorreferencial y auto-reflexivo. Las muestras de esa indagación aparecen desde el mismo argumento inicial: luego de un exitoso estreno teatral de un drama escrito por el dramaturgo Scarpa, el crítico Volodia llega a su departamento y se dispone a escribir una reseña sobre la obra que debe entregar antes de medianoche, tal es su costumbre. Pero su trabajo se ve interrumpido por la llegada del autor, quien lo ha seguido una vez terminada la función y desea enterarse de la opinión del crítico que menos compasión ha tenido de su obra. Una vez realizado el trabajo de Volodia, Scarpa realiza una dura «crítica de la crítica»:

SCARPA.— Todas sus críticas, desde la primera, han sido golpes bajos, golpes cada vez más bajos para echarme de este oficio. Y hoy, en vez de aceptar que su obsesión por anularme ha fracasado, en lugar de decir lo que de verdad piensa sobre mi obra, lanza un desesperado, patético arañazo. [...] Publique esto y será su última crítica (Mayorga, 2012c).

Esta situación de conflicto inicial, en tanto enfrentamiento de opiniones o interpretaciones que se toman al nivel de lo «personal» o íntimo de los personajes, construye el combate que le da sustento a toda la acción dramática. A su vez, el desacuerdo en lo escrito por Volodia desata una serie de disputas respecto de la obra de Scarpa, fundamentadas en referencias y citas en las que los personajes van a descubrir, como en un espejo, el argumento del drama que acaban de presenciar. El mismo trata de la relación entre Eric, un joven y ambicioso aprendiz de boxeador que se enfrenta a su maestro, mentor y entrenador, Taubes, quien piensa que aún su pupilo no está preparado para una pelea importante. La discusión termina en un combate de

---

*agón* en el teatro desnudan su estructura al plantearse como una «pareja de contrarios, como llegan a serlo Creonte y Antígona» (Mayorga, 2016: 13). La cuestión de la disputa entre un personaje y su doble, que «no es copia de uno, sino lo latente, lo reprimido o lo fallido de uno, otra posibilidad de uno» (*Ibidem*: 13) o directamente su opuesto-complementario, implica una reducción destinada a concentrar la estructura dramática y profundizar en las posibilidades de su economía más esencial. Entre las obras que ya hemos estudiado hasta el momento, el enfrentamiento entre santa Teresa y el Inquisidor de *La lengua en pedazos*, los hombres Alto y Bajo de *Animales nocturnos*, Benet y Garay de *El jardín quemado* o la escisión del Poeta de *Sonámbulo* en los ángeles, que dan estructura dialógica al poemario de Alberti, pueden funcionar como primeros ejemplos de esta forma de lucha; en obras que analizaremos más adelante el motivo se repite claramente, como en la pareja conformada por el Comandante nazi y el judío Gottfried en *Himmelweg*, o la de Waterloo y Bailén en el drama *Reikiavik*, entre tantos otros ejemplos. Asimismo, el motivo del enfrentamiento entre «dobles» o «pares opuestos» conlleva un anclaje explícito con autores como Jorge Luis Borges, por lo que será retomado y aludido en apartados posteriores.

<sup>8</sup> En nuestro caso, citamos por el original del autor.

boxeo entre ambos, pelea que inicialmente parece ganada por Eric, pero en el final el maestro termina derribando a su pupilo con un solo golpe certero; en venganza, el joven se acerca a la mujer de su mentor, y terminan congeniando.<sup>9</sup> Es particularmente la intromisión del personaje femenino lo que, en opinión de Volodia, le quita atractivo a la obra, además de considerarlo un personaje falso, cuyos parlamentos carecen de verosimilitud:

VOLODIA.— Su obra fracasa en la mujer. Hasta que ella aparece, el escenario respira verdad. [...] Pero la mujer entra en escena y ya no es posible creer nada (Mayorga, 2012c).

La construcción del personaje incluso lleva a Volodia a pensar que Scarpa «nunca ha amado a una mujer», llegando al punto de denigrar el trabajo y la vida del dramaturgo.<sup>10</sup> Pero, en el final, una revelación de este cambia por completo la posición de los personajes; Scarpa confiesa haber espiado a su crítico y rival durante días, estudiándolo y concibiéndolo como una suerte de espectador modelo, intentando escribir una obra que lo conformara, hasta descubrir a la vulnerable mujer de Volodia y, con ella, un irresistible punto débil para la venganza, y acercársele, de igual modo que el joven aprendiz de su obra a la mujer de su mentor.<sup>11</sup> Así, Scarpa le descubre a su crítico que las palabras que le resultaban «falsas» o artificiales, entre ellas las que le dan el subtítulo a la obra, fueron tomadas de la misma mujer que lo ha abandonado, quien ha sido seducida por el dramaturgo (o al menos eso se insinúa), lo que termina por demoler la moral de Volodia:

Usted rechazó su beso, ella salió a la calle, yo la seguí. Caminaba sin saber dónde iba, entró en un parque sin saber dónde iba, se descalzó. Yo me acerqué a ella en silencio, como quien se acerca a un pájaro. Al reconocermé, dijo: «Si supiera cantar, me salvaría». Dijo eso y todo lo demás. ¿Cree que no he sabido encontrar el

<sup>9</sup> «SCARPA.— [...] No es el Eric del primer acto. Ya no es un muchacho con un futuro infinito, su futuro se hizo añicos de un puñetazo. [...] Sólo el rencor lo puso en pie, sólo el rencor, un rencor de años, lo ha hecho seguir hasta allí a la mujer de Taubes. [...] Eric se acerca a ella como quien se acerca a un pájaro. Tiene miedo de que cualquier palabra, cualquier gesto, la haga huir. Y eso es lo que ella desea cuando ve a Eric: huir. Pero sus pies descalzos no se mueven. No puede huir. Y, sin mirarlo, rompe a hablar» (Mayorga, 2012c).

<sup>10</sup> «VOLODIA.— [...] Usted nunca ha mirado de cerca a una mujer. Realmente de cerca, por dentro. De lo contrario, no habría escrito un personaje tan falso. Si pretendía sumar en un personaje todos los tópicos que en nuestra época circulan acerca de las mujeres, entonces ha triunfado. Pero sospecho que usted no quería ofrecernos un tópico, sino una mujer inteligente y sensible. Y lo que sus espectadores han aplaudido es esa vulgaridad y cursilería que casi todos toman hoy por inteligencia y sensibilidad» (Mayorga, 2012c).

<sup>11</sup> «SCARPA.— [...] Un día, a través de esa ventana, vi a alguien a su lado, aquí. Una mujer. Una mujer que lo escuchaba en silencio, con la mirada baja. Cuando usted dejó de hablar, ella intentó besarle. Usted rechazó su beso. En ese momento me di cuenta de mi error, el error que había cometido durante tanto tiempo. Mi error había sido escribir para usted, para complacerle a usted. De pronto entendí que no tenía que escribir para usted, sino contra usted. No debía escribir la obra que usted deseaba, sino la que usted temía» (Mayorga, 2012c).

lenguaje de esa mujer? No hay una palabra que no haya salido de su boca. Cada dos frases, Volodia nombra la verdad, pero no la reconoce aunque la tenga delante. «La falsedad del personaje femenino»... Ella es verdad, Volodia (Mayorga, 2012c).

De este modo, el crítico abandona su departamento, dejando solo a Scarpa en el escenario, sentado en el escritorio de Volodia, atendiendo la llamada del periódico y tomando la voz y la identidad de su contrincante para improvisar la crítica con que finaliza la obra.

Impregnado de motivos y elementos metateatrales, el drama transita de diversas formas un eje persistente que apunta a la reflexión profunda sobre sí mismo, exhibido al espectador a partir de su paralelismo con una obra anterior, escrita por uno de ellos, que los mismos narran o representan, desatando así una serie de consideraciones que se expande hacia la obra que ellos mismos transitan y esboza una mirada que atañe al hecho teatral en su universalidad. Siguiendo a José Luis García Barrientos (2012) podemos distinguir un nivel (*intra*)dramático conformado por la pareja Volodia-Scarpa, que aparecen como los integrantes del plano de la ficción primaria, de los personajes representados por el actor o «plano diegético (ficticio, representado)» (García Barrientos, 2012: 277), y un nivel *metadramático*, perteneciente a la fábula de la obra que estos acaban de ver, y que se plantea como un paralelismo a partir de la pareja Taubes-Eric, respectivamente. Las correspondencias y los cruces entre los dos niveles se presentan de formas diversas; en primer lugar, por medio de marcas contundentes conformadas por procedimientos de metadiégesis y metadrama. El primer caso aparece cuando la fábula de segundo grado, es decir, la obra que acaban de ver los personajes, es referida en narraciones o comentarios, lo que construye el primer acercamiento del espectador al drama encerrado en el drama, y, a este, en el tema en torno al cual discuten los personajes. Los primeros datos se obtienen de la crítica escrita por Volodia, leída en voz alta por Scarpa,<sup>12</sup> quien luego se encarga de completar y detallar algunos pormenores de la fábula:

¿«Una exaltación de la épica del boxeo en la hora de su crepúsculo»? ¿No ve nada más en esos ojos que se desafían? ¿No ve la lentitud con que los dos hombres caminan hacia la pared donde los esperan, colgados de un mismo clavo, los cuatro guantes? ¿No ve el respeto con que cada uno venda las manos del otro, esas manos con que van a golpearse? ¿No ve el modo en que dan a ver sus cuerpos, porque también eso, dar a ver sus cuerpos, es parte del combate? (Mayorga, 2012c).

Las referencias a la obra de Scarpa transitan incluso el comentario y la comparación del texto de la obra (es decir, su escritura) con el trabajo realizado por los actores y el director, es decir, un distanciamiento con la puesta que ambos acaban de

---

<sup>12</sup> «SCARPA.— “Si el primer acto, bello y cruel, nos entrega una exaltación de la épica del boxeo en la hora de su crepúsculo, el segundo es lo que en jerga pugilística se conoce como un tongo, un combate amañado, tal es la falsedad del personaje femenino”» (Mayorga, 2012c).

observar.<sup>13</sup> De este modo, desde el inicio se establece un reflejo analógico de la pareja de personajes pertenecientes al nivel diegético con los personajes del nivel meta-diegético; el crítico Volodia (personaje patente, del primer nivel) se corresponde con el personaje del mentor Taubes (ausente, aludido, del segundo nivel), ambos personajes puestos como los encargados de evitar o impedir el crecimiento o el triunfo de la otra pareja de correspondientes, conformada por el dramaturgo Scarpa (patente, primer nivel) y el aprendiz Eric (ausente, en el segundo nivel); recordemos, para reforzar este paralelismo, que el mismo Scarpa define al crítico como su maestro o mentor, es decir, le otorga el rol que Taubes tenía en su drama respecto a Eric.<sup>14</sup> El procedimiento del metadrama se muestra cuando Volodia y Scarpa «ensayan» una porción del diálogo entre los dos personajes de la obra de Scarpa —Volodia lee su parte mientras que «*Scarpa no necesita leerlo, se lo sabe de memoria*» (Mayorga, 2012c)—; pero, en este caso, el espejo metateatral impreso en la idea de la «actuación redoblada» se invierte, ya que Scarpa propone un intercambio de los papeles, que hará que los personajes no interpreten a su paralelo o correspondiente, sino que cada uno de ellos *será*, por un momento, su personaje opuesto o contrario del segundo nivel. Este juego de «préstamo de máscaras» también puede concebirse como un anticipo de la inversión de roles, jerarquías y poderes con que finaliza la obra:

SCARPA.— [...] No le pido que lo actúe, sólo que lo lea en voz alta. Descubrirá qué ocurre realmente en ese primer acto. Basta con escuchar las palabras. Y, por favor, olvide lo que acaba de ver en el teatro.

VOLODIA.— «Inclínate un poco. No tanto, sólo para dar aire a tu izquierda. Así. Se trata de abrir espacio...».

SCARPA.— (*Interrumpiéndole.*) Será mejor que lea lo del muchacho, si no le importa. Si no le importa, yo seré Taubes (Mayorga, 2012c).

Esta serie de correspondencias e intercambios entre las parejas de personajes de ambos niveles termina de definirse en el final, con el entrecruzamiento generado a partir del paralelismo entre la relación de Eric con la mujer de Taubes y su contundente reflejo en el encuentro de Scarpa con la mujer de Volodia, ambos descritos por el dramaturgo en los mismos términos («como quien se acerca a un pájaro»). El cruce que los enfrenta con sus espejos y confunde lo diegético y lo metadieético repercute en la superposición de los niveles, porque tanto las dos mujeres como las escenas de los acercamientos pertenecen al nivel de lo narrado o lo referido; el hecho que atañe a un tiempo y un personaje *ausentes* en el primer nivel (narrado o aludido)

<sup>13</sup> «SCARPA.— El cuerpo de Eric. El director lo ha llenado de tatuajes y le ha hecho moverse como cabría esperar de un chico de gimnasio. Sin embargo, Eric es un raro en el gimnasio. [...] ¿Y el de Taubes, cuál es su enigma? El director ha querido verlo, por supuesto, con la nariz torcida y ojos como huevos. El concepto es: “Uno de esos tipos que te dan un susto si te lo encuentras en una calle oscura, pero que en el fondo es más bueno que el pan”. Yo dudo que la nariz de Taubes esté rota o que sus párpados estén hinchados» (Mayorga, 2012c).

<sup>14</sup> «SCARPA.— Yo no quería maestros, yo rechazaba todo maestro. Yo era un imbécil. [...] Me costó aceptarlo, pero tenía un maestro. Usted, Volodia, ha sido mi único maestro» (Mayorga, 2012c).

se superpone y se confunde con el hecho referido en un procedimiento metadieético, también perteneciente al nivel de lo *ausente* y, por tanto, cotejable con el anterior, por lo que el encuentro de Eric con la mujer de Taubes, entendido como «guiño» de Scarpa a su interlocutor, también cumplirá con una función predictiva respecto del encuentro entre el mismo crítico y la mujer de Volodia, además de temática (de analogía).

En segundo lugar, las marcas de metateatralidad se muestran en todas las observaciones sobre la obra que disparan a los personajes reflexiones sobre el teatro en general, las que, desde este punto de vista, pueden tomarse como alusiones o marcas que desbordan el ámbito de la ficción y se vuelven referentes a la misma obra que los personajes están transitando. Este tipo de marcas pueden concebirse en tanto forma de auto-referencialidad tautológica, como en el despectivo comentario de Volodia que alude al comienzo de la obra de Scarpa, con una botella de vino compartida entre los dos personajes:

VOLODIA.— Y eso que la botella me hizo temer lo peor. Cuando vi esa botella, pensé: «No puede hacerlo, Scarpa. No puede emborrachar a sus personajes para que suelten todo lo que usted necesita que suelten». Menos mal que luego los hombres se olvidan de la botella (Mayorga, 2012c).

Lo que nos hace recordar inmediatamente el inicio del drama, es decir, el comienzo del primer nivel de la fábula, con la llegada de Scarpa al departamento de Volodia y la botella de vino que también se abre y luego se olvida. Asimismo, estas formas de paralelismo invaden el nivel extra-escénico, con guiños al lector-espectador desbordantes de ironía inherentes a la obra que se está transitando —«VOLODIA.— Estoy harto de obras de teatro que tratan de teatro [...] las obras sobre teatro solo interesan a la gente que hace teatro» (Mayorga, 2012c)—.

La metateatralidad constituye a su vez un enfoque indispensable para la observación de la estructura del *agón* como motor del drama y, en ese sentido, como juego esencial, resumido y elemental del teatro mismo en la concepción de Mayorga, que el drama ejemplifica. La cuestión también es redoblada por las marcas autorreferenciales que indican una conciencia en la utilización de esa estructura. En ese sentido, si bien el *agón* griego no aparece por medio de un proceso explícito de citación, la inclusión y la serie de alusiones al mismo (en tanto esquema teatral universal) justifican nuestro recorrido en el drama.

En primer lugar, el juego de analogías que produce el cruce de los niveles diegético y metadieético pone en paralelo diferentes formas agónicas o agonales que multiplican sus correspondencias. Dentro del nivel metadieético, el enfrentamiento de los personajes Eric y Taubes aparece de dos maneras bien definidas; con la discusión o enfrentamiento verbal entre el aprendiz de boxeador Eric y su maestro Taubes (ese combate que los personajes del primer nivel, invirtiendo las correspondencias lógicas, cubiertos con las máscaras de sus némesis, reproducen mediante la lectura y

la actuación), duelo acentuado desde la escritura por el uso de frases breves, cercanas a la esticomitía:

VOLODIA.— «No necesito pensar en eso. No pienso perder».

SCARPA.— «Antes o después, perderás. Ése será el día más difícil. Más duro que un KO es la vergüenza de verse derrotado. No estás preparado para eso».

VOLODIA.— «Quiero la licencia, Taubes. Estoy harto de combatir con críos».

SCARPA.— «Paciencia, Eric. Necesito tiempo para hacer de ti un boxeador».

VOLODIA.— «¿Necesita tiempo? Yo no. Estoy listo».

SCARPA.— «No lo estás. Un profesional con un poco de cabeza te tumbaría. Hasta yo podría tumbarte, a mi edad» (Mayorga, 2012c).

Este enfrentamiento verbal, que gira en torno al tema del boxeo, o de la capacidad del aprendiz para ser un boxeador exitoso, y el intercambio de opiniones al respecto con su maestro o mentor, se extiende luego a un literal intercambio de golpes, en el combate que involucra la imagen extrema del *agón* físico entre ambos, es decir, la pelea cuerpo a cuerpo que los personajes realizan en una especie de entrenamiento privado. La escena citada por Scarpa en un procedimiento de metadiégesis, termina describiendo el fin de la contienda con el golpe de nocaut del maestro al aprendiz;<sup>15</sup> así, la «victoria» de Taubes sobre Eric nos explica la intención de Scarpa de intercambiar los papeles para la representación metadramática, como un aviso o preanuncio de la victoria del dramaturgo sobre el crítico. A su vez, esta serie de enfrentamientos entre los personajes pertenecientes al nivel metadieético configuran el enfrentamiento del nivel diegético que los contiene, es decir, el *agón* entre Scarpa y Volodia, y construyen la disputa como el motivo que ordena y domina todos los niveles de la ficción. Resultan importantes al respecto las unidades de tiempo y espacio, que concentran la impresión de los enfrentamientos en el cuerpo de los personajes patentes.

Las alusiones que vinculan al duelo verbal entre Volodia y Scarpa con el *agón* físico entre Eric y Taubes se acentúan en el final, en el punto álgido de la pelea entre Scarpa y Volodia, cuando, luego de la revelación sobre la «realidad» de la mujer, es decir, una vez que el enfrentamiento ha terminado con el dramaturgo como triunfador, este le sugiere a su contrincante que «tire la toalla» (Mayorga, 2012c). De este modo, las luchas o disputas en el nivel metadramático, que obtienen su reflejo en la diégesis agonal del drama, implican una inversión en las jerarquías entre los personajes. Así, reproduciendo el esquema del *agón* físico narrado metadieéticamente

<sup>15</sup> «SCARPA.— Un paso de Taubes hacia el centro del ring: es la señal para que comience un combate sin público, sin árbitro, sin gong, sin tiempo, una pelea en que sólo vale el KO. Taubes y Eric chocan sus guantes y los pies del muchacho empiezan a saltar, izquierda-derecha, delante-atrás... Los de Taubes apenas se levantan, él no va a desperdiciar ni una pizca de fuerza, deja que Eric despilfarre la suya en esa exhibición infantil, [...]. Dolor de sangre en los ojos: eso es todo lo que siente Eric. Lo envuelven la oscuridad y el silencio. No ve nada, no oye nada. Los gritos del público, el rostro de Taubes, el mundo, todo ha desaparecido. Ni siquiera se da cuenta de que ha caído, ni sabrá nunca que Taubes ha roto a llorar» (Mayorga, 2012c).

—que describía una serie de golpes de Eric (leído anteriormente por Volodia) y terminaba con un golpe de gracia de Taubes (actuado por Scarpa) que derribaba a su pupilo— la revelación del dramaturgo al crítico sobre la mujer constituye el golpe de gracia que une a la realidad con la ficción y quiebra la resistencia de Volodia, lo vence, lo «noquea». La victoria del dramaturgo Scarpa, descubierto como una suerte de demiurgo o manipulador a su antojo de todos los niveles dramáticos, otorga al personaje el nivel jerárquico dominante; la revelación de Scarpa a Volodia conlleva la usurpación del poder del crítico que se ensaya desde el comienzo de la obra y que invierte el orden jerárquico de los personajes, cuestión ya anticipada en el intercambio de roles ideado por Scarpa para la representación metadramática, cuando desea ser el «espectador» de la crítica de Volodia y cuando este le ofrece al dramaturgo que escriba él mismo la crítica, y se cristaliza en el final con la apropiación o usurpación por parte de Scarpa de lo correspondiente a Volodia; primero su mujer, y, con la salida del crítico, de su departamento, de su escritorio y, finalmente, de su identidad. El escritorio, lugar desde el cual Volodia se ha dedicado a «golpear» la obra de Scarpa durante todos los años precedentes, es el sitio desde el cual los personajes reflexionan en torno al tema del poder:

VOLODIA.— [...] Me sobreestima, Scarpa. Mi poder se reduce a dar una opinión acerca de lo que veo.

[...]

SCARPA.— [...] todos aguardan su crítica como escolares esperando que el maestro reparta las notas, y levitan si los deja bien y se hunden si los maltrata (Mayorga, 2012c).

Y, al final, el mismo escritorio se refuerza como lugar del poder simbólico donde Scarpa decide festejar su victoria, al tomar el lugar de su rival y atender la llamada telefónica del periódico para dictar su propia crítica.<sup>16</sup> De este modo, el comentario de Volodia respecto de la representación metadieética, sobre «la voluntad de dominar al otro, lo que empuja la obra» (Mayorga, 2012c) también se refleja en el juego del *agón* dialógico que el personaje transita con su oponente, quien terminará por dominarlo. Scarpa, autor del drama metadieético, director y demiurgo a su vez de la puesta en escena que protagoniza frente al espectador junto a su oponente Volodia, se erige en ganador de los combates en los sucesivos niveles de la representación, al «preparar los escenarios» y «mover los hilos» para tomarse una revancha personal de todas las derrotas anteriores y quedarse con la última palabra.

<sup>16</sup> «SCARPA.— Buenas noches. Cuando guste. (*Rescata la crítica arrugada y se sienta en el asiento de Volodia. Desarruga la crítica, va a leerla, pero finalmente la rompe y habla improvisando.*) Si pudiésemos eliminar de la vida todo aquello que en el teatro juzgamos falso, si pudiésemos eliminar de la vida todo lo que despreciamos en el teatro, ¿qué quedaría? Nunca pediremos a la vida lo que exigimos al teatro. Pero al teatro le pedimos la verdad, toda la verdad. Por eso nos ha defraudado la obra que hemos visto esta noche. (*Silencio.*) Y, sin embargo, seguimos esperándolo todo de Scarpa. Ojalá nuestras palabras no sirvan para desanimarlo. Ojalá tome la pluma y se siente a escribir esa obra que por su talento nos debe» (Mayorga, 2012c).

Por otra parte, los enfrentamientos entre los contrincantes pertenecientes a los dos niveles, tanto desde el punto de vista de la lucha como desde la construcción de sus ocupaciones (crítico y dramaturgo en el primer nivel; mentor y pupilo en el segundo) abordan también la temática del «doble», es decir, la idea de los personajes como simples etiquetas que representan el combate esencial entre opuestos complementarios, dos partes o mitades integrales y fundamentales de la misma unidad. La cuestión también se fundamentará en el paralelismo de una referencia metadieética que nuevamente va a contraponer los dos niveles de la dramaturgia:

VOLODIA.— Eric y Taubes luchan contra sí mismos, son dos hombres luchando contra su doble. No es un hombre contra otro, son dos hombres contra el mundo, un solo cuerpo. [...] Pero cada golpe es también un paso hacia la soledad, y cuando uno caiga a los pies del otro se abrirá un abismo que devorará a los dos. Por eso, cuando Eric cae, Taubes llora (Mayorga, 2012c).

El enfoque en los personajes femeninos también aporta datos esenciales en nuestro recorrido. Como ya señalamos con anterioridad, las mujeres, construidas como personajes ausentes, pertenecientes al ámbito de lo aludido en el drama, constituyen el elemento definitivo que establece el paralelismo entre los dos niveles y las dos historias en la obra. La mujer del drama metadieético *es* la misma mujer que integra y define la contienda en la diégesis, un guiño no percibido por Volodia tanto porque su máscara ha sido utilizada en la representación por una (mala) actriz, como también porque el mismo crítico, cuyo oficio implica la agudeza y la sensibilidad en la mirada, no supo o no quiso ver lo que la obra le mostraba, referido con el término *verdad*:

No estoy seguro de que los hombres lo sean, pero ella es verdad. Pensé que la reconocería incluso interpretada por esa actriz. Asumamos que es culpa de los dos: una mala actriz, un mal espectador (Mayorga, 2012c).

Desde este punto de vista, el personaje femenino constituye una forma esencial en la dinámica del *agón*, en tanto elemento de poder que termina con la pelea y con la victoria de una de las partes. La revelación de la posesión de la mujer termina por configurar la definitiva transformación de los personajes del primer nivel por medio de la inversión de las jerarquías; el dramaturgo, dominado durante todo ese tiempo por las críticas de su interlocutor, se torna dominante:

SCARPA.— ¿No va a preguntarme si la he tocado? Si la he besado, ¿no va a preguntármelo? ¿No va a preguntarme dónde está? [...]

VOLODIA.— ¿Dónde está? Dígamelo. Le daré lo que me pida.

SCARPA.— Si Scarpa sabe dónde vive Volodia, Volodia debe saber dónde vive Scarpa. (*Anota su dirección en el libro de contabilidad y arranca la hoja, que tiende a Volodia.*) (Mayorga, 2012c).

La posesión de la mujer implica la posesión de Scarpa de una verdad insoportable para Volodia, utilizada como un plan, el golpe final del cual parte la estructura de su obra. Este golpe, que se expone en los diálogos de los personajes con el mismo término «verdad», implica un nuevo juego metateatral; la victoria de Scarpa en el *agón* dialógico se exagera cuando, una vez descubierta esa verdad, hecho consumado por medio del teatro y su vinculación con la vida, las mismas palabras de Volodia se vuelven en su contra:

Del teatro espero la verdad. ¿De qué sirve el teatro si no pone ante nosotros aquello que nos ocultamos? ¿De qué sirve si también él se entrega al enmascaramiento del mundo? (Mayorga, 2012c).

A su vez, la vinculación de la obra de Scarpa con esa «verdad» conlleva para Volodia una doble pérdida del honor, una derrota que invade desde su ocupación hasta su vida personal; el honor de su reputación al no haber reconocido a su propia mujer en el personaje y tener que aceptar el calificativo de «mal espectador»; el honor personal al descubrir que su mujer convive con el dramaturgo. Y, de este modo, la desaparición física del crítico en el final de la obra implica, como en el boxeo, como en el teatro, como en todos los enfrentamientos agónicos, una idea (aunque simbólica) de la muerte, cumpliendo nuevamente con el «vaticinio metadramático» de las palabras de Scarpa: «una obra sobre el honor solo puede acabar en la muerte».

En el mismo movimiento expansivo, la cadena de correspondencias que unen y confunden conceptos y niveles como teatro-vida y verdad-ficción en la dinámica del *agón*, complementan las referencias que desbordan la escena y alcanzan al lector-espectador. El nivel intradramático, definido y asumido por los personajes como la «verdad», establece una correspondencia especular con lo extraescénico que transforma la interacción con el público en el verdadero «primer nivel» de la representación, proponiendo así un enfrentamiento dirigido a los interlocutores, personajes que transitan una «verdad» tan frágil y cambiante como la que ven sobre el escenario. El modelo agónico se manifiesta como una forma utilizada a conciencia por Mayorga a partir de diversos recursos autorreferenciales que descubren la arquitectura tanto de la fábula metadieética como de la acción (intra)dieética, y se expanden a una referencia extradieética, que abarca una reflexión inherente al arte teatral en general y, por tanto, también puede concebirse como una exposición de la metapoética mayorguiana:

VOLODIA.— ¿De qué sirve el teatro si no pone ante nosotros aquello que nos ocultamos? ¿De qué sirve si también él se entrega al enmascaramiento del mundo? [...] Sólo hay dos modos de escribir, Scarpa, a favor del mundo o contra el mundo. A la larga, sólo perduran los que escriben contra el mundo, pero pocos se atreven, pocos se atreven a decir la verdad (Mayorga, 2012c).

Uno de los tópicos más sobresalientes en la teoría aplicada a la metapoética y la dramaturgia de Mayorga son las múltiples y variadas referencias a la *Poética* de Aristóteles. Con dos mil quinientos años de antigüedad y mayor vigencia que nunca, el texto aristotélico sirve como base para proveer los conceptos de uno de los temas fundamentales en la propuesta dramática del autor, como es su noción de «teatro histórico». Así, para plantear teóricamente su concepción sobre el drama histórico, el autor parte de la diferenciación establecida por Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética* entre el rol del poeta (en este caso, el dramaturgo) y el del historiador,<sup>17</sup> e intenta una superación de la dicotomía establecida entre lo universal de la poesía y lo particular de la historia, como punto de partida para una superación de la misma a través de la unión de ambas, es decir, de la búsqueda de un «universal» que sea fiel e identifique a toda la humanidad en un caso histórico «particular»:

Más allá de la condición histórica, hay una condición humana, la Humanidad. [...] La condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época (Mayorga, 2007a).

La segunda referencia a la *Poética* está relacionada con la «estructura» y la composición del drama. En una ponencia pronunciada en la Universidad de Málaga en junio de 1996, el autor sostiene:

La elección de la estructura temporal acaso sea la más difícil de cuantas toma el dramaturgo. Esa decisión, en que pone en juego la obra entera, es demasiado importante para dejarla al capricho de la moda. La estructura temporal debe ser impuesta por la acción de la obra. Por la acción, que no por el tema. [...] es ingenuo pensar que el tratamiento del tiempo puede ser esencialmente distinto del que Aristóteles describe en la *Poética*. En ésta [...] se describen las condiciones de posibilidad del hecho teatral. El de borrar el sistema aristotélico no pasa de ser un gesto negativo. También el antiaristotélico combate en el campo de Aristóteles: cree que la *Poética* marca el terreno rival; en realidad, señala todo el campo de batalla (Mayorga, 1996b).

De este modo, Mayorga vuelve a tomar a Aristóteles como modelo en cuanto a la unicidad de tiempo y acción, de acuerdo con el capítulo XXIV de la *Poética*, en que se compara la multiplicidad de tiempos y acciones simultáneos que pueden «imitarse» en la epopeya, en oposición a la tragedia, que solo muestra la acción re-

---

<sup>17</sup> «El historiador y el poeta [...] difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular» (Aristóteles, 2003: 57).

presentada por los actores en el escenario.<sup>18</sup> En este sentido, el no respetar la unicidad planteada por la *Poética* es también una forma de expresar adrede, por parte del autor, algún tipo de malestar, alguna tensión negativa por la ruptura de la «armonía» del drama.

Ese interés principal por la *Poética* constituye un rasgo que lo diferencia de la mayoría de los autores de su generación;<sup>19</sup> esto también se observa claramente en el texto de su presentación a un foro sobre el teatro español en el siglo XXI, donde aprovecha para argumentar otro par de postulados aristotélicos que resultan ineludibles para comprender su idea del drama, lo que, en palabras del mismo autor, constituye de por sí al mismo tiempo «un gesto»,<sup>20</sup> quizás una provocación. Los conceptos que va a tratar en el debate corresponden al capítulo VII de la *Poética*, y tienen que ver con la búsqueda de una armonía entre lo complejo y lo simple, armonía que es definida como lo bello; equilibrio entre una complejidad capaz de enseñar y hacer reflexionar al espectador, pero con una simpleza que no sobrepase su inteligencia:

En ese texto seminal, Aristóteles describe los dos umbrales entre los que se mueve cualquier obra de arte que merezca tal nombre. La tragedia, dice Aristóteles, ha de tener cierta complejidad para ser bella, porque «bello» sólo se puede decir de lo que, teniendo partes, alcanza la armonía en la relación entre esas partes. Pero la tragedia, añade Aristóteles, no debe tener una complejidad que exceda la inteligencia del espectador. El teatro sólo sucede en el espectador, y éste se desinteresa tanto por lo muy simple como por lo demasiado complejo (Mayorga, 2001c).

De este modo, el equilibrio entre lo simple y lo complejo, entre lo sencillo y lo «elevado», entre lo culto y lo popular reflejan el sentido verdadero de la obra artística. Y el teatro contemporáneo (sobre todo el llamado «teatro comercial»), para el autor, no se arriesga a moverse más allá del umbral inferior de la franja de complejidad descrita por Aristóteles:

Esa zona baja de la franja es el espacio propio del llamado teatro comercial, que no enmascara sus objetivos. Pero también se ha convertido en el territorio de un teatro banal disfrazado de culto. Me refiero a muchos espectáculos que camuflan su elementalidad con gestos enfáticos y declaraciones solemnes. Me refiero también a

---

<sup>18</sup> «Mientras en la tragedia no pueden imitarse diversas partes de la acción que suceden simultáneamente, sino sólo lo que ha de aparecer en el escenario representado por los actores, en la epopeya, en cambio, [...] pueden presentarse muchas partes de la acción que tienen lugar simultáneamente [...] siempre que sean propias del argumento» (Aristóteles, 2003: 110).

<sup>19</sup> Si bien en los autores que surgen en la década de los noventa como «alternativos» se observa una vuelta a los clásicos griegos en un importante número de reescrituras de mitos, esto se realiza casi siempre a partir más de las nuevas concepciones teóricas de la dramaturgia que de revisiones aristotélicas.

<sup>20</sup> «Citar al viejo Aristóteles en un debate sobre el teatro del siglo XXI, es, al mismo tiempo, un gesto» (Mayorga, 2001c).

la vulgarización de los clásicos. Algunos de esos productos han obtenido el favor del mercado. Son un signo de nuestro tiempo: teatro infantil para adultos (Mayorga, 2001c).

Esta serie de referencias constituyen una piedra fundamental en la conformación de su teoría dramática, que se traslada a su práctica teatral. Lo vemos claramente en *Himmelweg (Camino del cielo)*, que presenta reminiscencias y alusiones que van desde la estructura de las secuencias, y su función, hasta marcas intertextuales en los discursos de algunos personajes. En el momento de referirse a la descripción de la estructura y la función de las partes en que debería organizarse la tragedia, Aristóteles enumera la clásica composición de «prólogo, episodio, éxodo y coro; éste a su vez se divide en párodo y estásimo» (*Poética*, 2003: 67).<sup>21</sup> En la obra de Mayorga encontramos esa división en cinco partes o secuencias que los neoclásicos del siglo xvii tradujeron como «actos»; pero, además, el drama revela coincidencias a partir de marcas que emparentan cada unas de esas secuencias o partes en muchos casos con la función pautada en la *Poética* para los mismos.<sup>22</sup>

En cuanto a la función que tenían las partes de la tragedia clásica para Aristóteles, la primera secuencia del drama de Mayorga puede concebirse con el *prólogo* y con las reflexiones universales presentadas por el *coro* en la entrada del *párodos*. A su vez, las tres secuencias siguientes («II – Humo»; «III – Así será el silencio de la paz» y «IV – El corazón de Europa») podrían homologarse con los tres *episodios* propuestos en la *Poética*. Si bien estas partes presentan una estructura fragmentaria, que rompe con la linealidad del tiempo, podemos interpretar este rompimiento como una ruptura de la armonía; según la concepción de la unicidad temporal planteada por el autor, una manifestación palpable de la «expresión de una negatividad». A su vez, teniendo en cuenta que la obra representa un suceso histórico, la alteración temporal obliga al espectador a repensar y reconstruir el drama y la historia, desde todas las focalizaciones, hasta llegar a la propia. Finalmente, la última parte del drama, desde su título («V – Una canción para acabar»), tiene la forma y el sentido que, de alguna manera, se observaba en el *éxodo* de la tragedia griega. Desde esta interpretación, el personaje de *Himmelweg* Gershom Gottfried cumpliría la función realizada por el corifeo o maestro de coro, quien «recitaba los versos yámbicos, así como los anapestos de la *párodos* y el *éxodos*» (James Gow, 1946: 323), cuando la acción lo muestra en la última parte de la obra dirigiendo a los judíos elegidos para la representación como si estuvieran en un ensayo:

---

<sup>21</sup> A su vez, Eilhard Schlesinger, traductor de la edición del texto griego que estamos empleando, nos aclara que «la tragedia ática se componía de las siguientes partes: prólogo, que da la exposición en forma de monólogo o diálogo, entrada del coro en la orquesta, llamada párodo; 1.er episodio; 1.er canto del coro en la orquesta, llamado estásimo; 2.º episodio; 2.º estásimo; 3.er episodio; 3.er estásimo; 4.º episodio; 4.º estásimo y éxodo, que termina con la salida del coro» (en Aristóteles, 2003: 67). La misma división es presentada por James Gow en su texto *Minerva* (1946: 305).

<sup>22</sup> El argumento de este drama y un análisis más preciso del mismo pueden encontrarse en el capítulo siguiente, en el apartado sobre la temática histórica del Holocausto.

GOTTFRIED.— (*Al chico 2.*) Te sigues precipitando. No escuchas a Klauss: Escúchale y reacciona con un gesto antes de hablar. Por ejemplo, pon cara de asco.[...]

*Pausa. Se dirige al hombre y a la mujer pelirroja.*

Hay un cambio. Poca cosa. Cuando tú le dices: «Te estuve esperando más de una hora» [...]. Ya sabéis cuándo. Ahora tenéis que decir: «Te estuve esperando. Ya estoy harta de esperarte» (Mayorga, 2002c).

Desde este paralelismo con la tragedia griega, podemos comparar los roles de los personajes del drama de Mayorga con los de los integrantes de las representaciones en la Grecia clásica. James Gow (1946) explica la función que tenía cada participante de la tragedia:

Si el arconte admitía a un poeta a concurso, le concedía [...] un corego y tres actores, a cada corego un maestro de coro y un flautista. [...] El deber del corego consistía en reclutar el coro, cuidar de que fuera suficientemente enseñado, proporcionarle trajes y máscaras y pagarle los ensayos y representaciones. El corego pagaba al maestro de coro (que muchas veces era el poeta mismo) (*Minerva*, p. 310).

Desde esta perspectiva, la figura del judío Gershom Gottfried se homologa con la del maestro del coro, que en este caso también es el poeta, es decir, el creador de los discursos de la representación. Por su parte, la figura del corego coincide con la del Comandante, encargado de cuidar los detalles de la producción de la representación y de pagarle al maestro del coro y a los actores, en este caso, con la promesa de conservar su vida.<sup>23</sup> En este sentido, también podemos identificar la figura del arconte con el poder político mayor que encarga la «representación» en el campo de concentración, es decir, el poder del Gobierno alemán, un Hitler solapado bajo el nombre de Berlín: «Berlín nos ha elegido». Asimismo, los judíos seleccionados por Gottfried para la farsa representan a los actores a la vez que los integrantes del coro griego, ya que en el comienzo de la segunda parte, titulada «Humo», encontramos una acotación indicando: «*Los personajes miran de vez en cuando al espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él*» (*ibidem*). En la última secuencia Gottfried realiza una serie de reflexiones sobre el teatro y la vida, principalmente a partir de la concepción del teatro como construcción, artificio o simulación, lo que también demuestra el tono reflexivo propio del *éxodo*:

GOTTFRIED.— [...] ¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez? Durante años, cada tarde, al volver a casa y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente por muy malo que hubiese sido el día. Todo el mundo ha actuado alguna vez. No hay de qué avergonzarse... (Mayorga, 2002c).

<sup>23</sup> «COMANDANTE.— [...] ¿Qué sé yo del corazón de su pueblo? ¿Necesitan un sentido? Déles un sentido. Vaya y hábleles. Pero, al elegir sus palabras, recuerde: “Mientras estemos aquí, no estamos en el tren”» (Mayorga, 2002c).

Hacia el final de la obra, Gottfried se acerca a una niña y la instruye para que cante la canción final, enseñándole cómo hacerlo. Este canto puede homologarse con los ya citados anapestos cantados por el maestro del coro en el cierre de la tragedia ática.

Por otro lado, además de una referencia al texto aristotélico en cuanto a la estructura y función de los episodios, también observamos citas explícitas de la *Poética* presentes en algunos discursos del Comandante que, además, resultan esenciales en el juego metateatral del drama. Desde nuestra interpretación, en su papel de *corega* de la representación, el Comandante va a elegir a Gottfried para coordinar su obra a la manera del maestro del coro, lo que se muestra en la cuarta parte («El corazón de Europa»)<sup>24</sup> Pero ya en el inicio de esta secuencia encontramos una mención directa y explícita del capítulo VII de la *Poética* cuando el Comandante le explica a Gottfried cuestiones referentes a la composición de las acciones:

COMANDANTE.— Composición. Es lo más importante, la composición. [...]

*Busca un libro en la biblioteca y unas páginas en él.*

«Poética» de Aristóteles, capítulo séptimo [...] Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esta complejidad esté bajo control. [...] Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él (Mayorga, 2002c).

Este ejemplo puede concebirse en principio como *un procedimiento de citación* que va hasta la significación: la *Poética* es citada desde su título y autor. Lo mismo ocurre unas líneas más adelante, cuando el Comandante se dirige a Gottfried: «¿Recuerdas lo que hablamos de Aristóteles? Si un nudo es demasiado complejo, el público se desinteresa de él». Encontramos otro tipo de marcas que podemos categorizar como *alusiones*, ya que hacen referencia al texto de Aristóteles pero sin citar ni título, ni fragmento, ni el nombre del autor. Tal es el caso de un pasaje de la cuarta parte, en cuyo final el Comandante le sugiere a Gottfried: «Consideremos en principio una composición clásica. Primer acto, la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto, la estación», y más adelante hace referencia indirectamente al capítulo XXI de la *Poética* al hablar de la elocución,<sup>25</sup> lo que desde las palabras del personaje de Mayorga aparece en términos de vocalización: «El gordito es pésimo. No sabe vocalizar. Al otro se le entiende mejor, pero no hay convicción en sus palabras».

La competencia teórica de Juan Mayorga refleja deudas con la tradición clásica que presentan la *Poética* de Aristóteles como una de sus principales fuentes, tanto en

<sup>24</sup> «COMANDANTE.— [...] Lo hemos elegido como interlocutor. Usted y yo vamos a trabajar juntos. Por así decirlo, usted será mi traductor. [...] Yo le diré lo que queremos y usted transmitirá nuestros deseos a su gente. Usted encontrará las palabras para eso» (Mayorga, 2002c).

<sup>25</sup> «La virtud de la elocución consiste en ser clara sin ser prosaica [...] así, la palabra dialectal, la metáfora, el ornamento y otras formas mencionadas harán que la elocución no sea vulgar ni pedestre; la palabra de uso corriente, por otra parte, producirá la claridad (Aristóteles, 2003: 104).

el principio de la conformación de su teoría dramática como también en el juego especular de las múltiples alusiones reescriturales y, sobre todo, en su intención artística de conciliar los conceptos considerados como opuestos; lo universal y lo particular, lo simple y lo complejo, se presentan en su construcción como la única forma de búsqueda de lo bello.

## DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN. ADAPTACIONES POÉTICAS

*FEDRA* (2007): *COLLAGE* Y REACTUALIZACIÓN

El primer trabajo de adaptación que involucra directamente la obra de Mayorga con el teatro de la Grecia clásica plantea una serie de problemas para nuestro recorrido tanto en su concepción como en su constitución. En primer lugar, el drama no es concebido por su autor como una versión o adaptación, lo que se marca por la ausencia del subtítulo explicativo que acompaña el mayor número de sus prolíficas versiones; en segundo lugar, esa ausencia de una referencialidad directa con el *Hipólito coronado* de Eurípides (presentada por primera vez en Atenas en el 428 a. C.) se explica por su conformación como un «*collage*» en el cual intervienen, además de los propios, elementos de otras versiones pertenecientes a otros tiempos y espacios que escapan a la Grecia clásica, como la *Fedra* de Séneca (Roma, 45 d. C.), o la obra homónima de Racine (París, 1677), cuyos títulos ya indican una cercanía mayor al dramaturgo español. Sabemos que los mitos griegos crearon esquemas universales cuyos *mitemas* o «unidades mínimas de significación mítica» (Gilbert Durand, 1993: 334-336) han sido constantemente reactualizados durante toda la historia cultural en general, y teatral en particular, por lo que constituyen un terreno fértil para la búsqueda de Mayorga, quien se ubica de este modo como continuador de una larga tradición occidental. En ese sentido, si bien partimos de una comparación basada en Eurípides y la tragedia griega, aludiremos cuando sea necesario a los elementos tomados de las otras fuentes mencionadas.

La interacción de diversos elementos arcaicos y emergentes, propios y ajenos, opera en todos los niveles del drama. La misma estructura de la obra anticipa un doble movimiento: en primer lugar, de expansión, en cuanto a que la forma de la tragedia griega (prólogo, párodo, episodios, etc.), interpretada como estructura de cinco actos por el neoclasicismo francés, se transforma en doce secuencias irregulares, aunque, de acuerdo con Mabel Brizuela y María Amelia Hernández, pueden ordenarse desde una «perspectiva aristotélica»;<sup>26</sup> a su vez, un movimiento de conden-

<sup>26</sup> «La composición del drama afirma su teatralidad en un proceso climático, lineal, en el que la narrativa mítica se ordena con lógica matemática en tres momentos que, a la luz de la acción y desde una perspectiva aristotélica, caracterizamos como presentación (esc.1-2), intensificación, (esc. 3 a 8, desde el descubrimiento del mal de Fedra por Enone hasta la confesión de Fedra a Hipólito), y resolución (esc. 9 a 12, desde el regreso de Teseo hasta la muerte de Hipólito y Fedra)» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 22).

sación o concentración se demuestra por medio de la supresión de «muchos episodios superfluos en la economía de la tragedia» (Magda Ruggeri Marchetti, 2007) así como por medio de la «condensación de personajes [...] y la consecuente concentración temática» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 21). De este modo, por medio de la reducción de los personajes y la construcción centralizada en la protagonista, la adaptación de Mayorga selecciona las mejores marcas y huellas de los textos precedentes.

El mitema que impulsa la acción en todas las versiones se puntualiza y acentúa en el drama de Mayorga y constituye el germen argumental: el amor incontrolable de Fedra por su casto hijastro Hipólito lleva a la devastación de la familia, ya que Teseo (padre de Hipólito y esposo de Fedra), luego de ser persuadido por su mujer de un intento de violación de Hipólito, maldice y pierde a su inocente hijo, que muere en un combate con un monstruo surgido del mar, y también a su mujer, que se suicida. Este conflicto, despejado, centralizado, «desengrasado» en términos del mismo autor, canaliza la lucha de los personajes a partir del triángulo amoroso Fedra-Hipólito-Teseo y constituye, por tanto, el motor único de la obra. En ese sentido, el drama es construido en torno a la figura de la heroína, lo que lo aleja de Eurípides y lo acerca a las otras dos fuentes (cuestión ya observada desde la elección del título); no obstante, la (relativa o parcial) ausencia de algunos personajes y la relevancia de otros arrojan datos imprescindibles en el sentido de la actualización.

En primer lugar, en el desarrollo del drama mayorguiano cobra una relevancia vital la intervención de la nodriza y confidente de Fedra, etiquetada como Enone, es decir, con la misma denominación que en la obra de Racine. Este personaje, cuya construcción y lenguaje (como una anciana que exhibe sus artilugios de manipuladora) la acercan decisivamente a un modelo «celestinesco», cuestión que permite por momentos intimar al mito griego con elementos de la tradición dramática española, resalta su preponderancia como medio de las acciones; Enone es la principal encargada de convencer a Fedra de ceder a su desenfrenado sentimiento:<sup>27</sup>

ENONE.— [...] lo que te ocurre no es anormal, ni incomprensible. Amas, Fedra. ¿Qué hay de extraño en eso? ¿Porque amas vas a dejarte morir? ¿Eres la primera a la que somete el amor? Ese hechizo, ¿quién no lo conoce? No hay voluntad humana que pueda enfrentarse a él. [...] El amor está en todas partes, todo nace de él, va contra la naturaleza huir de él. [...] Fedra, los años me han dado grandes lecciones. La primera, que si hay que tratar de vivir honradamente, es sabio cerrar los ojos cuando la honradez no es posible. La segunda, que lo que hoy parece horrible, mañana puede parecer necesario y bueno. La tercera, que el éxito convierte en honroso el peor de los crímenes. De todas formas, considera que, como

---

<sup>27</sup> «En la relación actancial, Fedra es un sujeto de estado, pasivo, deprimido, sin voluntad, sin dominio sobre sus actos, en tanto Hipólito es un objeto del deseo, inalcanzable por la firmeza de su rechazo. Enone se moviliza entre ambos y se desplaza de oponente (como se observa en la escena 3) a ayudante del sujeto» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 25).

mujer, siempre estás bajo sospecha. Pero las mujeres sabemos mucho. Y podemos mucho (Mayorga, 2010e: 14).

Asimismo, la nodriza es el personaje que comunica en primera instancia el amor de su madrastra a Hipólito, rasgo excluyente de la versión eurípidea, se encarga de concertar el encuentro entre Fedra e Hipólito en el que la heroína lo enfrentará y confirmará lo dicho por Enone (escena que también acerca la versión de Mayorga a los otros antecedentes), y también convence a Fedra de inculpar a Hipólito.<sup>28</sup>

En segundo lugar, la presencia y preponderancia de Enone, cuya principal acción consiste en descubrir e impulsar el amor de Fedra y «mover los hilos» del drama, nos permite también observar la ausencia de los dioses, una supresión fundamental respecto del antecedente de Eurípides, y que lo acerca a las otras versiones. En este sentido, la adaptación de Mayorga se acerca más al drama de Racine en el tratamiento psicológico de los personajes, sobre quienes cae la responsabilidad absoluta de sus acciones; no obstante, la figura de los dioses de la tragedia griega tiene en la *Fedra* de Mayorga su paralelo con todas las referencias a los «cielos», etiqueta que podría considerarse un personaje colectivo, ausente, que aparece como destinatario de las invocaciones de Teseo para maldecir a Hipólito:

TESEO.— [...] El cielo me lo debe y Fedra será vengada. Cielos, si un día mi brazo liberó a los hombres de los peores monstruos, ayudad hoy a este padre ultrajado. Cielos, abandono a mi hijo a vuestra ira, dadme en ella a conocer vuestro amor. Y que ni mar ni tierra acojan el cadáver de Hipólito, resto infame de los criminales de que purgué el mundo. ¡Cielos, hacedme justicia!

HIPÓLITO.— ¿Dejas mi destino en manos del cielo? Entonces, nada tengo que temer. La inocencia no debe temer nada. ¡Terámenes, a los caballos! (Mayorga, 2010e: 40).

o de las súplicas del mismo personaje al final. Asimismo, el relato de la muerte de Hipólito, cuya similitud con la descripción realizada en la obra de Eurípides resulta evidente, también puede concebirse como una referencia solapada a Poseidón (Neptuno, en el caso de Séneca) como verdugo del joven héroe:

De pronto, aunque no había viento, una ola se alzó hasta tapan el sol, y vi, si el pánico no engañó a mis ojos, que de la ola, al estallar, brotaba un toro gigantesco cuyos mugidos invadieron la playa. Mi caballo retrocedió, pero Hipólito, digno hijo de un héroe, contuvo el suyo, desafió al toro y se lanzó al galope lanza en mano. Así hizo tu hijo, señor, y en el pecho del monstruo abrió una gran herida. El toro cayó entre bramidos terribles, pero, como si el cielo le diese nuevas fuerzas, se levantó con las fauces inflamadas en llamas. Mas Hipólito no retrocedió y volvió a lanzarse

<sup>28</sup> «ENONE.— Elige: eres tú o es él. No hay testigos. ¿Quién conoce la verdad?

FEDRA.— (*Al espejo.*) ¿Quién conoce la verdad? (*Desgarra su vestido, como si hubiera sido forzada.*) (Mayorga, 2010e: 30-31).

contra él. El brutal encuentro de los cuerpos llenó el mar de espuma ensangrentada. Su corcel, herido y aterrorizado, sin conocer ya ni el freno ni la voz de su amo, cabalgó hacia donde lo llevó el miedo, no obedecía a Hipólito, que quedó enredado entre las riendas. Sí, Teseo, el caballo que un día le diste arrastró a Hipólito entre las rocas, que herían su cabeza y desgarraban su carne (Mayorga, 2010e: 43).

En tercer lugar, ciertas variables en la versión de Mayorga afectan a la participación del personaje de Teseo, quien, si bien marca su presencia en toda la obra, aparece al principio como un personaje ausente o meramente aludido; incluso llega a dudarse sobre su vida. La situación del personaje se extiende a las primeras ocho secuencias, es decir, durante la mayor parte del drama; en la secuencia novena pasa a ser un personaje latente, proyectando una presencia cada vez más inminente;<sup>29</sup> finalmente, en las últimas tres secuencias del drama es un personaje patente, cuya importancia se resalta por el «suspenso» creado en la carga semántica que lo ha construido, si bien un tanto alejado de la figura tempestiva, violenta, manchada por la *hybris* que lo lleva a perder todo, Teseo es un personaje anunciador de la muerte y, por ende, de la resolución. La participación de Teseo, de pasiva y ausente a activa y presente, se debe a una intervención esencial; respecto de las versiones anteriores, la recreación mítica de Mayorga comienza *in medias res*; es decir, con el padecimiento de Fedra, «infectada» de amor y con su esposo ausente, en medio de una campaña guerrera. La supresión del momento del enamoramiento de la heroína, a su vez, acomoda la linealidad temporal a la erradicación de la intervención divina.

La construcción de Fedra, arrastrada por un amor que se describe como «infección» o enfermedad, al que intenta resistirse en vano, acosada por el deseo, en constante lucha interior con los remordimientos, reflejan un modelo tomado principalmente de la heroína de Racine. Sin embargo, no es devorada por los celos como ella, ya que se suprime la contraparte de Aricia que presentaba la versión francesa.<sup>30</sup> Por otra parte, la ubicación del momento de la muerte de la protagonista, dentro de la reactualización, muestra una alteración en el nivel de la fábula respecto de la tragedia de Eurípides. En la tragedia griega, la muerte de Fedra ocurría antes del final y servía para disparar la maldición de Teseo, luego de leer una tablilla dejada por la mujer, elemento que servía para inculpar a Hipólito;<sup>31</sup> así, el gobernante demostraba la *hybris* o desmesura que le haría perder a su inocente hijo, subrayada con el lamento final. En la obra de Mayorga la muerte de la heroína se produce en el final, acentuan-

<sup>29</sup> «Silencio. Voces, alboroto en el patio. Enone mira por el balcón.

ENONE.— Teseo.» (Mayorga, 2010e: 29).

<sup>30</sup> «FEDRA.— ¡Ah, dolor nunca experimentado! ¿A qué nuevo tormento estaba destinada? Todo lo que he sufrido, mis temores, mis ansias, el furor de mi pasión, el horror de mis remordimientos y la insoportable injuria de un rechazo cruel, no eran más que un débil prelude del tormento que padezco. ¡Se aman! ¿Qué sortilegio los ha ocultado a mis ojos? ¿Cómo se han visto? ¿Desde cuándo? ¿Dónde?» (Racine, 2002: 411-412).

<sup>31</sup> «TESEO.— ¿Qué significan estas tablillas en una mano de mi amada? ¿Anunciarán alguna nueva calamidad? ¿Dispondrá acaso la infeliz lo que debo hacer con sus hijos y con su lecho?» (Eurípides, 1921: 114).

do la acción en el conflicto amoroso y en los personajes de Hipólito y Fedra, quien además termina el trabajo de los cielos con el mismo cuchillo con que se mata:

FEDRA.— Eres tú quien debe irse, Teseo. (*Silencio. A un gesto de Teseo, todos se apartan dejando solos a Fedra e Hipólito. Fedra abraza a Hipólito.*) [...] No tengas miedo, Hipólito, yo no voy a dejarte solo. Donde Hipólito vaya, irá Fedra. Nada ni nadie podrá ya separarnos. (*Saca el cuchillo.*) Nunca has sido tan hermoso, Hipólito. Toda la luz del mundo está en tu cuerpo. Tu sangre inocente apaga las estrellas y hace callar a los vivos y a los muertos. (*Lo besa.*) Yo acuso de tu muerte al cielo y a los hombres. [...] (*Lo mata y se da muerte. Muere abrazada a Hipólito. El bosque arde.*) (Mayorga, 2010e: 45).

Este cambio en el orden de los acontecimientos respecto de la fábula original acerca nuevamente la versión de Mayorga a las obras de Racine y de Séneca. De la misma manera lo acerca al autor latino el suicidio de Fedra, realizado con un cuchillo,<sup>32</sup> que difiere tanto del ahorcamiento de la heroína eurípidea como del envenenamiento de la *Fedra* de Racine.

Por su parte, la configuración de Hipólito demuestra diversas apropiaciones, así como también elementos emergentes fundamentales para la actualización de la fábula mítica. El personaje se muestra en principio similar al de la versión griega, aunque sin su devoción religiosa, es decir, como un joven casto, desinteresado de los placeres de la vida en el palacio y de las mujeres, ádepto a la caza y a la vida en la naturaleza.<sup>33</sup> Pero, si bien al comienzo dice odiar a las mujeres, en el curso de la obra el personaje exhibe un progresivo cambio que termina por demostrar el amor suscitado por Fedra, elemento emergente o novedoso, cuestión inexistente en las otras versiones, insinuada por el mismo personaje en la anteúltima secuencia:

HIPÓLITO.— ¿Por qué, si apenas he empezado a vivir, siento que mi tiempo se acaba? ¿Por qué siento que un arco ha lanzado su flecha y nada va a impedir que la flecha me alcance? ¿Por qué, si cierro los ojos, veo mi muerte? Tengo miedo. Y, al tiempo, un inmenso deseo de vida que nunca tuve. Algo ha sucedido en mi corazón, amigo Terámenes. Algo que me hace feliz y que me da miedo (Mayorga, 2010e: 35).

y confirmada por Fedra en la secuencia final:

FEDRA.— Hipólito ya no puede hablar, pero sí sus ojos. ¿Te preguntas por qué Hipólito no te dijo la verdad? ¿Por qué me protegió, condenándose? Mira sus ojos y

<sup>32</sup> En la versión de Séneca, Fedra se suicida con la espada de Hipólito ante la mirada de Teseo y tras confesarle a este la verdad: «Un pecho impío se abre al puñal justiciero y una sangre derramada cumple el sacrificio debido a los manes de un varón virtuoso» (Séneca, 1980: 73).

<sup>33</sup> «HIPÓLITO.— Vivo como deseo vivir, y me es indiferente lo que los demás penséis de mí. [...] Yo soy feliz en el bosque, lejos de todas las mentiras. Si quieres verme reír, búscame en el bosque» (Mayorga, 2010e: 18).

comprenderás. ¿No ves lo que te piden esos ojos? ¿Vas a ser cruel con tu hijo hasta el final? [...] ni el cielo ni los hombres pudieron impedir que nos amásemos. El mundo no quiso nuestro amor, pero nuestro amor es más grande que el mundo (Mayorga, 2010e: 45).

Otro de los cambios operados en la versión de Mayorga respecto de la tragedia de Eurípides tiene que ver con la transformación de las unidades espacio-temporales del original en una serie de alternancias espaciales dispuestas en un tiempo que, si bien procede en forma lineal, muestra marcas que indican proyecciones diegéticas y elipsis. La alternancia de espacios opuestos se observa en la contraposición entre el espacio cerrado de la habitación de Fedra, donde transcurre la mayor parte de la obra (secuencias 1, 3, 5, 6, 8, 9 y 10), lugar de intimidad que se ofrece como el sitio «propicio para revelar el mal y la culpa» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 23) tanto a Enone (en la secuencia 3) como a Hipólito (secuencia 8), y los espacios abiertos, donde interactúan los personajes masculinos, como el bosque (secuencia 2) o el patio (secuencias 4, 7 y 12), donde también se producen las muertes y el desenlace. De igual forma, el tiempo diegético del drama transita un movimiento progresivo indicado por las marcas de las acotaciones; así, las secuencias 1, 2 y 3, si consideramos la breve acotación de la segunda secuencia, que describe a Hipólito y Terámenes en el bosque, como paralela a las otras dos, en el cuarto de Fedra, ocurren durante el día; la secuencia 4 ocurre «*al atardecer*» (Mayorga, 2010e: 11) y la secuencia 5 de noche, constituyendo en las cinco primeras secuencias el primero de los días dentro de la diégesis del drama, ya que la secuencia 6 comienza con «*los primeros rayos del sol*» (*ibidem*: 17). La obra termina junto con el segundo día de la diégesis, «*en el patio, de noche*» (*ibidem*: 41). Tanto la alternancia de los espacios como la descompresión de la unidad temporal (que, por otra parte, tampoco se vuelve tan laxa en la búsqueda de Mayorga) constituyen un aporte importante en cuanto al enfrentamiento de las poéticas.

Como observamos, el mitema del enamoramiento de Fedra ocupa el lugar central en el drama mayorguiano, poniendo en un segundo plano el tema de la *hybris* del monarca, concentrado el protagonismo en el triángulo Fedra-Hipólito-Teseo, y delegando una importancia esencial a la intervención de Enone. El resto de los personajes cumplen una función complementaria que, desde nuestro punto de vista, confecciona una estructura agónica que acerca de otra forma la versión a las raíces del imaginario griego. Así, en la versión de Mayorga, Terámenes, que se presentaba como ayo de Hipólito, se mantiene como «el amigo de Hipólito, al modo de las antiguas parejas filiales (Orestes/Píldes; Aquiles/Patroclo)» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 22).<sup>34</sup> El esquema de complementariedad de

---

<sup>34</sup> Según Magda Ruggeri Marchetti (2007), «Terámenes ha sufrido [...] un pequeño cambio. Generalmente es un ayo que Mayorga transforma en un amigo de Hipólito para hacer más evidente la solidaridad del mundo masculino frente a la mujer».

los personajes se da a través del diálogo;<sup>35</sup> Terámenes será el encargado de suscitar en Hipólito las palabras que lo definen por medio de un enfrentamiento dialógico:

TERÁMENES.— Temo que, si te vas como pretendes, no puedas volver.

HIPÓLITO.— ¿Por qué dices eso, Terámenes? ¿Qué podría impedirme volver a la casa de mi padre?

TERÁMENES.— ¿Y si, como tantos creen, Teseo hubiese muerto? Si así fuese, cuando intentes regresar a esta casa, quien entonces la gobierne no querrá tenerte cerca.

HIPÓLITO.— Mi padre no ha muerto. Mi padre volverá.

TERÁMENES.— Ojalá sea como dices. Sin embargo, por todo el país corren sombríos rumores acerca de Teseo (Mayorga, 2010e, pp. 11-12).

Dicho enfrentamiento, entendido como confrontación dialogada que provoca el avance dramático, se encuentra inmediatamente precedida por un *agón* físico, cuando la acotación que abre la secuencia describe a los personajes mientras «*practican la lucha con lanza*» (2010e: 11). Pero el esquema de parejas complementarias que construyen la acción por medio del avance de los diálogos puede observarse en muchas de las secuencias de la obra;<sup>36</sup> Fedra y Enone constituyen un modelo similar al de Hipólito y Terámenes; es el aya quien provoca las palabras sobre la escena que exponen los sentimientos de la heroína. Del mismo modo pueden concebirse los enfrentamientos entre lo femenino, representado por Fedra, y lo masculino, duplicado en la pareja Hipólito y Teseo, es decir, padre e hijo; tanto el diálogo con su hijastro, en donde la heroína confiesa su amor (secuencia 8), como el encuentro con su marido en donde inculpa a Hipólito (secuencia 10) constituyen momentos cruciales para el desencadenamiento de los hechos. De igual forma, el personaje de Acamante, ausente de todas las versiones anteriores,<sup>37</sup> es incluido por Mayorga «para mostrar sentimientos de armonía y concordia que no manifiestan los otros personajes» (M. Brizuela y M. A. Hernández, en el «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 22); cuando su padre pide al cielo el castigo de Hipólito, Acamante intenta aplacar su *hybris*: «perdónalo. Que no se derrame nuestra sangre» (Mayorga, 2010e: 41), y cuando Teseo está a punto de matar a Fedra, repite: «Perdónala, padre. Que no se derrame más mi sangre» (*ibidem*: 44). Asimismo, este personaje también participa de un *agón* físico,

<sup>35</sup> «Mayorga recupera la escena como “lugar de la palabra” (*logueion*), *topos* de soporte que los griegos plantan como semilla germinadora, don maravilloso del hombre en exclusividad, como instrumento y arma, como poder y trampa. La palabra y su capacidad tremenda de persuasión sobre el espíritu, sobre la mente, sobre el sentir. [...] Es la precisión en el uso del lenguaje, rescatando la importancia de la palabra griega, lo que caracteriza su discurso. Cada palabra un concepto, cada frase una condensación de ideas» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010: 30).

<sup>36</sup> «La acción se configura a través de la pragmaticidad de la palabra del diálogo que, por el solo hecho de ser pronunciada va cambiando las situaciones, modificando las conductas y produciendo movimientos de actitud, de disposición, de estado, de talante de los personajes [...]. Las anáforas, las isotopías, los paralelismos y correlaciones constantes intensifican la densidad poética de un discurso dramático que interpela la memoria del lector/ espectador» (Brizuela y Hernández, 2010: 31).

<sup>37</sup> No obstante, en su *Diccionario de mitología griega y romana*, Pierre Grimal (2008: 3) define a Acamante como «hijo de Teseo y de Fedra, y epónimo de la tribu ática de los Acamántides».

una lucha de entrenamiento con Hipólito que le sirve a este último para exponer algunos aspectos fundamentales de la *paideia*:

*Hipólito y Acamante practican la lucha. Hipólito vence a Acamante una, dos veces. Pide agua a Terámenes. Cuando Hipólito va a beber, Acamante intenta sorprenderlo. Hipólito reacciona y lo derrota una vez más.*

HIPÓLITO.— Has hecho trampa. No puedes. Eres hijo de Teseo, el más valeroso de los hombres, el más justo en el combate. No puedes consentirte lo que otros se permiten. Si nosotros hacemos lo que no debe hacerse, el pueblo nos imitará y el país se vendrá abajo. Ésa es nuestra herencia. No la mancilles. (*Ofrece agua a Acamante del mismo vaso en que él ha bebido*) (Mayorga, 2010e: 12).

Otra forma de la palabra como enfrentamiento se da por medio del monólogo de Fedra, ubicado en la novena secuencia, que expone la escisión del personaje en su lucha interior. En estos casos, la palabra se concentra en el yo para descubrir la culpa. El discurso se encuentra precedido de un silencio marcado, que acentúa la intimidad del personaje, y se manifiesta mediante la autointerpelación del sujeto con una sucesión de preguntas retóricas que revelan su confusión y su trastorno:

FEDRA.— ¿Ahora qué, Fedra? Estás sola, esperando que Teseo vuelva para darte el peor de los castigos. ¿Te matará con sus propias manos?, ¿te arrojará a las alimañas del bosque?, ¿te entregará a sus sirvientes como ramera? (Mayorga, 2010e: 28).

De este modo, el uso de la segunda persona expone la conciencia del personaje ante la incertidumbre de su destino, manifiesta la culpa y anticipa el inminente castigo. Del mismo modo, la acotación inicial que describe a Fedra hablando «*al espejo, con el cuchillo en la mano*» (2010e: 28) configura «la escisión del yo, el desdoblamiento, en esa interacción especular en la que se incrimina, se acusa y se rebela» (M. Brizuela y M. A. Hernández, «Prólogo» a Mayorga, 2010e: 29). La aparición de Enone en el final de la escena, que la transforma primero en destinataria de sus palabras y luego en su interlocutora, refuerzan así la idea del aya como su contrafigura o complemento; el personaje comparte la escena con la heroína cuando fluye su conciencia y se materializa en palabras, cuestión que se observa en su máxima expresión cuando, luego de convencer a Fedra de inculpar a Hipólito, cual representación de la voz de la conciencia, ambas repiten las mismas palabras, ante la duplicidad del mismo espejo que al inicio reflejaba a Fedra:

ENONE.— Elige: eres tú o es él. No hay testigos. ¿Quién conoce la verdad?

*Silencio.*

FEDRA.— (*Al espejo.*) ¿Quién conoce la verdad? (Mayorga, 2010e: 30-31).

De este modo, la palabra se vuelve también una búsqueda fundamental que hace ahondar al drama de Mayorga en el legado del pensamiento griego. Apoyada en el mitema del amor de Fedra como fundamento principal, eliminando (al menos en la superficie) la participación de las divinidades, la reescritura y re-contextualización del mito recupera sus resonancias trágicas cuando la palabra descubre los problemas universales que exponen la intemporalidad de su discurso:

Lo inexorable de la condición humana, la fuerza de la pasión irreprimible, la fatalidad, el destino, la responsabilidad, la culpa, son planteos y cuestionamientos centrales en *Fedra* (Brizuela y Hernández, *op. cit.*: 21)

De acuerdo con lo expuesto, y de algún modo en contradicción con el autor, consideramos a la *Fedra* de Mayorga como una adaptación *estilizante recontextualizadora*, en la que se busca establecer un traspaso entre el universo ficcional del drama fuente y un universo de experiencia cercano al espectador. Del mismo modo que con la estructura conformada por sus personajes, por medio de una palabra elemental, concisa y despejada, la versión de Mayorga enfrenta y concilia para la actualidad la tradición de la tragedia griega con la renovación emergente, visible en los rasgos pertenecientes a la poética del teatro contemporáneo y, paralelamente, con las sucesivas apropiaciones del mito, a partir de los elementos que conforman el *collage* intertextual resultante.

#### LA VENGANZA EN *HÉCUBA* (2013)

La segunda adaptación de una dramaturgia griega que encontramos en el repertorio de Mayorga es *Hécuba*, escrita para su presentación en el Festival de Mérida del año 2013, con la dirección de José Carlos Plaza y la actuación de Concha Velasco en el papel de la protagonista. A diferencia de *Fedra*, en este caso se marca la supeditación a *Hécuba triste* (Eurípides, año 424 a. C.) con una referencia directa a la fuente en el inmediato subtítulo: «de Eurípides, versión de Juan Mayorga» (2013a), lo que nos permite una comparación directa con la tragedia griega.

Casi sin alteraciones en el nivel de la fábula, el drama de Mayorga exhibe una unidad espacial y temporal acorde con su antecedente griego. Luego de la toma de Ilión por el ejército griego, en el campamento de las cautivas troyanas, la antigua reina Hécuba, quien ha visto perecer a toda su ciudad y a la mayor parte de su familia, recibe dos terribles noticias: en primer lugar, Ulises le informa que debe sacrificar a su hija Políxema para el espíritu de Aquiles, que la ha requerido como esposa en el inframundo; en segundo lugar, encuentra a su hijo Polidoro, enviado a resguardado durante el sitio de la ciudad, muerto en la orilla del mar, asesinado por Poliméstor, su anfitrión, tal como se lo confesara en un sueño:

POLIDORO.— [...] cuando Troya fue cercada, mi padre dispuso que yo, el menor de sus hijos, el único que no podía sostener una espada, fuese sacado a escondidas de la ciudad y conducido a casa del tracio Poliméstor, no lejos de aquí. [...] En la casa de Poliméstor, tan cerca y tan lejos de los míos, allí crecí sin que ningún cuidado me faltase mientras se mantuvieron firmes las murallas de Troya y firmes los brazos de mis hermanos, que las defendían. Pero cuando Héctor fue abatido y Troya tomada y el reino de mi padre deshecho, y él mismo, mi buen padre, degollado por el griego Aquiles al pie del altar de nuestros dioses, cuando todo eso sucedió, también se deshizo mi vida (Mayorga, 2013a).

A partir de entonces, ya sin nada que perder, la anciana heroína confabula con sus criadas el asesinato del hijo de Poliméstor, a lo que se añade la ceguera del traidor. En la reescritura del dramaturgo español cobra un protagonismo exclusivo el mitema de la venganza de Hécuba, como él mismo lo indica en texto realizado para la presentación del drama:

*Hécuba* es, con más derecho que cualquier otra jamás escrita, la tragedia de la venganza. A diferencia del vacilante Hamlet, y con más determinación que ningún otro vengador que haya pisado la escena, Hécuba no vacilará, erigiéndose a un tiempo en acusador, juez y verdugo (Mayorga, 2013b: 1).

Con la misma búsqueda que en la versión de *Fedra*, el mitema central de la venganza de Hécuba es «despejado» o «desengrasado»; la cuestión se observa claramente en los discursos de los personajes, desprovistos de las largas referencias a los episodios y personajes principales de la guerra de Troya, que en el original cumplen con una función complementaria de contextualización del relato mítico,<sup>38</sup> y en este caso se transforman en marcas concisas que sirven para enumerar las desgracias de la protagonista:

HÉCUBA.— [...] Nací en un palacio, y en un palacio vivía cuando los griegos llegasteis a estas costas. La noche en que cayeron las murallas de Troya, después de ver morir a nuestros hijos, a nuestros esposos, a nuestros hermanos, las mujeres troyanas fuimos cazadas a punta de lanza, como animales, y conducidas a esta playa. Aquí, según nos anunciasteis, se nos repartirá como animales (Mayorga, 2013a).

El enfrentamiento entre las premáticas poéticas muestra aportes importantes para la recontextualización de la tragedia griega. En primer lugar, la supresión del

<sup>38</sup> «HÉCUBA.— Creedme que más piadosa hubiera sido la muerte [...] si cerrara mis ojos antes de ver tan grandes daños, porque de esta manera no hubieran visto a mi hijo Héctor, que era su luz, por los pies arrastrado alrededor de los muros de Troya [...]. No hubieran visto a Pirro, el hijo de Aquiles, degollar a mi hijo Polites en mi presencia, y después matar a su padre y mi marido Príamo. No vieran quemar mi ciudad y prender mi persona sin acatamiento» (Eurípides, 1921, pp. 385-386).

convencional coro que presenta Eurípides obtiene su compensación en los personajes de las tres cautivas troyanas que acompañan a la protagonista. Asimismo, la versión muestra un cambio trascendental en la conformación del personaje de Polidoro, el hijo cuya muerte desencadena la venganza. En la tragedia griega, el personaje abre el drama bajo la forma de su alma (*daimón*), con un discurso que cumple la función de prólogo, y que servía para ubicar al espectador del siglo v a. C. en el episodio preciso de un relato mítico reconocible y reconstruido en la narración:

ALMA DE POLIDORO.— Si vosotros, que tan espantados miráis, deseáis conocerme, sabed que yo soy el alma de Polidoro, hijo de Príamo, que ahora vengo de las hondas cavernas del Hades, llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta luz del cielo, la cual perdí de mis ojos antes de tiempo con muerte cruel que me dio Poliméstor, Rey de Tracia (Eurípides, *op. cit.*: 381).

Asimismo, unas líneas más adelante la misma Hécuba informa sobre dos sueños que le anticiparon las muertes de sus hijos.<sup>39</sup> Por su parte, el drama de Mayorga elimina la convención clásica del prólogo; sin embargo, el personaje del difunto Polidoro y su discurso también aparecen patentes en la versión, casi al inicio del drama, aunque con la variante de pertenecer a la visión aparecida a Hécuba en su sueño:

HÉCUBA.— Calla, visión terrible. Ojos, oídos, ¿por qué me engañáis? Vete, sombra negra. Noche tenebrosa, ¿por qué me asaltas con espectros? ¿No sabes que sólo Polidoro es para mí motivo de esperanza? Cielos, ¿por qué me enviáis este sueño de alas negras? ¿Por qué, dioses, seguís atormentándome? Vete, visión maligna, mi hijo Polidoro está a salvo en casa de nuestro amigo Poliméstor, no puede ser de otra manera [...]

POLIDORO.— No te vayas, madre, todavía tienes que escuchar más y que sufrir más. Debes saber que no fue sino Poliméstor, el hombre a cuyo cuidado mi padre me confió, quien, codicioso del oro que me acompañaba, vino en la noche a darme muerte (Mayorga, 2013a).

Esta transformación opera en varios niveles: en primer lugar, desde un punto de vista que contempla al espectador contemporáneo, la aparición de Polidoro en un sueño otorga al personaje un grado mayor de verosimilitud; en segundo lugar, al configurarlo como una visión de Hécuba, la versión obliga al espectador a compartir, desde ese momento inicial, la perspectiva de la protagonista, siendo el único testigo de la visión del espectro, artificio por medio del cual se potencia tanto la empatía y el protagonismo de Hécuba como la intimidad de su sufrimiento. Por otra parte, este

<sup>39</sup> «HÉCUBA.— [...] un sueño, que soñaba esta noche pasada. Allí me parecía que en mis faldas tenía una cierva blanca, de donde la llevaba un lobo cruel para despedazarla con sus dientes. Oh, dioses, aparten ese sueño de mi hija Polixena, que es el único consuelo dejado a mis ojos. Otro tengo apartado de mí en la tierra de Tracia, que es Polidoro, que enviamos a Poliméstor [...] ¡Ay, cómo temo no sea él aquel que yo vi durmiendo, la garganta sangrienta huir de mis ojos!» (Eurípides, *op. cit.*, pp. 386-387).

encuentro previo, en el sueño, con la heroína hace evidente la adjudicación del asesinato a Polímestor una vez que el cuerpo de Polidoro es hallado en el mar:

HÉCUBA.— Ahora comprendo el mensaje que viniste a traerme, sueño negro: ya no estabas en la luz de los dioses. ¡Crimen espantoso! El que te dio muerte es el más cruel de los hombres. ¿No lo detuvo la compasión? ¿No tuvo piedad de un niño? ¿No pensó en la madre de ese niño? (Mayorga, 2013a).

El personaje de Hécuba, protagonista indiscutida en las dos versiones del mito, mantiene a grandes rasgos la morfología del original eurípideo, con intervenciones mínimas que refuerzan su carácter. La más destacada pasa por una mezcla de resignación y valentía, que mantiene invariable desde el inicio; mientras que en Eurípides la heroína se muestra temerosa al principio,<sup>40</sup> en la versión de Mayorga aparece sin miedo desde el comienzo, incluso después de los sueños premonitorios de Políxena:

HÉCUBA.— Ningún miedo, Políxena. Ya ni siquiera los sueños me dan miedo. Acerca tu mano a mi vieja mano, acompaña mi paso de anciana. Ayúdame, guíame hasta la orilla. Quiero ver por última vez ese mar desde esta tierra (Mayorga, 2013a).

Por otra parte, la construcción de Hécuba como una mujer sin nada que perder encuentra su paralelismo en el personaje de Políxena, la hija, cuya valentía y honor también aparecen como rasgo definitorio en Eurípides. Mayorga resalta esa construcción por medio del relato de Taltibio, hijo de Aquiles, personaje agregado al drama en la versión contemporánea para suplir el relato de la muerte de Políxena, a cargo del coro de mujeres en la tragedia eurípidea. Además de ser hijo de Aquiles y verdugo de la muchacha, Taltibio es hombre y adversario, lo que refuerza la imagen de la valentía en Políxena:

TALTIBIO.— [...] tomando en mis manos esta espada de oro, me volví hacia Ulises pidiéndole que condujera a tu hija hasta mí. Pero ella, sin que su voz temblase, dijo: «Griegos que destruisteis mi patria, no me obliguéis a caminar hacia la muerte. Que sea mi voluntad la que me lleve hasta allí, no vuestra fuerza. No me toquéis, griegos, quiero ofrecer mi cuerpo con el corazón libre. Viví libre y me avergonzaría que entre los muertos me llamasen esclava (Mayorga, 2013a).

La complementariedad entre los personajes madre/hija, además del elemento común de la valentía, se refuerza en la palabra a partir del uso de símiles, un claro ejemplo se observa en el diálogo que las dos mantienen cuando Hécuba debe comunicar su destino a Políxena y le dice: «Hija desdichada de madre desdichada» (Mayorga, 2013a), para, unas líneas más adelante, entregarla a Ulises y repetir: «Desdichada hija de una madre desdichada». Es de destacar, en este sentido, tanto en la

<sup>40</sup> «HÉCUBA.— En este momento me crece un temor en mi corazón que me ha venido de un sueño» (Eurípides, *op. cit.*: 386).

versión de Eurípides como en la reescritura de Mayorga, que el rasgo de la valentía pertenece exclusivamente a lo femenino; desde Hécuba se duplica en su hija sacrificada y luego se extiende a las tres cautivas que la acompañan, los brazos que materializan la venganza desesperada.

Finalmente, una vez consumada la matanza del hijo de Poliméstor por las mujeres troyanas<sup>41</sup> se produce el *agón* o enfrentamiento dialógico para establecer la justicia entre el «traidor traicionado» Poliméstor y la anciana Hécuba, con Agamenón como juez. Esta confrontación exhibe las características de las formas jurídicas y de acceso a la «verdad» implementadas por los griegos en la época clásica y, por tanto, constituyen un episodio fundamental y definitivo en la versión de Eurípides. Se reproducen en la versión mayorguiana del mismo modo que en su antecesor, es decir, a partir de extensas exposiciones que operan como monólogos abiertos y enfrentados. Un rasgo que acerca definitivamente la versión contemporánea a la tragedia griega, cuyo imaginario tiene que ver con la justificación de la venganza por medio de la referencia a la ley divina, cuestión que se observa en el primer diálogo entre Hécuba y Agamenón:

HÉCUBA.— Yo no puedo, Agamenón, vengar a mi hijo sin tu ayuda. Soy vieja y débil y soy tu esclava. Pero incluso para los esclavos, para los débiles, para los viejos, hay ley. Y hasta los dioses —que son libres y fuertes y siempre jóvenes— saben que la ley también vale para ellos. Porque es la ley la que nos hace respetar a los dioses, y no al contrario, y es ella, la ley, la que nos hace distinguir lo justo de lo injusto y vivir conforme a lo justo y rechazar lo injusto. Tú destruirás la ley, Agamenón, si la ley acude ante ti y no la escuchas, la ley se deshará si dejan de pagar castigo los que matan a sus huéspedes. Tú, Agamenón, que eres justo, castigarás a Poliméstor, porque es propio del justo servir a la justicia (Mayorga, 2013a).

De este modo, la mención de los «dioses», que diferencia sustancialmente esta versión de la de *Fedra*, los transforma en personajes latentes, siempre aludidos para establecer el orden de la justicia. De igual forma, se respetan las premoniciones de Poliméstor otorgadas por la ceguera, motivo griego por excelencia, y expuestas en los discursos que anticipan la transformación de Hécuba en una perra, como lo indica el relato mítico, y que luego apuntan a Agamenón, quien se irrita y lo trata como a un perro,<sup>42</sup> cuestión que lo pone al mismo nivel que la anciana.

La cantidad e importancia de los elementos de la obra de Eurípides mantenidos en la versión de Mayorga, con mínimas modificaciones operadas, nos lleva a considerarla como una *adaptación clásica*. Sin embargo, la importancia de los elementos que se mantienen radica en la verdadera confrontación, es decir, en la puesta de la

<sup>41</sup> En la tragedia griega, quizás para equilibrar aún más la venganza de los dos hijos de Hécuba, se mencionan dos hijos de Poliméstor en la masacre: «¡Oh, qué lindos y gentiles niños! Ruega a los dioses, Poliméstor, que nunca los veas en la fortuna que yo he visto a los míos» (Eurípides, *op. cit.*: 414-415).

<sup>42</sup> «AGAMENÓN.— ¿No callarás, perro? (*Somete a Poliméstor como a un perro*) (Mayorga, 2013a).

problemática de la venganza frente al verdadero y último juez, el espectador. Desde esta mirada, en una actualidad de violencia inusitada, la temática que dispara la puesta del mitema de la venganza en *Hécuba*, una venganza incluso realizada por medio del infanticidio para lograr el «ojo por ojo», y su justificación, constituye una forma de provocación al lector/espectador propia del teatro de Mayorga, un campo fértil para plantear al público las preguntas que lo incomodan y lo ponen en la encrucijada del teatro; el público, entonces, es el verdadero juez y ocupa el lugar ausente pero activo de los dioses.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

# REVERBERACIONES DE LA CULTURA ALEMANA: LENGUA, FILOSOFÍA, HISTORIA, LITERATURA... TEATRO

## INTRODUCCIÓN. IMBRICACIONES MULTIDISCIPLINARIAS

El alemán es la patria del lenguaje.

Juan MAYORGA

Una reflexión sobre la presencia de la cultura alemana en la dramaturgia de Juan Mayorga debería comenzar con una doble premisa; en primer lugar, los elementos brindados por la lengua, la literatura, la historia, la filosofía y el teatro alemán constituyen sin duda el mayor número de marcas extranjeras en todos los niveles de su obra dramática y ensayística; en segundo lugar, esa cantidad de elementos pertenecientes a todos los ámbitos culturales mencionados, que se imbrican y se corresponden entre sí en el resultado de su dramaturgia, merecen una mirada detenida en sus particularidades. Este estudio nos obliga a partir de los datos que nos permiten establecer un mapa de circulación, en el sentido de un tránsito lineal del dramaturgo en el espacio y el tiempo. En este sentido, la estancia de alrededor de un año entre Múnster y Berlín, ya citada en nuestra Introducción, que terminará con su doctorado en Filosofía, se transforma en la piedra fundamental de la relación. La experiencia alemana pondrá a Mayorga en contacto directo con su cultura a partir de la lengua; el conocimiento del idioma alemán le proporcionará una relación «sin intermediarios» con la filosofía, la literatura y el teatro. Las consecuencias más resonantes del conocimiento de la lengua alemana en la dramaturgia del español se observan en las

mismas adaptaciones, todas ellas realizadas en paralelo a una traducción, es decir, un trabajo doble (de adaptación y traducción simultáneas) que parte de la obra en su lengua original.

Los apartados dispuestos para nuestro estudio de *dramaturgia de vínculos* puntualizan en un *tropos* histórico concreto y en los autores más significativos y representativos de su disciplina de acuerdo con la mayor presencia o reiteración de marcas intertextuales en la dramaturgia mayorguiana. Así, partiendo del aporte fundamental de la filosofía de Walter Benjamin, cuyos conceptos estructuran la base de su dramaturgia a la vez que complementan los aportes de las demás disciplinas, en el apartado Historia dedicaremos nuestro estudio al episodio del Holocausto, comparable en su tratamiento y trascendencia al *tropos* universal de la Guerra Civil y el franquismo, y en el apartado dedicado a la literatura nos limitamos a la presencia de Franz Kafka, principalmente, a partir de un análisis sobre los personajes animalizados. Como veremos, todos estos elementos seleccionados, que no ofrecen más que una perspectiva acotada de la presencia de estos aspectos culturales en Mayorga, se presentan interconectados, a la vez que ofrecen un marco de estudio preciso para las adaptaciones y definen algunos de los rasgos fundamentales de la poética del autor.

La *adaptación genérica* que encontramos continúa y extiende el vínculo con lo kafkiano en la teatralización del relato *Ante la ley*, parábola insertada en el penúltimo capítulo de la novela *El proceso*. Por otra parte, en nuestro trabajo los contactos con el teatro alemán son vistos explícitamente desde las *adaptaciones poéticas*, entre las cuales contamos las versiones de *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt, *Natán el sabio*, de Gotthold Ephraim Lessing, y *Woyszeck*, de Georg Büchner. Asimismo, las referencias a autores del teatro alemán deberían extenderse a todos los dramaturgos de lengua alemana mencionados (y ponderados) por el español en su obra ensayística, como Peter Weiss, Thomas Bernhard, o George Tabori, esenciales también en su concepción de un teatro histórico sobre el Holocausto.

## DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES

### FILOSOFÍA: WALTER BENJAMIN COMO ÁPICE DE LOS VÍNCULOS CULTURALES<sup>1</sup>

Como anticipábamos en nuestro capítulo introductorio, la filosofía aporta a la poética de Juan Mayorga las principales preguntas y objetivos en la conformación de su dramaturgia. Para empezar, la disciplina constituye un objeto de reflexión e investigación permanente del autor, en paralelo y más de una vez imbricado al teatro; desde el año 1997, en el que presenta su tesis doctoral sobre la obra de Walter Benjamin, publicada en 2003 con el título de *Revolución conservadora y conservación*

---

<sup>1</sup> Algunos fragmentos de este apartado fueron presentados en el trabajo *Presencia de Walter Benjamin en el teatro de Juan Mayorga*, realizado para las VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de la Asociación de Investigación y Crítica Teatral, Buenos Aires, mayo de 2014.

revolucionaria. *Política y memoria en Walter Benjamin* (Barcelona, Anthropos),<sup>2</sup> donde también se contemplan aspectos de las obras de Franz Kafka, Carl Schmitt, Ernst Jünger, Georges Sorel y Donoso Cortés, Mayorga ha publicado ensayos y artículos teóricos de corte filosófico en revistas especializadas<sup>3</sup> y ha impartido conferencias sobre filosofía en diversos países. La convivencia entre filosofía y teatro se observa también en su carrera docente en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde ha dado conjuntamente clases de dramaturgia y filosofía. Desde luego, el punto principal en torno al cual se entretajan y se interconectan los vínculos con la cultura alemana en la obra de Mayorga se funda en una serie de temas, conceptos y demás citas y alusiones provenientes del pensamiento del filósofo que constituyó el principal objeto de estudio de su tesis doctoral.<sup>4</sup>

Hablar sobre la presencia particular de la obra de Walter Benjamin en la dramaturgia de Mayorga exige un ordenamiento que tenga en cuenta las marcas mencionadas por el autor en su metapoética, es decir, sus ensayos teóricos, así como el traslado de dichas marcas a su obra dramática. El mismo autor hace referencia a la importancia del filósofo alemán en el devenir de su dramaturgia en términos de «influencia», pero también nos ofrece un panorama sobre los diferentes niveles o tipos de marcas benjaminianas que pueden encontrarse en su obra:

Benjamin me ha influido más que ningún autor dramático vivo o muerto [...]. Me siento discípulo de Benjamin, y me doy cuenta de que con frecuencia en mi teatro lo estoy citando. No me refiero sólo a citas explícitas, sino sobre todo a la querencia por asuntos que él trató y a la típicamente benjaminiana búsqueda de estrategias que se adecúen al objeto a explorar —en lugar de estrategias que se impongan al objeto desde fuera— (J. Mayorga, cit. en Cortina, 2015).

La primera de las nociones tomadas por Mayorga de los textos benjaminianos que ya analizamos es el concepto de *traducción*. El ensayo «La tarea del traductor» (Benjamin, 2010: 109-135) le sirve al español como punto de partida para esbozar una teoría sobre la *adaptación* en un escrito cuyo título resulta una evidente paráfrasis del pensador alemán («Misión del adaptador», 2001a). Pero, como también hemos visto, la noción de traducción que tiene sus raíces benjaminianas se extendía y homologaba con las diferentes facetas de la creación teatral; si para Benjamin en

<sup>2</sup> En nuestro caso, seguimos el original del autor (2002d).

<sup>3</sup> Como los artículos «El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin» (1993) en la revista *Endoxa* (n.º 2, pp. 283-301) y «Los avisadores del fuego» (con Reyes Mate) (2000), publicado en la revista *Isegoría* (n.º 23, pp. 45-67).

<sup>4</sup> «Llegué a Benjamin conducido por mi director de tesis, Reyes Mate. Textos como *La tarea del traductor*, *El origen del drama barroco alemán* o *Sobre el concepto de historia* o el proyecto sobre los *Pasajes* han sido decisivos no sólo en mi formación filosófica, sino también en mi trabajo como dramaturgo. Pienso, por ejemplo, en la provocativa idea de que el pasado fallido es paradójica ocasión de esperanza, en la medida en que la memoria de las víctimas se puede convertir en fuente de vigilancia y resistencia ante las injusticias del presente. Pienso en su opción por el fragmento y por la composición de fragmentos que se resignifican unos a otros. Pienso en su noción de cita y en su proyecto de escribir un libro que fuese una acumulación de citas —un texto sin autor—» (J. Mayorga, cit. en Cortina, 2015).

cada traducción puede emerger «otro lenguaje», desde el punto de vista de la crítica romántica que pregonaba el descubrimiento del lector en las obras, de algo que va más allá de las intenciones del autor, en paralelo, para Mayorga la tarea del traductor puede equipararse al proceso de transmisión del texto dramático; la serie de traspaños que asimila todo el proceso teatral, desde que el texto es «traducido» por el director y luego por los actores hasta que llega al espectador, que también lo «traduce» a partir de su propia experiencia, permite a la obra adquirir sentidos que muchas veces se escapan a las intenciones del autor, cuestión que se acentúa en culturas, lenguas o sistemas teatrales diferentes. Por otra parte, el tema de la traducción se relaciona directamente con un problema filosófico vinculado a la lengua, de modo que la homologación entre teatro y adaptación realizada por Mayorga debe concebirse siempre a partir del triángulo teatro-lenguaje-filosofía.

La noción de traducción aparece como temática principal o aludida en algunas de sus obras; por ejemplo, desde el título y como tema central, en el drama *El traductor de Blumemberg* (1993), no solo la idea de la traducción, sino muchos de los postulados benjaminianos sobre el lenguaje y, particularmente, con el idioma alemán como herramienta, constituyen una de las búsquedas principales del drama. En los espacios y tiempos que alternan entre el interior del vagón de un tren que viaja a Berlín y un sótano en la clandestinidad de dicha ciudad, la obra muestra la relación entre un filósofo alemán ficcional etiquetado como Blumemberg, pero en cuya conformación se reconocen rasgos de grandes pensadores alemanes del siglo xx, y su traductor español, etiquetado como Calderón. Durante una gran parte del drama, esto es, en las secuencias dentro del tren (1, 3, 5, 7, 10), el personaje del filósofo hablará principalmente en alemán (exceptuando la primera secuencia, en donde busca fingir su identidad por medio del francés), y, en las secuencias en el sótano de Berlín, también con el fin de no ser reconocido en su patria, lo hará en un «español con tonada argentina». El uso recurrente del alemán en una obra —en principio— escrita para un público de habla hispana, exhibe en su práctica escénica (a partir de su conocimiento del idioma alemán) la misma lengua como herramienta reducida a sonido:

Con ello, el autor se exige manejar dramáticamente no la literatura, sino su negativo, su complementario: poner en escena no la palabra significante, sino su sonido; su espacio y su sombra. Poner en escena el lenguaje. Convertir en materia dramática el conflicto entre la palabra que entendemos y la ininteligible (Mayorga, 1996b).

De este modo, una lengua llena los vacíos de la otra; la lengua propia (española) «se alumbra a la sombra de la que no comunica; se torna otro lenguaje» (Mayorga, 2001e) ya que ninguna palabra dejará de ser traducida de un modo u otro, es decir, «salvada» en escena. Otro ejemplo sobre el uso del concepto de *traducción*, si bien como una mínima alusión, homologado directamente con el quehacer teatral, puede observarse en *Himmelweg (Camino del cielo)* (2002c). El término *traductor* se utiliza aquí para «explicar» la función del director:

COMANDANTE.— Le hemos elegido como interlocutor. Usted y yo vamos a trabajar juntos. Por así decirlo, usted será mi traductor. No me refiero al idioma, no estoy hablando de idiomas. Estoy hablando de psicología. Yo le diré lo que queremos y usted transmitirá nuestros deseos a su gente. Usted encontrará las palabras para eso. Conoce mejor que nosotros la psicología de su pueblo (Mayorga, 2002c).

El segundo concepto benjaminiano que sobresale en la dramaturgia de Mayorga tiene que ver con una postura que complementa su noción de teatro histórico. Para la elaboración de su tesis doctoral, el español parte principalmente de las reflexiones llevadas a cabo por Benjamin en sus tesis sobre la historia.<sup>5</sup> Se plantea una mirada desde la crisis de la modernidad que propone a la historia como una competencia de representaciones, en términos que volverán a aparecer como claves para completar la conformación de su teoría sobre un «teatro histórico»:

Para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que es la Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan del olvido. Como si —así lo creyó, entre otros, Nietzsche— un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida; antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado «tal y como fue», es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado (Mayorga, 2007a).

Desde esta mirada, al igual que la conformación de la historia para Benjamin, el teatro histórico siempre será un teatro político, eligiendo qué pasado abre en la escena y, sobre todo, la perspectiva desde la cual se lo mira, teniendo plena consciencia de que el teatro histórico definitivamente interviene en la actualidad, diciendo (enmascaradamente, pero más explícitamente que cualquier otro arte) más sobre la época que lo representa que sobre la época representada. De este modo, con términos similares a los utilizados por Benjamin para definir el estudio de la Historia,<sup>6</sup> Mayorga sostiene que el teatro histórico configura en gran parte la comprensión del espectador sobre su tiempo y, por tanto, «empuja en una dirección el futuro de su época» (Mayorga, 2007a). Por este motivo se recurre como decisión fundamental del teatro

---

<sup>5</sup> «La representación que de la historia se hace una época es la representación más intensa de esa época. [...] Quizá ningún otro tiempo problematice su relación con el pasado tanto como la modernidad en su crisis. Esa problemática relación es aquí abordada desde el texto de Walter Benjamin conocido como *Sobre el concepto de historia*» (Mayorga, 2002d).

<sup>6</sup> «Con quién se compenetra el historiador historicista. La respuesta suena inevitable. Con el vencedor. Pero los amos eventuales son los herederos de todos aquellos que han vencido. Por consiguiente, la compenetración con el vencedor resulta cada vez más ventajosa para el amo del momento. Con lo cual ya se ha dicho suficiente respecto al materialismo histórico. Quienquiera que haya conducido la victoria hasta el día de hoy, participa en el cortejo triunfal en el cual los dominadores actuales pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra» (Benjamin, 2010: 63).

histórico a una perspectiva a «contrapelo», es decir, contra-hegemónica, adoptando la mirada de los que «yacen en tierra»:

Más importante que el aspecto técnico es el aspecto moral de la decisión de que hablamos. Lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro (Mayorga, 2007a).

En este sentido, la perspectiva contrahegemónica de la historia propuesta por el filósofo alemán completa en Mayorga la superación de la dicotomía aristotélica para la búsqueda de una universalidad en el teatro histórico; esa universalidad que parte de lo particular solo se hace efectiva cuando el teatro histórico pone en crisis y desestabiliza la mirada del pasado a partir de la historia propuesta como relato a contrapelo, que interpela al espectador y lo empuja a hacer preguntas sobre su propio tiempo.

Una de las imágenes benjaminianas relacionadas con la historia más fervientemente recuperadas por Mayorga tiene que ver con el «Ángel de la Historia». El origen de dicha imagen debe buscarse en una referencia intertextual con las artes plásticas que, a su vez, nos remite hacia el Talmud. El *Angelus Novus* ('ángel nuevo'), dibujo a tinta china, tiza y acuarela realizado en 1920 por Paul Klee, y adquirido un año más tarde por el mismo Benjamin, terminará siendo un disparador fundamental en su filosofía de la Historia. Allí interpretará el filósofo alemán un ángel que contempla desolado las ruinas del pasado, la Historia arrasada por el huracán del progreso, del cual no puede escapar mientras le arrastra hacia un futuro aterrador, construido sobre las cenizas de la humanidad:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2008 [I]: 310).

Por otra parte, debemos tener en cuenta que el concepto del Ángel Nuevo es tomado por Klee desde la tradición hebrea presente en el Talmud, que lo concebía como

una criatura celestial creada para servir y renovar un cántico eterno ante Dios; el mismo Benjamin lo explicaba en la presentación de la revista homónima.<sup>7</sup>

Ya en su tesis doctoral, Juan Mayorga hace referencia al tratamiento de los ángeles en la obra benjaminiana así como de su idea del *Angelus Novus*:

El tema del ángel es recurrente en la obra de Benjamin. La leyenda talmúdica de los ángeles que, «creados cada momento en innumerables multitudes, después de haber cantado su himno ante Dios, desaparecen en la nada», le vale para caracterizar lo que él llama «tiempo pleno». Lo hace al proyectar la revista de título *Angelus Novus*, intentando explicar en qué sentido debe ser «actual» (Mayorga, 2002d).

Pero, más adelante, el español resalta cómo la figura es tomada por Benjamin para el estudio de la obra literaria de Karl Kraus, donde la leyenda al ángel de Klee es convertida en alegoría de un nuevo humanismo, a la vez que «descubre en el *Angelus Novus* una doble naturaleza: es devorador de hombres, pero también niño; es destrucción y origen» (Mayorga, 2002d).<sup>8</sup> En este sentido, este concepto es indisoluble de la idea benjaminiana de la historia como catástrofe; la duplicidad de la figura tiene que ver con el resultado de dicha catástrofe, un nuevo humanismo que «se refería no a “un hombre nuevo”, sino a “un inhumano; o un nuevo ángel”»<sup>9</sup> en el resumen que asimila a las verdaderas víctimas de la historia con su espejo en los habitantes del presente, el lugar preciso hacia donde debe orientarse la escritura:

Si Kraus reducía «la totalidad de la historia mundial al escorzo de una sola noticia local, de una sola frase, de una breve nota», el *Angelus Novus* ejecuta una enorme abreviatura, al poner en constelación las víctimas del pasado con las del presente. Hacia allí debe orientar sus alas el ángel —y el escritor, su escritura—: hacia las víctimas de la historia. Sólo reconociéndose en ellas en el momento de peligro, las víctimas del presente —que nunca escriben la historia— son capaces de resumir la historia en una imagen dialéctica —no subjetiva, inintencional, efímera— (Mayorga, 2002d).

Según Mayorga, los mismos datos biográficos del filósofo nos permiten asociarlo con su interpretación del ángel de Klee; cuando el Benjamin que escribe el fragmento IX es «un hombre amenazado» (Mayorga, 2002d), de modo que la alegoría del *Angelus Novus* puede servirle tanto como imagen de la esperanza de salvación del perseguido, representando una fuga hacia la religión, como también, contraria-

<sup>7</sup> «Una leyenda talmúdica nos dice que una legión de ángeles nuevos son creados a cada instante para, tras entonar su himno ante Dios, terminar y disolverse ya en la nada» (Benjamin, 2008 (II): 250).

<sup>8</sup> «Un monstruo que libera devorando es la alegoría de la nueva humanidad que nace en la destrucción del viejo humanismo. [...] Con la figura del niño funde Benjamin la del comedor de hombres; uno y otro laten en el ángel» (Mayorga, 2002d).

<sup>9</sup> «La destrucción no es origen de un superhombre, sino de un inhumano. Al tiempo feliz y desdichado, como los ángeles de la leyenda, de los que, finalmente, no se sabe si alaban jubilosos o se lamentan» (Mayorga, 2002d).

mente, representar la nostalgia de una salvación trascendente que en la modernidad resulta imposible. Según Mayorga, la figura del ángel desde la óptica benjaminiana no representa una simple idea filosófica, sino la misma filosofía, o bien la verdadera postura del filósofo; el pensamiento crítico, a la vez creador y destructor «como aquellos nuevos bárbaros en que Benjamin vislumbraba una superación del viejo humanismo».

En lo que respecta a la obra dramática de Mayorga, ya hemos observado en la Primera Parte de nuestro estudio referencias claras al tema de los ángeles en la adaptación del poemario *Sobre los ángeles*, de R. Alberti, titulada *Sonámbulo*, en cuya presentación se alude al modelo benjaminiano como punto de partida para la conformación de los «ángeles interiores» que invadían la habitación y el pensamiento del Poeta.<sup>10</sup> Asimismo, las referencias se explicitan y se completan en otros dramas, como el (también) titulado *Angelus Novus*, que analizamos más adelante.

El tercer contacto de la obra de Mayorga con la filosofía de Benjamin se observa en el núcleo conformado por los conceptos de barbarie, experiencia y *shock*. Los tres términos expresan aspectos de una óptica fundamental mediante la cual el dramaturgo español reflexiona sobre las formas de violencia oculta; la relación entre violencia, cultura y barbarie y su perspectiva benjaminiana aparecen en varios ensayos de Mayorga. Ya en el ensayo «Cultura global y barbarie global» (2002e), Mayorga reflexionaba sobre el binomio cultura-barbarie en tiempos de globalización. Desde su punto de vista, lo que denominamos cultura de cada comunidad supone solo un fragmento de ella; por lo tanto, rechazar esta «limitación cultural» confundiendo la experiencia particular con la cultura general acerca a una comunidad a la peor de las barbaries, es decir, la que es enmascarada bajo la forma de cultura. En este sentido, la única forma de imponerse a la barbarie es a partir de una relación crítica con la cultura, lo que se logra con la creación de un espacio de intercambio de experiencia, de un ámbito de relación entre iguales que anule prácticas de dominación, tal es el fin primordial del que parte su idea teatral.

Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio.

A menos que esa sociedad se sitúe críticamente respecto de su cultura.

Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie.

Un hombre al que se educa en la aceptación acrítica de la cultura, está siendo educado para la barbarie. Está siendo educado para ser dominado o para dominar (Mayorga, 2002e).

---

<sup>10</sup> «En *Sonámbulo* se pone en escena un muy distinto viaje hacia la madurez. El que hace un hombre del siglo xx en su noche más oscura. En lugar del custodio, lo que acompaña a ese hombre son sus propios demonios, liberados por la huida del alma. Esos demonios, que lo combaten sin tregua, apenas recuerdan al guía fuerte y bello del Antiguo Testamento. Más bien hacen pensar en el “Angelus Novus” que Paul Klee pintó en 1920: un ser entre infantil y monstruoso. Y, sin embargo, con toda propiedad podríamos llamarlos ángeles» (Mayorga, 2003d).

La idea de barbarie está estrechamente relacionada en los escritos de Benjamin con los conceptos de experiencia y *shock*, es decir, la reflexión sobre la pérdida de la experiencia y su reemplazo en el hombre moderno por la vivencia del *shock*. En el ensayo «Sobre algunos temas en Baudelaire» (2010: 7-57) Benjamin propone un estudio de la poesía de Baudelaire en relación con los condicionamientos de su entorno histórico, y lo expone como el primer poeta que ha escrito con una conciencia del *shock*, que «ha colocado la experiencia del *shock* en el centro de su tarea artística» (p. 17).<sup>11</sup> Desde este punto de vista, el *shock* es definido como «energía traumática que produce una rotura de la protección contra los estímulos propios de la conciencia»,<sup>12</sup> un impacto traumático que colma la percepción de un hombre; como todo trauma, a su vez, dejará una marca definitiva en su memoria, pero, paradójicamente, sin crear historia ni recuerdo. Su efecto se experimenta como una violenta «descarga» que lo supera y ante la cual solo puede reaccionar «con un sistema de pulsiones». Es un elemento cotidiano en la vida maquinizada, un condimento fundamental para comprender la forma de existir del hombre trabajador-consumidor contemporáneo, en el «contacto con las grandes masas ciudadanas» (2010: 19), ante las cuales el mundo y la vida se deshacen en una ininterrumpida secuencia de *shocks*. Baudelaire ha creado, según Benjamin, una lírica consciente del *shock*, y que utiliza el *shock* para «detenerlo con su propia persona». La reflexión benjaminiana tiene como fin una consideración sobre la pérdida de la experiencia en la narrativa y la lírica, de una experiencia «incapaz de unir al ser humano con los bienes de la educación y la cultura, signados por “la tristeza y el desánimo”» (Molanes Rial, 2014b: 168).

Según Mayorga, Benjamin describe su época como un tiempo de barbarie, testigo del naufragio de la cultura humanista, ya que ninguna experiencia liga a los hombres con la cultura. En sus ensayos «Experiencia» (2002f) y «Shock» (2002g) introduce el tema a partir de la cita de Benjamin «volvieron mudos del campo de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable» (Mayorga: 2002f), con relación a los soldados de la Primera Guerra Mundial, los primeros hombres expuestos masivamente al *shock*. Desde la óptica del filósofo, la figura del soldado sobreviviente de la Primera Guerra es un perfecto paradigma del hombre moderno cuya experiencia ha sido conquistada por la técnica y dominada por el *shock*; asimismo, esta pérdida de experiencia que doblega al hombre moderno bajo el estado del *shock* paraliza la memoria, por lo que Mayorga ve en el *shock* un elemento constitu-

<sup>11</sup> «Este elemento (el fracaso de la defensa contra los *shocks*) ha sido fijado por Baudelaire en una imagen cruda. Habla de un duelo en el cual el artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Tal duelo es el proceso mismo de la creación. [...] A merced del espanto, Baudelaire no deja a su vez de provocarlo. La psiquiatría conoce tipos traumatófilos. Baudelaire se ha hecho cargo de la propia tarea de detener los *shocks* con su propia persona espiritual y física, de donde quiera que éstos provengan» (Benjamin, 2010: 17).

<sup>12</sup> «Benjamin caracteriza la modernidad como la época en que la vivencia del “shock” derroca a la experiencia [...]. En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin muestra que, al igual que la narración, tampoco la poesía lírica atraviesa intacta la pérdida: para sobrevivir en la modernidad, ha de refundarse en la vivencia del “shock”» (Mayorga, 2002e).

tivo de los modos de expresión hegemónicos, indicador que le plantea al artista (en su caso, al dramaturgo) el posicionamiento que debe adquirir; todo artista debe ser consciente que compite contra la «suspensión de la conciencia» propiciada por la atmósfera del *shock*; la técnica ha hecho posible la propagación de una cultura del *shock*, opuesta a un teatro de la memoria.<sup>13</sup> De este modo, Mayorga advierte sobre los riesgos de escribir un teatro para la técnica en el que toda experiencia humana sea sustituida por una escena carente de ella, un teatro pobre en experiencia, sin nada que comunicar; como los soldados de la Primera Guerra Mundial benjaminianos. De la misma manera, Mayorga reflexiona sobre las problemáticas generadas en torno a este tópico en el texto «Teatro y *shock*» (1996c), y expone la profusa maquinización del *shock* como el veneno que alimenta la existencia humana<sup>14</sup> y, además, signa el grueso de las producciones artísticas, que se adaptan a ese *continuum* de *shocks*:

También el teatro, tan vulnerable hoy, busca protección en el opulento feudo del «shock». El horizonte de esa búsqueda es la conversión del espectáculo teatral en una suerte de Primera Guerra Mundial a escala: la «obra» será reemplazada por la exposición del espectador a un bombardeo incruento del que saldrá enmudecido, con el cuerpo sudoroso y el alma intacta (Mayorga, 1996c).

En estos ensayos el autor español propone, con un tono de manifiesto, un teatro consciente del *shock*, pero capaz de resistir por medio de esa conciencia bajo una forma de marginalidad:

En la medida en que no se ha completado la mundialización del «shock», la rendición a éste no es todavía un destino. Aún cabe trabajar por un teatro que afirme su marginalidad en la hegemonía del «shock»; un teatro que construya zonas dialectales de resistencia frente al lenguaje del imperio (Mayorga, 1996c).

Con este fin, la propuesta teatral de Mayorga buscará excluir radicalmente el uso de la tecnología, «pues la relación entre el teatro y su máquina reproduce no sólo los beneficios de la relación entre la humanidad y la técnica, sino también sus perversiones», intentando de este modo recuperar un teatro de la memoria y la conciencia, «preciosas rarezas» en un mundo de hombres educados en el *shock*. Desde este punto de vista, la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia constituye hoy el mayor compromiso moral y político al que puede asistir un trabajador del

---

<sup>13</sup> «Memoria y experiencia son irreconciliables con los efectos de la vivencia del *shock* que suspenden la conciencia del individuo en sociedad y lo aíslan de la historia, de la tradición y de la comunidad» (Molanes Rial, 2014b: 168-169).

<sup>14</sup> «El *shock* no es un recurso estilístico entre otros, sino la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo. Constituye un lenguaje cuya forma misma es, inmediatamente, su mensaje. Pese a que sea incapaz de representar el mundo y la historia —ya que es una particularidad efímera, ciega para la universalidad y para el tiempo—, su imbatible superioridad para expresar la nada le asegura la obediencia de muchos artistas en la era del vacío» (Mayorga, 1996c).

teatro. Del mismo modo, el autor descarta las representaciones que buscan la evasión, la «nostalgia» de un mundo en que el *shock* no era aún la norma, como forma de resistencia al *shock*; según Mayorga, el teatro «no podrá interrumpir el empuje del “shock” si no consigue ser, además de intempestivo, plenamente actual. En la enorme dificultad de esa tarea comienza, me parece, el drama del teatro de nuestro tiempo» (2002g), en definitiva, en el intento de construir una conciencia sobre la experiencia del *shock*.

El último de los núcleos conceptuales benjaminianos referidos en la metapoética de Mayorga, y trasladados a su obra dramática, comprende las imágenes de la elipse, las constelaciones y el enjambre. En el ensayo «Elipses de Benjamin» (2010c), Mayorga parte de la representación gráfica del concepto geométrico, motivo elegido por Benjamin para analizar la obra de Kafka;<sup>15</sup> el dramaturgo español utiliza la imagen de la elipse para reflexionar sobre la misión del artista, del historiador, del matemático o del filósofo, cuyo trabajo está atravesado por una duplicidad, ya que

al observar una cosa deben estar, al tiempo, viendo otra. Los mejores de entre ellos, al ver un objeto, son asaltados por el recuerdo de otro con el que el primero abre elipse (Mayorga, 2010c).

La imagen es utilizada para comprender e intentar «traducir» la manera en que lee Benjamin, quien «desencadena su pensamiento al descubrir la conexión [...] de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas». Para Mayorga, la imagen de la elipse también debería aplicarse como estrategia de lectura de los propios textos de Benjamin; a mayor distancia entre la obra benjaminiana y los motivos aparentemente ajenos con que se la relacione, mayor enriquecimiento para su pensamiento crítico. La imagen de las *constelaciones* benjaminianas, que aparecen como forma ideal de construcción del discurso histórico en oposición al método historicista que reproduce el relato heredado escrito por los vencedores, es referida para definir algunos aspectos de la dramaturgia de George Tabori. En un ensayo que lleva por título el nombre del dramaturgo húngaro, Mayorga analiza la estructura espacio-temporal de sus obras a través de la imagen benjaminiana:

Tabori explota a fondo la capacidad del teatro para hacer que espacios lejanos se yuxtapongan y tiempos distantes se vuelvan simultáneos. De modo que en el escenario, como en los sueños, no rija el tiempo lineal y mecánico del reloj, sino una trama de flujos y reflujos, de aproximaciones y rodeos, de asociaciones imprevistas, de constelaciones —por decirlo en lenguaje benjaminiano— (Mayorga, 2010c).

---

<sup>15</sup> El concepto también establece una relación entre la filosofía y las matemáticas: «La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos F1 y F2 si  $a1 + a2$  (suma de las distancias respectivas de A respecto de dichos focos) valiese lo mismo que  $b1 + b2$  (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos)» (Mayorga, 2010c).

En este sentido, así como en su texto *Sobre el concepto de la historia* Benjamin apuesta por la consideración del presente como tiempo actual que «construye constelaciones de la actualidad con el pasado trayendo al presente un ayer dañado» (Molanes Rial, 2014b: 173), conforme al modelo mesiánico, Tabori pone en diálogo tiempos distantes que se vuelven simultáneos haciendo surgir una trama de asociaciones imprevistas que «quiebra el continuo temporal y lo interrumpe en una constelación con el pasado» (*ibidem*: 174). La referencia al concepto de enjambre cierra nuestra lista de apropiaciones de la obra benjaminiana en la dramaturgia del español, que también complementa aspectos de su concepción temporal. En otro pasaje de su tesis doctoral Mayorga reproduce la cita de Benjamin presente en el texto *Sobre el concepto de historia*. La imagen de un enjambre de segundos se relaciona con los momentos vacíos e iguales propios de la concepción mesiánica del tiempo cuya crítica ocupa el centro del texto benjaminiano: «el ideal da la fuerza de la rememoración; el esplín, por el contrario, moviliza el enjambre de los segundos» (Benjamin, cit. en Mayorga, 2002d: 118). Benjamin también utiliza la imagen en su análisis sobre la obra de Marcel Proust, esta vez aludiendo a las metáforas complementarias del «panal de los recuerdos» y el «enjambre de los pensamientos».<sup>16</sup> Como veremos, también esta imagen constituye, junto con otros de los términos mencionados, un intertexto presente en la dramaturgia del español en todas sus formas de presentación.

### ***Angelus novus* (1999): la catástrofe en constelaciones**

Desde su título, el drama *Angelus novus* (estrenado en el Teatro Valle-Inclán el año 1999, con dirección de Salomé Aguilar) puede considerarse como el primer acercamiento, así como uno de los más explícitos, de una obra de Mayorga a un concepto o una imagen apropiada del filósofo alemán. Asimismo, Manuel Barrera Benítez (2010) la propone como una de las obras características de la producción del español «en el sentido de que contiene muchos de los elementos y de las claves más recurrentes de su teatro».

Su trama, compleja, plural, fragmentaria, nos permite despejar una multiplicidad de historias paralelas transitadas por diferentes personajes que, a veces, se conectan unas a otras, a la vez que un grupo de personajes le dan unicidad en una historia tan

---

<sup>16</sup> «Y cuando Proust, en un pasaje célebre, ha descrito esa hora que es la más suya, lo ha hecho de tal modo que cada uno vuelve a encontrarla en su propia existencia. Muy poco falta para que podamos llamarla cotidiana. Viene con la noche, con un gorjeo perdido o con un suspiro en el antepecho de una ventana abierta. Y no prescindamos de los encuentros que nos estarían determinados, si fuéramos menos proclives al sueño. Proust no está dispuesto a dormir. Y sin embargo, o más bien por eso mismo, ha podido Jean Cocteau decir, en un bello ensayo, respecto de su tono de voz, que obedecía a las leyes de la noche y de la miel. En cuanto entraba bajo su dominio vencía en su interior el duelo sin esperanza (lo que llamó una vez “l’imperfection incurable dans l’essence même du présent”) y construía del panal del recuerdo una mansión para el enjambre de los pensamientos» (Benjamin, 2008 [II]: 328).

enredada como alejada del realismo. El ámbito o espacio diegético que contiene todas las historias se exhibe como una ciudad, definida con ese sustantivo, sin referencia explícita o implícita a una localidad real o concreta. En dicho espacio aparece el elemento común que justifica la participación de los personajes «principales», es decir, los que interactúan con los personajes que conforman las historias; la ciudad, en la cual «todas las políticas están subordinadas a la salud» (Mayorga, 1999a) se encuentra asolada por una catástrofe, que aparece bajo la forma de enfermedad o epidemia:

- Dicen que nadie puede estar seguro de no padecer esa nueva enfermedad.  
—Dicen que es una enfermedad muy vieja, aunque ahora la llamen de otro modo (Mayorga, 1999a).

En este contexto, un investigador con matices entre médicos y militares, etiquetado con el apellido Sartori, se dedica a buscar a las víctimas infectadas y aislarlas de la sociedad, con la ayuda de un grupo de «sanitarios» y siempre bajo las órdenes de Borkenau, un médico que desde el Archivo dirige la investigación, con un mapa térmico de la ciudad que indica los principales focos de reunión de gente. A la manera de una novela policíaca, la búsqueda de Sartori es dirigida (siempre sin éxito) hacia un personaje en particular, acusado de ser el origen de la enfermedad, al principio etiquetado simplemente como «él», luego como «hombre» y, finalmente, como «el ángel»:

- SARTORI.— ¿Los infectados morirán?  
BORKENAU.— No vamos a dejarlos morir. Vamos a encontrar a tiempo un tratamiento. Para ello, necesito que me traigas a ese hombre, o al que manda sobre esos hombres. El origen de la enfermedad.  
[...]  
BORKENAU.— [...] Al que ha hecho tanto daño llaman ángel (Mayorga, 1999a).

Así, la obra nos muestra en imágenes dispersas, unidas por la investigación de Sartori y los suyos, las historias de las víctimas de la enfermedad, los que conviven con ellas y aún no han sido aislados, y los que buscan escapar de la ciudad infectada o colaborar en la captura del origen epidémico: María, la primera mujer «infectada» por el ángel, que ha sido aislada y separada de su hija por Sartori, y una niña que aparenta ser su hija hasta el final, junto a una mujer embarazada que hace las veces de guardián, en las afueras de la ciudad, y atrapa a ambas con una «trampa para ángeles»; Berek y Platón, dos mendigos de los cuales uno (el segundo) aparece muerto desde el comienzo; una conductora de autobuses, también víctima del ángel; un padre que intenta que la enfermedad en su hijo no sea descubierta para evitarle el aislamiento de los sanitarios, y busca la automedicación en el mercado negro; en paralelo, un ejército de mendigos ciegos, también a las órdenes de Borkenau, que multiplica al ángel adversario en varios focos e intenta eliminar a «los enemigos»,

paradójicamente invisibles. Todas estas historias se van mezclando en una estructura fragmentaria, de manera que «su carácter no lineal, la pluralidad de causas y la imbricación de éstas con los efectos, nos obliga a poner en juego nuestros deseos y nuestros miedos en la interpretación» (Barrera Benítez, 2010).

En general, los personajes, todos perseguidos por la amenaza de la epidemia, algunos incapaces de encontrar la causa o la cura, el resto paralizado por la enfermedad, se exhiben como ejemplos concretos de las víctimas inertes cuya perspectiva asimilaba la historia benjaminiana; asimismo, las víctimas infectadas por el ángel se describen con el «patrón» común de ser «Gente dañada, [...] Gente herida» (Mayorga, 1999a), que Manuel Barrera Benítez (2010) califica como «los que psicológica, social o sexualmente son separados de la sociedad». A su vez, los personajes no infectados, en especial aquellos que muestran una jerarquía superior a las víctimas de la epidemia e intentan combatirla, son exhibidos por medio de una dualidad paradójica que los coloca en la misma óptica que el «nuevo ángel» benjaminiano, cuestión que de alguna manera los asimila con las víctimas; así, Borkenau es un médico que mantiene el cálido contacto con los pacientes a la vez que dirige la ciudad y anuncia el estado de sitio desde un mapa térmico; Sartori dirige a un grupo de sanitarios que también son francotiradores, y se muestra tan capaz de ejecutar a uno de sus dirigidos cuando cae en la infección del ángel como de ayudar a María a escapar de la clínica para ir en busca de su hija; el ejército de ciegos tiene «ojos en todas partes», pero, en un claro paralelismo con los soldados de la Primera Guerra que, según Benjamin, habían vuelto «mudos» del campo de batalla, en este caso la ceguera, consecuencia de una guerra anterior, toma el lugar de la lengua;<sup>17</sup> el guardián es, antes de vestirse como tal, «una joven embarazada» (Mayorga, 1999a). Esta dualidad también puede observarse en la figura de la estatua-robot creada por Borkenau, un ser «andrógino, ni alto ni bajo, ni joven ni viejo» (Mayorga, 1999a), creando desde el mismo texto y los personajes un ámbito de ambigüedad, indefinición y confrontación con el espectador y sus paradigmas comunes.<sup>18</sup>

Desde este punto de vista, el ángel se erige en personaje principal o protagonista del drama (en el estricto sentido de «el que comienza el *agón*»). Consecuente con las dualidades del ángel benjaminiano que le da título a la obra, el personaje más importante es invisible al espectador, oscila entre ausente y latente,<sup>19</sup> pero nunca se muestra en forma patente en escena. No obstante, su importancia radica justamente en su invisibilidad, en el enfrentamiento contra un enemigo tan invisible como efectivo, que «podría ser cualquiera» (Mayorga, 1999a), en que resalta el juego con el espec-

<sup>17</sup> «ZURDO.— [...] Cuando me encuentro a solas con alguno de los viejos, le pregunto: ¿Por qué de aquella guerra tantos volvisteis ciegos? ¿Qué quería el enemigo que no vieseis? Nunca me han dado respuesta» (Mayorga, 1999a).

<sup>18</sup> La idea de dualidad, oposición o indefinición se observa incluso en algunas referencias presentes en las acotaciones, como en la secuencia 22, que comienza: «*De día o de noche*» (Mayorga, 1999a).

<sup>19</sup> En general, el personaje es meramente aludido por el resto, es decir, un personaje ausente. Sin embargo, en el final de la segunda secuencia, podemos interpretarlo como ese «alguien» que se acerca a Berek, y que no podemos distinguir por la interrupción abrupta de la acción.

tador mediante la sugerencia y el misterio. Por otra parte, la descripción que se hace del personaje por parte de los que lo vieron multiplica su indefinición; de la misma manera que el ángel benjaminiano, definido a la vez como niño y viejo, o destructor y nacimiento, el ángel de Mayorga, invisible en la escena y a la vez presente constantemente en las referencias de los demás, se describe de formas contradictorias, que exacerbaban su nebulosa indefinición. El «transmisor de la infección» es construido a partir de su paradójica indefinición cuando, luego de ser descrito como «el» y más tarde como «un hombre», se pone en duda hasta su sexo:

PADRE.— Fue sólo unos minutos, pero él dice que estuvieron juntos siete días. Ojalá encuentren pronto a ese canalla. Unos dicen que es un exiliado que vuelve. Otros que un extranjero. Un nómada, dicen otros. ¿Quién piensa usted que es?  
VENDEDOR.— Es una mujer. Tiene que ser una mujer (Mayorga, 1999a).

E incluso la dualidad benjaminiana del ángel como constructor y destructor se renueva más tarde en el paralelo bueno-malo con las palabras del Guardián.<sup>20</sup> Desde esta perspectiva, la enfermedad o epidemia transmitida por el ángel, que enfrenta a la ciudad y la pone en peligro, se transforma en el elemento de combate, elemento agónico, cuestión que también se fundamenta con la transmisión de la enfermedad por medio de la palabra:

SARTORI.— En tres casos, los infectados aseguran que no hubo contacto físico. ¿Una enfermedad que se transmite por la palabra? ¿Palabra que infecta?  
[...]  
BORKENAU.— Ayer amotinó la cárcel. Le bastó hablar a un solo preso (Mayorga, 1999a).

Las palabras que usa el ángel para transmitir la epidemia no están exentas del halo de misterio que encierra todas las situaciones en el drama; en el interrogatorio de la primera secuencia, María le dice a Sartori: «No sé en qué idioma me habló», y la misma disgregación y hermetismo se observa en la indagación al mendigo Barek, realizada por el investigador en la secuencia 4:

SARTORI.— ¿En qué lengua hablaba? ¿En la tuya o en la mía?  
BAREK.— En otra. En las tres.  
SARTORI.— ¿Te dijo lo mismo en todas esas lenguas?  
BAREK.— Lo dijo para mí (Mayorga, 1999a).

La palabra como transmisión de la epidemia explica también que el personaje de la Niña corte la lengua del sanitario que la vigila en la secuencia 12, y admita luego

---

<sup>20</sup> «GUARDIÁN.— No tengo nada contra él, ni a favor suyo. Si es bueno o malo para la ciudad, eso nada tiene que ver con mi orden. No tengo tiempo que perder preguntándome si hubiese sido mejor recibir una orden distinta» (Mayorga, 1999a).

ante el Guardián (secuencia 19) que ha perdido la cuenta del número de lenguas cortadas. Pero la misma transmisión también entra en ese juego de dualidades y oposiciones cuando nos enteramos de que «no es por la palabra, sino por el cuerpo» como entra la enfermedad, como dice el personaje Borkenau,<sup>21</sup> motivo por el cual los ciegos son inmunes a la epidemia. Por otra parte, las características de la enfermedad, en el sentido de sus «síntomas», resaltan el carácter alegórico de la misma; los enfermos experimentan una pérdida de la memoria y, consecuentemente, de la identidad, lo cual se manifiesta con la pérdida de sus rasgos faciales:

SANITARIO.— Hay un síntoma, señor: el rostro se deshace. [...] El Archivo ha encontrado una convergencia de los rasgos faciales. Cada hora que pase, se parecerán más unos a otros, pronostica el Archivo (Mayorga, 1999a).

En este sentido, las víctimas del ángel y su epidemia se construyen de la misma manera que las víctimas de los peligros anunciados por el *Angelus Novus* benjaminiano, así como con la idea de una «memoria» paralizada de las víctimas del *shock*; la pérdida de la memoria constituye, igual que en el filósofo alemán, el mayor de los peligros que corren las víctimas «infectadas», por eso, los ciegos tampoco podrán ser infectados por el ángel ya que «tienen más memoria».

En el mismo nivel de invisibilidad del personaje dramático del Ángel Nuevo que, paradójicamente, lo ubica en todas partes, sobresalen las reiteradas intervenciones de los perros, que son referidos por los personajes o cuyos ladridos los ubican como personajes latentes. Así, en el diálogo de la quinta secuencia, que presenta al Padre y a su Hijo, se escuchan los ladridos de un perro, que en el final de la secuencia se transforman en gemidos; la acción del niño con el perro en la calle, que sugiere el anuncio del animal de la presencia del ángel, su descubrimiento, es descrito en la siguiente secuencia (6) por la Conducadora del autobús:

CONDUCTORA.— No me di cuenta hasta que oí claxons. Estaba atravesada, por eso me pitaban. Él ya no estaba aquí. No sé cuándo bajó, lo vi en la acera, caminando detrás de un niño que jugaba con un perro. El perro parecía como loco (Mayorga, 1999a).

En el mismo grupo podemos considerar los perros de los ciegos. Descritos en el comienzo como «indistinguibles en la sombra» mientras comparten una sopa con Hank, general del ejército, en las secuencias destinadas a la batalla son, literalmente, invisibles al espectador:

*De la mano derecha de Hank penden docenas de correas que deben de acabar en cuellos de perros. Las correas están tensas, terminan en bufidos de animales que*

<sup>21</sup> «BORKENAU.— ¿Por qué no hay infectados entre los ciegos? [...] Entre más de cien infectados, no hay ningún ciego. ¿Por qué? Yo te diré por qué. Porque no es la palabra, es el cuerpo quien anuncia. Un cuerpo de este mundo (Mayorga, 1999a).

*ansían lanzarse hacia delante. De la izquierda de Hank parte una sola correa. A ella se agarra la Tropa, que respira y murmulla como masa inerte. Hank arenga* (Mayorga, 1999a).

En este sentido, los perros invisibles del general Hank ocupan el mismo nivel que el resto de la tropa. Del mismo modo, en el final de la octava secuencia, que muestra el primer diálogo entre Sartori y Borkenau, las referencias a los perros se renuevan cuando el primero señala el mapa térmico de la pantalla que representa a la ciudad y pregunta: «¿Dónde se han ido los perros?» (Mayorga, 1999a); y, finalmente, la imagen de los perros aparece en el final de la secuencia 26, entre las llamas de la destrucción, cuando Sartori quema el Archivo frente a Borkenau:

*En el Archivo. Borkenau está solo. [...] Sartori entra en el Archivo. Sartori y Borkenau se miran en silencio. Sin que Borkenau haga nada por impedirlo, Sartori quema el Archivo. El fuego envuelve a los dos cuerpos y devora la pantalla. En ella, entre llamas, por fin aparecen perros que vuelven* (Mayorga, 1999a).

Otra referencia que nos acerca a los postulados benjaminianos en *Angelus novus* tiene que ver con las formas de *inclusión* del elemento religioso. La mención del ángel y de su palabra, definida como «anunciación», en este caso, de la catástrofe en forma de epidemia,<sup>22</sup> se corresponden con la imagen benjaminiana del Ángel Nuevo que observa la catástrofe, así como con la imposibilidad de una forma de salvación trascendente en la modernidad que planteaba el filósofo alemán. Asimismo, según Manuel Barrera Benítez (2010), las referencias a los arquetipos religiosos en algunos casos resultan «excesivamente evidentes», desde la misma etiqueta de María, quien es, además, «la primera a quien habló el ángel». Debemos también tener en cuenta que en las entrañas de la palabra epidemia (*epis demos*) anida la noción de un malestar «arrojado» sobre el pueblo desde un plano superior o divino. La imposibilidad de una salvación por una vía trascendente se imbrica con la parálisis de la memoria y una pérdida en el lenguaje: las víctimas son incapaces de rezar ya que, como describe Borkenau, «apenas recuerdan las oraciones, ni saben cómo decirlas». Otros elementos que remiten tanto a los arquetipos religiosos de las Escrituras como a la concepción benjaminiana del *Angel novus* se observan en la secuencia 19, cuando la mujer Guardián menciona a «un viejo que traía un pan y un niño con pez» (Mayorga, 1999a). Se entremezclan así elementos de un cristianismo primitivo, esencial o «tradicional» desde la óptica benjaminiana, presentes en el pan (cuerpo de Cristo) y en el pez (imagen o representación previa a la cruz en el cristianismo primitivo) con el niño y el viejo del *Angelus novus*. A todas estas referencias podríamos agregarle la reiteración del número tres; tres son las primeras víctimas del ángel que se investigan,<sup>23</sup>

<sup>22</sup> «NIÑA.— No me importaría ir allí, a la cárcel o a la muerte, si allí no pudiese entrar su voz. Te habla y no puedes decir no. Es así la anunciación: no puedes decir no» (Mayorga, 1999a).

<sup>23</sup> «SARTORI.— [...] En tres casos, los infectados aseguran que no hubo contacto físico» (Mayorga, 1999a).

y luego todas las víctimas son medicadas cada tres horas; según uno de los ciegos, hay «tres comandos extranjeros operando en la ciudad»; tres son las lenguas en que habla el ángel, según Barek, y tres son las veces que la Niña ha levantado la espada en contra de las tres formas diferentes en que se le ha aparecido el transmisor:

NIÑA.— [...] ¿no ves mi espada? Sólo hoy ya la he levantado tres veces. Primero se me apareció como un enano; al rato, como una puta; luego, como mi hermana que murió hace diez años. Puede tomar cualquier cuerpo. Pero yo no dejo que me diga lo que quiere decirme. Yo soy más rápida (Mayorga, 1999a).

De esta manera, a partir de un despliegue de imágenes y asociaciones que remiten e imbrican a los postulados benjaminianos desde su título, disparador y compendio de las asociaciones, en un procedimiento que conjuga la *citación*, la *significación* y la *inclusión* de los intertextos benjaminianos, el drama de Mayorga intenta «descubrir y desenmascarar las heridas y los tabúes de nuestra sociedad contemporánea, logrando hacer visible lo cotidiano, despertar el pensamiento y provocar la reflexión» (Barrera Benítez, 2010) por medio de una interpelación al espectador en forma incompleta o de indefinición que le exige una respuesta. Ante una atmósfera de desesperanza, las reflexiones arquetípicas sobre el bien y el mal se disuelven en duplicidades, contradicciones, paradojas, que terminan «levantando en la conciencia del espectador la interrogación final». <sup>24</sup> En este sentido, la apuesta desde el texto por una «interpretación diagramática» puede justificarse mediante las imágenes benjaminianas de las constelaciones y la elipse; en el caso de las primeras, a partir de las «asociaciones imprevistas» que despierta la búsqueda dramática; en el caso de las segundas, a partir de la «doble perspectiva», enfrentada, contradictoria, que se observa en las indefiniciones y dualidades. A su vez, el hermetismo que, paradójicamente, abre la interpretación de la obra, también pone de manifiesto en forma más que evidente la búsqueda de sentidos que «escapen a las intenciones del autor», desnudando la fuerza del mecanismo de «traducción» del espectador en «la búsqueda de una experiencia teatral en la que cada receptor encuentre su mensaje a través de su propia interpretación, a la que se le obliga» (Barrera Benítez, 2010).

### ***Quiero ser enjambre* (2009): las marcas en el discurso íntimo**

Otra pieza mayorguiana en la cual observamos una serie de imágenes, reminiscencias y menciones explícitas sobre Walter Benjamin es la breve *Quiero ser enjambre*. Desde su concepción y su consideración, el texto podría plantearnos pro-

---

<sup>24</sup> «Mayorga nos advierte [...] sobre los peligros de nuestra indiferencia ante lo absurdo y lo inabordable de la realidad, nuestro aburrimiento existencial. Una vez más surgen las convicciones frente al pragmatismo de la sociedad denunciando [...] la podredumbre de la vida moral de una sociedad que se niega a oír la verdad aferrándose a la mentira» (Barrera Benítez, 2010).

blemas; en el prólogo para la antología de Juan Mayorga titulada *Teatro 1989-2014*, Claire Spooner lo cita como «poema inédito»;<sup>25</sup> en el trabajo de Mónica Molanes Rial titulado *Walter Benjamin en la dramaturgia de Juan Mayorga* (2014b: 174) se observa que la pieza fue «recitada por el propio autor en un programa de radio de una emisora catalana». Sin embargo, por formar parte de la antología de obras breves que integran el volumen titulado *Teatro para minutos* (2009a)<sup>26</sup> nos permitimos considerarla como parte de su dramaturgia. En este sentido, tanto por los primeros indicadores que ofrece su estructura como por la misma conformación del texto, deberíamos concebir la pieza como un monólogo; en primer lugar, el texto no muestra ningún paratexto propio de las convenciones teatrales para indicar una forma dialogada, como la etiqueta del (o los) personaje(s) que habla(n), o los guiones, que en ocasiones son utilizados por el autor para indicar el cambio de voz (razón principal por la que puede considerarse como un poema); en segundo lugar, las treinta y siete líneas u oraciones que componen el texto repiten casi en su totalidad una estructura sintáctica constante que resalta la intimidad de la voz a partir de la expresión anafórica y explícita de sus deseos, con la construcción de la frase verbal «quiero + infinitivo». Ya las primeras líneas invocan aspectos verdaderamente íntimos de Mayorga; confeso seguidor del fútbol, y en particular del Real Madrid, el texto comienza diciendo: «Quiero, para empezar, meter el gol de Zarra. / Quiero olvidar el cero cinco» (Mayorga, 2009a), aludiendo a la antológica anotación para España del delantero Telmo Zarra frente a Inglaterra, en el mundial de Brasil de 1950, e inmediatamente después, a la «catastrófica» derrota del equipo de sus amores frente a su rival Barcelona en el año 1994. La serie de deseos manifiestos se continúa en expresiones que oscilan entre una intimidad mínima, cotidiana, y una expresión política concreta:

Quiero freír espárragos sin que nadie me lo mande.  
Quiero conocer los cerros de Úbeda. [...]  
Quiero abrir mi ventana y ver Venecia.  
Quiero ser ambidextro o, en su defecto, zurdo.  
Quiero la República (Mayorga, 2009a).

El carácter de intimidad que domina el discurso nos permite leerlo, de acuerdo con Manuel Molanes Rial (2014b: 174) como «un resumen de buena parte de las coordenadas político-culturales que definen la formación intelectual del autor». En este sentido, sobresalen en los deseos formulados por la voz de Mayorga las alusiones a la filosofía y, en particular, a la figura de Benjamin y al uso de sus conceptos. La referencia más concreta o precisa sobre el filósofo alemán se observa en la frase «Quiero pasear París con Walter Benjamin» que, a la vez, puede resultar una referencia sobre los últimos días del filósofo antes de ser un verdadero perseguido (luego de

<sup>25</sup> Mayorga, Juan. *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota, 2014, p. 23.

<sup>26</sup> Citamos por el original del autor.

la toma de París por el nazismo, Benjamin comienza la huida que terminará con su suicidio) tanto como un guiño sobre el *Libro de los pasajes* (antología de escritos realizados por Benjamin entre 1928 y 1940), cuya historia también sucede en la «ciudad luz», uno de los primeros títulos mencionados por el dramaturgo en las entrevistas o ensayos en que hace referencia al filósofo.

Conjuntamente con la mención explícita del filósofo, aparecen una serie de marcas provenientes de los postulados benjaminianos, como el término *enjambre*, desde el título, un posible ordenador de nuestra lectura; ya observamos la importancia de la imagen en los postulados del filósofo alemán y, sobre todo, el rescate de la idea realizado por Mayorga en algunos ensayos. El término vuelve a repetirse en una de las líneas finales: «Quiero no ser uno, quiero ser enjambre». El resto de las reminiscencias benjaminianas en el texto se relacionan con los postulados que referíamos en términos de dualidad u oposición, que, a su vez, tienen una íntima relación con la idea de perspectiva de la historia. Así, unas líneas más adelante también se menciona el término *elipse*, cuya pertenencia a las matemáticas se completa con la referencia anterior a la figura de la hipérbola:

Quiero ser una rama de la hipérbola.  
Quiero ser el foco izquierdo de tu elipse (Mayorga, 2009a).

A su vez, tanto la rama (única) de la hipérbola como el foco izquierdo de la elipse representan la imagen de una mitad, una figura que busca ser completada (sobre todo en elipse) por el «tú».

Otra resonancia benjaminiana presente en el texto tiene que ver con la perspectiva de la historia desde la mirada «de los que yacen en tierra», aludida de forma tan gráfica como evidente en la oración «Quiero verte desde la perspectiva del topo». A su vez, el deseo de observar desde esa perspectiva, que también se relaciona con lo animal, se completa con la línea siguiente: «Como te ven dos águilas quiero verte», que hace emerger la idea de duplicidad, contradicción, combate y complementariedad que cierra con la última frase del drama: «Yo y mi contrario quiero ser». La perspectiva, el lugar que uno ocupa, en tanto marginalidad, objetividad o ubicación en el «centro» de la dicotomía, pero a la vez siendo una parte fundamentalmente abarcadora de «los dos lados», también se observa en las líneas:

Quiero ser la y griega de Laurel y Hardy; de todo o nada quiero ser la o.  
De cigüeña quiero ser la diéresis.  
De córcholis, acento (Mayorga, 2009a).

De este modo, por medio de una referencialidad que abarca diversos niveles, las alusiones en el monólogo a temas, imágenes y otros términos pertenecientes a los postulados benjaminianos ordena desde su título los lazos con la filosofía del pensa-

dor alemán. Asimismo, desde un punto de vista general que, parafraseando al mismo texto, mire desde lejos la arquitectura del drama,<sup>27</sup> la serie de deseos expuestos en forma de pensamientos abiertos, contradictorios, que aluden indiferentemente tanto a lo íntimo como a lo social o político, que buscan lo propio y «lo contrario», nos remite al «enjambre de los pensamientos» benjaminiano.

### ***JK* (2009): intertextos biográficos para una mirada elíptica**

La tercera obra de Mayorga que seleccionamos para observar las huellas benjaminianas es *JK*, también incluida en la recopilación de dramas breves *Teatro para minutos* (2009a). Del mismo modo que *Quiero ser enjambre*, este drama tampoco presenta las marcas paratextuales propias del texto dramático; en este caso, el discurso se presenta a la manera de un relato lineal en prosa, con una sola voz narradora y en primera persona, por lo que también debería considerarse inicialmente como un monólogo.

La serie de referencias benjaminianas en la narración parten de unas marcas concretas que aluden a los momentos finales de la biografía del filósofo alemán, es decir, su exilio en Francia y su suicidio en Portbou cuando estaba a punto de lograr su escape de las garras del nazismo, aunque siempre de manera escamoteada.<sup>28</sup> En este sentido, ya hemos observado en la introducción de este apartado la importancia que Mayorga da a la misma biografía del autor, y sobre todo al momento de su persecución, para entender sus postulados sobre la Historia. El primer acercamiento tiene que ver con las referencias a fechas históricas, que sirven para contextualizar los datos previos y posteriores; el narrador centra su historia en un personaje al que ha acompañado durante todo su exilio, un intelectual judío y comunista que «entre septiembre y noviembre de 1939 fue confinado en el campo provisional de Nevers» (Mayorga, 2009a), lo que nos remite directamente al contexto que Rolf Tiedemann define como momento de «génesis» de muchos de los escritos pertenecientes al *Libro de los pasajes*. A partir de esta referencia precisa comienzan a tomar sentido otros datos en torno al personaje que describe el narrador, como sus

pequeños trabajos para revistas suizas, que firmaba con seudónimos: Benjamin Schinpfening, Agesilaus Santander, Benedicto Valterio... Críticas, artículos, traducciones... Proust, Baudelaire... (Mayorga, 2009a).

---

<sup>27</sup> En el sentido de la línea «Quiero ver de lejos esa torre cuya sola arquitectura es malvada, según Chesterton» (Mayorga, 2009a).

<sup>28</sup> «La omisión del nombre del protagonista puede tener el efecto [...] de generalizar el caso particular, también en la lectura pero sobre todo en la recepción teatral; independientemente de qué o cuántos lectores o espectadores carezcan de la clave cultural para identificarlo» (J. L. García Barrientos, en Brizuela [ed.], 2011: 50).

Aunque los seudónimos mencionados no se corresponden en principio con los nombres originalmente utilizados por Benjamin en sus trabajos,<sup>29</sup> la mención de ese tipo de publicaciones, conjuntamente con los autores que resultan el objeto de estudio (Baudelaire es importante en los estudios benjaminianos, entre otras cosas, para la fundamentación del concepto de *shock*, así como Proust es uno de los principales disparadores de la imagen del «enjambre de pensamientos»). A esto podemos agregarle el nombre de pila Benjamin en el primero de los seudónimos referidos, que coincide con el apellido del filósofo, o el mismo apellido «Valterio». Asimismo, estas primeras referencias concretas se conectan y coordinan con su condición de exiliado alemán, a la vez que de judío y comunista, lo que da el título al drama,<sup>30</sup> así como de prolífico e incansable intelectual:

Era el tipo de hombre que, esté donde esté, pasa casi todo el día en la biblioteca. Durante varios meses, cada mañana hice lo mismo: pedir un libro y buscar un pupitre cerca del suyo. [...] Era el primero en entrar y el último en salir de la biblioteca [...]. La luz de su cuarto estaba encendida hasta muy tarde, porque él seguía leyendo y escribiendo. ¿Cómo se sostenía? (Mayorga, 2009a).

Otras marcas que terminan de completar las referencias a la biografía de Benjamin en relación con el personaje ausente, aludido por la voz del monólogo en el drama, son las referencias al intento de huida por los Pirineos franceses y al suicidio. En la descripción del intento de escape para llegar a España por los montes fronterizos, se menciona la fecha precisa, e incluso se describen los acompañantes de Benjamin en la travesía: «El 13 de marzo de 1940, cinco personas se presentaron ante la señora Fietkau: dos mujeres, el hijo de una de ellas, él y otro hombre». Al final, en la narración del suicidio, se dan algunos detalles precisos sobre el deceso del filósofo, que van desde la mención del pueblo de Portbou, donde el filósofo pasó su última noche, y el hallazgo de su cadáver en la habitación de una pensión, hasta las cápsulas de «morfina o cianuro» que le causaron la muerte:

No queriendo volver a Francia, ellos decidieron pasar la noche en una pensión del pueblo fronterizo de Portbou. A la mañana siguiente, al no encontrarlo por ningún sitio, pedimos al dueño de la pensión que nos abriese su cuarto. Allí estaba, sobre la cama [...]. En el suelo estaba la ampolla de cristal, muchos llevaban ampollas de morfina o de cianuro en aquellos tiempos (Mayorga, 2009a).

La serie de referencias o guiños a la biografía del filósofo alemán nos empujan hacia una observación de las claves ofrecidas por el personaje narrador que construye la historia, y, sobre todo, de su perspectiva. El personaje se construye en el prin-

<sup>29</sup> Los seudónimos utilizados por Benjamin fueron Benedix Schönflies y Detlef Holz.

<sup>30</sup> «Cierto que llevaba siete años fuera de la Alemania que tanto amaba, y que en el exilio no había dejado de tener miedo como judío y como comunista» (Mayorga, 2009a).

cipio como una especie de «espía» o investigador encargado de buscar exiliados judíos o comunistas en Francia, entre los cuales se encontraba el intelectual:

Me enviaron a París con una lista de exiliados: judíos o comunistas. Junto a su nombre había una «J» y una «K» porque él era ambas cosas, judío y comunista. No me fue difícil encontrarlo (Mayorga, 2009a).

Asimismo, en el contexto de las fechas citadas, unas líneas más adelante queda clara su adhesión o empatía con el nazismo a partir del uso de inclusivos, como «cuando ocupamos Polonia» o «hasta que ocupamos Francia». Pero la configuración de este personaje, en cuya perspectiva se construye a su vez la imagen de la historia benjaminiana, no se encuentra exenta de las contradicciones que remiten a las búsquedas propias de los postulados del filósofo alemán que Mayorga resaltaba. Según José Luis García Barrientos (en Brizuela [ed.], 2011: 50), el narrador es un «testigo particularmente ambiguo en su relación con este personaje, que ocupa el centro de su relato»; desde nuestro punto de vista, esa ambigüedad o contradicción se presenta con el enfrentamiento de los datos antedichos, es decir, un partidario del nazismo, probablemente un espía del régimen, pero desde el cual se deja entrever una mezcla de respeto y hasta simpatía, como cuando refiere que «visto allí, entre libros y papeles, [él] parecía tan inofensivo como en las fotografías» (2009a). La calidad de «testigo» del narrador patente se extiende incluso hasta su presencia en el momento de la huida y de la muerte del personaje ausente y referido, lo que renueva la ambigüedad de su identidad, ya que, si lo cotejamos con los datos históricos, Benjamin fue acompañado en su intento de fuga por un grupo de antifascistas, entre los que se encontraban las dos mujeres y el niño que describe en el drama, junto con la guía que los llevó por la montaña:

Echamos a andar, porque no había tiempo para discutir. Cada pocos pasos, él tenía que pararse a tomar aliento, y la señora Fietkau le pedía que abandonase el maletín, pero al escuchar esto él volvía a caminar. La madrugada nos sorprendió en plena montaña, lo que les hizo temer que la policía francesa los descubriese, pero, diez horas después de haber salido, llegamos al lado español (Mayorga, 2009a).

De este modo, la configuración ambigua del personaje delega las contradicciones de su perspectiva de la historia al lector/espectador; el relato es construido por un «enemigo» a la vez que un compañero y testigo silencioso y casi ausente de los últimos días de Benjamin; en ningún momento se describe un diálogo o una referencia a la palabra del personaje, cuyo constructo ficcional resulta una reminiscencia de la vida del filósofo alemán, es más bien la descripción de un mero observador. Otro elemento que resalta la cercanía del narrador con el personaje se observa cuando se hace referencia a los manuscritos hallados junto al cadáver del escritor, lo que también nos permite concebirlo como un paradójico «salvador» de la obra benjaminiana:

Tuve que registrar todo el cuarto hasta dar con el maletín. Dentro de él encontré este manuscrito. La última anotación, que seguramente hizo aquella noche con su letra pequeña y apretada, dice: «Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo» (Mayorga, 2009a).

A su vez, las preguntas que el lector/espectador puede realizarse sobre el narrador se diluyen en las preguntas que el mismo realiza sobre el perseguido y su suicidio, en forma de interpelación directa:

Pero yo me preguntaba, me lo sigo preguntando: ¿tiene derecho al suicidio un verdadero revolucionario? ¿No es el suicidio un gesto egoísta que un revolucionario no puede consentirse? (Mayorga, 2009a).

Así, a partir de un paralelismo entre historia personal e Historia, que puede cotejarse con la asimilación de lo particular en lo universal, la historia de Benjamin vuelve sobre sí cuando es puesta en el drama desde la misma perspectiva histórica benjaminiana. La voz del simpatizante o componente del régimen nazi, compleja, contradictoria hasta el enigma, es también, vista desde el presente, la voz de los vencidos, por lo cual esta mirada realiza el constructo ficcional benjaminiano, simultáneamente, desde los dos focos de la elipse, desde la «perspectiva del topo» tanto como desde la mirada de las «dos águilas», imbricadas para observar, a la manera de un espejo, la trama de la historia de su propio ideólogo.

#### HISTORIA: MECANISMOS PARA LA MEMORIA EN EL TROPOS UNIVERSAL DEL HOLOCAUSTO

Atravesada por el régimen de la industria mediática, la cultura occidental aborda la memoria por medio de ciertas temáticas provenientes de sucesos históricos traumáticos cuya honda huella se proyecta hasta el presente. En el caso de Europa (y también en los Estados Unidos, dueños de la industria mediática de mayor alcance) se observa desde comienzos de la década de los ochenta una intensificación de los discursos de la memoria activados por el creciente debate sobre el Holocausto, así como por la conmemoración de una larga serie de aniversarios relacionados con episodios de la Segunda Guerra y del nazismo:

El ascenso de Hitler al poder en 1933 y la infame quema de libros, recordados en 1983; la *Kristallnacht* (la Noche de los cristales) [...] en 1938, conmemorada públicamente en 1988; la conferencia de Wannsee de 1942, en la que se inició la «solución final», recordada en 1992 [...]; el fin de la Segunda Guerra en 1945, evocado en 1985 [...] y también en 1995 con toda una serie de eventos [...]. En su mayoría «aniversarios alemanes», complementados por el debate de los historiadores en 1986, la caída del Muro de Berlín en 1989 y la reunificación alemana en 1990, merecieron una intensa cobertura en los medios internacionales, que reavivaron codificaciones posteriores a la Segunda Guerra de la historia nacional (Huysen, 2007: 15-16).

Los discursos relacionados con la Segunda guerra, que se constituyen en un sinónimo de la memoria en Occidente, son muchas veces «reunidos» o «reencontrados» en las imágenes del Holocausto, que a partir de aquí se constituye en un «*tropos* universal del trauma histórico» (2007: 17). Esta cualidad de universal adquirida por la mediatización del discurso le permite al Holocausto representar situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original, lo que es observable incluso en varios países de Sudamérica, en donde el discurso es utilizado como un paradigma para hacer referencia a los horrores similares ocurridos en sus gobiernos militares. En este sentido, muchas veces resulta evidente la idea de una globalización del discurso:

El Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. [...] El Holocausto devenido en *tropos* universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios (Mayorga, 2007: 17).

Observamos entonces cómo la memoria se constituye, con el Holocausto como uno de sus principales *tropos*, en una de las problemáticas principales en el final del pasado siglo y en los inicios del actual. Dentro del ámbito de la cultura, el tratamiento de la memoria aparece también como un tópico por excelencia y resulta evidente en la gran cantidad de películas, documentales, libros, fotografías, y todo tipo de manifestaciones artísticas en las que el Holocausto constituye un paradigma de memoria; de modo que la «gran cuestión» del arte «ya no es si representar el Holocausto en [...] la literatura, en el cine y en el arte, sino cómo hacerlo» (Huysen, 2007: 119). Asimismo, dentro de todas las manifestaciones artísticas existentes, observamos que el teatro constituye quizás el arte más adecuado para la representación de la memoria. De acuerdo con Marvin Carlson (2009), el teatro es el arte de la memoria por excelencia, en tanto lugar en donde la memoria cultural y la memoria individual se confrontan con la nitidez invencible de la presencia:

Este proceso de usar la memoria de encuentros previos para comprender e interpretar encuentros con fenómenos nuevos, de alguna manera diferentes, pero aparentemente parecidos, [...] juega un rol importante en el teatro, así como en todas las artes. Sin embargo, en el teatro un aspecto relacionado pero un tanto distinto de la memoria funciona de una forma particular o al menos de manera más central que en las otras artes, tanto que afirmaríamos que es uno de sus rasgos característicos. A este fenómeno he dado el nombre de aparición de espectros (Mayorga, 2009: 15)

Ese carácter espectral, esa idea implícita del retorno, paradójicamente explícito, esa «misteriosa pero ineludible impresión impuesta a los espectadores de que “estamos viendo lo que ya hemos visto antes”» (Carlson, 2009: 11) ubican al teatro en un

lugar privilegiado a la hora de plantear lo que Huysen define como el «deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos» (2007: 24), que encierra la búsqueda en el pasado como marca de nuestra cultura. Por estos motivos, no constituye un gran hallazgo repetir, junto con Carlson (2009: 11), que «las imágenes [...] del pasado que reaparece [...] en medio del presente, son preocupaciones que causan una profunda impresión en la imaginación poética del más influyente dramaturgo del teatro europeo moderno».

Como podemos observar a partir de lo antedicho, la representación teatral del Holocausto cumple por sí sola con muchas de las premáticas esenciales sobre el teatro histórico enunciadas por Mayorga, por lo que no extraña que se transforme tanto en un tema recurrente de sus ensayos como en uno de los temas más reconocibles de su dramaturgia.<sup>31</sup> Asimismo, el autor también es consciente de la importancia del Holocausto como trauma histórico que lo convierte en *tropos* del tratamiento de la memoria y de la Historia, considerándolo como la «prueba de fuego» del teatro histórico. Debemos agregar que el tema ocupa un lugar central entre las investigaciones de Mayorga como filósofo, lo que se observa claramente en su participación en los grupos de investigación «El Judaísmo: Una tradición olvidada de Europa» y «La Filosofía después del Holocausto», dirigidos por el profesor Reyes Mate en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, trabajo del cual han surgido los mencionados escritos sobre el tema. En el mismo Instituto, el autor ha organizado el seminario «Memoria y Pensamiento en el Teatro Contemporáneo», con el propósito de aunar filosofía y teatro, vínculo fundamental, como veremos, para pensar la temática y su puesta en escena; queda claro que la perspectiva adoptada por Mayorga para el tema del Holocausto tiene su punto de partida en las nociones sobre Historia impartidas por Benjamin que, como ya hemos visto, constituyen el eje de su tesis doctoral en Filosofía y fundan muchas de las bases de su dramaturgia. Entre estos trabajos que imbrican filosofía, historia y teatro, resaltamos el ensayo titulado «La representación teatral del Holocausto» (2007b),<sup>32</sup> en la que el autor plantea lo delicado del tratamiento del Holocausto en las artes, y en el teatro en particular, siendo este episodio histórico el acontecimiento que obliga a repensar y replantear los límites (estéticos y morales) de una representación escénica del pasado:

¿Cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo comunicar aquello que parece incomprensible?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepetible? A las objeciones que suelen presentarse contra la ficcionalización del Holocausto se puede añadir una que concierne particularmente al teatro:

---

<sup>31</sup> Coincidimos con José Luis García Barrientos (en Brizuela [ed.], 2011: 39) en que «el tema de la Shoá hace que Mayorga dé lo mejor de sí mismo como dramaturgo».

<sup>32</sup> Este artículo fue originalmente publicado en *Raíces. Revista judía de cultura*, 73 (2007): 27-30. En nuestro caso, seguimos el original del autor.

¿No es inmoral la pretensión misma de representar a las víctimas, de darles un cuerpo? (Mayorga, 2007b).

En este sentido, Mayorga muestra una preocupación que excede al dilema sobre representar o no al Holocausto: el cómo representarlo. Así, el autor propone partir de un recorrido histórico por todos los intentos de representación del episodio más infausto del pasado siglo, pero comenzando por autores «en cuya obra se anticipó la catástrofe» (2007b), a quienes Mayorga llama «avisadores del fuego»,<sup>33</sup> como Kark Krauss, que describe las «masas idiotizadas» exhibiendo su júbilo ante la muerte del enemigo, para continuar con el recuerdo de «los hombres de teatro —actores, directores, escritores...— asesinados por el Tercer Reich y las tradiciones teatrales que el nazismo interrumpió» y la voz de los exiliados del régimen, como Bertolt Brecht y su denuncia en los cuadros del drama *Terror y miseria del Tercer Reich* (1938). Del mismo modo, una historia de la representación teatral del Holocausto también debería tener en cuenta que su valor de *tropos* de la memoria universal ha modificado el modo de leer y representar textos clásicos de relevancia:

Es necio, desde luego, ensayar «El mercader de Venecia» de Shakespeare sin tener en cuenta la historia del antisemitismo europeo que culmina en Auschwitz. Pero también la «Antígona» de Sófocles, el «Fausto» de Goethe o el «Woycezk» de Büchner han sido resignificados por el Holocausto (Mayorga, 2007b).

Y la lista de resignificaciones operadas por el Holocausto tampoco se reduce a las obras en que aparecen las víctimas, abriendo el espectro de influencias al teatro más importante de la segunda mitad del siglo xx.<sup>34</sup> Una vez concebidos todos estos antecedentes, que enriquecen la temática del Holocausto en la historia general del teatro occidental, el ensayo propone contemplar las mejores «obras maestras» en cuyo centro se encuentra el exterminio judío del Tercer Reich, como *Los caníbales* (1986), de George Tabori, *Heldenplatz* (La plaza de los Héroes) (1988), de Thomas Bernhard, *Cristales rotos* (1994), de Arthur Miller, *Cenizas a las cenizas* (1996), de Harold Pinter, o *Sigue la tormenta* (1997), de Enzo Cormann. Con diferentes estra-

<sup>33</sup> La denominación utilizada por Mayorga en este ensayo también es el título de otro de sus artículos sobre el tema del Holocausto, publicado conjuntamente con el Dr. Reyes Mate en la revista *Isegoría*, n.º 23 (pp. 45- 67), y que también forma parte del trabajo titulado *La filosofía después del Holocausto* (Reyes Mate [ed.], Barcelona, Riopiedras, 2002, pp. 77-104). Este ensayo también imbrica el suceso histórico referido con las disciplinas filosofía, literatura y teatro, ya que los tres autores mencionados en la lista de «avisadores» del fuego del Tercer Reich son Franz Rosenzweig, Franz Kafka y el ya estudiado Walter Benjamin.

<sup>34</sup> «En el teatro ya nada desde Auschwitz podía ser igual. El descrédito de una palabra y de una cultura que habían sido incapaces de detener la catástrofe está, probablemente, en la base de la obra de Samuel Beckett y, en general, del mejor teatro de los cincuenta. Pero tampoco son disociables del impacto de Auschwitz dramaturgias de los años sesenta hasta nuestros días como las de Edward Bond (“Save”), Heiner Müller (“Hamletmaschine”) o Sarah Kane (“Cleansed”). Y sin el Holocausto es desde luego incomprensible la obra de Tadeusz Kantor, uno de los directores más influyentes del último medio siglo» (Mayorga, 2007b).

teguas, en todas estas obras que llegan hasta los finales del siglo sobresalen por su doble capacidad, de

incitar al duelo por las víctimas y, al tiempo, hacer que el espectador mire a su alrededor y dentro de sí, preguntándose por lo que queda del veneno de Auschwitz y por lo que en sí mismo hay de verdugo o de cómplice del verdugo (Mayorga, 2007b).

La representación del Holocausto, y sobre todo su representación teatral, debe resolverse a partir de la búsqueda de un universal que, a su vez, hable sobre todas las épocas y aun sobre el presente, haciendo que el espectador mire a su propia época y a sí mismo.

En este punto debemos resaltar la presencia benjaminiana en la concepción de la temática del Holocausto y de su tratamiento por parte de Mayorga. En el artículo «Los avisadores del fuego» (en *Isegoría*, 2000), conjuntamente con Rosenzweig y Kafka, la obra de Benjamin vuelve a ser tomada como punto de partida para un análisis filosófico del Holocausto; el concepto es una expresión benjaminiana con la que el filósofo alemán designa «a quienes avisan de catástrofes inminentes para impedir que se cumplan» (Reyes Mate y Mayorga, 2000: 45). El pensamiento de Benjamin resulta relevante porque, en primer lugar, anuncia, en los comienzos de la década de los treinta, la inminencia de una guerra, con la novedad de que lo determinante no sería el hombre, sino los materiales que proveía el progreso científico —Mayorga señala cómo, curiosamente, Benjamin hace hincapié en el «uso del gas» (2000: 57)—; en segundo lugar, su aviso nos da la constancia de la ambigüedad radical que encierra el concepto de progreso; la barbarie, en general, y el fascismo, en particular, «no son lo opuesto al progreso sino una de sus posibilidades» (2000: 45), que, para la víctima, se transforma en la norma. Según Benjamin, el punto de vista del progreso considera la violencia como accidente o excepcionalidad y a las víctimas como los daños colaterales de la Historia:

Si el progreso es el concepto de la política, poco importan las «bajas» del proceso pues son sólo el costo del progreso. Por ahí no pasa de largo Walter Benjamin. Las bajas de la historia, es decir, los vencidos por la marcha triunfal de la historia, los frustrados en sus esperanzas y aspiraciones, los ofendidos y humillados por los baremos valorativos impuestos por el vencedor ¿son sólo un accidente en el camino o la sombra que acompaña necesariamente al caminar? (Mayorga, 2000: 54).

De esta forma, Benjamin se separa del punto de vista predominantemente occidental que consideraba la regla de la progresiva disminución del «costo» social para posar su perspectiva en el «punto de vista del oprimido»,<sup>35</sup> el cual, como ya hemos

---

<sup>35</sup> «¿Qué pasa cuando el filósofo toma como perspectiva propia el punto de vista del oprimido? Pues que la filosofía progresista de la historia se le revela como una construcción particular, lejos de toda pretensión de universalidad. Está obligado entonces “a llegar a un concepto de historia que resulte coherente con ello”, es decir, con “la tradición de los oprimidos”» (Reyes Mate y Mayorga, 2000: 54).

visto, debe ser el adquirido para el teatro histórico y, sobre todo, como una mirada no profética, sino finamente analítica, para la construcción de un teatro del Holocausto:

Ya se sabe que memoria en Benjamin no es cualquier recuerdo sino la visión del mundo con los ojos de las víctimas; recordar es, pues, hacer presente las preguntas no respondidas, los derechos insatisfechos, las injusticias pendientes de las víctimas (Reyes Mate y Mayorga, 2000: 55).

Pero esa perspectiva no debe confundirse con el vano ejercicio de la suplantación que pretende poner a la obra y al espectador en el lugar de la víctima,<sup>36</sup> ni tampoco aspirar a ser «un espejo de lo que sucedió», ambicionando una falsa objetividad con una reconstrucción del pasado en la que el espectador sienta que está contemplando aquel tiempo; en otras palabras, resulta tan infértil como absurdamente pretencioso intentar poner al espectador actual en el punto de vista del testigo presencial, ya que, además de no serlo —incluso aunque lo haya sido *de facto*— la distancia del tiempo transcurrido le permite focalizar en «lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado» (Mayorga, 2007b). En ese sentido, la representación del Holocausto debe tener principalmente en cuenta el presente, o bien debe tener conciencia de que la memoria es más útil al presente que al pasado. Así, esa posibilidad de contemplar algo que hasta ayer nos pareció insignificante desde una perspectiva diferente, que nos induce a reconocer su valor oculto hasta ese momento a través de las preguntas verdaderamente trascendentes, incómodas y reveladoras, transforma no solo al pasado, sino también al tiempo actual, provocando esa imbricación o yuxtaposición temporal que desestabiliza al presente:

Frente a un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, hay otro en que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme al presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas (Mayorga, 2007b).

De este modo, la representación teatral del Holocausto tendrá la responsabilidad de buscar un modo de representación capaz de hacerse cargo de la misma «imposibilidad de la representación», para lo cual deberá tomar su punto de partida tanto como sus objetivos «antes por una interrogación moral que por un impulso estético» (Mayorga, 2007b).<sup>37</sup> Las tres obras que analizamos a continuación, seleccionadas

---

<sup>36</sup> «Detesto las obras de arte que pretenden “hablar por las víctimas”, “ser voz de los sin voz”. Ese me parece un ejercicio de suplantación inaceptable. Nadie puede ponerse en lugar de las víctimas, ni hablar por ellas; todo lo que podemos, a lo sumo, es hacer que resuene su silencio» (J. Mayorga, en Aznar, 2010).

<sup>37</sup> «Ese teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio» (Mayorga, 2007b).

entre una serie de cinco o seis dramas que transitan el tema,<sup>38</sup> terminan de darle cuerpo a esa búsqueda iniciada en los ensayos y demás textos referidos.

### **Superposición temporal y perspectiva como estrategias en *Himmelweg* (*Camino del cielo*) (2002)**

Resultaría lícito calificar *Himmelweg* (*Camino del cielo*) (2002c) como «hasta el momento, la obra maestra de Juan Mayorga» (García Barrientos [ed.], 2016: 225), ya que, además del reconocimiento que implican los premios, las ediciones y las puestas en escena alrededor del mundo,<sup>39</sup> es una de las piezas más representativas de su obra en general, en cuanto al despliegue de un gran número de elementos recurrentes y definitorios de su dramaturgia, además de obedecer particularmente a todos los principios de su propuesta sobre la representación del Holocausto.

Para la escritura de este drama, Mayorga parte de un episodio histórico puntual perteneciente a la Segunda Guerra, tan curioso como poco conocido; en el mes de junio de 1944, ante lo que en ese momento eran rumores sobre el inconcebible horror de los campos de concentración alemanes, la Cruz Roja planea la visita de un representante, el francés Maurice Rossel, al campo de Terezin o Theresienstadt. Pero este enviado, aparentemente, es «engañado» por los nazis, quienes habían preparado el campo creando una fachada en la que obligaban a los prisioneros a aparentar una vida normal:

Escuchando una conferencia tuve noticia de que un delegado de la Cruz Roja, después de haber visitado la ciudad gueto de Terezin, había emitido un informe favorable a los intereses nazis en que declaraba haber visto una ciudad «normal». Pensé que ese hombre, que quería ayudar a las víctimas y acabó siendo cómplice de los verdugos, se parecía a mucha gente que conozco. Pensé que se parecía a mí. E inmediatamente decidí escribir una obra de teatro (J. Mayorga, en Cortina, 2015).

Los documentos consultados e investigados por el autor a partir de estos primeros datos, intertextos que servirán de disparadores fundamentales para el drama, con-

<sup>38</sup> En su trabajo «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga» (en M. Brizuela [ed.], 2011: 39-63), José Luis García Barrientos menciona entre los dramas que aluden al tema *Himmelweg* (2002), *El cartógrafo* (2010), *La tortuga de Darwin* (2008), *Job* (2004), *Wstawac* (a partir de textos de Primo Levi) (2007), *Tres anillos* (2004) y *JK* (2005). Por nuestra parte, el drama *La tortuga de Darwin* será analizado en el apartado siguiente, sobre las animalizaciones kafkianas, y el drama *JK* ha sido analizado en el apartado anterior, dedicado a la presencia de Walter Benjamin, lo que también subraya la imbricación mayorguiana entre teatro, filosofía, literatura e historia.

<sup>39</sup> Luego de obtener el premio Enrique Llovet en el año 2013, las ediciones, traducciones y puestas en escena de este drama proliferaron por todo el mundo, destacándose las traducciones a diez idiomas (danés, francés, gallego, griego, inglés, italiano, noruego, polaco, portugués y rumano) y las más de treinta puestas en escena en diferentes ciudades del mundo, como Copenhague, París, Atenas, Londres, Nueva York, Sidney, Viterbo, Oslo, Lisboa, Bucarest o Buenos Aires, entre tantas otras.

sisten en entrevistas posteriores a la guerra realizadas al mismo Rossel, e incluso sus informes. Estos elementos aparecen en la obra mediante la forma de una *alusión significativa* que, si bien interviene decisivamente en el sentido del drama, está supe- ditada a las búsquedas que se revelan en sus matrices teatrales, que muestran una superación del punto de partida histórico. El autor sostiene que el drama «no preten- de reconstruir aquellos sucesos que la motivaron» (en A. Cortina, 2015, sino tomar- los como disparadores en la búsqueda de un universal que, a su vez, se articula con la universalidad que ya de por sí tiene el tema del Holocausto en nuestra cultura, y lo expande así hacia una multiplicidad de preguntas que terminan por provocar una «desestabilización del presente».

Los personajes escogidos por Mayorga para su puesta en escena, si bien en principio requieren una lista de once o doce actores o personas escénicas, se cen- tran en los tres principales, es decir, Maurice Rossel, el nombre histórico que dis- para el drama, un comandante nazi encargado del campo, que lo recibe y lo guía en el recorrido, y Gottfried, un judío influyente entre sus compañeros de confina- miento, razón por la cual es escogido para cumplir con el rol de «director» de la puesta en escena representada ante Rossel; el resto de los personajes son los judíos obligados a actuar, mientras «ensayan» o representan la vida que les está siendo negada.

Pese a que, como constatábamos en nuestro apartado anterior, las divisiones de esta obra se correspondían con la estructura de prólogo, episodios y éxodo propuesta por Aristóteles en su *Poética*, una de las características más llamativas del drama tiene que ver con su forma fragmentaria, no lineal, lograda a partir del desorden de su cronología en la disposición de las secuencias. El drama se abre con un extenso monólogo de Rossel que refiere su visita al campo de concentración, su relación con el comandante nazi y el judío Gottfried, presentado como el «Alcalde». El discurso del personaje aparece con marcas que lo ubican un tiempo después del suceso, e in- cluso llegan a aludir directamente a un presente que se asimila con el tiempo de la representación:

Al llegar a Berlín, escribí mi informe. Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. La gente me pregunta: «¿No viste los hornos?». «¿No viste los trenes?». No, yo no vi nada de eso. «¿El humo?». «¿La ceniza?». No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo. [...] El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías del tren. Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana (Mayorga, 2002c).

Desde este inicio, los hechos vividos en el campo son meramente referidos, per- tencen a un tiempo ausente, aludido en un presente palpable por el personaje que actuó como un ingenuo y paradójico «testigo», e incluso, como vemos, se pone un énfasis especial en señalar lo que el tiempo ha revelado y no se sabía en ese momen-

to.<sup>40</sup> En las siguientes secuencias se suceden una serie aleatoria de episodios anteriores al momento de la representación de esa visita, por medio del mecanismo meta-teatral exhibido en el artilugio ideado por el Comandante de los nazis, dirigido por Gottfried y actuado por algunos judíos escogidos del campo. La secuencia II (titulada «Humo») muestra por separado las prácticas de los «actores» judíos, equiparables con «ensayos» de cada una de las «escenas» planificadas, lo que se ve también en conjunto en el acto V («Una canción para acabar») en donde todo es dirigido por Gottfried, quien ultima los detalles al mejor estilo de un «ensayo general»:

GOTTFRIED.— [...] Concentraos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil, por causa de los trenes. Procurad no oírlos. Concentraos en las palabras y en los gestos. (*Interpreta.*) «Fue construido hacia el año mil quinientos dos por el maestro Peter Henlein, de Nuremberg...». Concentraos en las palabras y en los gestos y no oiréis los trenes. *Les deja el libreto. El Hombre intenta memorizar sus nuevas frases* (Mayorga, 2002c).

La secuencia III («Así será el silencio de la paz») representa la llegada de Rossel al campo y el recibimiento por parte del Comandante y la IV («El corazón de Europa») exhibe los encuentros entre el mismo personaje del Comandante con el judío Gottfried para la planificación de la representación. Dentro de esta misma secuencia se presentan once divisiones o sub-secuencias, que igualmente rompen con el orden cronológico en su disposición, en donde se observa desde la equiparación de la idea de dramaturgo con la de traductor hasta la selección de los «actores-judíos» por medio de una suerte de paródico *casting*:

COMANDANTE.— [...] *Pone ante Gottfried un grupo de expedientes: los de la escena de la plaza. Cien. Cuida las proporciones, tiene que haber de todo: hombres y mujeres, niños y viejos... Y, por favor, que sonrían un poco. A tu gente le cuesta tanto sonreír.* (Mayorga, 2002c).

El desorden en la cronología obedece a dos búsquedas complementarias que también comienzan a explicar la búsqueda de Mayorga en cuanto a la representación teatral del Holocausto. En primer lugar, esta mezcla de anticipaciones y regresiones obliga al espectador a activar su propia memoria, a atar cabos, a relacionar los datos, a ordenarlos y a llenar los espacios de las elipsis; el drama, a su vez, se encuentra plagado de referencias y mecanismos alusivos a la memoria, desde el recuerdo de Rossel, que «vuelve a escribir todas las noches» el episodio, hasta las alusiones mnemotécnicas que muestran los «actores» judíos en sus ensayos, tratando de aprender la letra «de memoria»:

---

<sup>40</sup> «¿Hace falta que explique la diferencia? Tú no podías señalar a un judío condenado por ser judío y decir a los alemanes: “Sé de un hombre inocente que será ejecutado si este judío es ejecutado”. No teníamos nada que ofrecer a los alemanes. Ni siquiera nos dejaban acercarnos a aquellos campos para civiles» (Mayorga, 2002c).

*El Chico 3 intenta tirar la peonza, pero no sabe. Fracasa dos, tres veces. A su espalda aparece el Chico 4.*

CHICO 4.— Tienes que rodear más fuerte la peonza con la cuerda. Lo difícil es dar el tirón. Yo te puedo enseñar. Déjamela.

CHICO 3.— Métete en tus cosas.

CHICO 4.— Es muy bonita. Negra con la cabeza roja, me ha parecido. ¿Me la dejas ver?

CHICO 3.— Quítame las manos de encima.

CHICO 4.— Otra vez.

CHICO 3.— ¿Otra vez?

CHICO 4.— Aún no te había tocado. Has dicho «Quítame las manos de encima» antes de que te tocase.

CHICO 3.— ¿Desde el principio?

CHICO 4.— Desde «Métete en tus cosas».

*Vuelven a las posiciones correspondientes a ese momento del diálogo. Al Chico 3 le entra la risa. La contiene.*

CHICO 3.— Métete en tus cosas (Mayorga, 2002c).

En segundo lugar, este mismo desorden en la cronología de la obra busca una superposición o yuxtaposición temporal entre pasado y presente, al modo de las constelaciones benjaminianas que Mayorga resalta en los «juegos» dramáticos de George Tabori, permitidos por la utilización del tiempo histórico en la temática, que también se pervierte cuando se hace tiempo ficcional. Así, el monólogo de Rossel de la primera secuencia puede ser tomado como una anticipación de todo lo que luego va a mostrar el drama, e imprime el primer desplazamiento, desde un presente que mira hacia el pasado; así también las regresiones en las secuencias de la planificación y los ensayos son, a su vez, una anticipación, porque muestran el momento previo a la «representación» realizada ante Rossel. A partir de estos desplazamientos, el hecho en cuestión sobre el cual habla la obra es escamoteado; la visita del enviado de la Cruz Roja es mostrada por medio de lo que sucedió antes y desde la mirada del después (que es el hoy), pero nunca desde el «mientras».

Los personajes del drama también aportan datos que complementan la búsqueda en el tema propia del autor. El Comandante nazi se exhibe todo el tiempo como una contracara de la «construcción del enemigo» realizada por la industria cultural de los medios durante las últimas décadas del pasado siglo, es decir, como un personaje extremadamente culto y sensible ante el arte, que muestra a los invitados su biblioteca de clásicos europeos y se jacta de su vasta cultura, al tiempo que ordena la ejecución de cientos de judíos, encarnando de ese modo la idea benjaminiana de la debilidad de la frontera entre la cultura y la barbarie.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> «Después del Holocausto, contraponer cultura a barbarie es una peligrosa ingenuidad. Se puede escuchar la mejor música por la mañana y torturar por la noche. Se puede llorar de emoción ante un cuerpo pintado o esculpido y contemplar con indiferencia el dolor de un ser humano. Una sociedad de

Otros personajes que resultan reveladores en cuanto al tratamiento del tema del Holocausto son los prisioneros-actores judíos. A excepción de Gottfried, quien todo el tiempo se muestra como una figura doblegada o sometida por la jerarquía del Comandante, el resto de los judíos nunca muestra su «propia voz», sino que siempre se exhiben ante el público en medio de los ensayos, actuando el papel asignado por el nazismo:

Excluí la opción de mostrar a los judíos fuera de los ensayos. La vida de los judíos que aparecen en *Himmelweg* no es su auténtica vida, sino la ficción dictada por el Comandante (J. Mayorga, en Aznar, 2010).

La imposibilidad de tomar la voz de las víctimas, entonces, se compensa en el drama con el silencio que resuena en su sometimiento, que aparece bajo la «peligrosa» forma de una actuación. Por otra parte, la representación de los judíos, cuyo resarcimiento consiste en la efímera extensión de sus vidas, además de implicar un dominio del Comandante incluso superior al ejercido sobre Gottfried, los coloca ante el espectador como los mismos «autómatas» o «mecanos» que describía Rossel en el primer monólogo.

Pero, de acuerdo con nuestra mirada, las claves que nos ayudan a comprender las búsquedas fundamentales del drama están centradas en el personaje de Maurice Rossel, el enviado de la Cruz Roja. Su indiscutido protagonismo, al igual que su visita histórica al campo de Terezin, aparecen por medio de otra paradoja o contradicción: si bien su única intervención como personaje patente se produce en la primera secuencia, con el extenso monólogo dicho desde el hoy, su presencia sobrevuela de algún modo las otras secuencias («anteriores» o inmediatas en la diégesis y posteriores en el orden de la representación) a su visita por medio de su identificación con el espectador. Sabemos que Mayorga quiere mostrar por medio de Maurice Rossel un espejo de mucha gente, e incluso de nosotros mismos,<sup>42</sup> para ello, el drama presenta estrategias de identificación con el personaje. Al monólogo inicial, que ofrece la perspectiva mediante la cual el espectador «ordenará» los hechos posteriores, y a la ya citada exhibición al espectador de los judíos *solo* mientras interpretan sus papeles, es decir, tal como los vio el enviado de la Cruz Roja, podemos sumarle la perspectiva que se adopta en la tercera secuencia, que muestra el recibimiento del Comandante a Rossel, tal cual fue referido por este en el monólogo inicial,<sup>43</sup> pero por medio de

---

lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio» (Mayorga, 2007b).

<sup>42</sup> «Maurice Rossel me interesa porque se parece a mucha gente que conozco. O porque me reconozco en él. Maurice Rossel quiere ser bueno, y sabe que para serlo necesita la verdad, pero prefiere creer lo que le dicen. No abre puertas. “El colegio, el teatro, la sinagoga”, le dicen, y él acepta que detrás de las puertas están realmente el colegio, el teatro y la sinagoga. Si hubiera abierto alguna de esas puertas, habría descubierto que se hallaba envuelto por un gran decorado» (Mayorga, 2004a).

<sup>43</sup> «Un hombre de ojos azules, aproximadamente de mi edad; lo había imaginado mayor. “Tome asiento. ¿Puedo ofrecerle algo? ¿Un café?”. Me sirve un café. “¿Tiene autorización para visitarnos?”.

un monólogo del Comandante, solo en escena, en donde todas sus palabras ahora son dirigidas hacia el público:

¿Me reconocen? Sí, soy yo. ¿Han tenido buen viaje? Es un bello trayecto desde Berlín, lástima todos esos controles que afean la ruta, maldita guerra. Tomen asiento. ¿Puedo ofrecerles algo? ¿Un café? ¿Tienen autorización para visitarnos? Ya, ya sé, no me lo digan, quieren enviarnos... ¿Comida? ¿Ropa? ¡Medicamentos, claro, quieren enviarnos medicamentos! ¿Por qué no? Pueden enviarlos, les daremos alguna utilidad (Mayorga, 2002c).

De esta manera explícita, que no se priva inclusive de aludir a la pluralidad del público, el drama involucra al espectador poniéndolo al mismo nivel del visitante, provocando su participación en el incómodo lugar de quien, como ya se sabe, resultó incapaz de descubrir el engaño, quien no supo, en palabras del propio autor, «mirar detrás de la puerta». De hecho, el mismo título alude a la cuestión: «Himmelweg» es una forma metafórica de llamar a «la enfermería», que a la vez es otra forma metafórica de aludir a los lugares en donde se llevaba a cabo el exterminio, y Himmelweg es, también, la única explicación o respuesta que Rossel aceptó cuando preguntó qué había detrás de esa puerta.

Por medio del movimiento de reconocimiento que implica la imbricación temporal y la búsqueda de una perspectiva compartida con el espectador, este drama ocupa el lugar por excelencia en cuanto a la representación teatral del Holocausto en el repertorio de Mayorga; su sentido apunta a escapar del plano histórico hacia una expresión universal y atemporal que hace surgir los verdaderos planteamientos de su recorrido. Así, los reflejos metateatrales subrayan la tensa relación entre el teatro y la vida; la ya estudiada idea del *Theatrum mundi*, de que para vivir «necesitamos construir personajes y representar papeles en el escenario del mundo» (J. Mayorga, en Iris Mann, 2011), que incluso es propuesta explícitamente por Gottfried a sus «dirigidos»,<sup>44</sup> aparece con la reflexión sobre la «peligrosidad» del teatro, su doble poder, «que tanto puede trabajar en el desvelamiento de la verdad como en su ocultamiento» (en Iris Mann, 2011), que tanto puede ser utilizado para descubrir el horror como para hacerlo invisible. En este sentido, lo peligroso del teatro se exhibe en dos formas ineludibles; en primer lugar, como una forma de dominación, de establecimiento y operación de las jerarquías, lo que se observa en la manipulación de las víctimas, obligadas a sostener la versión de sus verdugos, a enmascarar el poder que

---

Él sabe que no se da esa clase de autorización. Le digo lo que me ha traído hasta aquí: “Podemos enviarles medicamentos para su enfermería”» (Mayorga, 2002c).

<sup>44</sup> «GOTTFRIED.— [...] Sé que podéis hacerlo. Tampoco será la primera vez. En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? Recuerdo a mi primer jefe, el señor Baumann, me hacía la vida imposible. Pero yo simulaba apreciarlo. Le preguntaba por su salud, “¿Cómo va esa pierna, señor Baumann?” y le sonreía. ¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez? Durante años, cada tarde, al volver a casa y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente por muy malo que hubiese sido el día. Todo el mundo ha actuado alguna vez, no hay por qué avergonzarse» (Mayorga, 2002c).

las destruye; en segundo lugar, este teatro, como cualquiera, no funcionaría sin la «complicidad» del Delegado, cumpliendo el rol del espectador, de manera que «lo que confunde al Delegado no es la calidad de la mascarada que se le presenta, sino su propia incapacidad para mirar de frente la verdad» (en Iris Mann, 2011).

De este modo, la responsabilidad moral también aparece íntimamente ligada a las preguntas correspondientes a lo peligroso del teatro y a su dilema en relación con la «verdad»; asimismo, dicha responsabilidad se traslada al lector/espectador a partir de las respuestas ofrecidas por Rossel, en cuya perspectiva se direcciona la mirada del público, y que se construye a sí mismo como un espectador incapaz, ignorante, que incomoda a los otros espectadores, al público, al mostrarse como su espejo.

### ***El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000) (2010): representación de la verdad a partir de lo irrepresentable***

De las obras pertenecientes a Mayorga que pueden reunirse con el denominador común del tratamiento del Holocausto, *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* constituye su búsqueda más novedosa, publicada por primera vez en el año 2010 en la antología reunida bajo el título *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate*. Antes de su estreno en Madrid el año anterior, la obra tuvo su primera experiencia frente a espectadores en la lectura dramatizada realizada en mayo del 2013 en el Teatr Polski de la misma Varsovia.<sup>45</sup> Como marca la acotación inicial, único indicador espacio-temporal de la obra (que a la vez ordenará las acotaciones internas, presentes en los diálogos), la acción transita dos tiempos alternados en un mismo espacio: «*En Varsovia, entre 1940 y la actualidad*» (Mayorga, 2010d). Esta alternancia temporal entre un pasado y un presente se da a partir de la exhibición de dos historias principales que son ordenadas en las diferentes secuencias y, a la vez, se resuelven unidas o entrelazadas al final por una tercera. La primera historia ocurre en un tiempo que puede vincularse con el presente, en las secuencias 1, 3, 7, 9, 11, 13, 18, 23, 33 y 36. Blanca, la protagonista, inicia la acción relatando a su esposo (etiquetado como Raúl) el extravío en la ex zona del Gueto de Varsovia y su llegada incidental a una sinagoga, donde se prepara una exposición con una serie de fotografías recientemente encontradas que revelan los lugares y las personas que habitaron ese lugar cuando fue el tristemente célebre campo de refugiados:

BLANCA.— Fui hacia allí, a la dirección que me apuntaste. A pie, tenía tiempo, con el mapa que me diste. Junto a un campo de balonmano, de cemento, me pareció ver una iglesia antigua. [...] Nunca había entrado en una sinagoga. ¿Tú? [...] Estaban

---

<sup>45</sup> «Me emociona que mi obra vaya a ser presentada en esa ciudad por un teatro tan importante como lo es el Polski, en traducción de Marta Jordan y en conmemoración del levantamiento del gueto» (Mayorga, 2013c).

preparando una exposición allí arriba. Unos carretes que han aparecido de aquella época.

RAÚL.— ¿Aquella época?

BLANCA.— El gueto. Un hombre estaba poniendo los cartelitos. Bajo cada foto, en polaco y en inglés, la calle donde se cree que se hizo la foto (Mayorga, 2010d).

Esta serie de fotografías sirve como el disparador que impulsa a Blanca a profundizar en la memoria de las tradiciones orales que los propios descendientes de los habitantes del Gueto le transmiten.<sup>46</sup> La búsqueda de Blanca se centra sobre una historia o «leyenda» que refiere la creación de un mapa del Gueto realizado por una niña y su abuelo, un reconocido y hábil cartógrafo que, a su vez, enseñaba el arte a su nieta:

MAREK.— [...] Hay muchas leyendas sobre el gueto, y la del mapa es la más inverosímil.

BLANCA.— ¿Cómo la contaría usted, la leyenda?

MAREK.— Érase una vez en el gueto. Mientras todo moría a su alrededor, un viejo cartógrafo se empeñó en dibujar un mapa. Pero como sus piernas no lo sostenían, como no podía ir a buscar los datos que necesitaba, pidió a una niña que lo hiciera por él (Mayorga, 2010d).

De este modo, el recorrido de su búsqueda la llevará a enfrentarse con los testigos y las versiones entrecruzadas, contradictorias, que se desbaratan en los datos y los recuerdos de aquellos observadores en quienes ha caído el paso del tiempo. La búsqueda de Blanca termina por obsesionarla hasta el punto de desligarse de los elementos y personajes que la atan al presente, incluso con el desamor y la separación de Raúl.<sup>47</sup> A su vez, se deja entrever una sub-trama en las secuencias 16, 23

<sup>46</sup> En este sentido, según lo expuesto por el mismo Mayorga, el personaje de Blanca podría leerse con un *alter ego* del autor y su propia creación de la obra. En el texto escrito para la presentación de la lectura en la ciudad de Varsovia, Mayorga nos cuenta la anécdota que servirá de germen creador de la pieza: «En enero de 2008, el teatro me llevó a la ciudad de Varsovia, donde nunca había estado. Una mañana, libre de compromisos, eché a andar con el mapa que me habían dado en la recepción de mi hotel. [...] mi mirada cayó sobre lo que parecía una antigua iglesia. Al acercarme, vi que el edificio, a cuya puerta había un coche policial, no era una iglesia sino una sinagoga. Yo nunca había estado en ninguna [...]. Allí, en una pequeña sala, una mujer preparaba una exposición. Se trataba, según me explicó, de fotos del gueto recientemente descubiertas. Junto a cada foto, la mujer colocaba un cartelito, en polaco y en inglés, indicando el lugar en que probablemente se tomó la instantánea años atrás. A mí se me ocurrió sacar mi mapa y marcar con cruces esos lugares. Al salir del templo, en vez de reanudar mi camino hacia el hotel, busqué el punto más cercano entre los que había señalado en el mapa. Cuando llegué a ese lugar, no encontré nada de lo que acababa de ver en la foto. Faltaban, desde luego, las personas, pero también todo lo que en las fotos la rodeaba» (Mayorga, 2013c).

<sup>47</sup> «RAÚL.— Desde que estamos aquí, todo ha ido a peor. Tienes que salir de aquí. Voy a sacarte de aquí.

BLANCA.— No voy a irme de Varsovia.

RAÚL.— [...] ¿Cómo se enamora a una mujer que te amó? Porque yo sé que un día me amaste. Me faltan las palabras.

BLANCA.— No voy a irme de Varsovia» (2010d).

y 25, que sugieren el inicio de una relación del personaje de Raúl con su profesora de polaco Magda.

En paralelo al recorrido de Blanca, pero en el mismo espacio de la ciudad, el drama exhibe en catorce secuencias intercaladas (2, 4, 5, 8, 10, 12, 14, 17, 19, 22, 27, 30, 32 y 34) la historia de una niña y su abuelo, la cual presenta varias marcas que la relacionan, tanto con el tiempo pasado que alude a «la creación del Gueto de Varsovia, establecido por el general Hanks Frank el dieciséis de octubre de 1940, a su levantamiento el 16 de mayo de 1943 y a distintos momentos del régimen comunista» (Gorría Ferrín, 2013: 222), como a la «historia o leyenda» cuya verdad es buscada por Blanca y referida por el resto de los personajes ubicados en la alternancia del presente:

ANCIANO.— [...] A tu abuela no le gustaba verlos ahí, entre los retratos familiares, pero para mí son parte de la familia. Varsovia 1874, cuando se introdujo la numeración de las casas [...]. Mapa de la primera partición de Polonia, en 1772. Mapa de los repartos de 1793 y 1795. Mapa de la lengua alemana de 1932. Mapa del tratado de amistad entre Hitler y Stalin de 28 de septiembre de 1939. ¿Cómo puede nadie asombrarse de lo que está pasando? Todo lo que está ocurriendo se anunciaba en esos mapas. Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿No sientes que la catástrofe se aproxima?

NIÑA.— Sí.

ANCIANO.— No supimos leerlos a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos? [...] Ahora sé que todos esos mapas, cuantos he trazado en mi vida, sólo eran un prólogo del que hoy debería dibujar. Pero ese último mapa, ya no puedo hacerlo solo. Si Dios me devolviera una pizca de fuerza, aunque tuviese que arrastrarme, saldría ahí a mirar y luego haría el mapa de esas calles en que hombres cazan a hombres. Pero ni siquiera tengo fuerza para sostener un lápiz.

NIÑA.— Yo lo haré. Yo lo haré por usted (Mayorga, 2010d).

Finalmente, podemos distinguir una tercera trama centralizada en el personaje de Déborah, una cartógrafa que vivió en el Gueto de Varsovia con su abuelo, un reconocido cartógrafo judío. Las secuencias que la exhiben muestran un recorrido temporal que abarca algunos momentos del «entre» el momento de la guerra y el presente; en la 26 se la muestra en la posguerra, a la edad de 35 años, renunciando a su trabajo como cartógrafa:

MOLAK.— Le pido que reconsidere su solicitud. Temo que no sea bien comprendida. Trabajar aquí es un honor, el máximo al que puede aspirar un cartógrafo polaco. [...] Polonia ha invertido mucho en su formación. Usted tuvo el privilegio de ser enviada a Moscú a estudiar con los mejores maestros. [...]

DEBORAH.— Desde hace meses, más de un año, vengo observando inexactitudes en la edición de mis mapas. He advertido de ello al jefe de mi sección, sin obtener respuesta.

MOLAK.— ¿Inexactitudes? ¿Qué clase de inexactitudes?

DEBORAH.— Los mapas no son editados tal como yo los dibujo. No me afecta sólo a mí, a toda la sección. Sé que algunos de los mapas que hacemos tienen un carácter, por así decirlo, propagandístico (Mayorga, 2010d).

Más adelante, en la secuencia 29, se la muestra de casi 50 años, en plena Guerra Fría, mientras es investigada por el Gobierno comunista por presunta traición o conspiración a partir de sus mapas,<sup>48</sup> y en la secuencia 31 se la describe «por encima de los cincuenta» mientras se ofrece como voluntaria para ir a Sarajevo, por lo que podemos deducir que la parte se ambienta en la Guerra de Bosnia de los años noventa.<sup>49</sup>

La secuencia 35 resulta clave para nuestra mirada, ya que ofrece tanto una reunión como una resolución (aunque sea paradójicamente abierta) de todas las historias que distinguimos en el drama. Luego de su recorrido de entrevistas tratando de dar con la verdad sobre el «cuento» de la niña y su abuelo y el mapa que ambos habían hecho, Blanca se encuentra con Déborah, quien, en el tiempo presente, establecido por su encuentro con la heroína de la primera historia, rondará los ochenta años. La entrevista entre las dos mujeres puede verse como un disparador de paradojas y contradicciones propias de la reconstrucción de la historia y la verdad en la obra del autor; en principio, la anciana Déborah, a pesar de la gran cantidad de datos recolectados por Blanca, que la vinculan con la niña de la historia del Gueto, niega tanto ser aquella niña como la misma existencia del mapa:

BLANCA.— Estuve en la Asociación de Cartógrafos. Que vivan, sólo hay tres que fuesen niños en aquellos años. Y sólo una mujer. Pensé que podía tener suerte. Su editor me dijo que es usted una superviviente [...].

DEBORAH.— No nací allí. Había cumplido siete años cuando nos dieron orden de trasladarnos al «distrito judío». [...]

BLANCA.— Tengo entendido que un cartógrafo y su nieta...

DEBORAH.— ¡Se trata de eso!... Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa. En distintas versiones. [...] No soy aquella niña. Mi vocación fue tardía. Tuve todo tipo de trabajos antes de llegar a los mapas. Yo quería ser pintora, lo que me gustaba era dibujar. Lo de los mapas sólo ha sido un medio de vida.

BLANCA.— Su abuelo también fue cartógrafo: Jakub Mawult (Mayorga, 2010d).

---

<sup>48</sup> «DUBOWSKI.— Nuestros cartógrafos sospechan que usted no está trabajando en ningún atlas, sino con otro fin. Usted conoce esta ciudad como nadie la conoce. Creemos que lo que este mapa señala son los lugares de los que debería apoderarse una revuelta para dominar Varsovia. Un documento muy útil para los enemigos del Estado» (Mayorga, 2010d).

<sup>49</sup> «DEBORAH.— He estudiado este mapa que publicaron ayer los periódicos. El que encontraron a esos francotiradores. Lo hizo alguien que conoce la ciudad como su propio cuerpo. [...] El sitio tiene que verse con los ojos del sitiador. Tiene que ponerse en su punto de vista, sólo así descubrirá lo que el asesino no puede ver. Yo puedo hacer otro mapa. Alcantarillas, túneles, sótanos... Las aceras invisibles, las zonas ciegas bajo los puentes, las horas en que la sombra va cubriendo las calles...

DARKO.— Tener un mapa así sería útil, desde luego. Hablaré de usted a mis superiores. La llamaremos (Mayorga, 2010d).

La entrevista entre las dos mujeres se plantea como un debate sobre la verdad de la historia popular y oral sobre la niña cartógrafa y su abuelo, pero que puede extenderse a un planteamiento filosófico basado en preguntas retóricas cuyas respuestas son susceptibles de un análisis universal sobre las construcciones de la verdad.<sup>50</sup> Asimismo, esas «construcciones» de la verdad se desestabilizan completamente cuando la historia de la niña se proyecta en un proceso de ficcionalidad:

Me gustaría que hiciesen esa película. No sería «otra película sobre el Holocausto». El mapa no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante. [...] No creo que lleguen a hacerla. La idea, un cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil, no sé si el público aceptaría que hay algo importante en juego (Mayorga, 2010d).

Sin embargo, la serie de paradojas o contradicciones da otro giro en la secuencia final, en donde observamos que la niña levanta una de las baldosas del piso y hace una marca con un punzón, y la última acotación nos informa «*Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia*». De este modo, la búsqueda de la verdad de la «leyenda» por parte de Blanca, se transforma en un reflejo de la idea mayorguiana sobre la búsqueda de la verdad histórica, un recorrido siempre dual, plagado de respuestas contradictorias, que establecen una mirada a contrapelo de la perspectiva historicista; las múltiples construcciones de la verdad, que en la búsqueda de Blanca se dan por medio del relato de los entrevistados y que, pese a partir de una negativa sobre la existencia del mapa y de la niña, empujan a la heroína a continuar su búsqueda, se trasladan al espectador por medio de la serie de coincidencias entre la misma niña y el personaje de Déborah. Como siempre en Mayorga, la búsqueda de la verdad por medio del teatro, y con la filosofía como su herramienta, se establece más a partir de una serie de preguntas que de una respuesta unívoca; en una imagen «cartográfica», es más un recorrido que un lugar de llegada; la respuesta a la serie de incógnitas nunca se resuelve, siempre queda abierta al espectador, a partir de las posibilidades que, incluso, se oponen o contradicen.

A su vez, esa dualidad muchas veces contradictoria en las sucesivas construcciones de la verdad tiene su paralelo o correspondencia en la superposición de los tiempos pasado y presente, que la perspectiva historicista normalmente concibe como opuestos. Así, el personaje de Blanca puede concebirse como un *flâneur*, el «paseante» benjaminiano que «en cada rincón de la ciudad ve dos ciudades, la hoy dominante y esa otra de la que no hay sino huellas fugaces» (Mayorga, 2010c), cuando recorre la Varsovia actual rastreando y reconstruyendo el pasado del Gueto en sus

---

<sup>50</sup> «DÉBORAH.— Lo lamento, ni yo soy aquella niña ni creo que haya existido. Siempre me pareció inverosímil, cuento de vieja. Pero no tengo nada contra los cuentos si sirven para recordar. ¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir. [...] No creo que lo encuentre nunca. Y aunque lo encontrase, aunque lo tuviese delante de los ojos, no lo reconocería. Ellos se habrían asegurado de que no cualquiera pudiese utilizarlo» (Mayorga, 2010d).

restos, situación que se evidencia sobre todo con el «paseo» de Blanca y Deborah en la secuencia 35:

DEBORAH.— [...] Es la hora de mi paseo, ¿quieres acompañarme?

BLANCA.— Por favor.

DEBORAH.— [...] Salgo a comprobar si aún existe un sitio o en qué lo han convertido. [...] A Chopin le gustaba pasear por ese parque. En esa puerta del parque se juntaban las prostitutas viejas del gueto. Ahí había un club de boxeo, ahí estaba el cuadrilátero, los boxeadores aparecían por ahí, a mi padre le gustaba el boxeo, creo que le gustaba. [...] Aquí estaba mi casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, en el desván teníamos la mesa de los mapas. El muro pasaba por aquí. Unos centímetros, eso era todo. Aquí está, Umschlagplatz, de aquí salían los trenes. Aquí vi a mi abuelo por última vez (Mayorga, 2010d).

En ese sentido, nuevamente estamos ante la búsqueda de la «simultaneidad» o imbricación de los tiempos pasado y presente que ya veíamos en *Himmelweg*, y que al final del drama se reencuentran y se anudan en el mismo sentido.<sup>51</sup> La simultaneidad del pasado y el presente se patentiza en la escena a partir del aprovechamiento de las posibilidades de presencia y presente que ofrece el teatro: en cuatro secuencias del drama se muestra una convivencia de los personajes pertenecientes a los dos planos temporales mencionados; en la sexta se observa a Blanca, situada en el presente, siguiendo las marcas de un mapa, a la vez que la Niña del pasado en el Gueto «*mide distancias con sus pasos*»; en la secuencia 15, a la simultaneidad de estas dos mujeres se suma la aparición de Deborah, como vimos, imagen o reflejo probable de la Niña en el presente;<sup>52</sup> finalmente, las secuencias 20 y 28 nos muestran, respectivamente, al Anciano y a la Niña simultáneamente con Raúl, el esposo de Blanca, y al Anciano con la Niña y la misma Blanca.

Las yuxtaposiciones que ilustran las constelaciones benjaminianas y fundamentan el sentido de la obra encuentran su mejor expresión en la imagen de los mapas. Desde el título de la obra, que alude al oficio del Anciano y se traslada a la Niña, a Deborah, e inclusive a la misma Blanca, la cartografía se presenta como la forma de enfrentar los tiempos pasado y presente que, a su vez, sirve como modelo o metáfora de lo teatral. El drama está plagado de referencias indirectas o «guiños» que establecen un paralelismo entre teatro y cartografía,<sup>53</sup> de lo cual se deduce que la verdad que

<sup>51</sup> «La fábula dramática, en consecuencia, lleva a cabo la imbricación de esos dos segmentos históricos a través de la yuxtaposición de escenas» (Gorría Ferrín, 2012: 223).

<sup>52</sup> «*La Niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina sin rumbo*» (Mayorga, 2010d).

<sup>53</sup> «ANCIANO.— El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras. Los mapas cubren y descubren, dan forma y deforman. Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido. [...] En este mapa, el centro del mundo es Atenas; en éste lo es Jerusalén. Estos dos representan el mismo lugar, pero fijate: los checos lo llaman Terezin; los alemanes, Theresienstadt» (Mayorga, 2010d).

puede ofrecer el teatro, como cualquier forma de representación histórica, no es a partir de una respuesta, sino de una serie de preguntas, disparadas por los recorridos muchas veces superpuestos, opuestos, de ida y vuelta, que expresan una verdad nunca unívoca.

### ***Job* (2004): la narración y el mito como intermediarios de la catástrofe**

Nuestra puntualización sobre los dramas que tratan la temática del Holocausto termina con *Job*, estrenado bajo la dirección de Guillermo Heras en mayo de 2004, en la iglesia del monasterio de Santo Tomás de Ávila. El subtítulo que acompaña al nombre del célebre personaje bíblico subraya su correspondencia con el procedimiento de *collage* intertextual, y también la re-unión de diferentes planos temporales: «A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etty Hillesum» (Mayorga, 2004c).

La estructura del texto, también susceptible de una comparación con las ya estudiadas partes de la tragedia griega, presenta una segmentación de cinco secuencias precedidas del correspondiente número romano, sin el indicador dramático de sus formas normales, del tipo acto, cuadro, escena, etc., y «sin que encajen en realidad en ninguna de ellas» (J. L. García Barrientos, en Brizuela [ed.], 2011: 54). La secuencia I es claramente la más extensa, y ocupa poco más de la mitad del texto. Acorde con el orden precisado en el subtítulo, esta parte constituye un trabajo de adaptación o juego intertextual que toma como punto de partida al *Libro de Job*. La acción se pone en juego con la palabra de un personaje etiquetado como Narrador que cuenta la historia del personaje bíblico:

NARRADOR.— Érase una vez un hombre llamado Job, que vivía en el país de Us. Era un hombre íntegro, temeroso de Dios y apartado del mal. Tenía siete hijos y tres hijas. Poseía siete mil ovejas, tres mil camellos y quinientas yuntas de bueyes, quinientas burras y numerosos siervos (Mayorga, 2004c).

Pero inmediatamente intervienen una serie de diez u once personajes que dan cuerpo a la historia; cuatro Mensajeros, el mismo Job, una Mujer, tres hombres amigos de Job, Elifaz, Bildad y Sofar, un cuarto hombre etiquetado como Elihú, y al final el mismo Dios, cuyo discurso asume el Narrador en estilo directo. La historia tomada del relato bíblico no tiene variaciones relevantes respecto del original, Job es el devoto y temeroso de Dios que sufrirá en carne propia la pérdida de sus riquezas y de su familia y los terrores de la peste, por lo que la interacción con los demás personajes se focaliza en el debate sobre el obrar divino:

ELIFAZ.— ¿Te castiga Dios por tu piedad? ¿No será por tu maldad?, ¿no será por tus culpas? Habrás despojado de sus ropas al desnudo, no habrás dado de beber al sediento, habrás negado pan al hambriento. El malvado se dice: «¿Qué sabe

Dios? Las nubes no le dejan ver. Está muy lejos de mí. ¿Qué puede hacerme?». Haz las paces con él, Job. Alza a Dios tu oración y volverá a ti la luz. Él humilla al arrogante, pero levanta a quien se humilla ante él (Mayorga, 2004c).

La serie de conclusiones entrecruzadas que se desprenden de la desesperación de Job establecen la pregunta elemental que servirá de guía y *leitmotiv* de todo el drama, es decir, «¿Dónde está Dios?»,<sup>54</sup> ya que establece el punto de referencia con las historias consiguientes, que se integran en el procedimiento del *collage*. En este sentido, la relación con el Holocausto «no deja de ser indirecta o metafórica» (J. L. García Barrientos, *op. cit.*, 2011: 54); la imagen del personaje bíblico funciona como el paradigma del judío castigado injustamente por un Dios que lo pone a prueba. Asimismo, el término holocausto es utilizado dos veces, pero con su acepción primitiva, es decir, aludiendo al sacrificio ofrecido a Dios en el Antiguo Testamento, aunque también funciona como una «semilla» semántica, cuyo sentido se ramificará en las siguientes partes.<sup>55</sup>

Las tres secuencias siguientes (II, III y IV) parten de diferentes fuentes históricas y literarias que se transforman en discursos monologados; como nos indica el mismo autor en el texto de la presentación del drama, titulado «Job entre nosotros» (2004b), los testimonios de Elie Wiesel, los diarios de Etty Hillesum y el relato de Zvi Kolitz «Iosl Rákovér habla a Dios» constituyen una serie uniforme de referencias intertextuales que integra a «seres humanos que, como Job, interpelan a un Dios que parece ocultarles su rostro en el momento de peligro» (Mayorga, 2004b). La secuencia II presenta un monólogo del Narrador, devenido en personaje, testigo de la historia narrada. El mismo parte del *leitmotiv* proveniente de la historia de Job<sup>56</sup> para contar la patética ejecución de tres integrantes de un «campo de trabajos», entre los cuales se encontraba un niño:

Los dos adultos gritaron: «¡Viva la libertad!». El niño callaba. Entonces oí a mi espalda aquella pregunta: «¿Dónde está Dios?». A una señal del comandante, las tres sillas cayeron. [...] Los dos adultos murieron inmediatamente. Pero la tercera cuerda siguió moviéndose durante largo rato. Cuando yo pasé ante él, el niño todavía luchaba con la muerte. Entonces escuché aquella pregunta por segunda vez: «¿Dónde está Dios?». No sé dónde encontré fuerza para responder: «Ahí. Está ahí. Colgado de esa horca» (Mayorga, 2004c).

<sup>54</sup> «JOB.— ¡Si supiera cómo llegar a tu morada, para exponer ante ti mi causa! Pero no sé dónde estás. Voy a Oriente y no te hallo. Voy a Occidente y no te encuentro. Te busco al Norte y no apareces. Voy al Sur y no te veo. ¿Dónde está Dios?» (Mayorga, 2004c).

<sup>55</sup> Al inicio de la secuencia, el Narrador nos dice que Job «ofrecía un holocausto» por cada uno de sus hijos; en el final, la palabra de Dios puesta en boca del Narrador ordena a los que acompañan al desgraciado: «Tomad siete terneras y siete carneros y, ante mi siervo Job, ofrecedlos en holocausto» (Mayorga, 2004c).

<sup>56</sup> «NARRADOR.— [...] Pienso en Job cada vez que oigo esa pregunta: ¿Dónde está Dios? “¿Dónde está Dios?”, se pregunta Job. ¿Dónde está Dios? Recuerdo haber oído esa pregunta hace muchos años. Recuerdo esa pregunta y la respuesta que entonces encontré» (Mayorga, 2004c).

La secuencia III muestra el monólogo de un personaje etiquetado como Hombre, introducido por el Narrador, que lo sitúa en el gueto de Varsovia, atrincherado en una casa desde la cual combate hasta la muerte, por lo que puede interpretarse como un episodio del levantamiento del gueto.<sup>57</sup> A diferencia de la secuencia anterior, en donde la narración constituía la reconstrucción de un recuerdo por medio de la palabra, en pasado, esta parte muestra al personaje «puesto en situación, y en situación extrema, tensa, dramática hasta más no poder» (J. L. García Barrientos, *ibidem*: 56) a partir de la utilización del tiempo presente:

Dos botellas de gasolina: ésta es toda la munición que me queda. Una es para los asesinos. La otra la reservo para mí. Esta casa está a punto de caer, pero a mí no me cogerán vivo (Mayorga, 2004c).

Del mismo modo que el Job bíblico y recuperado en el drama, el discurso del personaje muestra marcas que indican tener como destinatario a Dios,<sup>58</sup> lo que a su vez demuestra una «exaltación espiritual rayana en el misticismo» (J. L. García Barrientos, en Brizuela [ed.]: 56). Con formas similares, la secuencia IV muestra el monólogo del personaje etiquetado como Mujer, también presentada y puesta en situación por el Narrador con la pregunta inicial tomada del texto bíblico, que reverbera como un eco, casi anafóricamente:

«¿Dónde está Dios?». Se pregunta Job. ¿Lo sabe esta joven?, ¿sabe ella dónde está Dios? Tiene ante sí una carta cerrada. Llevaba meses esperándola y ayer, por fin, la recibió. No necesita abrirla para saber lo que contiene: su orden de deportación. Tal día, a tal hora, habrá de presentarse en la estación de ferrocarril (Mayorga, 2004d).

Después de esta breve presentación, la palabra de la Mujer, también en tiempo presente, ocupa el resto de la secuencia. Finalizada la enumeración de las tareas de su preparación para presentarse al tren que la llevará al espanto (incluyendo la mención de sus padres, que intentan salvarla), surge nuevamente el personaje del Dios silencioso con el uso de la segunda persona, ubicándolo como destinatario del discurso:

Yo no me siento en las garras de nadie. Yo solo me siento en tus brazos, mi Dios. También en el campo, acechada por los SS, me sentiré en tus brazos. Tendré que soportar sufrimientos que ni siquiera soy capaz de imaginar, tal vez seré presa

<sup>57</sup> «Este hombre está allí, en el gueto. Las llamas crecen alrededor de la casa desde la que ha combatido durante siete días y siete noches» (Mayorga, 2004c).

<sup>58</sup> «Deja que te diga esto: yo sigo creyendo en ti pese a todo lo que tú has hecho para que yo dejase de creer en ti [...]. No existe una falta que merezca un castigo como el que hemos recibido [...]. Has apartado tu rostro del mundo. Has abandonado a los hombres a sus impulsos más salvajes (...). No, no nos merecemos los golpes que recibimos. Mira a este niño que yace a mi lado y dime: ¿Qué más debe ocurrir para que muestres tu rostro al mundo? [...] Yo, en cambio, creo en ti más que nunca. Ahora más que nunca sé que tú eres mi Dios. Porque no eres, no puedes ser, el Dios de aquellos cuyos actos son expresión de la ausencia de Dios» (Mayorga, 2004d).

de la desesperación. Pero todo eso es poco comparado con mi confianza en ti. [...] Tú pareces tan incapaz de modificar la situación... Por eso, yo no te pido cuentas. Si tú no puedes ayudarnos, nos corresponde a nosotros ayudarte y defender la morada que te abriga en nosotros. [...] Y si estoy para ti, también estaré para los otros. Voy a ayudarte, mi Dios, ése es el principio que me he marcado (Mayorga, 2004d).

La última secuencia del drama (la V) exhibe nuevamente al narrador, que abre y contiene las historias, subrayando así la unicidad y la correspondencia entre las mismas,<sup>59</sup> y describiendo el final «feliz» del relato bíblico, con un Job al que la fortuna volvió a sonreírle, y «llegó a poseer catorce mil ovejas, seis mil camellos, mil yuntas de bueyes y mil burras, y que tuvo siete hijos y tres hijas» (Mayorga, 2004d), para morir anciano tras una larga y próspera existencia. En este sentido, el cierre de las narraciones sugiere el único (y claro) contraste con el ya sabido final de todas las víctimas del Holocausto; a su vez, esa comparación solapada funciona como el disparador que abre los interrogantes que terminan en Dios, tal como en el inicio y en la idea que recorre todo el drama, de manera que la cohesión de la pieza es más temática que argumental.<sup>60</sup> El *leitmotiv* en el que se reúnen las diversas voces constituye el elemento universal que unifica los tiempos, cuando se clarifica como guía del sentido y pone en diálogo las voces de las víctimas de nuestro tiempo con «la intemporal palabra de Job».

Uno de los rasgos más distintivos del drama tiene que ver con su carácter narrativo; de acuerdo con José Luis García Barrientos (en Brizuela [ed.], 2011: 54), quien ve la pieza como una «especie de oratorio», la cuestión principal consiste en establecer «si se trata de verdaderos personajes dramáticos o de meras voces». En todos los casos que se presentan en las consecutivas secuencias, la situación no es más dramática que narrativa; así, el personaje del Narrador, cuya etiqueta ya define su rol exclusivo en el juego dramático, demuestra una jerarquía predominante. Todo lo que sucede en el escenario está contenido en la voz de este personaje, el único que está presente (y que habla) en las cinco secuencias del drama, y que constituye de esta forma el único hilo conductor. El Narrador abre y cierra la obra en soledad en las secuencias I y V, sirviendo (sobre todo al final) como conector de todas las historias,<sup>61</sup> pero también realiza intervenciones para «regir» el diálogo representado en la historia de Job de la primera secuencia, a partir de expresiones propias de la narración literaria (o, en este caso, de la narrativa religiosa) que resultan claramente redundantes en el drama, como «Elifaz de Temán tomó la palabra para responder a Job» (Mayorga, 2004d), o «Entonces habló Sofar de Naamat, el tercero de los amigos que habían

<sup>59</sup> «NARRADOR.— Pienso en ellos cada día. Pienso en esa mujer que va a tomar un tren hacia la muerte, pienso en ese hombre rodeado de muerte, pienso en ese niño. Cada noche pienso en ese niño que lucha en el aire contra la muerte. Intento pensar en Job» (Mayorga, 2004d).

<sup>60</sup> «El tema de Dios, sobre todo en I, III y IV, desvía nuestra mirada del espantoso suelo hacia el cielo enigmático» (J. L. García Barrientos, en Brizuela [ed.], 2011: 55).

<sup>61</sup> «La secuencia V, que es un breve monólogo suyo, es la única ocasión en que se unen, aunque sólo discursivamente, en su voz, las otras cuatro historias, las tres del Holocausto y la de Job» (J. L. García Barrientos, en Brizuela [ed.], 2011: 55).

ido a visitarlo»,<sup>62</sup> e introduce a los otros personajes y sus respectivas narraciones en las secuencias siguientes; incluso a sí mismo, cuya historia, la primera de las narraciones que hace referencia directa al Holocausto, quedará al nivel de la anterior en primera instancia, e igual más tarde con las narraciones de las secuencias III y IV. En el mismo sentido, los demás personajes, las otras voces, están del todo subordinadas a la voz del Narrador, que queda así en una distancia aparentemente menor a las demás, es decir, más cercana al espectador, a quien le habla, le cuenta, le «ordena» los hechos, de frente, en el presente que ambos comparten, y se apropia así del primer plano de la comunicación, subyugando a las demás voces a su dependencia. Otro rasgo, en este caso textual, que reafirma el carácter de «oratorio» de la pieza, tiene que ver con la total ausencia de acotaciones; inclusive, como ya hemos señalado, en el diálogo de la primera secuencia, las indicaciones sobre los cambios de la palabra de los personajes son emitidas en voz alta por el Narrador. Esta serie de marcas que muestran una prioridad o predominio de lo narrado por sobre lo actuado, apuntan a la utilización de la palabra como única forma ética o moralmente posible de representar lo irrepresentable; al igual que el primitivo arte teatral de los griegos, cuya medida exigía la exclusión de la escena de lo considerado «cruento», pero referido en la narración de algún personaje, el Holocausto, tema central de la obra, se muestra solamente por medio de la narración, del testimonio. Así, de igual forma que en los otros dramas mayorguianos sobre el tema, el Holocausto pertenece a un tiempo ausente, referido, pero que en la misma referencia, por medio de la palabra, se hace presente:

Un día, a la vuelta del trabajo, vimos que los SS habían levantado tres horcas en el patio. Al poco, trajeron a tres encadenados. Dos adultos y un niño, el criado del holandés. Un comandante de las SS leyó la sentencia. Los SS hicieron que cada condenado subiera a una silla, al pie de la horca, y les pusieron las cuerdas en el cuello (Mayorga, 2004c).

Las diversas *alusiones significativas* sobre el Holocausto, presentes en las menciones al campo, el gueto o el tren, aparecen escamoteadas de la escena tras las palabras, nunca exhibidas a los ojos del espectador; la palabra es la paradoja que muestra lo que no puede mostrarse, operando como filtro, con una función distanciadora que permite «entrever este sol de maldad sin abrasar los ojos» (J. L. García Barrientos, en Brizuela [ed.], 2011: 58).

#### LITERATURA: EL RECURSO DE LA ANIMALIZACIÓN DESDE UNA ÓPTICA KAFKIANA

Si en algo coinciden las opiniones de los investigadores de cualquier época sobre la obra de Franz Kafka (1883-1924) es en resaltar el carácter de representatividad de

<sup>62</sup> José Luis García Barrientos observa que en esta secuencia los personajes nunca cruzan más de dos réplicas sin que interfiera el Narrador, cuyas intervenciones «abortan cualquier posibilidad de interacción verbal directa, de diálogo inmediato (no mediado) como es el dramático genuino» (en Brizuela [ed.], 2011: 55).

sus textos, viendo en el escritor checo el reflejo del «espíritu concreto de nuestra época» (H. Bloom, 2005: 457) o bien el «sentimiento de desubicación del hombre moderno» (T. Aguilar García, 2010). La cuestión trasciende las fronteras europeas; particularmente en Latinoamérica, el adjetivo «kafkiano» ha superado los márgenes literarios para formar parte del lenguaje (y del imaginario) cotidiano; ya Borges en 1938, ante la exclusión de Kafka del canon literario alemán en la *Geschichte der Deutschen National-literatur*, de Johannes Rohr, lo reclamaba como un «escritor extraordinario» cuyo nombre no podía «honestamente faltar en una historia de la literatura alemana» (Borges, 1999: 155). Gran parte de ese carácter emblemático se imprime en los personajes principales de sus cuentos, en los cuales (y, sobre todo, desde los cuales) hará foco la historia.

Un grupo importante de las narraciones de Kafka presenta protagonistas animales, que a la vez muestran rasgos humanos, como el habla; o bien seres humanos que se transforman o «metamorfosean» en animales.<sup>63</sup> Si bien es obvio que no debemos tomar este recurso como una novedad, también es evidente que estas modernas fábulas kafkianas difieren bastante de sus célebres antecedentes clásicos; en primer lugar, carecen tanto de moraleja como de interpretación unívoca, siendo muchas veces más amplias en su desarrollo y en todos los casos más complejas, cerradas u «oscuras»; en segundo lugar, muestran animales que no se limitan a disfrazar condiciones humanas con un fin aleccionador, exhibiendo reflexiones y sentimientos más profundos que los convierten en sujetos dueños de una identidad rota, degradada, des (o infra)-humanizada, lo que, paradójicamente, lo acerca más al hombre:

Las diferencias con la intención ilustrada de los fabulistas [...] son obvias. Los animales de las fábulas, cuyas características típicas servían para construir un arquetipo moral ejemplificante, [...] dan un paso de gigante en la obra kafkiana hasta situarse en el mismo nivel, difícilmente discernible, que el ser humano. [...] La identidad es pura ilusión, nadie es completamente algo, ya sea este algo Gregorio Samsa o el humano que fue simio (Aguilar García, 2010).

No deberíamos pasar por alto que el período de escritura de Kafka se da en una época que comenzaba a asimilar con asombro las teorías de Charles Darwin, mostrando por medio de la ciencia que la realidad puede superar a la ficción; el discurso científico imperante corrobora entonces la ficción de los antiguos fabulistas, la ciencia investiga la relación del hombre con el animal;<sup>64</sup> recordemos también en este sentido los antecedentes de Kafka como estudiante de Química y el uso de un len-

---

<sup>63</sup> Wilhelm Emrich (en Caeiro, 1976: 16) distingue «entre los relatos kafkianos que contraponen animales y hombres y [...] otros que el autor escribió al fin de su vida, los cuales se desarrollan sólo en el mundo animal y, paradójicamente, no abundan en descripciones animales».

<sup>64</sup> «El animal puede hablar en nombre del ser humano y éste experimenta con estremecimiento esa leve “corriente de aire” que le refresca los talones: he aquí el tradicional punto vulnerable de Aquiles, el eslabón que lo une con la humanidad» (Caeiro, 1976: 9-10).

guaje impersonal, con términos tomados del derecho y de las ciencias, que le daba una «precisión irónica» a sus relatos (Nabokov, 2009: 378).

La animalidad en Kafka implica siempre una idea de rebajamiento, un paso a la inferioridad manifestada tanto desde lo físico o exterior como desde lo interior o subjetivo; la asimilación de lo humano con lo animal no es una exaltación de lo animal, sino una toma de conciencia sobre los límites humanos.<sup>65</sup> Según Teresa Aguilar García (2010), la interpretación fundamental de estos cuentos parte de la idea explícita en el título de su relato más célebre, que «inmediatamente nos remite al concepto de identidad humana»; Óscar Caeiro ya había sostenido que en todos estos relatos «está implícita, por decirlo así, la metamorfosis de Gregorio Samsa, o sea que testimonian una particular experiencia humana» (1999: 73). En definitiva, la representatividad de la obra kafkiana tiene su punto álgido en la perspectiva que exhibe una humanidad paradójicamente deshumanizada, en la mirada del mundo circundante desde un punto de vista inferior, reducido. Por esto, las características de lo animal, ideales en tanto referencia a las limitaciones humanas, aparecen incluso en algunos escritos no protagonizados por animales; recordemos que Joseph K., protagonista de *El proceso*, es ejecutado «como un perro», y también que el protagonista de *En la colonia penitenciaria* es descrito en su inexplicable reclusión «tan sumiso como un perro».

En el ya citado trabajo realizado junto a su profesor Reyes Mates («“Los avisadores del fuego”: Rosenzweig, Benjamin y Kafka», 2000), Mayorga dedica una reflexión a los personajes kafkianos, puntualmente a los animales, subrayando sobre todo el carácter de extrañamiento, la mirada del extranjero (podríamos decir, del *outsider*) que inevitablemente se ve sometido a un poder superior, como rasgo fundamental de su representatividad:

El personaje kafkiano vive en el mundo como un extraño: como un extranjero. [...] Su lugar es ese no lugar que adjudica la posadera al agrimensor: «No es usted del castillo, no es usted de la aldea, no es usted nada. Pero, por desgracia, es usted siempre algo: un forastero, uno que sobra y siempre está ahí, molestando». «Lo ajeno, la propia otredad, se ha convertido en amo», escribe Benjamin comparando la estancia del hombre contemporáneo en su cuerpo con la del agrimensor en la aldea (Mayorga, 2000: 62).

En este sentido, la idea que antes aparecía en términos de no identidad e inferioridad se reafirma en Mayorga con la imagen emblemática de ese hombre contemporáneo «quien ni siquiera sobre su cuerpo tiene alguna seguridad: el ser humano no es nada más que un cuerpo vulnerable» (2000: 63). De igual modo resalta la

---

<sup>65</sup> «En el relato de Kafka la limitación animal, transformada en una suerte de fatalidad, se imprime sobre el acontecer [...]. Si se tiene en cuenta el predominio de la perspectiva animal, se llega a la conclusión de que Kafka ha dado a esta limitación carácter de tema fundamental. Sus relatos sobre animales le permiten plantear el problema del choque del hombre con sus límites, su destino, su condición» (Caeiro, 1971: 59).

capacidad de los personajes animales para poder ofrecer sin reparos la mirada de lo propio, como una posibilidad para hablar desde sí mismo<sup>66</sup> y, desde su mirada rota e inferior, mostrar el carácter inhumano del hombre moderno; en otras palabras, la identificación del autor con la perspectiva del animal constituye un vehículo que permite una mirada distinta de lo humano, y por tanto objetiva, aunque sea desde ese rebajamiento:

La animalización del impotente en la obra de Kafka es una animalización del propio Kafka. Después de haber visto a su perro jugar con un topo, anota en su diario: «De pronto, cuando el perro volvió a golpearlo con su pata estirada, el topo lanzó un chillido: ks, kss, chilló. Y entonces tuve la sensación... No, no tuve sensación alguna. Fue tan sólo una ilusión, pues aquel día la cabeza me colgaba tan pesadamente que por la noche noté, extrañado, que la barbilla se me había arraigado en el pecho». El miedo del topo transforma a Kafka en topo. Kafka se identifica con el diminuto animal humillado. Desde ese punto de vista escribe. Desde ese punto de vista organiza su resistencia (Mayorga, 2000: 63).

Como vemos, la utilización de personajes animales por parte de Kafka, imprescindibles a la hora de comprender gran parte de lo que llamamos representatividad del autor, son a su vez analizadas detenidamente por Mayorga, quien resalta algunas características, como la perspectiva del extrañamiento, la mirada «del extranjero», del diferente y, a su vez, la paradójica capacidad de esa mirada para hablar desde uno mismo. Si bien la recurrencia al mundo animal por parte de Mayorga ha sido vista en algunos casos como perteneciente a «la línea esperpentizadora de Valle-Inclán» (Abizanda Losada, 2013: 10) o bien como un recurso «muy utilizado en la antigüedad» (Ruggeri Marchetti, en Abizanda Losada, 2013: 11), el mayor antecedente de su conformación apunta (incluso en su propia metapoética) hacia los personajes animales creados por Kafka; las características y el objeto de las fábulas y animalizaciones kafkianas reúnen y definen por sí mismas la intención escénica de lo animal en las obras del madrileño.

De estas reflexiones surgen en la obra de Mayorga una serie de dramas que exhiben, mediante un procedimiento de *inclusión* de la forma temática kafkiana, personajes animales, o bien que muestran procedimientos que podríamos llamar «de animalización», de hibridación o dan cuenta de una «metamorfosis» animal sobre la escena a partir de alusiones a cierta transformación o asimilación metafórica de un estado animalizado, rebajado, cuestión que siempre (al igual que en Kafka) implica una idea de sumisión, la subordinación a una jerarquía superior, como ya hemos visto en el drama *Animales nocturnos* y como, en cierto modo, también podremos ver en la adaptación del relato kafkiano *Ante la ley*, entre tantas otras obras y adaptaciones mayorquinas.

---

<sup>66</sup> «A veces sí quiero que se reconozcan mi voz y la intención de la obra. Quizá en mis obras sobre animales me he desnudado más que en otras. La máscara del animal te permite presentarte más claramente; [...]. En boca de un animal pones frases que no te atreverías a poner en boca de un *alter ego* humano» (J. Mayorga, en Vilar y Artesero, 2009).

Podríamos sumar, además, todas las otras apariciones de animales, patentes o no, en sus obras, que no se encuentran separadas de un carácter simbólico.<sup>67</sup>

Para los análisis dispuestos en este apartado, nos limitaremos a las obras de Mayorga en las cuales se exhiben personajes principales (o protagonistas) directamente presentados como animales, aunque con características antropomorfas, es decir que, pese a ser presentados como animales, exigen una persona escénica o actor humano para su representación, principalmente por el uso de la palabra. En un período de producción (escrituras, lecturas semimontadas, puestas en escena) que abarca desde el año 2004 hasta el 2009, el madrileño escribe, ensaya, publica y representa cuatro obras desempeñadas por personajes animales con el habla como principal característica; el ya trabajado *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), la comedia titulada *La tortuga de Darwin* (2008) y el drama *La paz perpetua* (2008), en el cual se retoma a los personajes perros. El primero de estos trabajos es la adaptación de *El coloquio de los perros* de Cervantes, cuyo argumento ya describimos en nuestro apartado sobre las relaciones con la cultura española, por lo que no realizaremos aquí un análisis puntualizado sobre este drama. Sin embargo, no podemos dejar de mencionarlo, ya que constituye el primer antecedente de un trabajo que parte de los personajes animales, así como por la manipulación del original operada por Mayorga, que nos remite directamente a las características destacadas en sus ensayos y otros estudios sobre las fábulas de Kafka y demuestran, por sí solos, una búsqueda análoga; el mismo dramaturgo admite en una entrevista realizada por Albert Lladó en abril del año 2014 que «de algún modo, *Palabra de perro* es una reescritura kafkiana de la novela cervantina».<sup>68</sup> Por otra parte, esta es la única de las cuatro obras que explica la animalidad como el final de un proceso de transformación en el que a la vez se vincula directamente una problemática social actual, ya que, como vimos, los «perros» de este drama descubren al final que son seres humanos, inmigrantes ilegales o «sin papeles», obligados a «actuar» como animales por la sociedad que los recibió.

A partir de este disparador, Mayorga despliega y organiza las tres obras posteriores en donde los animales hablan, piensan y sienten como humanos, estableciendo un juego «de ida y vuelta» con las distancias propias de la recepción del espectador. Los vínculos que estos dramas tienen con lo kafkiano no pueden entenderse fuera de las relaciones que ya hemos establecido entre la Historia y la Filosofía. Así, algunos de estos dramas han sido estudiados o incluso citados por el mismo autor como for-

---

<sup>67</sup> Resulta muy llamativa en este sentido la numerosa mención de perros, que muchas veces se muestran a un nivel jerárquico igual o superior que los personajes humanos.

<sup>68</sup> «Es un poco como lo que pasa con *La metamorfosis* de Kafka. Si llamas a un hombre insecto acabas convirtiéndole en un insecto. España sabe mucho de esto, ¿no? Llamar perro al judío, llamar perro al musulmán... Esa animalización que comienza por la palabra. Creo que no exagero si digo que estamos siendo educados para comportarnos como animales. [...] El animal humanizado es el envés, el otro lado del humano animalizado. Ése es su valor político. Y su valor poético consiste en romper el marco, ofreciendo una gran libertad tanto para el actor como para el director o el público. Se trata de un pacto que crea un enorme espacio» (J. Mayorga, en Lladó, 2014).

mas del teatro histórico; la obra *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) ha sido ubicada por Mayorga dentro de su teatro histórico y *La tortuga de Darwin* (2008) es estudiada por José Luis García Barrientos como perteneciente al teatro del Holocausto (en Brizuela [ed.], 2011). De igual forma, los vínculos con lo kafkiano en Mayorga no pueden estar exentos del «filtro» de los estudios filosóficos de Walter Benjamin, que enriquecen la búsqueda en la perspectiva y la relacionan, a su vez, con la mirada de la Historia; ya hemos visto cómo, por ejemplo, la «perspectiva del topo», noción tomada de una imagen kafkiana para un monólogo del dramaturgo, y citada a su vez en el artículo «Los avisadores del fuego», también constituía la metáfora ideal para explicar el posicionamiento animal del filósofo benjaminiano frente a la historia.

### ***Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004): la jerarquía del espectáculo**

Inmediatamente posterior a la adaptación cervantina es el drama *Últimas palabras de Copito de Nieve*, escrito y estrenado en el mismo 2004, en el Nuevo Teatro Alcalá de Madrid. Como anticipábamos líneas arriba, la obra podría ubicarse dentro de las pertenecientes al teatro histórico del autor, más precisamente a lo que el mismo llama «teatro histórico de urgencia»,<sup>69</sup> ya que alude desde su título al célebre gorila albino fallecido en noviembre de 2003 en el zoológico de Barcelona, cuyo malestar y posterior muerte provocó visitas masivas al zoológico y una insólita catarsis colectiva en la ciudad (en una entrevista realizada en la Universidad de Cádiz en el año 2008 y registrada en vídeo, el autor recuerda con incredulidad los debates que describía el diario barcelonés *La Vanguardia* sobre los últimos momentos en la vida del mono y la mención por parte del alcalde de Barcelona como su «mejor ciudadano» luego de su muerte), lo que muestra desde la intimidad de su concepción una clara intención satírica. Asimismo, partiendo de los antecedentes que enumeramos en el punto anterior, el simio parlante del drama nos remite indudablemente al genial *Informe para una academia* kafkiano.

La situación inicial nos ubica en «*el recinto más importante del zoo*», único espacio que transitarán los personajes en la secuencia única que abarca todo el drama. Allí, el ya agonizante Copito de Nieve, etiquetado como Mono Blanco, ubicado en un sillón que «*recuerda al trono papal*», está acompañado por un Mono Negro que se alimenta de sus sobras y se mueve en el reducido espacio que el Blanco le cede, y

---

<sup>69</sup> En «Mi teatro histórico» (2007a), el autor habla del drama como un ejemplo de este tipo. Asimismo, el carácter de «teatro histórico de urgencia» podría asignarse tanto por corta la distancia temporal entre el hecho referido y la escritura de la obra como también por los intérpretes de su estreno, es decir, el grupo significativamente denominado «Animalario» (conformado por Alberto San Juan, Guillermo Toledo, Nathalie Poza y Ernesto Alterio), que en el mismo 2004 se encargó de la representación de *Alejandro y Ana. Lo que usted no pudo saber sobre la boda de la hija del presidente*, es decir, el drama escrito junto a Juan Cavestany que resulta emblemático ejemplo del teatro histórico de urgencia.

por un Guardián, encargado celosamente de cuidarlo, asearlo y cumplir con sus caprichos. Como lo anticipa el título y lo reafirma el Guardián, Copito se dispone a pronunciar sus últimas palabras, que, además, explicitan temas e interlocutores concretos:

GUARDIÁN.— Copito de Nieve quiere hablar. Copito de Nieve quiere hacer tres declaraciones antes de morir. La primera se refiere al difunto Chu Lin. La segunda es un mensaje a los niños de Barcelona. La tercera es una respuesta definitiva a la pregunta: «¿Existe Dios?» (Mayorga, 2004d).

Inmediatamente después de esta introducción, el mono protagonista toma la palabra y demuestra un sorprendente bagaje intelectual; acentuando el intercambio satírico, Copito habla en varios idiomas y se exhibe como un lector voraz. Así, siguiendo el orden de las tres declaraciones propuestas, luego de aclarar que la disputa con Chu Lin, el panda del zoológico de Madrid, es una polémica inventada por la gente,<sup>70</sup> el simio siente su agonía y se apoya en citas de Montaigne para reflexionar sobre la muerte y, en especial, el miedo que conlleva y la idea implícita de liberación inevitable que provoca:

MONO BLANCO.— [...] la muerte es menos temible que cualquier otra cosa. «Multo mortem minus ad nos esse putandum / si minus esse potest quam quod nihil esse videmus». Es decir: «La muerte es menos que el sueño, si la nada puede tener grados». «Ni el canto de las aves ni el ruido de la guerra podrán despertarme», dice Montaigne, y exclama: «Que me halle la muerte plantando flores...» (Mayorga, 2004d).

Finalmente, el Mono Blanco dirige su discurso a «los niños de Barcelona» y, empujado por la libertad que solo le otorga la proximidad de la muerte, escupe la verdad a la cara de su público:

MONO BLANCO.— Años y años de disciplina. Años y años vigilándome, midiendo cada gesto para evitar que la verdad saliese a la luz. La verdad es ésta: nunca os he querido. [...] Nunca os he querido. Os he engañado a todos. Incluso al alcalde, a él más que a nadie. Esta mañana pronunció un discurso en mi honor. Dijo: «Copito ha sido el mejor ciudadano de Barcelona». ¿Yo, el mejor ciudadano? Pero ¿qué idea de ciudadanía tiene ese hombre? ¿Cuál sería su ciudad ideal, un zoológico? (Mayorga, 2004d).

---

<sup>70</sup> «MONO BLANCO.— Nunca. Nunca he tenido nada contra el oso panda del zoo de Madrid. Es lo primero que deseo declarar en este grave momento. Siempre intentaron enfrentarnos. [...] yo nunca alimenté esa polémica» (Mayorga, 2004d).

Cabe señalar también que la acotación que acompaña esta parte del diálogo indica que Copito expresa su hostilidad «*Como si se quitase una máscara*» (Mayorga, 2004d). Ante este provocador ataque de sinceridad, será el Guardián el encargado de colocarle la inyección que duerme para siempre, de modo que no llega a completar el tercero de los temas que se proponía a desarrollar, es decir, la «pregunta definitiva» sobre la existencia de Dios:

*(El Guardián le pone una inyección que interrumpe su discurso.)*

GUARDIÁN.— Eutanasia. Del griego ‘ευ’, «bien», y ‘θανατοζ’, «muerte». Buena muerte. Montesquieu la justifica. Lo encontré en aquel libro que traje por error, en una nota a pie de página: «κακηδζωηδ καλλιων ο ανατοζ εστιυ». No, no voy a consentir que el último día eche a perder tantos años de impecable trayectoria (Mayorga, 2004d).

Un rasgo ineludible para el análisis de este drama consiste en el juego especular que se establece respecto del público. La mayoría de las palabras pronunciadas tanto por el Mono Blanco como por el Guardián y, finalmente, por el Mono Negro, son dirigidas a un público diegético, ficticio, que habita el espacio diegético propuesto en el drama, es decir, los visitantes del zoológico de Barcelona que, enterados de la enfermedad del mono, asistían masivamente al espectáculo de su agonía para verlo por última vez. Sin embargo, pese a que no está aclarado en ninguna acotación, el texto da sobradas muestras de que los personajes dirigen sus palabras al público, es decir, que se busca ubicar al espectador «real» del drama en una correlación u homologación con los espectadores ficticios (e históricos) del zoológico otorgándoles su perspectiva:

MONO BLANCO.— Esta ciudad siempre me ha dado un trato exquisito, y más desde que mi situación trascendió a la opinión pública. Desde que se supo que Copito de Nieve estaba aquejado de una enfermedad irreversible, la ciudad se ha volcado con Copito de Nieve. Esa cola, esa larguísima cola de gente... Sois la más conmovedora demostración de amor que ninguna ciudad haya dedicado a su animal favorito. Todos, todos habéis venido a despediros. Incluso el alcalde. Pasó por aquí esta mañana, con un discurso (Mayorga, 2004d).

De hecho, el título también puede servir como complemento de este paralelismo especular, ya que a los eventuales asistentes a la representación, al igual que aquellos visitantes del zoológico, van a ver el espectáculo de los últimos momentos de la vida del célebre primate, lo que homologa los dos espectáculos paralelos, es decir, el diegético, en el espacio del zoológico, frente al público de los niños llevados por sus padres para ver a Copito, con la puesta «real» en escena o escenificación, en el espacio del teatro, frente a ese público real que se ve obligado a ocupar el lugar del ficticio (diegético) por la interpelación. La posición del público, entonces, ridículamente

incómoda desde su concepción y su construcción, le muestra al espectador el espejo que lo integra definitivamente en el juego de la sátira.

A su vez, ese mismo juego satírico levanta las barreras para que, por medio de los personajes, el reflejo de correspondencias con el público se extienda hasta lo animal. Todos los personajes del drama ocupan un sitio determinado y correspondiente, tanto físico como simbólico, de su lugar jerárquico. Dicho orden queda establecido desde el inicio: el Mono Blanco, en su «trono», ocupa el principal lugar de poder (cuestión que también se propone desde el mismo título), seguido de su Guardián humano y, finalmente, en el lugar más bajo de las jerarquías, el Mono Negro, que hasta el momento breve en el final, que toma también la palabra, actúa como un mono cualquiera. La ubicación de privilegio de Copito es justificada por su parecido a los humanos, es decir, por su hibridez:

*(Se interrumpe ante un batacazo que se da el Mono Negro. El Mono Blanco lo mira. El Mono Negro reanuda su monótona tarea.)*

MONO BLANCO.— [...] Él sirve como término de comparación. Él sirve para que os deis cuenta de que yo soy extraordinario. De no estar él aquí, no repararíais en lo excepcional de mi caso. De no estar él aquí, no os daríais cuenta de que soy blanco. De no estar él aquí, pasaríais por alto mi sonrisa. De no estar él aquí, no os asombraría la inteligencia de mi mirada. ¿No es cierto que, comparado con él, casi parezco humano? (Mayorga, 2004d).

El lugar de poder del Blanco sobre el Negro se exhibe cada tanto, cuando el Negro busca moverse e invadir el espacio que el Blanco no le ha asignado y este lo hace retroceder con un gruñido. Así, consciente de su lugar de importancia, el Mono Blanco relata la forma en que extorsionó al Guardián durante toda su vida para obtener los libros (principalmente de Montaigne) que conformaron su bagaje intelectual convirtiéndolo en un híbrido, un primate «afrancesado». <sup>71</sup> Pero esa misma conciencia le despertó otro devastador precepto humano, es decir, la disciplina, que lo empujó al perfeccionamiento de su «quehacer animal», el cual, paradójicamente, ha consistido en imitar o «actuar» gestos humanos:

MONO BLANCO.— A la gente le gusta reconocer emociones humanas en un animal. Yo me convertí en especialista en eso, en imitar emociones humanas. Alegría. (*Expresión de alegría.*) Odio. (*Expresión de odio.*) Miedo. (*Expresión de miedo.*)

De este modo, siguiendo el método de Charles Le Brun, el Mono Blanco ha fundamentado y completado su carácter consciente de espectáculo. Se plantea aquí una

---

<sup>71</sup> «MONO BLANCO.— Le pagan por mantenerme limpio y darme de comer cinco veces al día. Pero yo le he asignado una misión más importante. Seguro que os habéis preguntado: ¿Cómo conseguirá los libros el mono? La respuesta es él. Un libro al día. Cada noche, le anoto el título, y a la mañana él vuelve con el tomo. Una vez confundió Montaigne con Montesquieu, pero, en general, me trae lo que le pido. [...] Para que satisfaga mis deseos, le amenazo con hacerme daño. Si a mí me pasase algo, él cargaría con las culpas. Él es responsable de mí» (Mayorga, 2004d).

profunda metáfora que compara el teatro y la vida a partir de una nueva paradoja: lo peligroso del teatro cuando se enfrenta con la vida consiste en una reflexión en torno a las formas de «entrenamiento», un «molde» o esquema a su vez común con las formas de explotación o sumisión del animal por el hombre y también del hombre por el hombre; por lo tanto, un elemento común de lo humano y lo animal, como formas de un sometimiento mecanizado en el que ambos se encuentran y se superponen. En otras palabras, un animal que aprende a disciplinarse para complacer a los hombres es un animal que aprende a tratarse como los hombres tratan a los animales. La cuestión, desde luego, extiende las preguntas sobre el carácter de híbrido humano-animal desde el mono parlante hacia el público, su principal cómplice, destinatario diegético y a la vez real de sus palabras. Como ya hemos dicho, a excepción de las susurradas al oído del Guardián al inicio y de un breve fragmento de coloquio con el Mono Negro en el final, las palabras de Copito siempre se dirigen al público. A partir de la conciencia de Copito de ser un espectáculo, sus palabras, dirigidas al público, que constituyen parlamentos muchos más extensos que los de sus dos acompañantes, lo colocan en un lugar de «control» de la situación del mismo espectáculo, que durará hasta el final del drama.

Como contraparte del célebre Copito aparece el Mono Negro, cuya etiqueta y modo de actuar lo construyen como su opuesto y complementario; mientras que el Blanco se apoya en su bagaje cultural y, a la vez que promete una verdad sobre la existencia de Dios, nos ofrece un extenso discurso sobre lo absurdo del miedo a la muerte, el Negro construye una montaña con cubos para (inútilmente) intentar alcanzar un plátano y actúa casi todo el drama como un primate «común» del zoológico. Sin embargo, hacia el final del drama el Mono Negro también toma la palabra, en un *agón* que lo enfrenta y lo iguala con la esencia del Blanco, es decir, la conciencia sobre la sumisión que implica el ser un espectáculo:

MONO BLANCO.— Como me hubiera gustado ser tú. Cuánto he envidiado tu obscena espontaneidad, tu zafia franqueza. Mientras yo ponía caras, tú seguías tus instintos. Tú no has tenido que fingir.

MONO NEGRO.— ¿Que no? No me gustan los plátanos. Cada mañana, plátano ahí y yo a por el plátano. A gente gusta el mono-busca-plátano. Mono cae y gente ríe. A más alto, más risa. A mí plátano ni fu ni fa. Si será de plástico. Yo finjo yo, también yo. También yo profesional. El secundario. El secundón. El otro (Malyorga, 2004d).

A partir del enfrentamiento simbólico entre los dos simios, algunos críticos sostienen que la intencionalidad del drama es hacer «una crítica al racismo, poner de relieve la crueldad que lleva a despreciar a otro ser humano, que es tomado como diferente [...] de cómo humilla al que ve diferente» (Abizanda Losada, 2013: 11);<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> «El Mono Blanco y su contrario, el Mono Negro, humanizados, se asemejan a dos hombres. Uno privilegiado, culto, al que todo el mundo acepta, y otro, el hombre negro, que come lo que al blanco le

incluso en un momento el Mono Negro es definido por el Guardián como un «sin papeles», cuestión que nos remite, en la dramaturgia de Mayorga, a la adaptación de la cervantina *Palabra de perro*. Sin embargo, en el final, los dos animales se saben reducidos a un orden jerárquico superior, invisible, que los sujeta a ese estado de sumisión, es decir, la ley del espectáculo, orden supremo que iguala a todos, y cuya jerarquía también subyuga a los hombres. Así, el personaje del Guardián, único ser humano presente en la diégesis escénica, se muestra al principio del drama como un sirviente del Mono Blanco; en la acotación inicial se define su actitud y aspecto como «*los del guardaespaldas de un hombre importante*», y el mismo Copito aclara desde el inicio que ese personaje está allí «para limpiarme y darme de comer cinco veces al día». Además, se observa una empatía mutua entre el Guardián y el Mono Blanco a partir de una identificación explícita, y dispuesta en contraposición al Negro; cuando Copito se compara con su contraparte señala al hombre y admite que «siempre me he identificado más con él»; de igual forma, cuando el Guardián llama al Mono Negro «sin papeles», inmediatamente agrega «no es como nosotros». Asimismo, la descripción del trato hacia el Mono Negro que realiza el mismo Guardián nos da el parámetro del trato del humano hacia los animales:

GUARDIÁN.— Al principio, mostraba una decepcionante indiferencia por el plátano. Le atraían la naranja y el kiwi, pero no es lo mismo, los niños quieren que el mono coma banana. Así que hubo que ablandarlo, de acuerdo con las instrucciones del manual. Para casos así, para sujetos que se resisten a cooperar, tenemos un manual. (*Lo muestra.*) «The Guantanamo Bible. Techniques for progress of Western democracy». Por las noches, le encendíamos un foco para que no pegase ojo, le poníamos Sinatra a todo volumen... Hasta que empezó a entrar en razón (Mayorga, 2004d).

Este trato, en principio dispuesto como lo opuesto al trato que tuvo Copito, con sus espacios, sus comidas y sus libros, se revela en el final como un trato común a todos, aunque «enmascarados» en diferentes formas: animales y humanos se encuentran sujetos a continuar, cada cual a su modo, con el espectáculo; la ley del espectáculo representa el poder que mantiene sujetos a todos los personajes; por eso, cuando, al final, Copito decide quitarse la máscara y escupir sus verdades al público, es decir, abandonar el espectáculo, el mismo Guardián decide matarlo porque «no quiero que lo vean en ese estado» (Mayorga, 2004d). El estado de igualdad de lo humano y lo animal, dado a partir de la nivelación ante la sumisión de ese poder invisible y omnipresente, se plasma en la última imagen del Guardián (y de la obra), quitándole al Mono Negro su plátano y comiéndoselo, es decir, tomando el lugar del Mono Blanco.

---

sobra y que se mueve en el espacio que aquel no quiere utilizar. La personificación es tan perfecta que en vez de ver a dos monos vemos a dos hombres» (Abizanda Losada, 2013: 11).

Otro rasgo fundamental que termina de completar la identificación entre lo animal y lo humano tiene que ver con el carácter simbólico del Mono Blanco. A partir de su contraposición con Chu Lin, el personaje ausente del panda que representa a Madrid, el Mono Blanco demuestra, conjuntamente con su conciencia de espectáculo, su condición de símbolo, de representatividad de Barcelona:

MONO BLANCO.—[...] Niños, vosotros sois los culpables. Vosotros me elegisteis. Una ciudad, un animal. Vosotros convertisteis al mono en símbolo. Porque era blanco. Porque parecía humano (Mayorga, 2004d).

Esta cuestión plantea dos perspectivas complementarias que abarcan el trayecto de lo particular a lo universal. Por un lado, en el nivel del teatro histórico de urgencia, el drama demuestra el juego satírico que aprovecha lo absurdo de la realidad inmediata; la mención de Copito como ciudadano ilustre por parte del personaje ausente del alcalde de Barcelona había tenido su antecedente «real» en la entrevista realizada a Joan Clos tras la muerte del gorila, quien lo calificó «de “un ciudadano muy especial”» (Jacinto Antón, «Fallece ‘Copito de Nieve’. Los veterinarios aplican la eutanasia al único gorila blanco del mundo», *El País*, 25-11-2003). Por otra parte, el simbolismo del mono, que desde su propia conformación busca una extensión, un reflejo y una comparación con lo humano, se transforma en un disparador de preguntas en torno a las diferentes formas de sometimiento del hombre por el hombre; el animal humanizado, sometido y sumiso al poder de los hombres, se transforma en la máscara más fiel para mostrar el rostro de lo humano.

### **La perspectiva histórica «a ras de tierra» en *La tortuga de Darwin* (2008)**

En noviembre del año 2005, los periódicos españoles anunciaban el cumpleaños número 175 de *Harriet*, la tortuga gigante que el mismísimo Charles Darwin (1809-1882) recogiera de las islas Galápagos en el año 1835 para sus investigaciones sobre la evolución y la adaptación de las especies. La noticia y los anunciados festejos que se llevaron a cabo en el zoológico australiano que la albergaba para su último cumpleaños (moriría en junio del siguiente año) fueron el disparador fundamental del drama titulado *La tortuga de Darwin*, publicado y estrenado en el año 2008. La única secuencia de esta divertida comedia comienza con el encuentro entre un Profesor de Historia y un extraño personaje que aparece en su despacho, un híbrido que en el principio del drama se presenta como una anciana que dice tener algunas sugerencias para su inminente libro sobre la «Historia de la Europa Contemporánea», pero, inmediatamente después, se le presenta como Harriet, la tortuga de Darwin:

PROFESOR.— [...] ¿Quién demonios es usted?

HARRIET.— Soy la tortuga de Darwin.

PROFESOR.— ¿Qué?

HARRIET.— Charly me hizo un dibujo, puede verlo en el capítulo siete del libro, «On the Origin of Species», aunque claro, he cambiado un poco, cuando subí al barco llevaba contadas veintiocho primaveras, o sea que debí de nacer en 1808, el día no puedo precisarlo, a mí me gusta el 28 de marzo, me suena bien, yo celebro mi cumple el 28 de marzo (Mayorga, 2008a).

Los viajes junto al famoso naturalista inglés han sido el principio de una serie de recorridos por los acontecimientos más importantes de la Historia europea, esa que el mismo Profesor escribe en su despacho y de la cual ella fue testigo presencial. Por esta razón, Harriet ofrece su versión de la historia al Profesor, a cambio de que este la devuelva a las Galápagos, su lugar de origen, para poder morir allí. Sintiéndose frente a un archivo viviente capaz de llevar su carrera a la cima, el Profesor se transforma en oyente-espectador de una narración que transita, a la manera picaresca, las vivencias del animal en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, la Revolución de Octubre, el bombardeo de Guernica, los campos de concentración de la Segunda Guerra, así como las anécdotas con sus grandes personajes; Hitler, Stalin, Marx, Lenin, Franco o Mussolini. Del mismo modo en que el Profesor busca sacar provecho del conocimiento de Harriet, los demás personajes humanos persiguen el fin de explotar al animal para sus propios beneficios. Así, Beti, la esposa del Profesor, quiere convertir a la tortuga en la atracción de un *show* televisivo, y el Doctor que la examina la considera un espécimen sin precedentes y planea sacrificarla en un experimento científico. Dentro del mismo planteamiento de la obra, en la cual (como en todas las animalizaciones) la convención con el espectador es explotada al máximo, la resolución de la fábula resulta tan extravagante como la situación inicial: Harriet, la tortuga que evolucionó hasta convertirse en humano, sufre una serie de convulsiones que producen una «involución», y los tres humanos, al no poder sacarle provecho por su valor histórico, científico o simplemente como fenómeno de espectáculo, deciden aprovechar su valor culinario, es decir, transformarla en una sopa y comérsela. Sin embargo, el animal no ha involucionado, sino que ha fingido, ha «probado» a los humanos, a quienes da de comer el pastel de su cumpleaños número 200, envenenado con «Todas las pastillas de Beti, las de la ansiedad de los domingos, las de la crisis de los miércoles, todas las he echado en la tarta» (Mayorga, 2008a). Una vez muertos el Profesor, el Médico y Beti, la tortuga —el hámster del Profesor, que permanece todo el drama en su pequeña jaula, sobre el escritorio— y pronuncia las no menos significativas palabras, dirigidas a sí misma, con que culmina la obra:

Y ahora, Harriet, una vez más: ¿Qué hacer? ¿Qué hacer, Harriet? Pues lo de siempre, Harriet: adaptarse (Mayorga, 2008a).

Desde su título, el drama ofrece una marca que aporta algunos datos necesarios para nuestro análisis. La mención del célebre naturalista inglés, por un lado, asimila en el drama de Mayorga la relación de las animalizaciones kafkianas con las teorías de su época que emparentaban al hombre y al animal, cuestión ya referida en la introducción de este apartado; por otro lado, el mismo concepto de evolución de las especies resulta indispensable como motivo que recorre el drama, tanto para explicar la serie de transformaciones del «híbrido» animal como para fundamentar la relación con la idea del progreso en la interpretación o perspectiva de la historia.

Como vemos en la fábula, la historia europea del siglo xx y sus motivos y personajes fundamentales constituyen el eje principal del drama, en tanto tema recurrente en torno al cual giran la mayoría de los diálogos y que, además, establece los conflictos y jerarquías entre los personajes, por lo que también podría considerarse como una forma de teatro histórico; como muy bien observa Gordon Craig (2008), con este drama vuelven de nuevo a escena «los fantasmas del nazismo y el Holocausto (como en *Himmelweg*), o los del comunismo y de la dictadura estalinista (como en *Cartas de amor a Stalin*), o los de la Guerra Civil española (como en *Siete hombres buenos* o *El jardín quemado*)». <sup>73</sup> Como en todas las obras de teatro histórico mayorguianas, la historia se representa sobre la escena mediada por el relato, la narración; en este caso particular, resultará indispensable tener en cuenta la perspectiva del relato; la mayoría de las narraciones sobre la historia son realizadas, como vimos, por la tortuga, testigo *in situ* de los hechos, por lo que la mirada degradada, subyugada o inferior de la perspectiva animal será tomada como una forma física o corporal para representar en la narración la perspectiva de la Historia.

La cuestión integra la animalización con una serie de referencias intertextuales pertenecientes a las ya mencionadas Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin. Como ya observamos, Harriet es valorada por el Profesor por su calidad de archivo viviente, un ser que guarda en su memoria las huellas anónimas de la Historia, los nombres olvidados por las enciclopedias, lo que no es tenido en cuenta por los historiadores, aquello que «hemos de recordar una y otra vez y que empecinadamente olvidamos porque nos parece horroroso» (Basalo, 2008). La tortuga, quien domina con su relato toda la obra, muestra su predilección por los «insignificantes detalles» y la inexistencia de la idea de objetividad que plantea el historicismo. Así, como Benjamin (2010) sostiene que «el cronista que numera los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la Historia» (Mayorga, 2010: 60), Harriet expone estos pequeños acontecimientos como los verdaderos constituyentes de la historia, a la vez que discute la obsoleta noción de objetividad:

---

<sup>73</sup> Recordemos también que, en su estudio «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga» (en Briuzuela [ed.], 2011), José Luis García Barrientos ubica este drama como perteneciente al teatro del Holocausto y, por tanto, al teatro histórico del autor.

PROFESOR.— Al grano, Harriet, no se me pierda en detalles insignificantes.

HARRIET.— ¿Detalles insignificantes? [...] La Historia es también eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza abajo de un gancho de carnicero...

PROFESOR.— Las manos temblorosas, el brillo en los ojos... Todo eso es literatura, Harriet, y nada más que literatura. ¡Objetividad!

HARRIET.— Objetividad. Mi trinchera es sucesivamente alemana, francesa, alemana, francesa y alemana y está a punto de ser otra vez francesa cuando me trasladan al frente del Este. Bueno, cuando trasladan a Otto, el soldadito en cuya mochila me he metido buscando una miga que llevarme al pico (Mayorga, 2008a).

El enfrentamiento revela las tensiones propias entre las dos formas de concebir la historia mencionadas por el filósofo alemán. En el drama, el contrapunto inicial entre la perspectiva de la Tortuga y la del Profesor puede interpretarse como una representación del *agón* entre la postura propia del materialismo histórico benjaminiano, representado por la tortuga, por su elección del relato histórico y por su perspectiva, en su enfrentamiento con la historia pergeñada por el historicismo academicista al que Benjamin se oponía en sus Tesis, encarnado en la figura del Profesor. Una de las primeras alusiones a esta disputa tiene que ver con el posicionamiento de Harriet en contra de la idea de progreso. Desde el inicio, el personaje deja bien clara, al igual que Benjamin en su descripción del *Angelus Novus* en la IX Tesis, la noción de *progreso* como una tempestad que hace subir un cúmulo de ruinas hacia el cielo (Benjamin, 2010: 65):

HARRIET.— ¡El ferrocarril! Al verlo, se despierta en mí una enorme admiración hacia la Humanidad. [...] ¡La familia humana muy pronto dará alimento y seguridad a todos sus miembros! ¡Los humanos son realmente la última etapa de la evolución! ¡Y yo estoy aquí, asistiendo en primera fila al espectáculo del progreso! ¡Tractores, barcos de vapor, postes telegráficos! [...] sólo quince meses después de salir del jardín de Darwin, avisto las afueras de la metrópoli. ¡Qué decepción! ¡Qué desagradable sorpresa, los arrabales en que malviven seres embrutecidos de tanto trabajar y tan poco comer! ¡Qué miedo me dio, el proletariado! Por doquier, pruebas de la infinita capacidad de progreso del género humano, pero también espaldas dobladas y rostros iracundos. La luz eléctrica y el motor de cuatro tiempos, pero también niños esclavos (Mayorga, 2008a).

Esta perspectiva, naturalmente, chocará con la mirada del Profesor, representante de un ferviente optimismo por el progreso humano:

PROFESOR.— No me sea pesimista. Piense que, a pesar de todo, la Humanidad marcha hacia algo mejor. ¡La Humanidad progresa!

HARRIET.— ¿Usted cree?

PROFESOR.— Claro que sí, la Historia es la Gran Maestra. Todos esos desastres son lecciones que nos hacen más sabios.

HARRIET.— Si usted lo dice... Yo no he visto que la Humanidad aprenda nunca nada (Mayorga, 2008a).

De esta manera, el personaje expone durante toda la obra un modo de reflexión que se aleja de cualquier idea relacionada con el progreso historicista; la mirada de la Historia plantea la búsqueda de una perspectiva inferior, diferente, tan relacionada con aquella identificación con el miedoso topo de Kafka como con la perspectiva de los olvidados, de los sin voz, lo que Benjamin llamó «la mirada de los que yacen en tierra», y que en la tortuga se vuelve la única forma (incluso física) de haberla presenciado:

BETI.— ¿Y en qué universidad enseña la señora Harriet?

PROFESOR.— La señora Harriet no es docente. La señora Harriet es un testigo.

BETI.— ¿Testigo de qué?

PROFESOR.— La señora Harriet ha visto mucho. Pero lo más importante es la perspectiva. Ella ha visto la Historia desde abajo. A ras de tierra (Mayorga, 2008a).

Del mismo modo, en relación o en paralelo con la noción de progreso, la idea de una evolución, sinónimo del término anterior y concepto fundamental en la teoría de Darwin, va a ser parodiada en el drama a partir de una serie de paradojas que dispara las preguntas fundamentales al lector-espectador. Hacia el final del drama, como vimos, la tortuga que perteneció al creador de la teoría sobre la evolución de las especies, y que al principio nos ha convencido de haber evolucionado hasta poder hablar y comportarse como una anciana, es presa de una especie de *shock*, que se manifiesta en convulsiones, y en lo que luego es interpretado y definido como una «involución» que le impide seguir relatando la historia:

*En torno a «On the Origin of Species» se reúnen el Doctor, Beti y el Profesor. Harriet no está, pero de otros puntos de la casa viene ruido de su inquietante trasiego.*

DOCTOR.— Aquí está. (Lee.) «La evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias puede ser reversible bajo condiciones asimismo extraordinarias» [...] Si está involucionando, ¿para qué la quiero yo? Si está involucionando, pueden quedársela enterita (Mayorga, 2008a)

El proceso de transformación o «metamorfosis» nos remite directamente a los animales kafkianos; el proceso de hibridación entre lo humano y lo animal nuevamente apunta a la imposibilidad de la que terminan siendo presa los hibridados personajes de Kafka. Esta transformación definida como involución es, sin embargo, parte de un fingimiento de Harriet, quien, como también vimos, termina envenenando a los humanos. En ese sentido, la paradoja en torno a la idea de progreso/evolu-

ción se plantea en las mismas palabras de la Tortuga cuando sostiene que la verdadera involución es haberse transformado en humano, es decir, lo que los mismos humanos interpretaban como una evolución.<sup>74</sup> Por esta razón, el asesinato de los humanos la vuelve humana; la «inteligencia» humana que le permite fingir también le permite planificar el asesinato, es capaz, como ellos, de matar para sobrevivir, de «adaptarse» a la involución humana, como ella misma dice.

Como observamos, el proceso de animalización en este drama no puede ser desligado de las referencias a los estudios sobre la Historia benjaminianos, que aparecen tanto en forma de citas más o menos explícitas como por medio de alusiones imperceptibles, pero no por ello de menor importancia. Los rasgos de las animalizaciones kafkianas son asimilados por el teatro histórico para aprovechar la perspectiva animal, coincidente con la propuesta histórica del filósofo alemán, vencedora del *agón* explícito entre los dos personajes que se disputan el relato de la Historia, donde se impone la mirada inferior que, literalmente, yace en tierra. En ese sentido, el personaje de la Tortuga convierte en literalidad y «corporalidad» absoluta la propuesta histórica apropiada de Benjamin, hace carne esa mirada inocente, desprejuiciada y a contrapelo por medio de un cuerpo testigo (y, por tanto, poseedor de una verdad en principio más «fiel» que la de su interlocutor), cuya configuración dramática le da una forma explícita, encarnada, a la metáfora original.

### ***La paz perpetua* (2008) o la paradoja explícita del mundo**

La más reciente de las animalizaciones en la dramaturgia de Juan Mayorga es *La paz perpetua*, drama estrenado en abril de 2008 en el teatro María Guerrero. Se retoman aquí los personajes perros para el protagonismo o la voz principal dramática; la única secuencia de la obra nos muestra las disputas entre Odín, un *rottweiler* impuro; Enmanuel, un pastor alemán, y John-John, cruce de varias razas, quienes compiten por obtener el célebre collar blanco, símbolo de pertenencia al K7, el más reconocido núcleo antiterrorista, que exige de ellos las mayores habilidades, desde encontrar drogas a reconocer hombres-bomba suicidas:<sup>75</sup>

John-John, Odín, Enmanuel, los tres aspiran a ser un K7, pero sólo uno puede serlo. Sólo uno es el mejor, y estamos aquí para encontrarlo. El examen final consta de tres pruebas (Mayorga, 2008b).

Los tres perros deberán superar las pruebas, comunicadas y dirigidas por Casius, un viejo y famoso labrador, admirado por los aspirantes, encargado de dirigir los exámenes. A su vez, tanto las pruebas de los tres aspirantes como la dirección del

---

<sup>74</sup> «HARRIET.— Observándoos, he completado la teoría de Charly. Teoría de la involución: llegado a un punto, el hombre retrocede hasta la bestia» (Mayorga, 2008a).

<sup>75</sup> El verdadero grupo de elite antiterrorista es denominado K9.

labrador serán supervisadas por un personaje etiquetado como Humano, que en principio no habla, sino que se comunica con los animales «*por medio de monosílabos*», e incluso parece estar allí para servir o ayudar en las pruebas, ante los pedidos de Casius:

*Casius hace un gesto al Humano. Éste entrega a cada candidato una tiza de color.*

CASIUS.— Hace tres días, dos hombres mantuvieron aquí una conversación. Uno de ellos estaba enfermo. Reconstruyan el recorrido del enfermo desde que entró hasta que salió. Pueden cantar.

*A un gesto de Casius, el Humano pone en marcha un cronómetro* (Mayorga, 2008b).

El *rottweiler* impuro Odín se destaca en principio por su superioridad olfativa; su trabajo inmediatamente anterior a las pruebas ha sido en la Aduana como detector de clandestinos escondidos en los camiones, e incluso la capacidad de su olfato se hiperboliza cuando su currículum ostenta el trabajo en un hospital oncológico como detector de tumores; a la vez, no tiene ideología, es decir, está dispuesto a colaborar con sus habilidades para quien le haga la mejor oferta.<sup>76</sup> Por su parte, el «cruzado» John-John se destaca por su rudeza y, sobre todo, por su preparación; ha asistido a uno de los mejores colegios de entrenamiento canino durante su infancia; sus grandes motivaciones para aspirar al puesto del K7 responden a un mandato familiar y a una preparación en la que ha ocupado la mayor parte de su vida, lo que exhibe con la noticia de la competencia, advirtiéndoles a sus rivales: «Yo fui destinado a ese collar antes de nacer. Mis padres ya hacían este trabajo, y los padres de mis padres» (Mayorga, 2008b). En la entrevista del final se muestra preparado para ser una continuación fiel del amo humano que le toque,<sup>77</sup> aunque también es el único de los tres aspirantes que «no ha matado». Finalmente, el pastor alemán Enmanuel, criado en principio como perro de peleas clandestinas, ha servido un tiempo antes de la competencia como lazarillo de Isabel, una niña ciega:

ENMANUEL.— Ella me curó. Cuando la conocí, Isabel me pareció una chica rara. Se movía raro, me miraba raro. Hasta que comprendí lo que le pasaba. Fue difícil para mí al principio. No digo acompañar a una ciega, digo entender las nuevas

<sup>76</sup> «CASIUS.— ¿No tiene ideología? ¿Le daría igual estar con nosotros que contra nosotros? ODÍN.— Usted, ¿con quién quiere que yo esté? Piénselo, Casius, y cuando lo haya pensado, procure hacerme una buena oferta» (Mayorga, 2008b).

<sup>77</sup> «JOHN-JOHN.— [...] Puede que sea menos listo que esos dos, pero yo sería el mejor con un hombre al lado. Él pensará por mí y yo sentiré por él. Los chinos podrán inventar la nariz mecánica, pero nunca habrá máquina como un perro con hombre. Un perro sabe si alguien quiere matar, el perro sabe que el hombre va a hacerlo antes que el propio hombre. Ponga un hombre a mi lado, Casius, y yo seré el instinto de ese hombre» (Mayorga, 2008b).

reglas. Entender que ella no quería utilizarme. Eso es lo más importante que aprendí a su lado (Mayorga, 2008b).

Así, sus motivaciones para el collar del K7 obedecen a motivos sentimentales o emocionales; el animal ha presenciado la muerte del único ser humano que ha querido en la explosión de un atentado.<sup>78</sup>

Conjuntamente con las pruebas impuestas por Casius, intermediario de los humanos, los tres perros también pasan por las propias, es decir, las inevitablemente impuestas por ellos en la relación de competencia que los coloca en un mismo lugar, en diálogos filosos que abarcan temas como la amistad, la traición, la muerte y Dios; así como también las luchas con sus propios conflictos interiores, sus dudas y sus limitaciones que, a la vez, nos revelan las características más profundas de los personajes. Del mismo modo, la temática inicial (e histórica) del terrorismo (este drama nace como un «desafío» del dramaturgo Gerardo Vera a Mayorga para confrontarlo con el tema, luego de los atentados del 11-M) se dispara hacia los temas universales y primordiales.

De este modo, cuando el Humano y Casius se llevan a John-John a un espacio ausente para hacerle las «pruebas físicas», el astuto Odín, sintiéndose inferior al «cruzado», buscará en principio eliminarlo aliándose con Enmanuel, a quien considera más débil y fácil de vencer.<sup>79</sup> Pero luego, cuando se llevan a Enmanuel, el *rottweiler* intentará lo mismo con John-John:

ODÍN.— [...] Ese tipo, Enmanuel. No me fío de él.

JOHN-JOHN.— Ni yo.

ODÍN.— Su boca dice una cosa y su olor expresa otra. Actúa como si fuese nuestro amigo. Pero no está aquí para hacer amigos. Está aquí porque quiere el collar blanco, y sólo hay un collar blanco. Él sabe que tú eres un rival invencible. Por eso se ha inventado lo de las cámaras. Perro listo. [...] Cree que con su labia te va a anular. ¿Sabes lo que me acaba de decir sobre ti?

JOHN-JOHN.— ¿Qué? ¿Qué te ha dicho de mí?

ODÍN.— «Mucho músculo, pero tiene menos calle que Venecia» (Mayorga, 2008b).

Los intentos de alianzas y traiciones también nos revelan las luchas interiores de los personajes, es decir, el combate contra sus propias debilidades; la inseguridad de

<sup>78</sup> «ENMANUEL.— Una mañana, cuando íbamos a la universidad... No sé cómo no reconocí el peligro... Hubo una explosión y... (La emoción no le deja seguir. Silencio.) No me separé de ella hasta que llegó su padre. Al verlo allí, abrazado a Isabel, abrazado a lo que quedaba de Isabel, me juré que tenía que hacer algo» (Mayorga, 2008b).

<sup>79</sup> «ODÍN.— [...] Si ese chaval es bóxer más rottweiler más pit-bull más dogo y encima está *colgao*, será imposible ganarlo.

ENMANUEL.— Es un rival difícil, sí.

ODÍN.— A menos que tú y yo hagamos pinza. No pongas esa carita, me has comprendido muy bien, te estoy proponiendo un pacto. Lo sacamos de la pista y luego nos la jugamos entre tú y yo. A ese tío le sobra músculo, pero tiene menos calle que Venecia. Entre tú y yo vamos a convencer a ese primavera de que éste no es lugar para un campeón como él» (Mayorga, 2008b).

Odín lo lleva a la falta de escrúpulos a la hora de ganarse un lugar; la falta de inteligencia o astucia lleva a John-John a ser el más manipulable de los tres perros. Así, la clave del sentido del drama recae principalmente en Enmanuel, personaje que genera las principales dudas y cuestionamientos al orden establecido, es decir, al poder invisible (y humano) que establece las pruebas para acceder al puesto. Por empezar, Enmanuel se diferencia de sus dos competidores por sus conocimientos de filosofía; Isabel, su última dueña, estudiaba autores como Kant, por medio de lecciones en voz alta leídas por su padre o explicadas por sus maestros, lo que transformó al perro en un alumno más, como buena extensión de su amo. Por medio de las referencias a la filosofía, Enmanuel puede salvarse del ataque de John-John, cuando logra persuadirlo de que una de las pruebas teóricas que les realizarán consiste en la existencia de Dios:

ENMANUEL.— Si Casius te plantea el tema «Dios», ¿has pensado qué contestar? En la entrevista, es un tema probable. En los tiempos que corren, no se puede hacer este trabajo sin saber teología. Muchos de esos que van por ahí poniendo bombas dicen que tienen a Dios a su lado. [...] (*John-John*) *Inmoviliza a Enmanuel, lo tiene a su merced*) Pascal dice: tanto la existencia de Dios como su inexistencia son indemostrables; por tanto, consideremos la cuestión como una apuesta. [...] Si apuestas «Dios no existe» y Dios efectivamente no existe, ¿qué ganarás? Sólo esos fugaces placeres a los que renuncia el creyente y que el ateo se permite. Esos mismos efímeros goces que perderás si apuestas «Dios existe» y resulta que Dios no existe. En cambio, si apuestas «Dios no existe» y Dios existe, lo lamentarás eternamente en el infierno. Por último, si apuestas «Dios existe» y Dios existe, ganarás la eternidad.

*Silencio.*

JOHN-JOHN.— ¿Me lo repites?

*La presión de John-John se ha ido relajando. Sin que John-John se dé cuenta, Enmanuel, mientras conversan, acaba de zafarse* (Mayorga, 2008b).

La relación de Enmanuel con la filosofía, de hecho, comienza con su propia etiqueta, que constituye un homenaje de su antigua dueña a Kant.<sup>80</sup> Asimismo, la filosofía kantiana constituye el disparador de las paradojas que llevan al tema central de la acción dramática, al debate interior de Enmanuel y al desenlace de las acciones de la obra. Desde el título se cita la obra muchas veces traducida como *Sobre la paz perpetua*, escrita por el filósofo en 1795, cuestión que además se remarca en la entrevista con el resumen de los postulados kantianos explicados por el mismo perro:

ENMANUEL.— [...] Le recomiendo empezar por «La paz perpetua». ¿Habría algún día paz entre los pueblos?, se pregunta Kant. Él es optimista. Según él, por puro egoísmo, para no devorarse entre ellos, los humanos irán llegando a acuerdos

<sup>80</sup> «ENMANUEL.— En broma, me llamaba “Enmanuel Can”. Ella tenía esa clase de humor. Ya sabe, Enmanuel Kant» (Mayorga, 2008b).

cada vez más amplios. Al final reinará una hospitalidad universal, no habrá fronteras, nadie se sentirá extranjero en ningún lugar de la tierra (Mayorga, 2008b).

Los postulados kantianos pueden tomarse como el primer disparador de sentido de la obra, que en su recurrencia se transformará en el tema central. Esta idea ilustra también el debate interior del pastor alemán, que se explicita en la entrevista y sobre todo en la prueba del final. Una vez terminadas las entrevistas, Casius y el Humano vuelven para anunciar una prueba final con el fin de revelar la vulnerabilidad de los participantes; dicha prueba insinúa una especie de tortura, pero a su vez encierra un dilema moral:

CASIUS.— [...] Detrás de esa puerta, lo adivinaron, hay vida. Un ser humano. Él asegura no saber nada, pero sospechamos que tiene datos sobre un inminente atentado contra la población civil. [...] Antes de tomar una decisión, queremos, señores, que compartan nuestras dudas. Quizá ese hombre realmente no sepa nada. Y aunque sepa, si lo tocamos, si tocamos a ese hombre desarmado, ¿no justificaremos su tenebrosa visión del mundo? ¿En qué nos distinguiremos de él, si despreciamos la ley? Si ese hombre no tiene derechos, ¿no están también los míos en peligro, los de todos los hombres, la democracia? Luchamos por valores. Sin embargo, personas inocentes pueden estar a punto de morir (Mayorga, 2008b).

Pro otra parte, el adjetivo «final» de la última prueba adquiere un sentido determinante cuando nos enteramos de que los dos perros perdedores de esta prueba serán sacrificados.<sup>81</sup> Mientras John-John y Odín se deciden finalmente a avanzar hacia la puerta donde se encuentra el prisionero, Enmanuel se mantiene en la duda, lo que suscita la intervención del Humano, que deja de manejarse con monosílabos ante los perros y toma la palabra y el lugar de instigador de la prueba:

HUMANO.— [...] (*A Enmanuel.*) Ellos ya han tomado una decisión. Usted todavía duda. Apreciamos sus dudas, y su capacidad de superar esas dudas. Tenemos muchas esperanzas puestas en usted. Usted no tiene la fuerza de John-John ni el olfato de Odín, pero tiene un corazón sabio. Queremos ese corazón, si podemos confiar en él (Mayorga, 2008b).

El mismo Humano hace aparecer nuevamente el discurso kantiano, apropiándose e intentando persuadir a Enmanuel,<sup>82</sup> quien finalmente parece decidido a no usar

<sup>81</sup> «ODÍN.— No puedes irte, muchacho. Sólo el ganador saldrá de aquí, con un collar blanco.

JOHN-JOHN.— ¿De qué hablas? ¿Por qué nadie habla claro en este lugar?

ODÍN.— Escúchame con tu 30% de Rottweiler: dos seremos convertidos en salchichas. ¿O crees que van a dejarnos salir a contar lo que hemos visto? Dígaselo, Casius: sólo sobrevivirá el que gane el collar. El que pierde, muere, Espartaco. ¿No es verdad, maestro Casius?» (Mayorga, 2008b).

<sup>82</sup> «El mal puede vencer, Enmanuel, puede vencer la muerte. ¿Recuerda cómo empieza “La paz perpetua”? Un cementerio es el único lugar que garantiza la paz perpetua. No habrá otra paz que la que conquistemos cada día. Ojalá un día el amor a la libertad se imponga en los corazones, ojalá un día haya una humanidad sin enemigos. Luchamos para que llegue ese día. Ésta es una guerra metafísica, una

la violencia contra el prisionero. El dilema central del perro, por medio de la explicitación del discurso kantiano en boca del Humano, se transforma en una paradoja explícita en relación con la idea (utópica) de una paz total y perpetua, ya que, para llegar a dicha paz, hará falta pasar antes por muchas guerras:

HUMANO.— [...] Kant estaría a nuestro lado. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant, pensar en libertad, vivir en libertad. Pero la libertad tiene un precio. Ese precio lo pagamos nosotros, en nuestros corazones. Y lo seguiremos pagando hasta que llegue la paz. Al mundo y a nuestros corazones. Es nuestro sueño: la paz perpetua (Mayorga, 2008b).

Así, el dilema moral y filosófico que lleva a Enmanuel de la inacción o la indecisión al principio de evitar la violencia será también su perdición; la última imagen del drama nos muestra al Humano haciendo una seña a John-John y Odín, quienes se dirigen a la «puerta B» dispuestos a atacar al personaje latente del prisionero y, ante el intento casi instintivo de Enmanuel por impedirsele, se unen para atacarlo y darle muerte.

Como en toda la dramaturgia de Mayorga, la obra se constituye en disparador de una serie de preguntas a partir del planteamiento de los dilemas, contradicciones o paradojas referidas que llegan hasta el espectador. En este sentido, el drama explicita una de sus principales paradojas con un planteamiento a partir de la *distancia* dramática; los cuatro animales van a ser sentidos por el público como más cercanos, tanto por el uso de la palabra sobre la escena, que predomina en casi toda la obra, como por la exposición por medio de la misma de los conflictos que los acercan a los seres humanos. Igualmente, el personaje Humano, único en el drama, aparece al principio distante, anónimo, incluso desde su etiqueta, que se limita a lo genérico y, además de comunicarse con monosílabos o gritos, se encuentra allí «para servir» a los animales. Sin embargo, en el final del drama toma la palabra y el dominio sobre los animales, revelándose como la representación del poder que los domina, el rostro del sistema que los mantiene encerrados y los obliga a la sumisión. El final de las paradojas, en este sentido, consiste en un entrecruzamiento o hibridación de las características que nuevamente confunden lo humano con lo animal o, mejor dicho, rebajan a la humanidad a su propia idea de lo que es una bestia; el Humano instiga a Enmanuel a razonar como un humano, e incluso se hace referencia a su «corazón» como la característica que lo ha hecho sobresalir y llegar a ganarse un lugar entre los finalistas:

ENMANUEL.— Sólo soy un perro.

HUMANO.— Distinguir entre lo justo y lo injusto, eso hoy sólo puede hacerlo el corazón de un perro. Nunca el perro fue tan necesario al hombre. La humanidad está en peligro, no nos abandonen (Mayorga, 2008b).

---

guerra en el espíritu. ¿Razón o sombra, progreso o reacción, civilización o barbarie? ¿De qué lado está, Enmanuel?» (Mayorga, 2008b).

Sin embargo, la prueba para Enmanuel consistirá en actuar como un humano «adiestrado» a la manera de un animal, digno de la competencia cruel signada bajo la idea de «la supervivencia del más fuerte», forma de opresión que lo acerca más a los humanos, tanto en la idea del «trato» del hombre por el hombre (sabemos que el ser humano es el único capaz de tratar a uno de sus iguales como una bestia) como también por las reflexiones y las tomas de posiciones que él y los demás animales adquieren cuando son puestos en esa situación límite, revelándole al espectador nuevamente su propio rostro, incitándole, por medio de las paradojas, los dilemas y las contradicciones que siguen el *leitmotiv* de los postulados kantianos, a las preguntas que solo él podrá responderse.

Peter Weiss, Thomas Bernhard, o George Tabori, esenciales también en su concepción de un teatro histórico sobre el Holocausto.

## DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN

ADAPTACIÓN GENÉRICA: *ANTE LA LEY* (2008). LA FIDELIDAD COMO REFLEJO DE LO PROPIO

La parábola<sup>83</sup> *Ante la ley* fue publicada por Franz Kafka en el año 1921. No obstante, sabemos que la misma, a su vez, formaba parte de la novela *El proceso*, la cual no solo fue publicada después de la muerte del autor, sino que también formaba parte de los textos que el mismo Kafka pidió que condenasen al fuego. La novela esgrime un argumento memorable,<sup>84</sup> aunque nuestra atención deba centrarse en el penúltimo capítulo, que sucede, como su título lo indica, «En la catedral», donde Joseph K. espera a un empresario italiano para oficiarle de «guía turístico», como parte de un trabajo asignado por su jefe del banco. Pero el hombre nunca llega a la cita, y el protagonista se encuentra con un Sacerdote, que luego resulta ser Capellán de la prisión, y que dice haberlo hecho llamar (Kafka, 2005: 228). En este extraño contexto, el Capellán le narra a su interlocutor la parábola, que refiere la historia de un campesino que llega hasta las puertas de la ley y desea pasar a conocer su interior, pero se encuentra con un fiero guardia que le impide el paso y lo advierte de la exis-

---

<sup>83</sup> Frente a otras interpretaciones que conciben la historia como «fábula» o «leyenda» (Miguel Veeda, en Kafka, 2005: 231), quizás el concepto de «parábola», que hemos tomado de Óscar Caeiro (1983: 79), sea el más indicado por asimilar las características de este tipo de relatos, definido como «narración de un suceso fingido de que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral» (*DLE*).

<sup>84</sup> Joseph K., un exitoso empleado bancario, es detenido por dos extraños personajes que irrumpen en su habitación. El protagonista no es encarcelado, sino que debe acompañar a esos dos hombres para realizar algunos trámites y luego puede retornar al trabajo. Pero su situación va empeorando paulatinamente y entonces comienza una larga serie de derivaciones, una odisea burocrática en la que el destino de cada gestión para conseguir su inocencia parece llevarlo a la siguiente, sin que el protagonista termine de saber definitivamente de qué se lo acusa. El recorrido lo enfrentará con toda clase de personajes que canalizan y conforman la trama del «proceso» que atraviesa el personaje, que va degradándolo gradualmente hasta terminar asesinado o ejecutado.

tencia en los adentros de un sinfín de otros guardias, cada vez más poderosos. Luego de maldecir su suerte, el campesino le pregunta si más tarde podrá pasar, a lo que el guardia responde: «Es posible. Pero ahora, no» (Kafka, 2005: 232). Tentado por conocer el interior de la ley, el campesino se queda en la puerta durante años, e intenta todo tipo de sortilegios y sobornos para lograr entrar, pero nunca lo consigue. Hacia el final de sus días, con sus últimos alientos, sin poder levantarse del suelo, el campesino hace una señal al guardia para que se acerque y poder preguntarle algo. La pregunta es simple: si esa es la entrada de la ley, por qué durante todos esos años nadie más había querido conocer su interior; la respuesta es tan misteriosa como terrible: el guardián le grita al oído que esa entrada estaba destinada sólo a él; por lo tanto: «Ahora me voy y la cierro» (Kafka, 2005: 233). Esta siniestra y enigmática historia ha sido concebida por varios críticos como «guía de la novela, como variación de un tema, como una suerte de punto de inflexión en el desarrollo de la acción» (Theo Elm, cit. en Kafka, 2005: 231), básicamente, como una especie de resumen del significado de toda la novela. De acuerdo con esta interpretación podemos afirmar que la parábola narrada por el Capellán entraña y define el germen de las peripecias de Joseph K., quien permanece sumido en una indeterminación total de la justicia, construyendo a un héroe que aparece «totalmente desamparado» ante las demostraciones de corrupción y perversión (Caeiro, 1983: 79). Como tal, la parábola reflexiona sobre el eterno desamparo que entraña el sometimiento del hombre a un poder invisible representado por la ley o, en términos generales, por la justicia. Una vez finalizada esta prédica, el Capellán y Joseph K. reflexionan sobre las diversas interpretaciones que ofrece el relato; el protagonista se retira de la catedral y vuelve a su casa, y la novela se cierra con el breve capítulo «Final», en el cual el héroe es ejecutado por dos verdugos, y muere «como un perro» (Kafka, 2005: 249) cuando un cuchillo le atraviesa la garganta.

Desde el inicio de su adaptación, Mayorga cita el título *Ante la ley*, que coincide con el de la breve narración publicada en vida por Kafka, e inmediatamente después aclara la pertenencia: «De Franz Kafka / versión de Juan Mayorga». No obstante, al comenzar la lectura del drama observamos que Mayorga ha tomado de Kafka mucho más que la parábola citada en el título; desde los personajes y situaciones pertenecientes a *El proceso*, particularmente lo correspondiente con el citado capítulo «En la Catedral», hasta ciertas referencias al proceso de animalización de algunos personajes, que sirven para unir algunos tópicos de este drama con los aludidos en el punto anterior, lo que nos demuestra que estamos ante una adaptación genérica mixta, en la que confluyen elementos historiales y discursivos provenientes del original.

La única secuencia que conforma esta obra comienza con la llegada de Joseph K. a la Catedral y el encuentro con el Sacerdote; comparándolo con el capítulo de la novela, el autor español ha suprimido de la diégesis patente los cruces con una señora y un Sacristán frente a una estatua de la Virgen, que luego serán puestos en boca del personaje. Cuando el Sacerdote lo llama y le dice que está acusado, tal como sucede en la novela, el protagonista sostiene: «Dos hombres fueron a mi casa para

hacérmelo saber» (Mayorga, 2008c). En esta frase, podemos observar cómo Mayorga introduce una modificación: en la novela de Kafka, el protagonista responde: «Sí, me lo han informado» (Kafka, 2005: 228); la inclusión de personajes ausentes en el drama, con el dato agregado de los «dos hombres», sugiere indudablemente el comienzo de *El proceso*. De esta forma, el autor español busca contextualizar el relato «principal» *Ante la ley* (si tenemos en cuenta el título) y, para ello, utiliza el contexto de la novela kafkiana, seguramente porque considera a las dos historias como paralelas y correspondientes. Los elementos que ha tomado Mayorga para la contextualización se observan principalmente con la atribución al «alter ego» kafkiano de los discursos del narrador. El narrador de la novela *El proceso*, omnisciente pero asentado en la perspectiva de Joseph K., constituye quizás uno de los máximos logros del autor checo en lo que respecta a la creación de un ambiente que acompaña al héroe por un paisaje cada vez más desolado. Mayorga no ha desperdiciado estas palabras al ponerlas en boca del mismo K., quien, en el comienzo del drama, hace una breve enumeración de los sucesos acaecidos a lo largo de sus peripecias, tal cual sucedían en la novela:

JOSEPH K.— Ha sido al volver de ese viaje con un fuerte dolor de cabeza cuando he sabido que me habían designado para acompañar al italiano. Así que hoy, muy enfadado por el día que me esperaba, he llegado a las siete para trabajar al menos un rato antes de que el visitante me apartase de mi mesa. Estaba muy cansado, porque me acosté tarde estudiando una gramática italiana. La ventana por la que en los últimos tiempos miro la calle con demasiada frecuencia me atraía más que mi mesa, pero conseguí sentarme a trabajar. [...] En ese momento entró el ordenanza para comunicarme que el director me esperaba en su despacho, porque el italiano había llegado (Mayorga, 2008c).

De esta forma, Mayorga ha mimetizado la figura del narrador con la de su protagonista, entretejiendo para su drama los discursos de la misma manera que el narrador de la novela se estrechaba con los pensamientos del héroe, poniendo esas acciones en un tiempo ausente pero aludido en la escena. Por otra parte, además de lograr una contextualización que se refiera a la novela, el extenso discurso inicial puesto en boca de Joseph K. frente al capellán, que reproduce fielmente tanto el coloquio previo a la parábola como muchos dichos y descripciones del narrador, adquiere en este ambiente el carácter de confesión, sobre todo teniendo en cuenta que el narrador de la novela parece reproducir hasta los pensamientos más íntimos del protagonista, mientras que en la acción del drama pasan a ser enunciados por él mismo.<sup>85</sup> Termi-

<sup>85</sup> «JOSEPH K.— Cumplir con este cliente es sin duda importante, pero para mí lo prioritario es resistir, y eso sólo lo conseguiré si conservo mi empleo, y si no lo conservo será inútil que el italiano me encuentre simpático, cosa que por lo demás no espero. Si por mí fuera ni por un minuto me apartaría de mi mesa de trabajo. Sé que el miedo de no volver allí es exagerado, pero no por eso deja de atenzarme. En este caso, de todas formas, era imposible inventar una buena excusa» (Mayorga, 2008c).

nado el extenso discurso del protagonista, la obra prosigue con los hechos en el mismo sentido que la novela: desde el púlpito, el Sacerdote conversa con K. sobre su proceso; inmediatamente después, baja y le refiere la parábola *Ante la ley*, la cual es a su vez representada en escena por otros dos personajes. Finalizado el relato (y su representación paralela) el drama va a extenderse hasta el momento correspondiente al final del capítulo de la novela; incluso va a terminar con las palabras textuales que allí utiliza el Capellán para despachar a Joseph de forma prepotente:

Comprende tu quién soy yo. Formo parte del tribunal. ¿Por qué tendría que querer nada de ti? El tribunal no quiere nada de ti. Te recibe cuando vienes y te despide cuando te vas (Kafka, F. *El proceso*, 2005: 241; Mayorga, J. *Ante la ley*, 2008c).

Por su parte, la última acotación del drama indica que Joseph K., luego de ser abandonado de la escena por el Sacerdote, «*sale acompañado de dos hombres, uno a su derecha y otro a su izquierda*» (Mayorga, 2008c), realizando una referencia directa al capítulo último de la novela («Final»), en el cual Joseph es aprisionado por tres hombres extraños, grises e indefinidos que lo llevan hacia su fatal desenlace con los verdugos.<sup>86</sup> Esta extensión del drama de Mayorga hasta el final del capítulo de *El proceso* se explica porque allí se encuentran todas las reflexiones e interpretaciones que suscita la parábola en Joseph K. y las sentencias y explicaciones del Sacerdote respecto del relato que ha sido narrado y representado. El motivo nos resulta bastante evidente: la parábola presenta, como todo escrito de este tipo y también como toda la obra del entrañable autor checo, una serie indefinida de interpretaciones a la vez que un profundo sentido reflexivo.<sup>87</sup> El Sacerdote y el Joseph K. de la obra de Mayorga transitan el mismo coloquio que los de la novela: así, se menciona desde la primera reflexión de Joseph al finalizar el relato, es decir, que «el Guardián engañó al Campesino», algo tomado como una decisión apresurada por el Sacerdote, hasta las diferentes explicaciones de este, que llega a sostener, tal cual como sucedía en la novela de Kafka (2005: 236), que «el engañado es el guardián», ya que

SACERDOTE.— La historia dice que el Guardián no conoce el interior de la Ley, sino sólo el espacio que recorre una y otra vez ante la puerta. Las ideas que tiene del interior parecen infantiles, y parece que él mismo tiene miedo de aquello con lo

<sup>86</sup> «Ya ante la puerta de entrada lo sujetaron de un modo que K. nunca había visto que se utilizara con un ser humano. Mantenían los hombros muy pegados, por detrás, a los de K.; no flexionaban los brazos sino que empleaban estos para rodear los brazos de K. en toda su extensión; por debajo, capturaban las manos de K. con una toma estudiada, diestrada, irresistible. K. avanzaba tieso entre ellos; los tres formaban una unidad tal que, si se hubiese querido destrozar a uno de ellos, todos habrían sido destrozados. Era una unidad que solo puede formarla algo casi inanimado» (Kafka, 2005: 244).

<sup>87</sup> «A la vez que a primera vista salta la importancia de la producción de este escritor, se impone a nuestro espíritu la dificultad que acaso alguno de sus muchos textos pudo plantearnos en la lectura. ¿Quién se puede jactar de haber entendido plenamente a Kafka? [...] Si se quiere una imagen: la obra de Kafka no es el valle al que se baja rápidamente, tal vez atropelladamente, sino la montaña de ascenso difícil. Y el esfuerzo se compensa con la experiencia de ese aire de las alturas y la visión más amplia que ofrece toda cumbre del arte» (Caeiro, 1983: 61).

que quiere meter miedo al Campesino. Parece tener más miedo que el Campesino, porque éste insiste en su propósito incluso después de oír hablar de los terribles guardianes del interior (Mayorga, 2008c).

Más allá del paralelismo que une a las dos historias en un mismo sentido, el procedimiento por el cual el relato interrumpe la novela puede entenderse desde el concepto de metaficción, esa forma característica del «relato dentro de un relato». El traspaso de esta estructura metaficcional a una escena dramática ofrece una serie indefinida de posibilidades para su adaptación, y Mayorga ha optado por la fidelidad, tanto a la intención de la parábola en el anteúltimo capítulo de la novela, como a sus principios de dramaturgo. Además de entender a la pequeña historia como una síntesis de la «pasión» de Joseph K., Mayorga realiza en su obra un traspaso, una traducción que consiste en llevar a la escena ese efecto de «cajas chinas» planteado en el juego de la metaficción por medio de la ilusión del teatro en el teatro. El drama de Mayorga presenta inicialmente los dos personajes de la novela; pero, cuando el Capellán le refiere la parábola citada, irrumpen en escena los personajes de la misma, sin ningún aviso ni acotación previa, para «actuar» y «ensayar» las diferentes interpretaciones de la parábola con el Sacerdote como narrador. De esta manera, podemos sostener que no es solo la prédica (o el sentido de la parábola y de la novela) lo que interesa a Mayorga, sino también su forma de inserción. Esta «traducción», entonces, no hubiese bastado para ser llevada a escena con la voz del Sacerdote; la parábola debía ser exhibida al espectador de la misma manera que Kafka la construye en el imaginario de sus lectores, con personajes de carne y hueso ante la mirada del público.

El traspaso realizado por Mayorga también asimila dentro del drama las correspondencias entre la novela y la parábola *Ante la ley* por medio del paralelismo entre los personajes. Como ya hemos dicho, el Guardián y el Campesino irrumpen en la escena y representan la citada parábola con el Sacerdote como narrador e intermediario que, desde su púlpito, «dirige» la representación, ya que forma parte de su relato:

SACERDOTE.— Te engañas con respecto al tribunal. En los escritos de introducción a la Ley se habla de ese engaño. Ante la Ley hay un Guardián. Ante el Guardián llega un Campesino.

CAMPESINO.— Te ruego que me dejes entrar en la Ley.

GUARDIÁN.— No puedo dejarte entrar aún.

CAMPESINO.— Entonces, ¿podré entrar más tarde?

GUARDIÁN.— Más tarde es posible, pero no ahora.

SACERDOTE.— El Guardián se pone a un lado de la puerta, que está abierta como siempre. El Campesino se asoma a la puerta para ver el interior, lo que hace reír al Guardián (Mayorga, 2008c).

La representación de la parábola, en esta parte, adquiere autonomía propia, en cuanto al orden de su linealidad y al predominio y la consistencia del diálogo entre

los personajes que la conforman. Las intervenciones del Sacerdote en el desarrollo de este diálogo, por su parte, cumplen la función de contextualizarlo, como una «voz narradora» presente en el escenario, y también a modo de acotaciones internas, insertas en el discurso del personaje y, de este modo, puestas sobre la escena:

SACERDOTE.— El Campesino [...] empieza a chochear y, como ha llegado a conocer hasta las pulgas del abrigo del Guardián, ruega a las pulgas que le ayuden a vencerlo. Finalmente, su vista se debilita y ya no sabe si se ha hecho más oscuro o si sus ojos lo engañan. Sin embargo, en la oscuridad percibe ahora un resplandor que brota de la puerta de la Ley. El Campesino sabe que ya no vivirá mucho. [...] Le hace una señal, porque ya no puede mantenerse erguido. El Guardián tiene que inclinarse hacia él, porque la diferencia de tamaño ha aumentado mucho.

GUARDIÁN.— Eres insaciable. ¿Qué quieres saber aún? (Mayorga, 2008c).

Incluso se describen las acciones «físicas» realizadas por los personajes, lo que nos hace deducir que el Campesino y el Guardián las realizan simultáneamente, convirtiendo al Sacerdote en un «acotador presente» de las acciones del segundo nivel. Una vez finalizada esta «doble representación» de la parábola, llegará el momento de las interpretaciones de Joseph K. y el Sacerdote, lo que también se intercala con algunas breves y concisas intervenciones del Guardián y el Campesino. De esta manera, la representación de la parábola vuelve a suceder, pero ya completamente bajo los lineamientos de los personajes que luchan por entrañar la verdad en la historia:

SACERDOTE.— Si hubiera contradicción entre esas declaraciones, el Guardián habría engañado al Campesino. Pero no hay ninguna contradicción. [...] el Guardián parece amar la precisión y desempeña su cargo con rigor. Durante muchos años no deja su puesto y sólo cierra la puerta al final. Tiene plena conciencia de la importancia de su puesto, porque dice...

GUARDIÁN.— Soy poderoso.

SACERDOTE.— Respeta a sus superiores, porque dice...

GUARDIÁN.— Sólo soy el más humilde de los guardianes.

SACERDOTE.— [...] No es sobornable, porque ante un regalo dice...

GUARDIÁN.— Lo acepto sólo para que no creas que no lo has intentado todo (Mayorga, 2008c).

El Sacerdote rompe la linealidad del relato cuando escoge algunas partes de la historia y los personajes del Guardián y el Campesino se mantienen al margen de la acción, para intervenir con discursos breves y limitados, casi como marionetas del religioso:

SACERDOTE.— [...] No cualquier guardián hubiera actuado así. Finalmente a una señal del Campesino se inclina mucho hacia él, para darle oportunidad de formular una última pregunta. Sólo una ligera impaciencia, puesto que el Guardián sabe que todo ha acabado, se manifiesta en sus palabras:

GUARDIÁN.— Eres insaciable.

SACERDOTE.— Algunos intérpretes van más lejos en esta línea de explicación y dicen que esas palabras expresan una especie de admiración amistosa, aunque no exenta de cierta condescendencia (Mayorga, 2008c).

Observamos en esta parte una inversión del protagonismo anterior de las historias. La representación de la parábola aquí está subordinada al discurso del Sacerdote, quien maneja la linealidad temporal del relato y cuenta solo algunas partes importantes que le ayudan a su interpretación; no obstante, también podemos hablar de un enfrentamiento de sentidos, ya que el discurso del Sacerdote, en definitiva, es una interpretación de la parábola y, por lo tanto, también se encuentra subordinado a ella, aunque sea por medio de su discurso. La idea latente de un dominio y una correspondiente subordinación también puede emparentarse con la idea del engaño; la discusión en torno a cuál de los personajes de la parábola es el engañado, que domina el posterior debate del Sacerdote y Joseph K., se traslada a la pregunta sobre cuál de las dos historias «sostiene» a la otra a partir de la forma de su puesta en escena. Este juego de subordinaciones difusas, inconstantes, enfrentadas, será lo que lleve a las dos historias a un mismo nivel de la representación: una historia inicial que aparece como «real», y que contiene otra historia, espejo de la primera, pero que, al estar subordinada, tiene la apariencia de lo «irreal», de la fantasía, y también del artilugio, del engaño. Asimismo, las jerarquías en las parejas de personajes también constituyen un doble juego especular: el personaje de Joseph K. encuentra su paralelo en el personaje del humilde Campesino, que llega a un lugar extraño a hacer preguntas, mientras que el Sacerdote en el del Guardián. Por medio de este ida y vuelta de pertenencias planteado en la representación, ambas fábulas quedan como una sola imagen, como dos espejos enfrentados. Por otra parte, el momento del «rompimiento de los niveles» dentro del drama necesariamente conlleva, por medio de un efecto de reflejo e identificación, al rompimiento de la cuarta pared, de modo que el espectador asume también ese espejo como propio. De esta manera, la adaptación de Mayorga realiza un juego múltiple: además del traspaso del «relato dentro de un relato» a una representación dentro de la representación, ese juego metateatral también produce sus efectos de reflejo con el sentido del drama: lo que definíamos como una «indeterminación de la justicia», en cuanto al siniestro ambiente que plantean la novela y la parábola como línea temática, aparece aquí en una forma de indeterminación creada por la ilusión metateatral y el juego que deriva en los «dobles sentidos» del drama, pero que, en definitiva, siempre trasladan ese espejo hacia el espectador.

El drama también muestra algunas marcas presentes en la novela (y, por lo general, en otras novelas y relatos de Kafka) que se reconocen como «temas kafkianos» y que serán transformadas por Mayorga en signos teatrales a la hora de su representación. Tanto la novela como la parábola narrada por el Sacerdote en el penúltimo capítulo siguen un proceso que va a terminar con la muerte del protagonista, es decir, con la idea de una derrota. La figuración de este motivo en la obra de Kafka, marca

un recorrido que va desde el estado inicial del héroe, con prosperidad económica y éxito en la vida laboral, que lo llevan a escalar una buena posición social, con salud y juventud, hasta la vejez, la pobreza y el bajo nivel social,<sup>88</sup> o incluso intelectual, y aun la existencia animal figurada como el «rol del dominado». De esta manera, el comienzo del «proceso» del protagonista, ubicado al principio de la novela, marca el inicio de la progresiva animalización del personaje, identificado con un perro, cuestión que se observa en la mención de las pulgas.<sup>89</sup> Las posiciones, la ubicación física de los personajes acompaña y fundamenta la idea; la animalización se muestra inicialmente por medio de «la posición inclinada, con las espaldas dobladas, o boca abajo» (Miguel Vedda, en Kafka, 2005: 74) frente a los personajes dominantes, que se mostrarán altos, esbeltos, sanos y prósperos. Estamos frente a una marca visible en varias obras del autor: recordemos el cuento largo *En la colonia penitenciaria*, cuando los reclusos son acostados de bruces sobre el aparato de ejecuciones, o la posición que adopta Gregorio Samsa cuando adquiere su forma de insecto en el recordado relato *La metamorfosis*. En cualquiera de los casos, y aunque se note mucho más en el último de los ejemplos dados, los «procesos» que transitan estos personajes implican una progresiva transformación o «metamorfosis» (*Die Verwandlung*), presentándose con marcas que indican una inferioridad física, de tamaño o de posicionamiento. Esas marcas, que transmiten el espíritu de la novela, son llevadas al escenario por Mayorga a partir de signos que van desde las ubicaciones, los progresivos movimientos y algunas acciones de los personajes. Al igual que en la parábola *Ante la ley*, en el drama es el mismo Sacerdote quien nos dice que el Campesino va encorvándose cada vez más, y «empieza a chochear». Más adelante le hace una señal al guardia para que se acerque, «porque ya no puede mantenerse erguido», lo que da la pauta de que el viejo Campesino está casi arrastrándose por el piso. Asimismo, el autor español remarca que el Campesino «ha llegado a conocer hasta las pulgas del abrigo del Guardián, y ruega a las pulgas que le ayuden a convencerlo». Las palabras del Sacerdote, que dirigen la simultánea representación del Campesino y el Guardián, relacionan por metonimia, como en la novela, a las pulgas con la figura del perro, lo que apunta a su «existencia perruna» explícitamente. La posición que adopta K. en la novela frente al Sacerdote al escuchar tanto el sermón como sus explicaciones es «la de un niño o un perro frente a un adulto o al amo» (Miguel Vedda, en Kafka, 2005: 227), y lo mismo también se muestra en el drama, donde observamos que «el Sacerdote señala un banco más cercano al púlpito y K. se sienta allí, aunque tenga que echar la cabeza atrás para ver al Sacerdote» (Mayorga, 2008c). La cuestión es reforzada por las posteriores afirmaciones de K. al Sacerdote cuando este realiza las interpretaciones de la parábola, tales como «tú conoces la historia más que yo y

---

<sup>88</sup> El proceso que recorren los acusados, desde su condición de pertenecientes a las clases más altas hasta la apariencia de mendigos callejeros es el que va de la existencia como fachada al yo puro (Walter Sokel, cit. en Kafka, 2005: 75).

<sup>89</sup> «Metonímicamente, “pulgas” remiten a “perro”, lo cual refuerza el carácter *hündisch*, perruno, del hombre del campo» (Miguel Vedda, en Kafka, 2005: 233).

desde hace más tiempo» o «razonas bien, me has convencido», frases que sugieren la dependencia hacia el otro que se va acrecentando, a tal punto de tener que admitir, antes de partir: «No podré encontrar solo la salida». Incluso la ubicación de los personajes también puede darnos alguna pista importante: recordemos que, al comenzar el drama, el Sacerdote sube al púlpito, lugar alto, que define su superioridad, frente al dominado y sumiso K., que, desde abajo, representa la jerarquía menor, el objeto de dominación.

A lo largo de la obra de Mayorga nos encontramos con un concepto que podríamos llamar de «universalidad» o de búsqueda de una situación o historia capaz de sintetizar una problemática del hombre que trascienda las barreras impuestas por los lugares, las culturas y el tiempo y llevarlas al teatro. Este traspaso, definido por el mismo dramaturgo en términos de «traducción», se nos presenta en diversas formas si tenemos en cuenta la «fidelidad» al original. Desde este punto de vista, no dejan de llamarnos la atención los pocos cambios introducidos por Mayorga en el texto de su adaptación. Estamos frente a una de las versiones más fieles del dramaturgo español. Por un lado, esta fidelidad se explica fácilmente cuando observamos los rasgos de teatralidad que atraviesan gran parte de la obra del escritor nacido en Praga, pero también el trabajo de Mayorga es valorable desde la selección del fragmento que busca representar, ya que allí ha encontrado uno de los motivos universales dignos del arte. El planteamiento de Kafka en su novela, como el de casi toda su obra, descubre los pasillos más oscuros del alma humana, que también la constituyen como tal. El desamparo de la humanidad frente al aparato de la justicia o de la ley conforma un conmovedor retrato del hombre moderno, que, finalmente, termina por ceder y, de alguna manera, desaparecer en forma violenta. Mayorga ha visto en esta derrota algo digno de mantener intacto.

#### ADAPTACIONES POÉTICAS

#### ***Natán el sabio* (2003): lo que el tiempo aporta a los clásicos**

El drama escrito en 1779 por Gotthold Ephraim Lessing (1729- 1781), quizás el escritor más reconocido de la Ilustración o *Aufklärung* alemana, fue estrenado en Berlín en el año 1783 con el título de *Nathan der Weise* y se presenta en primera instancia como una apelación directa a la tolerancia religiosa. Siguiendo expresamente la estructura y las formas propias del movimiento, que también conlleva una relectura de la *Poética* aristotélica, las diferentes escenas que conforman los cinco actos de la obra están ambientadas en la Jerusalén de las Terceras Cruzadas, lugar simbólico y real de cruce y enfrentamiento en torno a la verdad divina. Allí se exhibe la relación entre tres personajes que representan a las tres religiones monoteístas: un Templario cristiano; Saladino, el Sultán que practica la religión musulmana, y Nathan, un comerciante y prestamista judío. La estructura que van conformando las

diferentes acciones coincide en parte con la forma de la comedia, es decir, no está exenta de una serie de enredos y casualidades cuyas resoluciones llevan a la armonía y la paz, representada en la igualdad. Los hechos que se muestran en escena resultan tan importantes en el drama como los ocurridos en un tiempo ausente, aunque inmediatamente anterior, pero meramente aludido; todo obedece a la fortuita serie de causas y consecuencias que la entretejen. El Templario, prisionero de Saladino, ha sido salvado de la muerte por el mismo Sultán, al considerarlo parecido a su hermano; a su vez, el mismo cristiano ha salvado del fuego a Reha, la hija adoptiva de Nathan, salvada a su vez por este mucho tiempo atrás, cuando de niña le fue dejada a cargo por sus padres. Una vez establecidos los rasgos que construyen el virtuosismo de los tres personajes a partir de su misericordia, se suceden la serie de enredos o confusiones antedichas; el enamoramiento inicial de Reha y el Templario; el enojo de este con su padre por dudar a entregársela como esposa luego de conocer su apellido y la posterior «denuncia» ante el Patriarca por haber educado a una cristiana bajo la religión judía, además del préstamo que el mismo Nathan le hace al Sultán, con lo que termina por ganarse su favor. Pero el judío, no en vano signado con el epíteto de «sabio», contiene en su memoria (y en un pequeño libro que ha recuperado) los datos cruciales para lograr la verdad y la armonía entre todos los personajes: el apellido del Templario le da la clave para reconocerlo como el hermano de su hija adoptiva Reha y, a su vez, a ambos como sobrinos de Saladino, los hijos de su hermano con una mujer alemana, lo que explica el parecido que el Sultán pudo vislumbrar.

En el año 2003, en el contexto de los debates de la Cátedra Santo Tomás presididos por el Dr. Reyes Mate, Mayorga realiza su adaptación del drama de Lessing, publicada en el mismo año por la revista *Anthropos* junto con las propuestas presentadas en las mesas de disertación, bajo el título «Religión y tolerancia. En torno a Natán el Sabio, de E. Lessing». La palabra del mismo Reyes Mate, influencia constante de Mayorga en sus adaptaciones,<sup>90</sup> en un artículo titulado «La actualidad de la tragedia», nos puede servir como el primer disparador de los temas que se enfocan para la adaptación. El texto expone en forma clara las temáticas principales trabajadas en el drama de Lessing:

El tema de la obra es la violencia, la guerra, la enconada conflictividad entre humanos que ha sido tan pertinaz a lo largo de los siglos y entre todos los pueblos

---

<sup>90</sup> En el artículo titulado «Deuda», el mismo Mayorga nos confiesa que «para hacerme cargo de esa deuda me es preciso, antes que nada, informar sobre la tarea de Reyes Mate como inspirador, junto a Marcos Ruiz, de la Cátedra Santo Tomás. Fue idea de Reyes Mate que los debates de la cátedra estuviesen animados cada año por una representación teatral ligada al tema del curso, y con ese objetivo escribí versiones de “Natán el sabio” de Lessing, de “El gran inquisidor” de Dostoievski y de “Ante la Ley” de Kafka, así como los textos “Job” —a partir de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etty Hillesum—, “Primera noticia de la catástrofe” —a partir de Bartolomé de las Casas—, “Wstawac” —a partir de Primo Levi— y “La lengua en pedazos” —a partir de Teresa de Jesús—. En esos trabajos, desde el origen mismo de cada uno de ellos, me beneficié de la inspiración, el comentario y la crítica cordial de Reyes Mate» (Mayorga, 2010b).

porque estaba atizada no por intereses pasajeros sino por una obsesión metafísica, a saber, pretender tener la verdad en exclusiva. La obra, situada en tiempos de las Cruzadas, tiene tres protagonistas: un musulmán, Saladino; un cristiano, El Templario; y un judío, Natán, al que la gente considera sabio. El sultán Saladino quiere poder fin a la guerra, pero reconoce enseguida que la paz sólo será posible el día en que se resuelva un problema teológico subyacente: ¿cómo tres religiones distintas pueden pretender la verdad en exclusiva? (Reyes Mate, 2010).

De este modo, como vemos, el tema de la tolerancia religiosa desprendido de la lucha por la verdad exclusiva sobre la divinidad también tiene la capacidad de extenderse hacia los temas universales, como la violencia o conflictividad humanas, simbolizada en la lucha por la verdad y en la aceptación final de que la verdad puede tener «múltiples caras».

Además del proceso (en paralelo) de traducción, realizado, como ya hemos dicho, en todas las adaptaciones de obras alemanas, que en este caso se observa desde el título, con la españolización del nombre del protagonista, que elimina la «h» intermedia y lo acentúa en la última «a», los cambios operados por Mayorga en esta reescritura se remiten a recortes o reducciones mínimas, como el mismo autor explica en el Prólogo: «Mi versión, de extensión bastante reducida respecto del original, ha intentado no mutilar los elementos reflexivos más importantes de la pieza» (Mayorga, 2003g). Desde un punto de vista estructural, el texto del español suprime la división en escenas presente en el original, la división en cinco partes o secuencias, indicada con números romanos, contiene las acciones principales en correspondencia con los cinco Actos del drama de Lessing. Del mismo modo, casi no se suprimen personajes ni acciones; la mayor cantidad de recortes se observa en las supresiones en algunos parlamentos. Así, por ejemplo, en el primer diálogo entre el Templario y Natán, los parlamentos de la obra de Lessing:

NATÁN.— ¿Queráis tener la bondad de enviarle vuestra capa también a mi niña?

TEMPLARIO.— Y eso ¿para qué?

NATÁN.— Para que también ella estampe un beso en ese manchón. Porque abrazarse en persona a vuestras rodillas, creo yo que lo desea en vano.

TEMPLARIO.— Caramba, judío ¿Os llamáis Natán?, caramba, Natán. Colocáis vuestras palabras muy pero que muy bien, muy cáusticamente. Estoy perplejo. Por lo demás, yo hubiera...

NATÁN.— Simulad y disimulad lo que queráis. Por ahí os descubro igualmente. Sois demasiado bueno, demasiado honesto para ser cortés. La muchacha, toda sentimiento; el mensajero femenino, todo celo; el padre, en tierras lejanas Vos mirasteis por vuestro buen nombre; rehuisteis conocerla; rehuisteis, por no vencer. También por esto os doy las gracias.

TEMPLARIO.— He de admitir que sabéis cuáles deben ser los sentimientos de los templarios (G. E. Lessing, 2008: 35)

se reducen en la actualización española a las líneas:

NATÁN.— ¿Tendrás la bondad de enviarle esa capa a mi hija?

TEMPLARIO.— Y eso, ¿para qué?

NATÁN.— Para que ella la bese. Porque abrazarse en persona a tus rodillas, eso creo que lo desea en vano.

TEMPLARIO.— Caramba, judío, colocas muy bien tus palabras.

NATÁN.— No has querido aprovecharte de lo que esa muchacha siente por ti. También por eso te doy las gracias.

TEMPLARIO.— He de admitir que sabes cuáles son los sentimientos de los templarios (Mayorga, 2003f).

Y así pueden mencionarse tantos otros ejemplos; sin embargo, como se observa en este caso, en todas las supresiones que presenta la adaptación no se altera en absoluto el sentido de las palabras del original; del mismo modo que por medio de la supresión de la división en escenas, la actualización de Mayorga intenta agilizar el lenguaje de la puesta por medio de la reducción, que incluye un resumen, una focalización en la idea principal, en términos del mismo autor, en la búsqueda de una «palabra desengrasada». En algunos pasajes, aunque mínimos, se suprimen escenas completas y, con ellas, los personajes secundarios y prescindibles, cuyas funciones se apartan de los temas principales tratados por el drama. Quizás la intervención más notoria de este tipo en la reescritura de Mayorga sea la eliminación de las dos escenas iniciales del Acto Quinto; la primera muestra a Saladino con tres Mamelucos o emisarios que llegan sucesivamente a anunciarle la llegada de su caravana y a pedirle una retribución por su mensaje, que suscita una situación claramente cómica o hilarante; la segunda sirve para comenzar a establecer el orden final cuando el mismo Saladino recibe al Emir y lo envía a depositar el dinero de la caravana en casa de su padre, en el Líbano. Mayorga comienza la última de sus secuencias con el Templario en el palmar de Saladino, tal como comienza la tercera escena del original, aunque también su extenso monólogo será recortado:

TEMPLARIO.— ¿Va a estar menos vivo en mí el cristiano que en él el judío? ¿Voy a permitirle que robe a los cristianos la pequeña criatura? Aunque, ¿quién tiene a esa muchacha más derecho que él? Un obrero extrae de la cantera un bloque de piedra; un escultor le da forma; ¿de quién es la estatua? Reha tendrá siempre un padre judío, aunque fuese engendrada por un cristiano. Si la imagino sin todo lo que sólo un judío como Natán ha podido darle, ¿qué me gusta de ella? Poco. Ni siquiera su sonrisa. He conocido sonrisas muy hermosas, y ninguna me ha hechizado como ésa. Hasta ahora, ninguna sonrisa había desatado en mí el deseo de pasar mi vida junto a ella. Qué pequeño me siento. Y todo por una muchacha. ¿Y si lo que me dijo Daya no fuese, finalmente, verdad? Ahí sale Natán. ¿Con quién viene conversando? El hermano lego. Entonces, seguro que ya se sabe todo. El patriarca lo ha denunciado. Por mi culpa (Mayorga, 2003f).

Uno de los rasgos más resaltados por Mayorga del original alemán tiene que ver con el relato de los «Tres anillos» narrado por Natán a Saladino. El metarrelato, de-

finido en muchos casos como parábola (e incluso coincidente con las características ya definidas en el punto anterior), y seguramente tomada por Lessing del *Decamerón* de Boccaccio, figura claramente en el corazón de la obra y constituye, además de un resumen del sentido, el momento cumbre, de la catarsis. Mayorga resalta la importancia de esta narración en la obra de Lessing, considerándola «el momento más grave de la obra» (2003g) y la compara con otras operaciones similares presentes en sus trabajos de adaptación, como la realizada por Kafka en *El proceso* con la parábola «Ante la ley», que ya hemos analizado en el apartado anterior:

Cuando un espejo es puesto ante otro, se desencadena una secuencia infinita de imágenes reflejadas. Cuando un cuento incluye otro, se abre entre ellos un diálogo infinito. Si ambos son poderosos, el cuento corto desestabiliza al largo, y éste es a su vez resignificado por aquél. Así sucede cuando Lessing pone el cuento de «Los tres anillos» en boca del protagonista de «Natán el Sabio». Así cuando, en «El proceso», Kafka hace que Josef K. escuche la historia del campesino y el guardián (Mayorga, 2005c).

Sin embargo, a diferencia del procedimiento realizado en la adaptación kafkiana que, como vimos, utilizaba la forma del teatro dentro del teatro como un paralelo teatral al metarrelato literario, en este caso se respetan las formas del original de Lessing; la intervención del relato se realiza también por medio de la narración de Natán:

NATÁN.— Hace muchos años, vivía un hombre que poseía un anillo de valor incalculable. Se trataba de un ópalo que reflejaba mil bellos colores y que tenía la fuerza secreta de hacer amado a los ojos de Dios y de los hombres a quien lo llevara con esa confianza. ¿Quién se extrañará de que aquel varón nunca quisiera dejar de tener ese anillo en su dedo, y de que tomara la decisión de conservarlo eternamente en su casa? Y lo hizo del siguiente modo: dejó el anillo al predilecto de sus hijos, estableciendo que éste, a su vez, lo legara al que fuese su hijo predilecto, y que el predilecto, sin tomar en cuenta el nacimiento, se convirtiera siempre, sólo en virtud del anillo, en príncipe de la casa (Mayorga, 2003f).

El mantener el metarrelato con su forma original de narración nos muestra otra forma, absolutamente fiel, de la capacidad teatral para otorgarle un doble valor al relato; por un lado, en lo que corresponde estrictamente a la diégesis principal, por medio del relato Natán consigue ganar la amistad de Saladino; por otro lado, el relato ofrece un «mosaico» que resignifica cada uno de los elementos de la misma historia que se exhibe en la escena, la parábola «abre el relato mayor y es, a su vez, abierto por él, en un juego infinito de espejos» (Mayorga, 2003g).

Como vemos, nos encontramos ante un ejemplo de lo que dentro de nuestra clasificación denominamos como adaptación de tipo *clásico*; las intervenciones realizadas por Mayorga buscan agilizar las acciones mediante recortes mínimos de parla-

mentos, secuencias y personajes menores sin intervenir sobre las acciones primordiales del original. La cuestión principal consiste en poner la misma palabra en el contexto de nuestro tiempo; demostrar la capacidad de intemporalidad de los temas planteados por Lessing, que lo convierten en un clásico, así como también exponer las marcas que el tiempo transcurrido hasta la actualidad pueden aportarle a su sentido; la historia de su representación en Alemania en el siglo xx constituye por sí misma un dato importante para este punto: prohibida por el régimen nazi, fue la primera obra en representarse tras su caída en el Teatro Nacional de Berlín, lo que demuestra el valor simbólico que proviene de la sola intención de su representación. De igual forma, la tolerancia, la religión, la igualdad esencial del ser humano pese a sus diferencias, se tornan un ejemplo patente para demostrar lo que el tiempo ha acumulado y resignificado en el drama. Por un lado, entonces, *Natán el sabio* contiene preguntas universales e intemporales, por lo cual encontramos «posiciones en debates que nos son contemporáneos» (Mayorga, 2003g);<sup>91</sup> por otro lado, el tiempo ha enriquecido la obra de Lessing resignificando muchos de sus componentes e incluso colocando al drama en una postura inocente o ingenua.

En «Natán el sabio» descubrimos el optimismo racionalista, pero también una ingenuidad no menos típica de la Ilustración. [...] Si tuviera razón ese Natán con quien Lessing se identifica [...], el imperio de la tolerancia sería fácilmente alcanzado por una sociedad razonable. [...] En este sentido, una sociedad de tolerancia sería parte de la promesa ilustrada. Visto desde hoy, ese diagnóstico acaso parezca inmaduro (Mayorga, 2003g).

En ese sentido, resulta indispensable tener en cuenta el rasgo de la «compleja mirada» con que el drama focaliza el tema de la religión, mantenido intacto por Mayorga, y disparador principal de la serie de charlas en la Cátedra de Reyes Mate, que terminarán con la adaptación. La postura de Lessing en su drama es bastante clara; para él las religiones no deberían ser elementos de conflicto, sino de unidad: «No deberían servir para fraccionar, sino para unir a la gran familia humana» (Mayorga, 2003g). Esa toma de conciencia sobre la igualdad incluso debería hacerles renunciar a la pretensión de poseer en exclusiva la verdad sobre Dios, cuestión promovida por el personaje de Natán, quien, además, se transforma por medio de su sabiduría en el elemento de resolución, de igualdad y de armonía, por lo cual es visto por Mayorga como

una suerte de profeta de una religión universal, una religión de la humanidad, de la que las religiones monoteístas vendrían a ser no desviaciones despreciables u obs-

---

<sup>91</sup> «¿Qué significa la tolerancia y cuáles son sus límites?; ¿hasta qué punto es posible la convivencia de tradiciones?; ¿en qué medida nuestra identidad depende de la pertenencia a una cultura particular?; ¿qué es lo universal del hombre, lo humano por antonomasia? Natán —Lessing— tiene respuesta para cada una de esas preguntas» (Mayorga, 2003g).

táculos, sino estaciones de paso. En todo caso, Lessing declaró que harían falta miles de años para que pudiese imponerse esa nueva religiosidad de Natán (2003g).

Como complemento y guía de la problemática religiosa aparece la historia de los tres anillos, una imagen metafórica de las formas de la verdad sobre Dios profesadas por las tres religiones. Puesto en un nuevo contexto histórico y cultural, es decir, con lo que la distancia del tiempo ha re-escrito sobre el drama, el relato subraya la temática de las diferencias religiosas que, al igual que el relato marco visible en la historia de los personajes que la contienen, ofrece al presente una doble perspectiva que desnuda la «ingenuidad» ilustrada y dispara las preguntas sobre nuestro tiempo:

¿Cómo recibir hoy el cuento de los tres anillos? Sigue en boca de Natán, pero quien lo escucha ya no es una audiencia ilustrada, sino el fragmentado público de la crisis de la Ilustración. El cuento nos interpela y, a la vez, nos resulta extraño, como si se dirigiese a hombres de otro tiempo. Esa extrañeza con que nos llegan las palabras de «Natán el sabio» es parte de su enorme valor. «Natán el sabio» consigue hoy, representando el tiempo de las Cruzadas, poner en escena el tiempo de Lessing, tan lleno de promesas, y el nuestro, tan oscuro. (Mayorga, 2003g).

Esa extrañeza con que nos llegan las palabras dirigidas a hombres de otro tiempo nos muestra también que nuestra «inocencia» respecto de las diferencias humanas, no ha variado demasiado de la época de Lessing. La división de la humanidad por motivos religiosos está a la orden del día, al punto de parecer ya un signo de nuestros tiempos, por lo que los problemas planteados por el ilustrado alemán en el presente también lo convierten, como al Nathan de su creación, en una especie de profeta cuya palabra puede llegar intacta a nuestros tiempos para ser regenerada y reinterpretada.

### ***La visita de la vieja dama* (2000): la Justicia y las preguntas incómodas**

El drama titulado *Der Besuch der alten Dame*, escrito durante el año 1955 por Friedrich Dürrenmatt y estrenado un año más tarde en Zurich, ocupa sin lugar a dudas un sitio inexpugnable entre los llamados «clásicos» del teatro del pasado siglo. Las múltiples y heterogéneas adaptaciones genéricas que fundamentan el postulado anterior (que cuentan entre las más populares a las ocho versiones cinematográficas realizadas entre los años 1959 y 1996 en lugares tan distantes y diversos como Estados Unidos, Senegal y Argentina), quizás se inician con la ópera homónima de 1971, realizada con música de Gottfried von Einem y libreto del mismo Dürrenmatt. Los tres actos de la obra que configuran su acción dramática se completan con el comentario ulterior del autor, expuesto bajo el título de *Epílogo*. La fábula ambientada en el indeterminado y empobrecido pueblo de Gulen, al que regresa Claire Zchanassian, antigua habitante pobre y ahora millonaria, quien ofrece «mil millones de dólares» a condición de que se ejecute a Alfredo III, su antiguo novio, que la abandonó emba-

razada y la condenó a la prostitución. Se fundamenta así con los datos del mismo Dürrenmatt en este fragmento textual apartado de la obra, que ofrece desde indicaciones sobre la ejecución de los recursos épicos o brechtianos de las escenas ininterrumpidas o diversas formas de exhibir el artificio teatral al espectador<sup>92</sup> hasta la confesión inicial que, paradójicamente, busca deslindarse del distanciamiento, así como alejar toda interpretación alegórica:

*La visita de la anciana dama* es una historia que acontece en una pequeña ciudad de algún lugar de Europa central, y está escrita por alguien que de ninguna manera pretende distanciarse de sus personajes, ya que no está muy seguro, dado el caso, de que obraría de distinta forma de la de ellos. [...] Clara Zachanassian no representa a la Justicia, ni el Plan Marshall, y menos aún el Apocalipsis; contentémonos con que sea lo que es: la mujer más rica del mundo, a la que su fortuna permite obrar en una forma absoluta, cruel, como una heroína de la tragedia griega, acaso como Medea (Dürrenmatt, 1960: 133-135).

En el año 2000, sumado al proyecto del director Juan Carlos Pérez de la Fuente, bajo la producción del Centro Dramático Nacional, Mayorga realiza una reescritura del texto dramático de Dürrenmatt, que se estrena en marzo del mismo año en el teatro María Guerrero. Resulta interesante destacar este trabajo como la primera adaptación realizada por el autor, lo que puede permitirnos también explicar ciertos procedimientos realizados en esta reelaboración (que, como todas las adaptaciones provenientes del idioma alemán, también incluyen el procedimiento de traducción por parte de Mayorga) que no encontramos en otras adaptaciones posteriores.

Las primeras alteraciones que se observan en el texto de Mayorga respecto del original de Dürrenmatt atañen a la estructura. Además de la evidente supresión del Epílogo que exhibía la palabra y las indicaciones metapoéticas del autor suizo, salta a la vista, en una lectura cotejada de ambas obras, el agregado de escenas interiores a los tres actos, numeradas y tituladas. Así, la continuidad que servía en el drama de Dürrenmatt desde el mismo texto para mostrar el artificio teatral sobre la escena, en el texto Mayorga se ve cortada o dividida por las escenas y sus títulos, que también pueden tomarse como indicadores o anticipadores de la acción inmediatamente contigua; el Acto Primero, entonces, está compuesto por las escenas 1. «La ruina», 2. «El enigma», 3. «El asunto está en sus manos», 4. «La Zachanassian», 5. «Un viejo proyecto», 6. «Nos toma por hombres», 7. «Nuestro primer beso» y 8. «Mil millones»; el Acto Segundo, por las escenas 1. «Magníficos hijos», 2. «Mantenernos unidos», 3. «Zapatos nuevos», 4. «¿También tú?», 5. «Ese plan lo demuestra», 6. «El infierno», 7. «Oda fúnebre», 8. «La pantera negra está muerta» y 9. «Uno de vosotros me detendrá»; y el Acto Tercero, por las escenas 1. «Prosperidad por un cadáver», 2. «Buena carne», 3. «Mala conciencia», 4. «¿Me acompañan?», 5. «Un Cristo»,

---

<sup>92</sup> «Lo mejor es permanecer fiel a mis ocurrencias y olvidarse de los profundos significados. Las transformaciones deben efectuarse sin pausa y sin telón» (Dürrenmatt, 1960: 134).

6. «Cuervos a la vista», 7. «Por amor», 8. «Nuestros hijos», 9. «El destino avanza», 10. «Paz Interior», 11. «Vamos a ser famosos», 12. «El culpable soy yo», 13. «Demasiado corazón», 14. «Un hombre de honor», 15. «It's horrible!», 16. «A mi lado», 17. «Por unanimidad», 18. «Rece por Gulen», 19. «Paro cardíaco» y 20. «El cheque» (Mayorga, 2000). Esta serie de secuencias, que rompen en principio con la continuidad planteada por la dramaturgia de Dürrenmatt (y «exigida» por el mismo autor), obedecen más a una serie de marcas internas que denotan una necesidad requerida por el director y los actores, destinatarios iniciales del trabajo de Mayorga. De hecho, ninguna de estas segmentaciones parecen notarse verdaderamente en otros indicadores de la representación; muchas de las acotaciones que inician las mencionadas escenas internas marcan la continuidad con la escena anterior, e incluso coinciden muchas veces con las acotaciones del original de Dürrenmatt, es decir, también muestran tanto una intención de continuidad como de exhibición del artificio de la representación. Así, tal como al promediar el segundo acto en la obra de Dürrenmatt las acotaciones indican que un personaje «*retira la caja registradora de la tienda y cambia el mostrador por un escritorio*» (Dürrenmatt, 1960: 66), en la adaptación del español la acotación final de la tercera escena del mismo acto segundo («*Zapatos nuevos*») muestra cómo «*entretanto, el mostrador de la tienda se ha convertido en mesa de despacho del Policía*» (Mayorga, 2000b).

El anexo más notable de Mayorga en este drama está constituido por las escenas 7 y 8 del segundo acto («*Oda fúnebre*» y «*La pantera negra está muerta*»). La acción desplegada en estas secuencias tiene tanto una función aclaratoria como una intención de resaltar la tensión entre los dos personajes principales (Claire Zachanassian y Alfredo III); en la primera de ellas se exhibe la llegada del Maestro hasta el lugar donde se encuentra la «vieja dama» para ofrecerle una oda fúnebre por su mascota, la pantera recientemente asesinada, y la llegada de Alfredo III, quien cree que esa oda es para él y termina expulsándolos a todos, para quedarse a solas con Claire; en la escena 8, el enfrentamiento verbal entre los personajes exhibe la desesperación de Alfredo ante la jerarquía dominante de Claire, y preparan el desenlace:

ILL.— Clara, dilo de una vez, di que estás haciendo teatro. ¡Dilo de una vez!

CLAIRE.— Cuántos recuerdos, Alfredo. También entonces estaba en un balcón. Cuando nos conocimos. Era un día como éste, el aire inmóvil, apenas se escuchaba el susurro de los árboles, una temperatura como la que debe de hacer ahora, aunque yo últimamente siempre siento frío. Tú ibas caminando y me miraste sin detenerte. Me puse nerviosa, no sabía qué hacer. Quería esconderme en la oscuridad de mi habitación, pero no podía moverme.

ILL.— Estoy desesperado. Soy capaz de todo. Te lo advierto, Clara, estoy resuelto a todo si no dices ahora mismo que no es más que una broma, una broma cruel. (*Apunta la escopeta contra ella.*)

CLAIRE.— Te detuviste en medio de la calle. Clavaste en mí una mirada oscura, casi maligna, como si quisieses hacerme daño. Sin embargo, tus ojos estaban llenos de amor (Mayorga, 2000b).

Si bien este procedimiento de agregados de secuencias enteras resulta un caso excepcional en la extensa lista de adaptaciones de Mayorga, también es cierto que los mismos arrojan algunas características que se observan claramente en su obra propia u «original» y se resaltarán en las siguientes adaptaciones seleccionadas. Las secuencias agregadas, justo en el centro del drama, configuran el enfrentamiento entre las dos partes opuestas y complementarias que ya hemos definido a partir del concepto del *agón*: Alfredo, hombre de familia, devenido en la miseria, capaz de esconder los secretos más horribles y lavar su conciencia, frente a Claire, mujer de mundo (prostituta y casada —al menos— ocho veces), devenida en millonaria y que llega a arrojar la verdad ante todo el pueblo desde el inicio, demostrando que nunca fue capaz de olvidar. Ese enfrentamiento es ofrecido por el dramaturgo español en forma patente, acentuando el momento de mayor tensión en el corazón del drama con una serie de marcas que aparecerán en otras piezas del autor. Asimismo, en tanto «fuente» de motivos posteriores en la obra de Mayorga, la obra de Dürrenmatt también muestra en gran medida lo que en apartados anteriores de este mismo capítulo llamábamos «proceso de animalización»; el personaje de Alfredo III es claramente comparado con la mascota de la vieja dama, la pantera negra que se escapó y que fue sacrificada por el pueblo para protegerse. Alfredo III es, en este sentido, una de las primeras apropiaciones de lo animal, incluso anterior a las propias animalizaciones kafkianas; su condición de humano rebajado a lo animal constituida por el lugar de presa de una cacería por parte de todos los que le rodean se fundamenta en la comparación con la mascota sacrificada, que reaparece con la muerte del personaje:

CLAIRE.— Vuelve a ser el que fue. La pantera negra. (*Los forzudos se lo llevan. Los Músicos inician una marcha fúnebre.*) Llevadlo a mi habitación (Mayorga, 2000b).

Otra intervención operada por el dramaturgo español más similar a las realizadas en los trabajos posteriores de este tipo son las múltiples supresiones de fragmentos de diálogos o reducciones de parlamentos, que muestran desde su primer trabajo de adaptación el afán por plasmar los postulados matemáticos que proponen «desengrasar» la palabra del artificio literario. De este modo, sin alterar nunca el sentido del original, los recortes de Mayorga se muestran principalmente en los parlamentos extensos y son claramente perceptibles en los comienzos de los actos; el español, por ejemplo, agiliza el diálogo entre los habitantes de Gulen que abre la obra, o bien suprime parte del diálogo entre III y su hijo en el inicio del Acto Segundo; mientras que en el drama de Dürrenmatt el diálogo entre los dos personajes se inicia con un debate sobre las coronas de flores que le han llegado anónimamente a Alfredo,<sup>93</sup> en

<sup>93</sup> «ALFREDO.— Coronas de flores.

HIJO.— Todas las mañanas las traen de la estación.

ALFREDO.— Coronas para el ataúd vacío de “El apóstol dorado”.

HIJO.— Eso no impresiona a nadie.

ALFREDO.— La ciudad está conmigo» (Dürrenmatt, 1960: 51).

el drama de Mayorga el debate se da por sobreentendido, las coronas se explican en la acotación y se va directamente a la reflexión del personaje:

*(A la mañana siguiente, en la carnicería de Alfredo III, sobre cuyo mostrador cuelgan tristes pollos flacos y piezas de casquería. Enfrente, el balcón de Claire en el Gran Hotel. III, su Hija y su Hijo observan cómo Roby, Toby, Goby y Soby transportan al hotel coronas de flores.)*

ILL.— El pueblo está conmigo (Mayorga, 2000).

Aparte de la ya mencionada supresión del Epílogo, el recorte más notorio o extenso (y, por otra parte, más justificable, desde el punto de vista del resumen o «desengrasado» de la palabra dramática) se encuentra en los momentos finales del drama; la eliminación de la extensa porción de texto, probablemente cantado, que se reúne antes de la despedida de la heroína bajo el título de «Coro» (Dürrenmatt, 1960: 129-132) también obedece a las necesidades del intercambio idiomático.

Conjuntamente, o entrelazadas, con los agregados y las supresiones, se observan algunas alteraciones o cambios, que van desde algunos mínimos, como en los nombres de algunas ciudades o estaciones de tren que mencionan los personajes,<sup>94</sup> hasta otras variaciones más significativas, que atañen a su «ambientación» histórica. Así, una serie concreta de marcas permiten percibir una intención de actualización temporal por parte del autor; la «carta» que en el drama de Dürrenmatt le anuncia a la vieja dama la llegada de su quinto esposo, transformada en la adaptación en un «e-mail», al igual que el «teléfono móvil» que usa el Mayordomo, o el cambio de la radio por la televisión, quizás el más significativo, reemplazando la entrevista realizada en el original por un locutor de radio:

LOCUTOR.— La atmósfera es solemne. Reina una tensión extraordinaria. En momentos en que están presentes los noticieros cinematográficos, mis colegas de la televisión, periodistas de todo el mundo, toman la palabra *(va con el micrófono hacia el ALCALDE, que está en el centro de la escena. Los gulenses se encuentran en medio círculo a su alrededor.)* (Dürrenmatt, 1960: 118).

por la realizada en un moderno *show* de televisión, por un personaje etiquetado como «Estrella»:

ESTRELLA.— *(A cámara.)* Amigos, después de conocer la casa natal de la dama y de entrevistar al párroco, asistimos a una asamblea vecinal. Llegamos al punto culminante de la visita que la señora Claire Zachanassian está realizando a la acogedora ciudad que la vio nacer (Mayorga, 2000b).

---

<sup>94</sup> Mientras que en el inicio de la obra de Dürrenmatt se mencionan los trenes «Gudrun Hamburgo-Nápoles» o «rápido Venecia-Estocolmo», en la adaptación de Mayorga se menciona el tren «Estoril-Hannover».

La misma intención de un anclaje con el momento histórico de la reescritura realizada por Mayorga se observa con la mención de algunos personajes o entidades significativas de la época, que resaltan el poder económico de la vieja dama y su intromisión en el poder político, como la mención del «fax de Hillary y Bill» (Mayorga, 2000b), que hace una clara referencia a los Clinton, o la llamada por el «teléfono portátil» del «Presidente del Fondo Monetario Internacional». También son cambiados los elementos que demuestran el crecimiento del lujo de los habitantes de Gulen: mientras que en la obra de Dürrenmatt se habla de tabaco o algún tipo de bebidas, elementos escasos en la posguerra que se ambienta, en el drama de Mayorga el elemento que expresa la riqueza es la carne de ternera o los zapatos rojos. Todos estos cambios demuestran una clara intención de eliminar la distancia temporal que el original podría plantearle al público, a la vez que el espejo de su propia época propone al espectador una mirada que lo compromete más directamente. De este modo, la ambientación en la Europa de posguerra del original, cuya cronología es asimilable al momento de su escritura, busca poner de frente al espectador y su propia época las marcas que lo remiten hacia los protagonistas del triunfo del neoliberalismo de finales de los noventa.

De acuerdo con las alteraciones enumeradas podemos denominar al primer trabajo de adaptación de Mayorga, dentro de nuestra clasificación, como perteneciente al tipo de estilizante y el subtipo de recontextualizadora, ya que la búsqueda principal de todos los agregados, supresiones y cambios intentan establecer un traspaso entre el universo ficcional del drama fuente y el universo de experiencia histórico/cultural cercano al espectador. Así y todo, ninguna de estas alteraciones eclipsa la exposición de los temas fundamentales propuestos por el original: el odio, la venganza, la corrupción del poder y el dinero, la traición, en fin, los temas que transforman al drama de Dürrenmatt en un «clásico» contemporáneo, son simplemente recontextualizados a partir de detalles históricos, nunca atenuados al público. Entre los temas principales se destaca la idea de justicia, ya que allí se encuentran las preguntas que el texto dispara para incomodar al público; la oferta de los «mil millones» («mitad para el pueblo, mitad para repartir entre sus habitantes»), ofrecida por la vieja dama, identifica inmediatamente a ese colectivo con el conjunto de los espectadores y les pregunta, solapada pero eficazmente, qué harían ellos si fueran puestos en esa situación. Esta forma de interrogación al espectador, que lo coloca en una encrucijada intelectual, justifica por sí misma la elección del autor para su reelaboración y recontextualización, a la vez que sienta un verdadero precedente en tanto fórmula o artificio efectivo para incomodar al espectador, que se repetirá tanto en sus obras originales como en las adaptaciones posteriores.

#### LOS MÚLTIPLES NIVELES DEL TRASPASO EN *WOYZECK* (2011)

Desde su génesis, el texto de la pieza teatral *Woyzeck*, escrito por Georg Büchner en el año 1836, es una propuesta de rearmado que presenta diversas opciones; el

carácter inconcluso y fragmentario del original (el autor murió de tifus en el año 1837, dejando sin un final evidente y sin un orden determinado las 27 escenas que lo constituyen) dio lugar a todo tipo de adaptaciones,<sup>95</sup> cuyo ordenamiento de las escenas revelaba el tema que se quería resaltar. Quizás el orden más reconocido de todas las versiones sea el que le dio Werner R. Lehmann en su edición de Hamburgo, de 1967. La fragmentaria dramaturgia de *Woyzeck* se basa en un caso real que empujó a su autor a la urgencia de su planteamiento teatral; Büchner tomó su argumento del informe forense compuesto por Johann Christian August Clarus sobre un barbero condenado a muerte por apuñalar a su mujer a causa de los celos. Pero, al parecer, dicho sujeto sufría también síntomas psiquiátricos, como las alucinaciones auditivas, y un gran complejo de inferioridad social, cuestiones que podrían haberlo arrastrado al crimen. Finalmente, Woyzeck fue sentenciado a muerte en el año 1824, lo que provocó un largo debate jurídico y médico acerca de su responsabilidad en el asesinato, sumando un gran número de voces que llevaron a reformas en el Código Penal. Con este esquema, Büchner construye a Marie, la concubina-adúltera, al hijo de ambos, Christian, y a personajes que representan a todas las clases sociales superiores al patético héroe y que le imponen su jerarquía: el Capitán, que no hace otra cosa más que faltarle el respeto; el Doctor, que lo utiliza para sus experimentos; el Tambor Mayor, que seduce a su mujer y se acuesta con ella en su propia cama. También la compleja creación de todos los personajes de clase baja, es decir, del mismo nivel social de Woyzeck, desde su amigo Andrés hasta la vecina Margareth, desde los personajes sin nombre, etiquetados como «Persona», «Niño» o «Viejo», hasta Karl, el idiota, parecen ser una creación anexa del joven dramaturgo alemán.

La adaptación homónima realizada por Mayorga en el año 2011 puede analizarse desde varios niveles, que intentaremos agrupar desde lo más superficial hasta las cuestiones más internas o imperceptibles. En primer lugar, la traducción del alemán llevada a cabo por el autor español, si bien constituye un rasgo común con todas las adaptaciones de dramas o textos literarios provenientes de esta lengua, adquiere una importancia particular en este caso, ya que incide en una forma de expresión de los personajes en el drama que los define o define su posición; en una entrevista realizada antes del estreno de su adaptación, Mayorga dice:

Como conozco —modestamente— la lengua alemana, he podido acceder al texto sin la mediación de traducciones, y al hacerlo lo primero que he descubierto es que la palabra de Büchner es áspera, dura. No está exenta de poesía, pero es una palabra sucia, fragmentaria, como corresponde a los personajes y al mundo que presenta. Esto yo no lo había percibido, o no lo había sabido percibir, en las traducciones que había leído o había visto en escena, con todos mis respetos hacia ellas. Hay algo que pensé inmediatamente, y es que la miseria de los personajes comienza en el lenguaje, en la carencia de unas palabras con que construir un relato que ordene su experiencia del mundo (J. Mayorga, en Largo, 2011).

<sup>95</sup> El drama no se publicó hasta el año 1876 y su primera representación data de 1913.

En este sentido, el autor aprovecha el proceso de traducción como el inicio de un «paciente trabajo de reelaboración textual que clarifica algunas inconcreciones y ambigüedades del texto original, vertiéndolo en un lenguaje sobrio y directo» (Craig, 2011b) para imprimir el carácter de los personajes a través de la palabra como herramienta que los autodefine; lo áspero del lenguaje de los personajes de clase baja contrasta de este modo con la pomposidad y la verborragia de las clases dirigentes.<sup>96</sup> Del mismo modo, esa incapacidad o menesterosidad en el lenguaje que define al héroe dramático y a los de su clase, contiene la paradoja de la poesía «propia de personajes que, por frágiles que sean, aspiran a la dignidad, a la felicidad y a la belleza» (J. Mayorga, en Largo, 2011). En este sentido, la palabra constituye en el drama el elemento o la marca de lo inevitable que logra investir al paria Woyzeck de la envergadura trágica «de los héroes griegos o de los reyes shakespearianos» (Mayorga, 2011). Como en todas las adaptaciones del dramaturgo español, el trabajo con el lenguaje a partir de la traducción conllevó una serie de recortes en algunos parlamentos, extensos para la representación contemporánea. La adaptación de Mayorga tampoco suprime ninguna de las acciones presentes en las escenas del drama original; el resumen más visible en una lectura cotejada entre las dos obras tiene que ver con la reducción del número de intérpretes presentes en la escena, en palabras del mismo autor, realizado a partir de una «fundición» de personajes. Así, por ejemplo, los Soldados de la adaptación «absorben» y realizan las acciones que en el original eran llevadas a cabo por los Artesanos I y II—en la escena del baile en el mesón (escena ubicada en el undécimo lugar en el orden propuesto por Lehmann)— o por los Estudiantes —en la escena que ocurre en el patio del Doctor (decimoctava en la edición de Lehmann)—. También se observan algunos cambios de personajes: el Pregonero de la obra de Büchner ha sido sustituido por una Charlatana; la Vecina (etiquetada como Margreth en el original) ha intensificado sus participaciones: además de ser la encargada de revelar en el diálogo con Marie su deseo hacia el Tambor Mayor, en la adaptación también tomará el lugar del judío que en el original le vendía el cuchillo homicida al héroe:

WOYZECK.— Con eso cortas más que pan. ¿Qué vale?

VECINA.— Cincuenta. Una muerte barata. No te pregunto de quién. ¿Qué dices?

*Woyzeck saca dinero de su bolsita* (Mayorga, 2011).

En un segundo nivel de análisis, saltan a la vista claramente los cambios introducidos en el orden de la estructura. Si bien el mismo autor admite haber «partido de la edición crítica de Lehmann» (en Largo, 2011), también es consciente de la libertad que ofrece el drama desde su misma concepción o inconclusión, cuestiones que le han hecho buscar su propio camino en el ordenamiento de las escenas:

<sup>96</sup> «El lenguaje de la chusma es esencial, concreto, casi cortante y despojado de retórica; por el contrario, a través de la pomposa y grandilocuente verborrea del Doctor y del Capitán, [...] se ridiculiza de manera inmisericorde a los miembros de esa supuesta clase superior» (Craig, 2011b).

En lo que se refiere a la estructura de la obra, aunque la opción de Lehmann es muy coherente, ni podemos considerar el texto de *Woyzeck* como acabado ni estar seguros sobre la versión final que hubiera querido ofrecernos su autor. Para empezar, resulta discutible el orden de las escenas. Ello nos abre a adaptadores y directores una gran libertad, pero también una enorme responsabilidad. Mi versión propone una ordenación distinta de la de Lehmann (J. Mayorga, en Largo, 2011).

De este modo, Mayorga inicia su versión con la escena en la feria de curiosidades, el momento que muestra el deseo del Suboficial y el Tambor Mayor por Marie y, en segundo lugar, incluye la escena dentro de la Barraca con el caballo amaestrado (escenas que, aunadas, en el orden de Lehmann ocupaban el tercer lugar); luego seguirán la escena en el patio del cuartel, en que Woyzeck afeita al Capitán y soporta sus burlas (ubicada por Lehmann en quinto lugar); la escena del consultorio del Doctor, en donde se muestra el pacto que lo transforma en un «conejillo de Indias» en las pruebas experimentales con medicamentos (que ocupaba el octavo lugar en la propuesta de Lehmann); la escena en campo abierto, junto a Andrés, que exhibe las primeras alucinaciones del héroe (que abría el orden dispuesto por Lehmann); luego, la escena en que pasa por la ciudad la orquesta militar y se exhibe el deseo de Marie por el Tambor Mayor (en segundo lugar en el orden de Lehmann); la escena en casa de Marie, cuando Woyzeck la descubre con los pendientes que le ha regalado el Tambor Mayor (en cuarto lugar en el orden de Lehmann), etc. Las escenas octava y decimosexta pueden tomarse como agregados del dramaturgo español; en la primera se lo ve afeitando sucesivamente a un Soldado, al Suboficial y, finalmente, al Tambor Mayor; en la segunda, afeitándose, en silencio, frente al espejo. Este ordenamiento no busca tanto resaltar un tema en particular como otorgarle una disposición a las escenas dentro de la lógica de las acciones, equilibrando la exhibición de los temas esenciales o universales que propone el drama original.

En un nivel más profundo del análisis, encontramos ciertos cambios que tienen que ver con la búsqueda de una adaptación al público español actual, como, por ejemplo, la transformación de las canciones populares que se entonan en la feria o en la taberna por estructuras de romances, es decir, los octosílabos que tan bien le caen a la lengua española. Así, en el escrito de Büchner, la escena de la taberna o mesón nos muestra al 1.º Artesano cantando:

1.º ARTESANO.— Esta camisa dueño no tiene;  
Mi alma apesta a aguardiente (Büchner, 1953: 46).

Lo que será transformado en la adaptación del dramaturgo español en el romance cantado por el Primer Soldado:

PRIMER SOLDADO.— (*Canta.*) Esta camisa no es mía,  
que es de más gente,  
ni este aroma es el mío,  
que es de aguardiente (Mayorga, 2011).

Como vemos, el cambio es solo formal, manteniéndose intacto el sentido de la canción del original. Tampoco se observan en el texto de la adaptación marcas que remitan a la época actual; a diferencia de la adaptación del drama de Dürrenmatt, la experiencia parece haberle enseñado a Mayorga que la universalidad del teatro y sus temas fundamentales lo eximen de la necesidad de una actualización temporal explícita; desde su esencia, el teatro siempre es contemporáneo.

Un agregado necesario en toda reescritura o representación de *Woyzeck* es el final; el carácter inconcluso del escrito de Büchner constituye otro de los elementos que otorgan «libertad y responsabilidad» al adaptador. Así, el inevitable ajusticiamiento y muerte del héroe también ha adquirido diferentes formas, desde las versiones que proponen su ejecución pública (como le sucedió al *Woyzeck* histórico) hasta las que optan por el suicidio, como es el caso del español:

Me parecía interesante concluir haciendo que Woyzeck volviese al lugar del crimen, un espacio que ha sido dominante en toda la obra y que tiene un intenso valor metafórico: una ciénaga a las afueras de la ciudad. Este lugar misterioso y lúgubre está en el centro de la puesta en escena de Gerardo Vera y es allí donde el protagonista va a encontrar la muerte [...]. Y muere rodeado de los otros personajes, que contemplan su final sin echarle una mano, sin ayudarlo, como tampoco evitaron la muerte de Marie. Para mí es fundamental la frialdad con que quienes rodean a Woyzeck y a Marie asisten a su tragedia (J. Mayorga, en Largo, 2011).

En efecto, la última escena del drama de Mayorga nos muestra a Woyzeck, rodeado de «todos los demás personajes» que se acercan a mirar y son espectadores del hundimiento del héroe en la ciénaga hasta ahogarse, intentando en medio de un delirio esconder el arma homicida.<sup>97</sup> En este sentido, el suicidio de Woyzeck en la adaptación de Mayorga no es una opción estética, sino política; los habitantes que rodean al héroe se transforman en un espejo disparado directamente a los espectadores, quienes, al igual que los habitantes del pueblo que rodean la escena, permanecen tan inmóviles ante la acción del héroe como fríos ante el descubrimiento del asesinato, mostrando así un reflejo descarnado y provocador que expresa las características que transforman al escrito de Büchner en una obra «cruelmente hermosa» (J. Mayorga, en Largo, 2011).

De acuerdo con nuestra clasificación, esta adaptación podría considerarse como un «híbrido», en tanto exhibe modos correspondientes con más de un tipo: por empezar, algunas características la exponen como una adaptación *clásica*, sobre todo porque mantiene el número original de escenas, no altera los elementos de la época del original y, más que nada, porque quedan intactas las acciones y los temas que despliega la obra de Büchner; sin embargo, otras particularidades, que le son propias

<sup>97</sup> «WOYZECK.— [...] Ahí... Pero en verano, cuando los niños vengán a buscar piedras... En verano ya se habrá oxidado, nadie podrá reconocerlo... Debería haberlo roto. Todavía tengo sangre. Una mancha aquí, y aquí, más sangre. Demasiado cerca. (*Encuentra el cuchillo y lo tira más lejos.*) Demasiado cerca. (*Avanza hasta que el agua lo cubre.*)» (Mayorga, 2011).

al texto, se corresponden con una adaptación libre, como el orden propuesto para las escenas o el final agregado, que se requiere casi necesariamente.

Entre los temas o motivos y formas principales que despliega el drama de Büchner, Mayorga resalta en primer lugar la capacidad de elevar «a un paria, un marginal, en protagonista, llevándolo al centro del escenario» (en Largo, 2011). En este sentido, la simple elección de este drama para su reescritura por parte de Mayorga nos obliga a resaltar un motivo presente en el original que se mantiene inalterado en la adaptación y que, además, nos remite a otros dramas y otras adaptaciones, como las animalizaciones, que en la obra de Büchner son tan abundantes como los estudios al respecto. Así, la adaptación del español repite la caracterización del Tambor Mayor por parte de la vecina como «un león» y, del mismo modo que en el original, la asimilación con ese animal retorna más adelante en boca de Marie, en el encuentro entre los amantes adúlteros:

TAMBOR MAYOR.— ¿No dices nada? Los domingos, cuando voy con mi penacho y mis guantes blancos, oigo a mi alrededor: «¡Pero qué tío!».

MARIE.— «¿¡Pero qué tío!?»», dicen. Camina un poco, deja que te vea. Pecho de toro, boca de león. Pero qué tío. No hay tío como tú (Mayorga, 2011).

Igualmente, el amante llama a Marie «gatita salvaje» unas líneas más adelante, en la misma escena. Incluso el mismo Woyzeck, definido como un paria abrumado por la sociedad, sus burlas, sus reclamos y sus traiciones, «siempre apurado» (Mayorga, 2011b) en palabras del Capitán, nos da la sensación de un animal salvaje y perseguido, la víctima de una cacería que nos remite al mismo procedimiento que el visto en *La visita de la vieja dama*. Dentro de las animalizaciones, y más teniendo en cuenta su «proceso de hibridación» entre lo animal y lo humano, resulta interesante el cambio realizado por el autor español con el caballo amaestrado que Büchner hacía mover a las órdenes del Pregonero y que, en la adaptación, puede ser «un hombre que lleva puesta la cabeza disecada de un caballo» (Mayorga, 2011b).

Otro tema perteneciente a la obra de Büchner y resaltado por el autor en su reescritura tiene que ver con el sentido político, en tanto disparador de preguntas al público; en un tiempo en donde los debates jurídicos en torno a la violencia (y, más aún, a la violencia «de género») se muestran más vivos que nunca, este motivo presente en el drama alemán lo impulsa «más allá», resaltando su carácter de universalidad:

*Woyzeck* es una obra importante porque presenta con enorme crudeza e inteligencia la pregunta sobre lo justo y lo injusto. Podemos hablar de atenuantes judiciales, desde luego, pero Büchner va mucho más allá. Una buena puesta en escena de *Woyzeck* plantea al espectador la pregunta no sólo de qué castigo merece el crimen de ese retrasado de escasísima educación, sino también, finalmente, la pregunta de qué es la justicia (J. Mayorga, en Largo, 2011).

Así, y sobre todo teniendo en cuenta el final agregado que ya analizamos unas líneas arriba, el espejo cruel que Mayorga exhibe ante el espectador y lo identifica con los habitantes inertes ante la muerte, constituye el lugar desde donde los cuestionamientos al público resultan ineludibles. Al igual que en *La visita de la vieja dama*, la búsqueda de un reflejo que universaliza las preguntas sobre la justicia muestra en *Woyzeck* esa intención de seleccionar dramas que le permiten resaltar lo esencial, lo universal; característica que asomaba ya en el momento de su primera adaptación y que se mantiene intacta. Otro momento del drama de Büchner en el que se busca un reflejo del espectador con los personajes, que también ha mantenido Mayorga y se observa en otras de sus adaptaciones, tiene que ver con el recurso del metarrelato o la narración dentro del drama. Esta forma de rompimiento con la cuarta pared, visible en el terrible relato narrado por la anciana, coloca a los espectadores en el mismo nivel que el resto de los personajes, es decir, como oyentes:

VIEJA.— Érase una vez un pobre niño que no tenía ni padre ni madre, todos estaban muertos y no había nadie más en el mundo. Todos muertos, y él se fue y lloraba día y noche. Y como ya no había nadie en la tierra, quería ir al cielo y la luna lo miraba sonriente, y cuando por fin llegó a la luna resultó que era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol y cuando llegó al sol era una margarita seca, y cuando llegó a las estrellas eran moscas de oro muy pequeñas, colgadas como en papel cazamoscas, y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era un puchero al revés, y el niño estaba completamente solo, y se sentó y se puso a llorar y ahí sigue, sentado, completamente solo (Mayorga, 2011b).

Por otra parte, del mismo modo que en los otros casos estudiados, el relato narrado dentro de la obra se transforma en un resumen, una marca o incluso una reflexión que expresa (o auto-expresa) el sentido de toda la obra que lo contiene; ubicado entonces en el momento previo al asesinato, el relato de la vieja imprime a la secuencia una marca ineludible que expresa la idea negativa e injusta del mundo que el drama busca reflejar.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## APROPIACIONES DESDE RUSIA: HISTORIA, LITERATURA Y TEATRO

INTRODUCCIÓN. STALIN, SPASKI, BULGÁKOV, DOSTOIEVSKI, CHÉJOV

«El ruso», un ruso cualquiera,  
para ti es igual Tolstói que Dostoievski.

Juan MAYORGA

El conjunto de relaciones o tránsitos de elementos provenientes de la lengua y la cultura rusa en la dramaturgia de Mayorga pueden resumirse, aunque no explicarse, en los nombres expuestos en este título. Para empezar, debemos aclarar que estas relaciones no presentan la contundencia ni la recurrencia que muestran los nexos con otras de las culturas que analizamos anteriormente, tampoco hay registros de un conocimiento de la lengua rusa que permita trabajar al autor con los originales en las adaptaciones, ni posibilidades de establecer un *mapa de circulación* por el territorio ruso que haya resultado vital o importante para la formación del autor (como ya hemos visto que sucede con Alemania y como también veremos en el caso de Inglaterra). No obstante, los elementos provenientes de la historia, la literatura y el teatro ruso tienen un lugar fundamental en algunas de las obras más reconocidas de Mayorga, a la vez que nos ayudan a reforzar conceptos estudiados en otros capítulos, lo cual termina de fijar esos caracteres como rasgos de su poética.

Dentro de las dramaturgias de vínculos, los dos tropos históricos que buscarán el reflejo universal serán la Guerra Fría y el estalinismo. En el primer caso, aunque por medio de una serie de recursos propios del universo teatral, la relación es directa y explícita; la construcción de la figura histórica de Stalin, por su parte, se encuentra

mediada o imbricada con la literatura de Mijaíl Bulgákov así como por la de otros clásicos de la literatura alemana y española fundamentales en la misma.

Las adaptaciones presentan un cambio de género, con el traslado de *El gran inquisidor*, relato de la novela *Los hermanos Karamázov* (1879), de Fiódor Dostoievski, y la adaptación poética del drama *Platónov*, de Chéjov.

## DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES

### HISTORIA: EL AGÓN METATEATRAL DE LA GUERRA FRÍA EN *REIKIAVIK* (2013)

En el drama *Reikiavik* (2013d), Mayorga esboza algunos de los motivos o formas recurrentes de su dramaturgia que permiten reforzar la caracterización de los rasgos de su poética; ordenaremos estos elementos basándonos en el análisis particular de uno de los *tropos* históricos que involucran directamente al país soviético.

Como en muchos de los dramas de Mayorga, en *Reikiavik* se busca desestabilizar desde el inicio los parámetros o convenciones del lector-espectador partiendo en la fábula de una situación extravagante, incómoda o inverosímil. La única secuencia del drama nos muestra a un personaje joven, etiquetado como Muchacho que, de camino a un examen del colegio, es interceptado por dos hombres, Waterloo y Bailén. Estos extraños personajes apenas muestran su intimidad o «verdadera máscara», ya que se dedican a diario a representar, a actuar iterativamente, las peripecias e intimidades de la serie de partidas de ajedrez entre el norteamericano Bobby Fischer y el ruso Boris Spaski disputadas en la ciudad islandesa que le da el nombre al drama entre julio y septiembre de 1972, denominadas «el match del siglo» (o «la partida del siglo»):

MUCHACHO.— Pero ¿hacen esto a menudo?

WATERLOO.— Cuando nos encontramos. Nos encontramos para esto. Podemos pasar meses sin hacerlo o hacerlo varios días seguidos. Hay días que lo hemos hecho tres veces. Mas no, porque es cansado.

MUCHACHO.— ¿Siempre igual? ¿Spaski 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: las partidas, las notas al pie, las fotos... (Mayorga, 2013d).

El objetivo de esta representación en particular, dirigida al Muchacho, que comienza a cumplir el rol de espectador modelo, no es simplemente entretenerlo, sino también «seducirlo» para que llegado el momento tome el lugar de Waterloo, quien padece una seria enfermedad.<sup>1</sup> Esta situación inicial dispara la metateatralidad y el uso del teatro dentro del teatro como el recurso fundamental de la obra; los persona-

<sup>1</sup> «WATERLOO.— Estoy buscando sustituto. Pero no para ti. [...] Estoy buscando un heredero. Estoy enfermo. *Silencio*.

BAILÉN.— ¿Cómo de enfermo?

WATERLOO.— Como el alfil blanco en la duodécima de *Reikiavik*» (Mayorga, 2013d).

jes proponen una serie sucesiva y desordenada de representaciones o «actuaciones» que dejan en claro el carácter de «juego» como la convención que domina toda la obra, y el muchacho acepta (y, con él, también el lector y los eventuales espectadores) la complicidad de «crear» la multiplicidad de máscaras que se superponen y se intercambian sobre la escena. Así, por ejemplo, vemos que, antes de comenzar, Bailén pide a Waterloo que lo deje representar el papel del ruso: «Considerando que puede ser la última, me gustaría hacer de Spaski» (Mayorga, 2013d), dando a entender que los papeles han sido asignados en las representaciones precedentes de forma aleatoria o, mejor dicho, por un sorteo, como el que se hace para los colores antes de las partidas de ajedrez. De este modo, los papeles se van alternando libremente; muchas veces el diálogo correspondiente a un personaje es «completado» por su compañero, intercambiando las máscaras y revelando la multiplicidad de formas que puede adquirir el relato sobre la escena teatral:

WATERLOO.— En Belgrado gano cien mil dólares y una condena de diez años. No voy a volver a mi país a que me encarcelen. Cuando muere mi madre...

*No puede seguir, por la fatiga o por la emoción. Pide ayuda a Bailén.*

BAILÉN.— Cuando muere mi madre, no puedo asistir a su entierro, o asisto disfrazado sin poder acercarme al féretro, vigilado por barrenderos del FBI. Cuando muere mi hermana, organizo su entierro desde Japón, mi hermanita, ¿recuerdas?, la niña a la que regalaron los juegos con instrucciones (Mayorga, 2013d).

Esta cuestión exhibe o desnuda el artificio teatral ante la mirada del espectador y fija la idea que emparenta al teatro con lo lúdico, con el juego. En ese sentido, frente a esta pugna de espejos que se miran mutuamente, el ajedrez también se concibe como un paralelo del teatro a partir de la forma del *agón*, el concepto griego sobre la disputa o enfrentamiento que constituye la raíz común entre el juego, el deporte, el arte teatral e incluso con la guerra, cuestión que ya hemos analizado en nuestro apartado anterior sobre los conceptos de la cultura griega en la dramaturgia de nuestro autor. La estructura agonística homologa aquí la disputa dialogada del teatro con el enfrentamiento en forma de juego que se representa sobre el tablero de ajedrez y que, a su vez, se vuelve una metáfora en miniatura de los enfrentamientos bélicos; por esa razón Waterloo y Bailén (etiquetas que nos remiten a derrotas napoleónicas) representan el «*match* del siglo», antes que moviendo las piezas de su tablero, con mímicas pugilísticas o con el enfrentamiento de diferentes versiones de la historia:

*Se mueven como boxeadores. Es un combate segmentado en que cada movimiento pugilístico se acompaña del enunciado de uno ajedrecístico: Cf6; Pe4, Pe6; Cf3, Pd5... Temiendo que se hagan daño, el Muchacho los separa.*

MUCHACHO.— ¿No juegan al ajedrez?

WATERLOO.— No sé (Mayorga, 2013d).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Más adelante, la disputa se homologa con otros juegos deportivos; Bailén «*juega al tenis; Waterloo marca el 1-2 y juega a los bolos*» (Mayorga, 2013d).

Las homologaciones entre el ajedrez y lo bélico abundan en los discursos de los personajes; cuando Bailén representa el papel del ruso Spaski y cuenta cómo aprendió el juego, dice que «fue la guerra quien me enseñó. Aprendí en el sitio de San Petersburgo, rodeado de muerte. Ésa es mi fuerza, eso es lo que ha hecho de mí campeón del mundo» (Mayorga, 2013d); e incluso resalta la homologación que la sociedad rusa realizó como forma propagandística cuando narra que su país lo despide «como se despide a las tropas». Ambas nociones (el juego y la guerra) se fusionan con la literatura cuando se compara la noche anterior al enfrentamiento de los ajedrecistas con las noches previas a las batallas que describe Homero en su *Iliada*:

MUCHACHO.— ¿Cómo saben si durmieron bien o mal? ¿Cómo saben que no durmieron a pierna suelta?

WATERLOO.— Es la noche antes de la batalla. ¿No has leído *La Iliada*? ¿Qué os enseñan ahora en el cole? (Mayorga, 2013d).

Asimismo, como en toda la dramaturgia de Mayorga, la forma del *agón* exhibe la metáfora de la lucha con un «otro» que define la otra cara de uno mismo; los dos personajes representan a los dos ajedrecistas, cuyas historias y acciones los construyen como «opuestos complementarios», es decir, como las partes respectivamente necesarias para la rivalidad que fundamenta sus propias existencias. De este modo, el personaje Borís Spaski, del nivel metateatral, actuado casi toda la obra por Bailén, se construye como un hombre enamorado, lector de grandes clásicos (se lo menciona leyendo a Dostoievski y a Bulgákov), calificado como un caballero, de distinguida educación, además de disidente del partido comunista y desinteresado de la homologación política del ajedrez:

BAILÉN.— No vengo a ganar una guerra, Nikolái, vengo a ganar a Fischer. Vengo a una fiesta del ajedrez. El ajedrez no es ruso ni americano. No soy miembro de ningún partido; ni juego desde una perspectiva marxista-leninista (Mayorga, 2013d).

Y, por oposición, Waterloo interpreta al controversial Fischer como un hombre desinteresado del amor e incluso del sexo, que prefiere la televisión y las banales lecturas de *Playboy* o «tebeos de Superman», cuyas acciones lo exhiben como un grosero altruista. Sin embargo, al igual que su contrincante, Fischer no tiene interés en representar a su país, sino a sí mismo; e incluso admira la manera en que los rusos tratan a sus ajedrecistas y amenaza con pedir la nacionalidad soviética:

WATERLOO.— Juego solo, no represento a nadie. ¿Por qué tengo que pelear por mi país?, ¿pelea mi país por mí? En Rusia cuidan a sus jugadores como a héroes, ellos sólo tienen que pensar en el ajedrez, yo tengo que arrastrarme de torneo a torneo para juntar unos dólares. Estoy planteándome pedir la nacionalidad soviética (Mayorga, 2013d).

Otro elemento que los hace opuestos a la vez que los acerca a sus propias culturas puede ser la motivación inicial de los jugadores para el enfrentamiento; mientras el ruso Spaski busca una victoria principalmente por su honor, cuestión que podría perder junto con muchas otras cosas en la derrota, Fischer, fiel a su crianza capitalista, solo piensa en el dinero. Sin embargo, estas construcciones de los rivales por oposiciones los transforma en complementarios; la serie de enfrentamientos como motivo que justifica sus vidas y como signo que los vuelve partes necesarias el uno del otro se acentúa en frases como «Me da placer jugar con él. También me duele», o bien se expresan en la serie de acotaciones que describen la partida final, incluso desde los movimientos que marcan con sus cuerpos:

*Waterloo se aleja con su mirada clavada en una pieza mientras Bailén observa otra con las mejillas entre las manos, inclinando la frente hasta apoyarla en el tablero; [...] Bailén, lectura y tenis; Waterloo, tele y bolos—; [...] uno se desplaza por filas y el otro por diagonales* (Mayorga, 2013d).

Como vemos, tanto el recurso de la metateatralidad como la estructura agonística que homologa al teatro con el juego y, sobre todo, con la guerra, son puestas al servicio del relato sobre un *tropos* histórico que tiene a Rusia como protagonista esencial. La presencia de la llamada «Guerra Fría», transformada en un fragmento clave de la historia occidental de la segunda mitad del siglo xx, exhibe y demuestra su representatividad por medio de un procedimiento de *alusiones significativas* que la involucra o asimila con otras *inclusiones*, comprensibles también desde la asimilación en el mismo hecho histórico que los personajes actúan en la metadiégesis: la partida entre el ruso y el estadounidense en pleno enfrentamiento ruso-norteamericano, en su tiempo, configuró para el imaginario popular una representación de esa guerra en el tablero de ajedrez, y plantea por sí misma la situación absurda que demuestra que la realidad puede superar a la ficción:

BAILÉN.— No es entre ese tú y ese hombre, Bobby, es entre el mundo libre y la tiranía. Vas a hacerlo por ellos: por librar a los rusos de la tiranía (Mayorga, 2013d).

La narración de la Guerra Fría aparece solapada y representada por medio de la historia del «*match* del siglo», y por momentos citada textualmente, a partir de lecturas que narran las peripecias e intimidades del enfrentamiento entre los dos jugadores, representantes involuntarios de la guerra entre sus países, y que sirven de punto de partida para las acciones que se representan, a modo de «libreto»:

MUCHACHO.— (*Leyendo el título del librito.*) «La Gran Batalla. Las partidas de Reikiavik comentadas».

BAILÉN.— Tranquilo, nunca hacemos todas.

WATERLOO.— No sólo comenta las partidas, también las circunstancias. (*Saca un librito igual, lo abre y hace leer al Muchacho.*)

MUCHACHO.— «Acabada la primera partida, Fischer se encerró en su habitación de la casita del lago. Por su parte, Spaski [...]» (Mayorga, 2013d).

Ese libreto configura el punto de partida para la conformación de la representación; su traslado o «traducción» al sistema teatral le exige el cambio a una forma narrada o dialogada de esa historia, por lo que las citas intertextuales del libro, estudiadas por Waterloo y Bailén aparecen, naturalmente, en primera persona.<sup>3</sup>

De este modo, los intertextos históricos demuestran una presentación de la infra-historia que busca proyectarse *in crescendo* hacia la Gran historia; la historia mínima, reducida a un par de personajes, apunta a representar solapadamente la Historia de los libros y las Academias para, desde allí, apuntar directamente a lo universal. La narración en el drama, que integra lo histórico con lo teatral mediante su posicionamiento como representación, lo transforma en lucha universal e intemporal, de modo que los mismos personajes dejan en claro que «Esto es mucho más que ajedrez». Asimismo, la metáfora se multiplica infinitamente; de igual modo en que la Guerra Fría se representa en el tablero, el enfrentamiento puede extenderse a cualquier lucha humana que registre la Historia, aunque tome un disfraz o una máscara en particular:

WATERLOO.— ¿Lo vas pillando, chaval? La partida empieza mucho antes de que nos sentemos uno frente a otro en Reikiavik.

BAILÉN.— La partida empieza a jugarse antes de nuestro nacimiento. En 1917. En 1871. En 1848. En 1972 el mapamundi está dividido en dos, hay veinte mil cabezas nucleares apuntando hacia Estados Unidos, veinte mil hacia la Unión Soviética (Mayorga, 2013d).

A partir de la exposición de este *tropos* histórico como un universal se observa la búsqueda de una integración con el espectador que lo comprometa, que le genere una serie de preguntas o cuestionamientos sobre su propia existencia y su propia época, desnudando el verdadero carácter político del hecho teatral. De esta forma, el planteamiento de la metateatralidad lo lleva tanto a la integración propia del «juego» de la convención, explotada aquí al máximo, como también, en el mismo movimiento, al que, cual partida de ajedrez, lo enfrenta con su propio espejo y con su propia historia. Del mismo modo que en la historia la Guerra Fría se trasladó a un tablero de ajedrez, Mayorga extiende la homologación y la transforma en reflejo del teatro y de la vida, mediante un juego especular que mira al espectador, lo desafía y busca ponerlo en jaque. En este sentido, resulta importante el rol del Muchacho; su función en la representación comienza siendo exactamente la misma que el espectador, están al mismo nivel, ambos son «asaltados» por la representación y obligados a aceptar las convenciones que plantea la obra. Sin embargo, el personaje intercede e interviene progresivamente en la representación de Waterloo y Bailén; si bien al inicio parece resistirse, sobre todo

<sup>3</sup> «WATERLOO.— Para pagarme los viajes a torneos juego partidas simultáneas contra cinco, contra diez, contra veinte, a dólar la partida en un par de horas les saco cien dólares. A los trece años gano el campeonato juvenil americano y los rusos empiezan a hablar de mí. A los quince me invitan a Rusia, pero sólo me dejan jugar con críos» (Mayorga, 2013d).

por la prisa del examen que le espera en el colegio, e incluso en un momento se marcha, cuando reaparece lo hace para intervenir con decisión, con preguntas, con aportes, con participaciones directas en las lecturas y en las representaciones; así, ante el diálogo representado entre Fischer y el sacerdote que lo acompaña, luego de que el ajedrecista estadounidense no se presentase a la segunda partida, el Muchacho opina: «No creo que el cura le hablase así. Fischer lo habría despedido con una patada en el culo» (Mayorga, 2013d). Las preguntas sobre los hechos históricos, sobre su verdad, su construcción y sobre las múltiples posibilidades de su relato, llevan al Muchacho a plantearse su rol en esa serie de acciones, su forma de participación, cuestión que pone un espejo frente al espectador y le sirve para reflexionar sobre todo el hecho teatral:

MUCHACHO.— No entiendo por qué hacen esto.

WATERLOO.— Yo fuera de aquí no he sido campeón del mundo de nada.

BAILÉN.— Es lo que hace todo el mundo, vivir la vida de otros, pero aquí sabes que lo haces. Ellos tenían el ajedrez y nosotros los tenemos a ellos. Si no fuera por Reikiavik, me habría vuelto loco. Fuera de aquí no hay reglas. Hay muchas reglas, pero no se cumplen.

MUCHACHO.— Y yo, ¿qué?

BAILÉN.— Tú sabrás. ¿Qué te espera ahí fuera? ¿Quién te espera ahí fuera? Si tenemos un deseo, no es hacerte perder una mañana de colegio. Si sales de aquí, pensarás que nos has imaginado. Si sales de aquí (Mayorga, 2013d).

La integración total del personaje, es decir, el cumplimiento del objetivo principal de los otros, se observa claramente en el final: el Muchacho propone una nueva variante y se suma definitivamente al «relenco»; tomará el lugar del agónico Waterloo, lo que queda claro en esas mismas líneas finales cuando este lo llama Leipzig, y le otorga el nombre de otra derrota napoleónica (en este caso, la batalla de 1813).<sup>4</sup> La integración definitiva del Muchacho asegura la continuidad de las representaciones tanto como de las variantes; la representación continúa, a la vez que continúa la historia y sus posibilidades, se extienden paralela y mutuamente:

BAILÉN.— El libro acaba ahí, con esas tres frases. «No continuaré jugando.

WATERLOO.— He sido derrotado.

BAILÉN.— Robert Fischer es el nuevo campeón del mundo».

WATERLOO.— Punto final. (*Se va a ir.*)

MUCHACHO.— Pero ¿qué pasó luego?

WATERLOO.— ¿Luego? La guerra no tuvo lugar. ¿O sí tuvo lugar? (Mayorga, 2013d).

---

<sup>4</sup> «MUCHACHO.— He encontrado una variante.

*Silencio.*

WATERLOO.— Adelante, Leipzig.

BAILÉN.— ¿“Adelante, Leipzig”? Acaba de llegar, ¿quién se cree que es?

MUCHACHO.— La noche antes de tirar la toalla, Spaski sale a la terraza con *Crimen y castigo*. (*Actúa lo que dice.*) Levanto los ojos del libro, estoy mirando el lago cuando veo que alguien camina por la orilla. No puedo distinguir su rostro, pero reconozco ese modo de andar. Yo también lo veo a él, mirándome desde la terraza» (Mayorga, 2013d).

Preguntas que se trasladan al espectador, espejos metateatrales que revelan el artificio del mismo juego teatral, metáforas que homologan al teatro con el juego, con el enfrentamiento, con la guerra, son los elementos que permiten a la Guerra Fría tomar el lugar de *tropos* que sostiene el carácter de universalidad de los sucesos históricos como forma fundamental para su construcción en acciones dramáticas.

IMBRICACIÓN HISTORIA-LITERATURA-TEATRO: ESCAMOTEO Y OSTENSIÓN  
INTERTEXTUAL EN *CARTAS DE AMOR A STALIN* (2000)

*Cartas de amor a Stalin* (2000) gira en torno a un episodio central en la vida del dramaturgo y escritor ruso Mijaíl Bulgákov (1891-1940), dueño de un vasto repertorio que integra cuentos de trasunto autobiográfico reconocible, como los reunidos en la antología titulada *Notas en los puños*, dramas célebres como *Iván Vasilievich* (más conocida como *Iván el Terrible*, escrito en el año 1936) y novelas consagratorias como *Corazón de perro* (1925) y *El maestro y Margarita* (publicada en 1966). Desde el año 1929, en uno de los momentos de plenitud del estalinismo, quizás por su solapada pero ferviente crítica al régimen (sobre todo apuntándole a la figura del dictador), Bulgákov sufre una desventurada censura, si bien en principio nada violenta (al menos físicamente), cercana con el tiempo a los procedimientos del miedo o el olvido. En este marco, el autor se dedica a la escritura de una serie de cartas de gran valor estético, la mayoría de ellas dirigidas a Stalin, en las cuales pide que se le permita obtener algún trabajo en el que se lo valore como artista, o bien se le consienta el exilio. Las cartas provocaron, en abril de 1930, una llamada telefónica del dictador en persona a un incrédulo Bulgákov que, al principio, pensó que se trataba de una broma. El episodio de la charla telefónica es «uno de los más famosos de la historia de la literatura soviética» (M. Chudakova, en Hevia, 2014) y terminó siendo definitivo para la carrera y la obra del escritor. Los datos de aquel diálogo figuran en una transcripción que realizara Elena Serguéievna, quien luego sería la tercera mujer de Bulgákov, en su biografía; Stalin, con voz acongojada, le preguntó si verdaderamente estaba harto del régimen, y si en verdad quería marcharse, a lo que Bulgákov, impresionado y asustado, contestó que lo había pensado mejor y creía que un escritor ruso no podía vivir lejos de su patria, con lo cual «firmó su sentencia, porque, aunque parecería que el dictador empezaba a protegerlo, su estatus no cambió lo más mínimo» (M. Chudakova, en Hevia, 2014).

La obra escrita por Juan Mayorga retoma estos momentos históricos de la vida de Bulgákov y parte de una recreación cuyos acontecimientos refieren un segmento que podría abarcar aproximadamente el período total de la escritura de las cartas a Stalin, es decir, en el transcurso de algunos años durante la década de los treinta. El mismo Mayorga ha referido más de una vez cómo lo sedujo el argumento inicial de un autor que «se convierte en escritor para un solo lector» (Mayorga, 1999b), un ideal o «modelo» que adquiere diferentes formas a lo largo de la historia. Para ello,

el drama parte de una condensación espacio-temporal que intenta transmitir al espectador la sensación de un encierro en un espacio único (el departamento de Bulgákov) y en un tiempo repetitivo y coagente de la reclusión espacial, cuyo paso solo será referido por la creciente acumulación de cartas sobre el escritorio. Asimismo, el epicentro de la tensión dramática estará focalizado en el momento de la famosa comunicación telefónica de Bulgákov con Stalin, luego de lo cual comienzan a manifestarse algunas cuestiones (como las apariciones fantasmagóricas de Stalin sobre el escenario) que, solo en un principio, podrían ser comprendidas como las emanaciones propias de la locura y la desesperación provocadas en el escritor tras aquella charla, y que analizaremos en profundidad más adelante.

En el texto dramático elaborado por el autor español, podemos reconocer varias citas, en tanto referencias directas o explícitas, así como numerosas extrapolaciones literales de fragmentos textuales que dominan la mayoría de la obra. En primer lugar, debemos observar el argumento inicial del drama como la cita de un episodio histórico, referido directamente, con nombres propios: como ya hemos mencionado, el punto de partida del drama se encuentra en el fragmento de la vida de Bulgákov en que se dedica a escribir las cartas a Stalin y la casi inmediata comunicación telefónica con el dictador. Las fuentes escritas de estos episodios pueden ser varias; las biografías de Bulgákov abundan, desde los estudios preliminares de sus obras hasta las que se dedican en su totalidad al intento de contarnos su vida exhaustivamente, desde una *Autobiografía* publicada en 1930, hasta la más reciente *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography* (1990), de Lesley Milne. Asimismo, muchas de sus anécdotas conforman, como hemos visto, parte de lo que podríamos llamar las «historias de dominio popular» entre los conocedores de la obra del escritor ruso, que incluso han terminado de conformar su emblemática imagen de paria o antihéroe literario. Sin embargo, el episodio central de la obra, la conversación telefónica con Stalin, aparece tal como es presentado en la biografía escrita por su tercera esposa hacia finales de la década de los cincuenta. Elena Sergeevna Bulgáкова había llevado una serie de anotaciones diarias en las cuales relata la conversación como testigo privilegiado, y Mayorga repite el episodio: hacia el final de la segunda secuencia la escritura de una carta es interrumpida por la llamada telefónica, lo cual es observado con detenimiento por Bulgáкова. Asimismo, al comenzar la tercera secuencia un enajenado Bulgákov le reproduce a su mujer todo el diálogo con detalles:

BULGÁKOV.— No comprendo. Estaba a punto de darme fecha y hora. «¿Mijaíl Afaná-sievich Bulgákov? Le habla el camarada Stalin». Imagínate mi sorpresa. «Buenas tardes, camarada Bulgákov. Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Yo le respondí: «Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?». A lo que él dijo: «También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavski?». Inmediatamente contesté: «Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas» (Mayorga, 2000c).

Pero el ejemplo más acabado de citas textuales presentes en el drama de Mayorga nos remite directamente al contenido de las cartas escritas por Bulgákov a Stalin. Las cartas, que se anuncian desde el título como un orientador pragmático y aparecen como un objeto determinante sobre la escena, son también muestras vivas del patetismo de Bulgákov, y cumplen la función de interpolar fragmentos literales en el drama, al ser leídas en voz alta por todos los personajes y referidas entre comillas en el texto. Su presencia escénica como intertexto verbal y no verbal dispara el juego metateatral de la obra, desde que Bulgákov comienza a «jugar» a ser Stalin para ensayar las diferentes reacciones y las respuestas que podría provocarle su contenido. La fuente indudable de estos fragmentos textuales es el libro que compila los escritos, cuyo título, *Cartas a Stalin*, ya demuestra la intención de una relación directa en el drama. Por otra parte, Mayorga ha reconocido en varias oportunidades que la lectura de las cartas de Bulgákov recopiladas constituye el punto de partida para la creación de su obra.<sup>5</sup>

También podemos encontrar citas pertenecientes a otras obras de Bulgákov que son referidas por los personajes, desde sus títulos, como *La isla púrpura*, *Los días de Turbín* o *El apartamento de Zoika* (segunda secuencia), entre otras, hasta fragmentos de parlamentos que serán «citados de memoria» por algunos personajes, como en el caso de Stalin, quien en la secuencia novena desafía a Bulgákov a recitarle el parlamento inicial de *Los días de Turbín*:

STALIN.— [...] Puedo recitar escenas enteras de tus obras. En particular, de aquellas que los camaradas y yo hemos tenido que prohibir. Ponme a prueba. ¿Qué obra tuya quieres oír de arriba abajo? (*Recita.*) «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera...!» (Mayorga, 2000c).

O incluso el para nada valorable poema que el mismo dictador escribió en su juventud, comenzando el siglo, que lo tendría como protagonista de la Historia europea, y que aparece al comienzo de la décima secuencia leído por su fantasmagórica figura.<sup>6</sup> De este modo, la enorme parte de la totalidad textual del drama de Mayorga que se compone de citas textuales, provenientes de las más variadas fuentes, reconocibles por medio de sus referencias directas, e incluso por su aparición entre comillas en la escritura (lo que podría suponer un cambio de tono en el actor que lo representa), demuestra un lúcido aprovechamiento de la técnica del *collage* literario que apunta directamente a una intención explícita de reutilización o reciclaje de la palabra ajena para producir un efecto renovado en el lector/espectador.

<sup>5</sup> «Hace no mucho tiempo, en un saldo de unos grandes almacenes, encontré un libro titulado *Cartas a Stalin*. Nada más hojearlo, supe que allí había una obra de teatro» (Mayorga, 1999b).

<sup>6</sup> «STALIN.— No sé qué harían conmigo si se enteraran de que también yo escribo poesía. (*Silencio. Saca un papel.*) “La mañana”. (*Silencio. Recita.*) “La brisa huele a trigo y a tractores. / Al despertar, la tierra / saluda a los campesinos. / Alegres abren / surcos al nuevo día. / Más allá, rasgando / el velo de las nubes / cantan los aviadores: / “Patria, danos tus frutos. / Nosotros te daremos nuestro trabajo”» (Mayorga, 2000c).

Igualmente interesante resulta el análisis detenido de ciertas marcas que constituyen un juego especular múltiple y de magnitudes abismales, ya que alude a paralelismos más lejanos, pero igualmente comprobables y que, a su vez, se ramifican vertiginosamente, en un procedimiento que llamaremos «escamoteo intertextual», ya que demuestra un tipo de relación indirecta, apenas perceptible, con el texto fuente.

En primer lugar, el drama alude con una serie definida de marcas a la más célebre obra del autor ruso, convertida ya en «un clásico vivo, una de las más influyentes del siglo xx, que cada día reclama más y más lectores dentro y fuera de Rusia» (M. Chudakova, en Hevia, 2014): la ya mencionada novela satírica *El maestro y Margarita*. Las circunstancias que rodean la vida de Bulgákov en el momento de la escritura de esta novela nos resultan por demás llamativas: en primer lugar, el autor ruso comienza la escritura de su obra al mismo tiempo que escribe las cartas a Stalin, por lo cual ya obtenemos un dato que emparenta los dos escritos, así como el lector modelo que buscan; como sostiene Marietta Chudakova, la más reconocida biógrafa de Bulgákov, «*El maestro y Margarita* es como una carta dirigida a Stalin» (en Hevia, 2014). En segundo lugar, el episodio histórico de la escritura y los avatares de trasunto autobiográfico repercuten metaliterariamente en el resultado de la misma novela. Bulgákov comenzó a escribirla en 1928, pero dos años más tarde decidió destruir esta primera versión (según su propio testimonio, quemándola en el horno) luego de recibir la noticia de la prohibición de una de sus obras teatrales por parte del régimen y de ser tentado por la idea del suicidio, como tantos colegas, sin querer dejar huella de su trabajo. Un año más tarde la recomenzó y mantuvo un celoso cuidado de su elaboración hasta el año 1936, cuando finalizó la reescritura del segundo manuscrito. Con la asistencia de Bulgákov, el autor siguió dando forma a su obra mientras era víctima del ostracismo al que lo sometía el régimen, sabiendo que jamás vería su publicación. La escritura se prolongó hasta cuatro semanas antes de su muerte, en 1940, dejando inconclusa una cuarta versión, que un año más tarde fue finalmente editada y terminada por su esposa para publicarla, como vimos, más de dos décadas después. En este sentido, una de las frases más reiteradas por varios personajes de la novela, «los manuscritos no arden», muestra el procedimiento al que fue sometida la misma historia que se está narrando, a la vez que «alude a la capacidad de supervivencia y de transmisión de la literatura sea cual sea su formato» (Hevia, 2014). Asimismo, la vasta serie de referencias autobiográficas, muy común en la obra del autor, será admitida por el mismo en la conformación de los personajes de Margarita, «inspirado» en su esposa Elena Bulgákov y, sobre todo, en el personaje de Volland, un misterioso mago de origen incierto cuya apariencia esconde al diablo, y que resulta una fachada referencial del mismo Stalin.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> «Próximo a su muerte de un problema renal, Bulgákov organizó una lectura de la novela frente a sus amigos y aunque muchos de ellos ya conocían fragmentos, se quedaron “petrificadas” al darse cuenta de su significado. “A nadie se le había ocurrido que el diablo que recorre la novela, ese Volland manipulador que se ríe de todo el mundo, pudiera ser la encarnación de Stalin, pero en esa lectura la identificación quedó clara. Todo el conjunto adquirió un valor pavoroso”» (M. Chudakova, en Hevia, 2014).

El argumento de la obra de Bulgákov tiene como escenario principal al Moscú de la década de los treinta, ciudad que recibe la visita inesperada de Satán disfrazado de Volland y su séquito de acólitos. Aquí sabemos también de un Maestro, un autor amargado por el rechazo de una novela histórica sobre Poncio Pilatos y Cristo, la cual quema en su desesperación (lo que marca claramente el remedo autobiográfico del mismo autor). En la segunda parte de la novela nos encontramos con Margarita, la amante del Maestro, último de los tres personajes principales de la obra, quien, al final de la historia, aceptará una oferta de Satán para convertirse en una bruja con poderes sobrenaturales. La novela presenta tantos puntos de contacto con la realidad que, para muchos, Bulgákov «dijo lo que no se atrevió en aquella llamada telefónica» (Hevia, 2014). Dueño de un absoluto conocimiento de todos los datos mencionados, Mayorga despliega en su obra una serie de referencias a la novela de Bulgákov que se manifiestan de varias formas. En primer lugar, algunos paratextos del drama nos ofrecen un guiño. Así, en la *Nota Previa* escrita para la edición n.º 9 de *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* en el año 2000, las primeras líneas nos dicen que «*Cartas de Amor a Stalin* es una historia de amor en la que intervienen tres personajes: un hombre, una mujer y el diablo», de modo que el conocedor puede establecer una relación con la novela de Bulgákov, previa a la lectura del drama. En segundo lugar, el drama nos muestra el momento de la escritura de la novela por parte de Bulgákov, el cual, como ya hemos visto, ocurrió en paralelo a la escritura de las cartas. Desde este punto de vista, podemos interpretar las palabras de Bulgákov en el final de la secuencia octava, cuando su mujer le pregunta sobre qué escribe, y él le contesta: «Del diablo. Estoy escribiendo sobre el diablo» (Mayorga, 2000c), como una referencia directa al momento de la escritura de *El maestro...*, que, a su vez, nos remite a las palabras casi idénticas de la ya citada *Nota Previa*. Finalmente, encontramos la alusión más importante a la novela de Bulgákov en el planteamiento que despliega la relación propuesta a partir de los personajes del drama, con una serie de paralelismos que comienzan en la cuarta secuencia, con la transformación de Stalin, del personaje latente ideal al cual Bulgákov leía sus cartas, en un personaje patente, fantasmal, pero visible en el escenario solo para Bulgákov y para el espectador, convertido ahora en cómplice. El paralelismo de Stalin con el diablo, presente en más de una marca, nos empuja al paralelismo con los otros personajes, de modo que, siendo Stalin el disfraz del diablo en el drama, por medio de un efecto de asimilación especular, Bulgákov cumple el rol del maestro, y Bulgákov el de Margarita. De esta manera, la obra de Mayorga realiza una inversión de las referencias iniciales de la novela, exhibiendo en carne viva y, desde la historia del propio Bulgákov, el paralelismo que en el texto del ruso se puede interpretar como una serie indefinida de rasgos autobiográficos.

Otra obra fundamental para comprender el entramado de referencias del drama escrito por Mayorga es el *Fausto* (publicada por vez primera en 1808), de Johann Wolfgang von Goethe, en tanto nos sirve como conexión ineludible con la novela de Bulgákov. Ya sabemos que la misma novela escrita por el autor ruso ostenta reverbe-

raciones por demás explícitas de la obra de Goethe, desde el nombre del personaje femenino *Margarita*, clara etiqueta referencial, o el epígrafe que abre la novela, una cita explícita de la Primera Parte de la tragedia, que prepara al lector para una identificación directa entre las historias, hasta en el mismo asunto fáustico, el tema del encuentro de un hombre con Satán y los pactos con lo diabólico, que constituyen también el núcleo central de la novela. Del mismo modo, la obra de Mayorga abunda en referencias al «encuentro con lo diabólico» o la presencia de «lo infernal» que subrayan esta relación. Así, en la quinta secuencia Bulgákova comienza con la serie de reseñas cuando le dice a su marido: «¿Otra carta, Mijail? ¿Crees que una carta más nos sacará del infierno?» (Mayorga, 2000c), que luego se irán acrecentando, incluso en boca del mismo Stalin, quien en la octava secuencia le reprocha a Bulgákov que escriba «de noche, como el diablo» y, en la secuencia séptima, intenta tentar a Bulgákov a cometer el pecado de vanidad, justamente la temática principal que trabaja el drama de Mayorga, aludida desde el título con la forma de «amor», pero que aquí aparece bajo la forma del ego, del amor propio del artista:

STALIN.— Moscú está preciosa esta tarde. No hay cielo como éste en ningún lugar del mundo. Sé cuánto amas esta ciudad, Mijaíl. ¿Te gustaría entrar en la lista de Lenin? Todavía hay sitio en Moscú para una estatua de Mijaíl Bulgákov (Mayorga, 2000c).

Asimismo, la ya mencionada identificación de Stalin con el diablo se da por medio del idéntico juego de poderes que presenta el tema fáustico, en otras palabras, la asimilación del asunto en el drama de Mayorga se muestra justamente en la idea del pacto, en el encuentro con lo fantasmagórico, con lo sobrenatural, que ejerce un poder superior sobre el hombre y termina por vencerlo, igual que Satán a Fausto, igual que Stalin a Bulgákov. Hacia el final de la obra, el autor español ofrece un ejemplo de las múltiples referencias que puede despertar la palabra teatral, cuando Stalin entra en el despacho de Bulgákov y lee la obra escrita sobre el escritorio, luego de lo cual sostiene: «Una obra muy interesante en su planteamiento. Confusa, sin embargo, en su desarrollo. El arranque es magnífico: un hombre y una mujer a los que visita el diablo», lo que puede ser visto como una referencia a la escritura de la novela del ruso, pero, también, solapadamente, le da al espectador la clave del argumento del mismo drama, por lo que estas palabras pueden ser interpretadas como una autorreferencia metateatral. De esta manera, en tanto alusión lejana, el asunto fáustico se vuelve en el drama de Mayorga incluso más perceptible que la relación con la novela del mismo autor ruso, reforzando sobre el escenario la idea de Stalin como el diablo con quien el hombre debe pactar y sirviendo de referencia principal que unifica el drama con la novela, insertándose a la vez en una red abierta que desnuda la *mise en abyme* propia de la mirada intertextual.

Finalmente, también podemos mencionar una tercera obra fundamental de la literatura a la cual alude el drama, quizás de la forma más lejana o imperceptible, pero igualmente comprobable: la novela de Miguel de Cervantes *El ingenioso caballero*

*don Quijote de la Mancha* (1615). Si bien en un principio podría parecerse una relación forzada, las referencias a algunos motivos quijotescos en *Cartas de amor a Stalin* podrían comenzar a justificarse del mismo modo que las referencias al *Fausto*, es decir, a partir de los datos que obtenemos del propio Bulgákov, quien en el año 1938 realizó una de las más celebradas adaptaciones al teatro de la obra cervantina. Plenamente consciente de este contacto, Mayorga nos ofrece un drama en donde observamos la construcción de Bulgákov como un moderno *Quijano* que busca evadir la realidad por medio del contacto con lo literario, un antihéroe que corre el riesgo de ser tomado por loco, que lucha contra gigantes que solo él puede ver; el mismo Mayorga sostiene en su ensayo titulado «Un Quijote en el siglo xx»:

Se dice que las últimas palabras de Mijaíl Bulgákov fueron «¡Don Quijote! ¡Don Quijote!». Cierto o no, sí lo es que hay algo profundamente quijotesco en la personalidad del gran escritor de Kiev, así como que se reconoce un fondo moral típicamente cervantino en la mirada con que observó a los hombres de su tiempo. [...] Con quijotesca audacia, Bulgákov salió al paso del omnimodo régimen estalinista. A él opuso la única arma de que disponía: una pluma extraordinariamente facultada para la sátira, la cual era concebida por Bulgákov como incursión del artista en zonas que le eran prohibidas (Mayorga, 2012d).

Y, más adelante, se refiere a la novela *El maestro y Margarita* diciendo que «su sentido moral a mí me conduce a Cervantes» (Mayorga, 2012d). A su vez, el personaje, que también será vencido por la realidad, tiene su contrapartida en Bulgákov, quien, ocupando el lugar de Sancho, en principio intenta persuadirlo para abandonar el «juego de roles» provocado por las cartas pero, al final, se vincula con el juego hasta el punto de lograr que Bulgákov no lo abandone.

Todas estas referencias, desde las citas más evidentes (presentes en las cartas y demás fragmentos extrapolados a los discursos de los personajes) hasta las alusiones más imperceptibles (a *El Maestro y Margarita*, al *Fausto*, al *Quijote*), apuntan a un procedimiento de *significación*; todas buscan, en su complementariedad y colaboración, intervenir decisivamente para completar el sentido de la obra.

## DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN

ADAPTACIÓN GENÉRICA: *EL GRAN INQUISIDOR* (2005). EL SILENCIO EN EL ESPEJO

Insertado o intercalado en el quinto capítulo del quinto libro de la novela *Los hermanos Karamázov* (1880), el relato «El gran inquisidor» constituye una de las reflexiones más emblemáticas, a la vez que enigmáticas, realizadas por Fiódor Dostoievski. Dentro de la novela, que apunta hacia temáticas universales como la redención de los pecados y la relación entre padres e hijos, este «poema» (tal es el modo como se lo define) es recitado o narrado por el personaje Iván Fiódorovich Karamá-

zov a su hermano Alekséi, apodado en este tramo como Aliosha. La historia de Iván viene a cerrar una discusión entre los dos hermanos, respecto de Jesús y particularmente del perdón de los pecados; este es el punto de partida para la disputa entre el ateo y racionalista narrador y su hermano menor y contraparte Aliosha, ferviente cristiano, creyente hasta el punto de ser un novicio en el monasterio local:

—Efectivamente, hermano mío, yo no estoy de acuerdo con eso —dijo Aliosha con ojos fulgurantes—. Antes has preguntado si hay en el mundo un solo ser que tenga el derecho de perdonar. Pues sí, ese ser existe. Él puede perdonarlo todo y puede perdonar a todos, pues ha vertido su sangre inocente por todos y para todos. Te has olvidado de Él, es Ése al que se grita: «¡Tienes razón, Señor! ¡Tus caminos se nos han revelado!»

—¡Ah, sí! El único libre de pecado, el que ha vertido su sangre... No, no lo había olvidado. Es más, me sorprendía que no lo hubieras sacado ya a relucir, pues vosotros soléis empezar vuestras discusiones mencionándolo... No te rías. ¿Sabes que compuse un poema el año pasado? Si me concedes diez minutos más, te contaré el asunto (Dostoievski, 1970: 290-291).

A partir de este punto, el mayor pasa a ser el narrador de la terrible y controversial historia ambientada en Sevilla en los «cruels tiempos» de la Inquisición, que cuenta el retorno manso de Cristo a la tierra, en forma de vagabundo, su reconocimiento por parte de la gente del pueblo y los nuevos milagros que lo reafirman, para terminar con el desafiante y cruel juzgamiento por parte del personaje que le da nombre al capítulo y al poema. La forma descarnada, irreverente del Inquisidor para enrostrarle al Hijo de Dios sus contradicciones y debilidades, constituyen el elemento que le otorga autonomía al relato, tanto como un carácter emblemático, a la vez que da cuenta de una profunda crisis religiosa que lo separa de las instituciones.<sup>8</sup> Luego de la extensa acusación del Inquisidor, el Cristo prisionero se levanta y lo besa en la boca; con el corazón traspasado por el beso, pero aún en sus convicciones, el Inquisidor le abre la puerta y lo echa: «“¡Vete y no vuelvas nunca, nunca!” Y lo deja salir a la ciudad en tinieblas» (Dostoievski, 1970: 308). A medida que se va desarrollando la narración del poema por parte de Iván, se observan interjecciones o interrupciones de Aliosha, algunas breves, que acompañan el relato, como: «¿Y el prisionero no dice nada? ¿Se contenta con mirarle?...» (Dostoievski, 1970: 295) y otras más extensas que, además, revelan las múltiples posibilidades de interpretación y las reacciones que ofrece el relato del hermano mayor:

---

<sup>8</sup> «No digas nada; cállate. Por otra parte, ¿qué podrías decir? Demasiado lo sé. No tienes derecho a añadir ni una sola palabra a lo que ya dijiste en otro tiempo. ¿Por qué has venido a trastornarnos? Porque tu llegada es para nosotros un trastorno, bien lo sabes. ¿Qué ocurrirá mañana? Ignoro quién eres. ¿Eres Tú o solamente su imagen? No quiero saberlo. Mañana te condenaré y morirás en la hoguera como el peor de los herejes. Y los mismos que hoy te han besado los pies, mañana, a la menor indicación mía, se aprestarán a alimentar la pira encendida para ti. ¿Lo sabes?... Tal vez lo sepas» (Dostoievski, 1970: 295).

No acabo de comprender lo que eso significa, Iván —dijo Aliosha, que le había escuchado en silencio—. ¿Es una fantasía, un error del anciano, un *quid pro quo* extravagante? [...] ¡Todo eso es absurdo! —exclamó enrojándose—. Tu poema es un elogio de Jesús y no una censura como tú pretendes. ¿Quién creará lo que dices de la libertad? ¿Es así como hay que considerarla? ¿Es ése el concepto que tiene de ella la Iglesia ortodoxa? No, lo tiene Roma, y no toda ella, sino los peores elementos del catolicismo, los inquisidores, los jesuitas... No hay personaje más fantástico que tu inquisidor (Dostoievski, 1970: 305-306).

Una vez terminada la exposición del relato, los dos hermanos se despiden; el mayor, Iván, seguirá su camino despreocupado y en búsqueda de alejarse de las responsabilidades, ya que «nada tiene sentido»; el menor, luego de «plagiar» la acción de Jesús en el poema de su hermano, es decir, de besarlo en la boca, se quedará a cuidar del padre convaleciente.<sup>9</sup>

Mayorga adapta este fragmento de la novela de Dostoievski en el año 2005, en el contexto de las charlas-debates en la Cátedra Santo Tomás dirigidas por el Dr. Reyes Mate, al igual que las adaptaciones de *Ante la ley* (de Franz Kafka), *Natán el Sabio* (de G. E. Lessing), *Job* —a partir de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etty Hillelsum—, o *La lengua en pedazos* (a partir del *Libro de la vida*, de Teresa de Jesús), y otras que exceden a nuestro estudio, como *Primera noticia de la catástrofe* (a partir de Bartolomé de las Casas) y *Wstawac* (a partir de textos de Primo Levi).

La única secuencia que comprende el breve texto de esta adaptación (tiene menos de 5500 palabras) demuestra un procedimiento similar al realizado en *Ante la Ley*, aunque, siendo tres años anterior a la traducción-adaptación kafkiana, también es cierto que demuestra una complejidad mayor. Las similitudes entre el material kafkiano y lo recortado en la novela de Dostoievski puede apuntarse desde sus bases; en primer lugar, el relato insertado en la novela puede ser caracterizado como una *parábola* en el mismo sentido que le asignábamos al metarrelato kafkiano, es decir, un suceso del cual se deduce una verdad importante o una enseñanza moral por medio de una comparación o semejanza y que, además, en este caso está emparentado con lo religioso. La parábola narrada por el Iván de Dostoievski también revela más preguntas que respuestas, es decir, al igual que *Ante la ley*, su «enseñanza moral» es reemplazada por un carácter enigmático o indescifrable que, incluso, empuja a los personajes del narrador y el oyente hacia una serie de interpretaciones contradictorias; ambas, también, pueden considerarse no solo como magníficas piezas autónomas, sino como resúmenes, miniaturas, representaciones o símbolos de las novelas que las contienen. En el caso particular del relato de Dostoievski, la universalidad de su temática es reconocida por Mayorga desde el momento de su selección.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> «Ve a reunirse con tu seráfico padre; se está muriendo, y si se muriera no estando tú a su lado, me acusarías de haberte retenido. Adiós. Dame otro beso. Ahora, vete» (Dostoievski, 1970: 309).

<sup>10</sup> «Dostoievski consigue, para empezar, hacer visible el conflicto entre dos formas de entender el cristianismo. Por un lado, el cristianismo que desafía al hombre y al mundo; por otro, el que se ofrece como refugio y consuelo. [...] Pero el conflicto del relato desborda el campo religioso. Se trata finalmen-

El drama muestra en primer término a dos personajes etiquetados como Joven 1 y Joven 2. Podemos identificarlos con los dos hermanos Karamázov que en la novela daban el marco para el poema narrado por uno de ellos desde la primera acotación: «*El Joven 1 es un novicio. Lleva un crucifijo al cuello*» (Mayorga, 2005d), por lo cual asume el papel del Aliosha de la novela. El diálogo entre los dos jóvenes que, al igual que en la novela, sirve de marco general, comienza *in medias res* y va directamente a la narración, a la vez que otorga datos que ayudan a construir las historias de los personajes:

JOVEN 1.— ¿Un cuento? ¿Para eso me has citado, para contarme un cuento? Creí que querías decirme algo importante. Algo relacionado con nuestro padre. ¿Cuánto tiempo hace que no cruzas una palabra con él? A veces me da miedo cómo lo miras. A veces lo miras como si fueses a... Lo miras como si le desearas la muerte. Sé que nunca lo harías, pero lo miras como si fueses a... Como si temieses hacerlo. Como deseando que alguien lo haga para no hacerlo tú.

JOVEN 2.— No quiero hablar de ese hombre cruel. Quiero contarte un cuento. Si es que tú quieres oírlo (Mayorga, 2005d).

El comienzo abrupto del diálogo, focalizado en el relato —ahora definido como «cuento»—, así como los pocos datos que construyen a los personajes —la hermandad entre ambos («nuestro padre»), la lejanía y hasta enemistad del Joven 2 con el padre («¿Cuánto tiempo hace que no cruzas una palabra con él? [...] Lo miras como si le desearas la muerte»)—, indica la intención de no ahondar en la historia de los hermanos Karamázov, sino apuntar directamente a la narración; la cuestión puede deducirse incluso desde el mismo título escogido por Mayorga.

Además de los cambios de etiquetas de los personajes ya aludidos, las principales alteraciones visibles en una lectura enfrentada de los dos textos son mínimas; como el mismo Mayorga admite en el texto de presentación de la adaptación, se ha intentado «traducir a lenguaje escénico el original sin reducir su complejidad temática y estética» y, sobre todo, teniendo en cuenta que «la palabra novelesca no es la misma que la que nace para encontrarse con el cuerpo —la voz, el gesto— del actor»:

¿Qué puede añadir el teatro a la genial fantasía de Dostoievski? El teatro nos da a ver esos cuerpos que se miran cara a cara en la celda inquisitorial: el frágil cuerpo del preso; el poderoso cuerpo de quien lo amenaza (Mayorga, 2005c).

En efecto, el cuerpo del actor puede hablar por sí mismo, puede expresar desde cualquiera de sus signos que exceden a la palabra. Conjuntamente con el cambio de las etiquetas en los personajes principales, que les quita la identidad de la novela

te, me parece, del conflicto entre el anhelo de libertad y el miedo al sufrimiento. De ahí que, con razón, se hayan reconocido en el cuento de Dostoievski rasgos proféticos, en tanto que anticipa las grandes batallas ideológicas del siglo xx, en cuyo corazón siempre reaparece aquel conflicto» (Mayorga, 2005c).

marco y en cierta forma los sublima al relato narrado, el texto de la adaptación muestra otras alteraciones, recurrentes en el dramaturgo español. En primer lugar, saltan a la vista algunos recortes de parlamentos, que buscan, como es habitual, «desengrasar» el texto, quitarle el artificio literario para hacerlo funcional a la escena actual. Las supresiones más notables son la del extenso prefacio del «poema» de Iván, que contiene (paradójicamente) referencias al teatro, o a antiguas representaciones místicas que pueden tomarse como base para su relato,<sup>11</sup> y el resumen de los extensos discursos acusatorios del Inquisidor a su prisionero. En segundo lugar, se observan algunos cambios en los parlamentos de los dos jóvenes al inicio y al final de la obra, propios del «ajuste» que implica abrir y cerrar el nuevo texto. Como señalamos, los dos jóvenes, al inicio apenas daban los datos mínimos que los emparentaban; en el final, antes de retirarse, el Joven 2 omite las referencias al padre con las que continúa la novela y cierra el ciclo de la representación con un discurso que busca el sentido universal, a la vez que vuelve a focalizar la atención en el relato que acaba de narrar y en sus múltiples significaciones:

JOVEN 2.— Ahora yo voy en una dirección, tú en otra. Pero si volvemos a encontrarnos, te ruego que nunca más hablemos de lo que hemos hablado hoy. Todo está hablado, todo está dicho. Por mi parte, yo te voy a hacer una promesa. Si algún día me entran ganas de arrojar mi copa al suelo, antes de hacerlo, dondequiera que estés iré a buscarte para que hablemos por última vez. Quizá no volvamos a vernos hasta entonces. Mientras tanto, me bastará con saber que estás en algún sitio para no perderle el gusto a la vida (*Sale, dejando solo al Joven 1.*) (Mayorga, 2005d).

De este modo, la obra de Mayorga invierte la jerarquía de los textos desde el mismo título y, también, desde la «mutilación» de los personajes que dan el marco a la historia del Gran Inquisidor, aquí supeditado y puesto al servicio de la narración del Joven 2. Otras alteraciones propias del traspaso dramático pueden observarse en la multiplicación de intromisiones del Joven 1 ante la narración de su hermano, lo que, por un lado, agiliza el drama al darle mayor carácter dialogado y, por el otro, expone mayor cantidad de dudas u objeciones al relato. Así, mientras en la novela, el relato de Iván es enmarcado por el mismo narrador, quien alude a la palabra de los

---

<sup>11</sup> «Desde el punto de vista literario, es indispensable un preámbulo. La acción se desarrolla en el siglo dieciséis, época en que, como sabes, existía la costumbre de hacer intervenir en los poemas a los poderes celestiales. No me refiero a Dante. En Francia, los *cleros de la basoche* y los monjes daban representaciones teatrales en las que aparecían la Virgen, los ángeles, los santos, Cristo y Dios Padre. Estos espectáculos eran por demás ingenuos. [...] En Moscú se daban de vez en cuando representaciones de este tipo, tomadas especialmente del Antiguo Testamento, antes de Pedro el Grande. Además, circulaban una serie de relatos y poemas en los que aparecían los santos, los ángeles y todo el ejército celestial. En nuestros monasterios se traducían y se copiaban esos poemas, a incluso se componían algunos originales, todo ello durante la dominación tártara. [...] Mi poema habría sido algo así si lo hubiese concebido en aquella época. Dios aparecería y se limitaría a pasar sin decir nada» (Dostoievski, 1970: 291).

Evangelios,<sup>12</sup> en la adaptación de Mayorga el Joven 2 pide colaboración a su hermano, quien cita explícitamente al texto religioso:

JOVEN 2.— Mi cuento comienza mucho tiempo después de que él se fuese de la tierra, siglos después. Se fue, pero anunció que volvería. ¿Recuerdas su promesa?

JOVEN 1.— Mateo, capítulo veinticuatro, versículo treinta y seis: «De ese día y de esa hora, nadie sabe nada, ni los ángeles de los cielos, ni el Hijo, sino sólo el Padre» (Mayorga, 2005d).

También se multiplican las preguntas del Joven 1 que interrumpen el relato de su hermano, del tipo «No comprendo. ¿Se trata de una fantasía? ¿O es una confusión?» o «No comprendo. El Gran Inquisidor, ¿se está burlando del preso?», entre muchos otros ejemplos.

El recurso ineludible de esta adaptación tiene que ver con el traspaso o la transformación de lo metaliterario en metadramático. Como anticipábamos, la intromisión del relato del Joven 2 muestra un procedimiento similar al que realizaría tres años después en la adaptación de *Ante la ley*: una vez comenzada la narración del Joven 2, aparece en la escena el personaje del Inquisidor quien le da cuerpo y voz, en forma simultánea con lo narrado, completando el cuento:

JOVEN 2.— [...] El Gran Inquisidor lo ha visto todo: cómo ponían el féretro ante los pies del extranjero, cómo ha resucitado a la niña. El Gran Inquisidor dice a sus guardias, señalando al extranjero:

GRAN INQUISIDOR.— Prendedlo.

JOVEN 1.— ¿Lo manda detener?

JOVEN 2.— «Prendedlo», ésa es la orden del Gran Inquisidor (Mayorga, 2005d).

Podemos identificar los dos niveles del metadrama, la metáfora de los «espejos enfrentados» que sirven para re-significarse mutuamente;<sup>13</sup> la pareja de los jóvenes hermanos sirve de marco a la de los otros dos que actúan simultáneamente el relato, es decir, el Gran Inquisidor y Cristo, su prisionero, cuya presencia se deduce al inicio y queda clara al final, con la acotación que define su única acción concreta: «*El Gran Inquisidor espera una palabra del Preso. Pero éste guarda silencio. Por fin, el Preso se acerca al Gran Inquisidor y lo besa*» (Mayorga, 2005d). Sin embargo, los espejos enfrentados que abren la posibilidad de lo infinito prolongan su reflejo en otro relato, «el evangélico de Cristo en el desierto» (Mayorga, 2005c), narrado o recordado por el Inquisidor a su prisionero, es decir, a su protagonista, lo que le sirve como base para el contrapunto de sus acusaciones. Mayorga no ha desaprovechado esa proyec-

<sup>12</sup> «Han transcurrido quince siglos desde que prometió volver a su reinado, desde que su profeta escribió: “Volveré pronto. El día y la hora ni siquiera el Hijo la sabe, sólo mi Padre que está en los cielos”, repitiendo las palabras de Cristo en la tierra» (Dostoievski, 1970: 292).

<sup>13</sup> «Cuando un espejo es puesto ante otro, se desencadena una secuencia infinita de imágenes reflejadas. Cuando un cuento incluye otro, se abre entre ellos un diálogo infinito. Si ambos son poderosos, el cuento corto desestabiliza al largo, y éste es a su vez resignificado por aquél» (Mayorga, 2005c).

ción en efecto de «cajas chinas»; el segundo nivel o nivel metadramático se transforma en marco de un nuevo nivel metadramático, que llamaremos tercer nivel, y que se produce con la irrupción del demonio, etiquetado como Espíritu, hecho carne para representar, con cuerpo y voz, el relato de las tentaciones de Cristo en el desierto que narra el Inquisidor:

ESPÍRITU.— Tú te diriges al mundo con las manos desnudas y con una oferta de libertad que ellos, en su infinita simpleza, no pueden entender. Les ofreces algo que les infunde horror. Porque nunca ha habido para el hombre nada más intolerable que la libertad. ¿Ves esas piedras? Conviértelas en pan y la humanidad correrá detrás de ti como un rebaño, agradecida y dócil. Te seguirán temblando, no sea que tú retires tu mano y se les acabe tu pan.

GRAN INQUISIDOR.— Así te habló el espíritu de la tierra. Y tú rechazaste su oferta, porque no querías privar a los hombres de libertad. Pensaste: ¿qué libertad es ésa que se compra con pan? Y respondiste al espíritu que el hombre no sólo vive de pan (Mayorga, 2005d).

Como vemos, del mismo modo que el personaje del Inquisidor viene a completar el discurso de la narración del Joven 2, el Espíritu completa la narración del Inquisidor. A su vez, observamos que el uso de la segunda persona en el discurso de los dos personajes, ambos dirigidos al prisionero Jesús, producen una ruptura o una eliminación de los niveles, cuyos discursos se mezclan, se interpelan, se confunden, rompen los límites entre las ficciones y, como siempre, en este juego se traspasa el límite con la realidad, apuntando hacia el espectador. Incluso los personajes del nivel dramático, los dos jóvenes, se suman a ese traspaso por medio de sus intervenciones, que resultan en formas dialógicas o de «falsos diálogos» entre los personajes del nivel dramático y los dos niveles metadramáticos:

GRAN INQUISIDOR.— [P...] ¿No recuerdas cuándo lo hiciste? Cuando el espíritu de la tierra te elevó a lo alto del templo y te hizo la segunda pregunta.

JOVEN 1.— «Entonces el diablo le lleva consigo a la Ciudad Santa, le pone sobre el alero del Templo, y le dice...»

ESPÍRITU.— «¿Eres Hijo de Dios? Si lo eres, tírate abajo, porque está escrito: “A sus ángeles se encomendará, y en sus manos le llevarán, para que no tropiece su pie en piedra alguna”».

GRAN INQUISIDOR.— Así te dijo el espíritu de la tierra. Pero tú le contestaste con desprecio.

JOVEN 1.— «Jesús le dijo: “También está escrito: No tentarás al Señor tu Dios”» (Mayorga, 2005d).

Directamente relacionado con el espejo metateatral y, más aún, con el direccionamiento que su efecto busca apuntando al espectador, resulta importante el papel que jugará el «silencio del prisionero» (tal es el título que Mayorga le pone al texto que acompaña y presenta la adaptación) en la representación. En varios ensayos el

dramaturgo español reflexiona sobre el poder del teatro para hacer «resonar el silencio» sobre la escena; en una entrevista realizada por Ana Gorriá sostiene: «Lo he dicho alguna vez, y quiero repetirlo ahora: el teatro, lugar de la palabra encarnada, puede hacer que resuene el silencio» (J. Mayorga, en Gorriá, 2011). En este sentido, la traducción del fragmento de Dostoievski a un texto teatral ofrece una oportunidad inmejorable para su aplicación explicitada en el texto de presentación, cuyo título, como ya hemos dicho, apunta directamente al motivo del silencio:

El teatro nos ofrece, sobre todo, el silencio. El teatro es el arte en que el silencio se oye, y no hay silencio tan sonoro como el de este prisionero de la Inquisición. Quien al aluvión de palabras de su carcelero responde sólo con un gesto: un beso. En ese beso y en el silencio desde el que ha surgido reconocemos toda su manse-dumbre y toda su fuerza. Para hacer oír ese silencio ha trabajado este adaptador (Mayorga, 2005c).

El silencio del prisionero apunta e interpela al silencio del espectador; por medio de ese juego de cruce de límites propio de lo metateatral, la obra busca extenderse hasta el espectador, decirle que sus límites tampoco están claros, ponerlo en igualdad, frente a su propio espejo, que es el de todos.

#### ADAPTACIÓN POÉTICA: EL DESAFÍO CHÉJOV. CONCENTRACIÓN Y FIDELIDAD EN *PLATÓNOV* (2009)

La convocatoria del director Gerardo Vera en el año 2009 para la adaptación del primer texto teatral de Chéjov constituye uno de los desafíos más importantes en la lista de adaptaciones de Mayorga; los mecanismos utilizados en su actualización resaltan asimismo algunas temáticas o búsquedas que unen al español con el autor ruso y esgrimen alguna forma de deuda.

Pese a su escritura temprana (entre 1878 y 1880, es decir, entre los 18 y 20 años de edad) la historia del maestro de escuela de provincia que siente y manifiesta desprecio por quienes lo rodean, y termina siendo asesinado por una de las mujeres seducidas (prometida de su mejor amigo), muestra los temas, la tipología de personajes y las problemáticas que caracterizaron toda la obra dramática de Chéjov, incluso en su madurez. Según Mayorga, el drama nos ayuda a conformar un perfil más profundo de la escritura del ruso; *Platónov* es, para el dramaturgo español, una «obra mayor» que descubre facetas complejas de su autor:

Tiene la virtud de forzarnos a una relectura del Chéjov que creíamos conocer. Con *Platónov* descubrimos un Chéjov contestatario y violento. Probablemente esa furia no desaparece en su obra posterior, sólo se esconde (J. Mayorga, en Curto, 2009).

La complejidad exhibida por el extenso texto de Chéjov ofrece una incalculable cantidad de enfoques o interpretaciones. En una entrevista previa al estreno, Mayorga

nos da la pauta inicial para un primer acercamiento: su lectura propone la historia de la separación de Platónov, Voinitsev y Trileski, tres hombres cuya amistad y cuya vida serán arruinadas por la arrogancia y la traición del primero: «Platónov hace daño a Voinitsev al unirse a la esposa de éste; a Trileski, al herir a la hermana de éste, su propia esposa» (J. Mayorga, en Curto, 2009) y que, sin embargo, continúan «queriéndose hasta el final». Por medio de su penetrante sarcasmo, y el fino humor que acompaña a todo el drama, y que muchas veces reduce a los personajes a caricaturas,<sup>14</sup> Platónov no puede dejar de lastimar sistemáticamente a todos los que le rodean, e incluso a sí mismo; el propio personaje construye el embudo que lo hunde hasta el inevitable final. Según otros autores, la «violencia contestataria» del drama es un intento del joven Chéjov por esgrimir el reflejo de una sociedad en descomposición, focalizado en los ambientes provincianos de la Rusia zarista de finales del siglo XIX, dominados por aristócratas corrompidos, «plagada de burócratas de medio pelo integrantes de una clase media perezosa, disipada, carente de los valores que hacen fuerte a la sociedad y presa del tedio, de la abulia y de la inacción» (Craig, 2009), de modo que el mecanismo del drama y, sobre todo, del personaje principal, constituyen un reflejo visible del pensamiento más juvenil e impetuoso de Chéjov respecto de su época y su sociedad.<sup>15</sup>

Adaptar el drama de Chéjov para el público español de estos tiempos resulta un desafío para Mayorga; en primer lugar, el desconocimiento del idioma ruso lo obligó a trabajar con los intermediarios de las traducciones al castellano; Magda Ruggeri Marchetti (2009) comenta que Mayorga ha realizado su versión «estudiando las varias ediciones y eligiendo la que se considera más completa». En segundo lugar, una vez superadas las barreras idiomáticas, el extenso texto de Chéjov, cuya puesta en escena original «duraría seis o siete horas» (Verdú, 2009), naturalmente, en nuestro tiempo exige algún tipo de recorte. Una vez más, el dramaturgo español ha decidido que dichas supresiones no deben alterar el sentido ni los temas del original; así, en la ya citada entrevista con Victoria Curto (2009), sostiene que

para referirme a mi trabajo prefiero hablar de «concentración» que de «reducción». Por expresarlo de un modo que no ha de entenderse literalmente: me parece menos leal a Chéjov tachar una frase de cada dos que escribir una tercera que capture, en lo posible, el contenido y el pulso poético de las originales. En general, el esfuerzo por custodiar la complejidad de personajes y situaciones me ha llevado a la reescritura, siempre desde la lealtad al maestro.

Los mismos conceptos son reiterados en otra charla mantenida con Concha Largo, así como también en el texto que el mismo autor escribe para la presentación de

<sup>14</sup> «En Chéjov el humor y el dolor siempre marchan juntos. Hay un hilo tragicómico que recorre sus piezas de madurez y sus maravillosos cuentos, y que también es visible en “Platónov”» (J. Mayorga, en Curto, 2009).

<sup>15</sup> «El protagonista arranca la careta de las buenas formas a la alta sociedad rusa y muestra sus más ruines intereses, su carácter retrógrado, su inercia. En un autor político —supongamos un Gorki—, este personaje habría sido el embrión de un héroe revolucionario. Pero en Chéjov, no» (Fuentes, 2009).

su adaptación. Estos datos, adjuntos al primer enfrentamiento de los dos textos, nos llevan a pensar en un nuevo ejemplo de aplicación de las matemáticas por parte de Mayorga; el despojo de todo artificio literario que prioriza lo concreto de su acción podría darnos el primer indicador sobre los procedimientos de «concentración» de los que habla el autor a partir del tratamiento de la palabra. Los ejemplos de este tipo abundan: desde eliminaciones mínimas de las acotaciones internas en los discursos del original, hasta el resumen de los parlamentos que busca, como bien lo indica el autor, mantener intacto el sentido de las palabras del drama de 1880. Así, mientras que en el drama de Chéjov (Acto cuarto, Escena X) el suegro de Platónov le avisaba de la inminente muerte de su esposa con el discurso:

IVÁN.— ¡Se está muriendo! ¡Quiere confesarse! Tengo miedo... tengo miedo... ¡Oh, cuánto miedo tengo! (*Se acerca a PLATÓNOV.*) ¡Mishenka! ¡Te lo pido por Dios y todos los santos, querido, inteligente, noble, honrado! ¡Ve y dile que la amas! ¡Deja todos esos amoríos asquerosos! (*Arrodillándose.*) Te lo pido de rodillas. Si se muere, estaré acabado, ¡acabado sin redención! ¡Dile que la amas, que la consideras tu mujer! ¡Tranquilízala, por Cristo! ¡Mishenka! Hay mentiras piadosas... Dios sabe que eres justo, ¡pero miente para salvar a tu prójimo! ¡Haz este favor a un viejo, por Cristo! (Chéjov, 2010: 354)

En la adaptación de Mayorga se mantiene la situación y el sentido con las siguientes palabras:

IVÁN.— (*Enajenado.*) ¡Mijaíl! Tenías razón, Nikolái, está aquí. Tengo miedo, Mijaíl, de rodillas te lo pido, ve a decirle que la amas. Miéntela, el Señor te recompensará. Nikolái no puede hacer nada, es su alma la que está enferma. Dios ha perdido la paciencia con nosotros, pero con una palabra tú podrías salvarla. Si no lo haces, Dios no te lo perdonará (Mayorga, 2009d).

Junto con los recortes de los parlamentos encontramos otros cambios significativos en diferentes órdenes, que le hacen opinar a Magda Ruggeri Marchetti (2009) que el texto de la adaptación «muy a menudo se ha tratado de una reescritura». Quizás las primeras modificaciones que saltan a la vista tienen que ver con la estructura externa; los cuatro actos del drama de Chéjov se transforman en cinco «momentos» marcados por el autor español:

La obra consta de cinco momentos, que se desarrollan respectivamente en el salón de los Voinitsev, en el jardín de esa casa, en el bosque ante la casa de Platónov, en la casa de Platónov y de nuevo —en nuestra versión— en el salón de los Voinitsev. Los tres primeros momentos suceden en una sola jornada, desde la hora de la comida hasta bien entrada la noche. El cuarto momento ocurre algunas semanas después, cuando la relación entre Platónov y Sofía se está descomponiendo. Al día siguiente tiene lugar el quinto momento, el de la muerte de Platónov (J. Mayorga, en Largo, 2009).

Si bien en principio parecería un paradójico alargamiento de la cantidad de escenas para reducir la totalidad de la obra, los momentos buscados por Mayorga se corresponden con todas las partes del drama de Chéjov si tenemos en cuenta que el Acto Segundo consta de dos Cuadros. Los cinco momentos que estructura Mayorga en su adaptación, simplemente enumerados para marcar las secuencias externas e internas (1.1; 1.2; etc.) constituyen una forma de simplificar y modernizar la tradicional secuenciación dramática, a la vez que se condice con las cinco partes que presenta el texto de Chéjov.<sup>16</sup> Las verdaderas reducciones, en este sentido, pueden observarse en la estructura interna; mientras el Acto Primero de Chéjov presenta 22 escenas, el primer momento de la adaptación mayorguiana muestra 15 sub-secuencias; el Primer Cuadro del Acto Segundo de Chéjov muestra 21 escenas, mientras su correspondiente de la adaptación, la segunda secuencia o momento, lo comprime en 18 sub-secuencias; el Segundo Cuadro del Segundo Acto del original muestra 17 escenas, mientras que el correspondiente tercer momento de la adaptación exhibe 12 partes o sub-secuencias; el Acto Tercero del drama original muestra 10 escenas y el cuarto momento de la adaptación, que le corresponde, exhibe 6 partes; el Acto Cuarto y último del original chejoviano contiene 13 escenas mientras que su correspondiente en el drama de Mayorga (el momento 5) lo resume a 10 sub-secuencias. En muy pocos casos se suprimen escenas del original, como la escena IV del Primer Acto (el diálogo entre los personajes Triletzki, Petrin y Scherbuk) o la escena XIX correspondiente al Primer Cuadro del Segundo Acto (el episodio del «festejo» de Voinitzev con los invitados, junto a Ana Petrovna y Triletzki); la mayoría de las veces se unifican muchas partes, se reúnen. Un claro ejemplo de esta conjunción puede observarse en todas las secuencias con soliloquios, que son anexados a la secuencia de acciones que, en el original, se encontraban previa o posteriormente, sin marcas de una diferenciación; como en la décima sub-secuencia del momento 3, en la cual se anexa el soliloquio de Platónov, luego de leer la carta en la que Sofía le confiesa su amor, que en el original era la Escena XV (Segundo Cuadro, Acto Segundo),<sup>17</sup> es decir, se anexa a la secuencia anterior de las acciones respecto del original:

PLATÓNNOV.— ¿Qué haces ahí, mirándome?

KATIA.— ¿Para qué tengo los ojos?

PLATÓNNOV.— Vete.

<sup>16</sup> Así, lo sucedido en el Primer Acto del drama de Chéjov se condice con el momento 1 de la adaptación; lo sucedido en el Primer Cuadro del Segundo Acto con el momento 2; lo sucedido en el Segundo cuadro del Segundo Acto con el momento 3; lo del Acto Tercero con el momento 4; y lo sucedido en el Cuarto acto se corresponde con el momento 5 de la adaptación.

<sup>17</sup> «PLATÓNNOV.— (*Luego de una pausa.*) Éstas son las consecuencias... ¡Se lo merece el muchacho! Ha echado a perder a una mujer, a un ser vivo, así porque sí, absurdamente, sin necesidad alguna... ¡Maldita lengua! A lo que me ha llevado... ¿Qué hacer ahora? ¡A ver, cabeza sabia, piensa! Insúltate ahora, arráncate los pelos... (*Piensa.*) ¡Irme! ¡Me iré de aquí y no apareceré ante él hasta el día del Juicio Final; marcharme de aquí y deambular por todas partes, atenuado por la pobreza y el trabajo. ¡Es mejor una vida mala que ésta, con esta historia! (*Pausa.*) Me iré... Pero..., ¿será posible que Sofía me ame? ¿Sí? (*Se ríe.*) ¿Por que? ¡Cuán curioso e imprevisible es todo en este mundo!» (Chéjov, 2010: 242).

*Katia se va. Platónov relee la carta.*

¿Y ahora qué, Platónov? Deberías arrancarte la lengua que ha enloquecido a esa mujer. ¿Hacia dónde la arrastras? Pero, ¿y si es verdad que ella vuelve a amarte? ¿Y si, a su lado, fuese posible una vida nueva? (Mayorga, 2009d).

Otro cambio importante que se advierte en la adaptación de Mayorga y que también entra en la categoría de la «concentración» en su proceso de producción tiene que ver con la supresión de algunos personajes. Paralelamente, dicha supresión implica que muchas de sus acciones son realizadas por otros, es decir, la concentración de las acciones y del protagonismo en los otros personajes. Así, las acciones del terrateniente etiquetado como Scherbuk o el comerciante etiquetado como Bugrov en el original se reparten entre Venguérovich 1, el judío que comprará en la subasta la casa de Anna y la dejará en la calle, Glagóliev 1, el anciano rico enamorado de Anna que, ante su rechazo, se va a París desentendiéndose de la promesa de comprar su casa y dejársela en usufructo, o Petrin, el empleado, que concentra las acciones de los otros de su rango en el original. Respecto de los personajes y sus etiquetas, algunas se han cambiado, buscando una simplificación para la organización de un drama que, pese a los recortes y concentraciones, continúa teniendo un elenco numeroso, contando empleados secundarios, se recortan entre cuatro y cinco papeles, lo que da un total de 18 personas diégticas en la adaptación. De este modo, el personaje que en el original se llamaba Kiril Porfirich Glagóliev, hijo del anciano terrateniente, será etiquetado como Glagóliev 2. Esta concentración de acciones en los personajes, en algunos casos, les otorga nuevas posibilidades de interpretación. Respecto del personaje de Sasha, Magda Ruggeri Marchetti (2009) sostiene que el drama de Mayorga «en el texto de Chéjov era una sencilla mujer del ambiente rural, mientras ahora es un personaje más complejo, más profundo». Además de la concentración propia de la aplicación de las matemáticas a la palabra y de la reducción del número de personajes, el procedimiento se extiende a algunas acciones; por ejemplo, la obra de Chéjov presenta dos episodios de personajes que sufren una enfermedad o emergencia médica; en la Escena XXI del Acto Segundo (Primer Cuadro), durante el episodio acompañado por los fuegos artificiales de la fiesta de los Voinitzev, Sofia tiene síntomas que indican algo similar a un infarto:

SOFÍA.— (*Pálida, con el peinado desarreglado.*) ¡No puedo! ¡Esto es demasiado, es superior a mis fuerzas! (*Se toma el pecho.*) Mi perdición o... ¡la felicidad! ¡Aquí me ahogo!... O me destruye, o... ¡es el mensajero de la nueva vida! ¡Te saludo, te bendigo..., nueva vida! ¡Está decidido! (Chéjov, 2010: 191).

Y, más adelante, en la Escena III del Segundo Acto (Cuadro Segundo), Platónov le comenta a su mujer que «Al viejo Glagóliev le dio un ataque de apoplejía» (Chéjov, 2010: 202). Mayorga ha sintetizado o unificado los dos episodios mostrando lo que en el original se ocultaba, es decir, concentrando las dos acciones en un infarto sufrido por el viejo Glagóliev con el cual termina el momento 2 (sub-secuencia 18):

GLAGÓLIEV 1.— Hablaré con Platónov, él me dirá la verdad. Crearé lo que usted me diga, Platónov, usted siempre dice la verdad. Necesito la verdad, para mí es una cuestión de vida o muerte. [...] *Le duele el corazón, cae. El cielo se llena de fuegos artificiales y el aire de gritos de alegría* (Mayorga, 2009d).

Finalmente, encontramos otros cambios mínimos que, si bien no están dentro de la categoría de reducciones o «concentraciones», muestran tanto el sentido matemático «práctico» en la estructura por parte de Mayorga como también expresan ciertas formas de actualización en la representación de la palabra. En cuanto a lo primero, observamos el detalle del cambio de lugar de un hecho: la muerte del delincuente Osip, ajusticiado por los campesinos víctimas de sus hurtos en un espacio latente (es observado por los personajes patentes desde la ventana), que en el drama de Chéjov abre la conversación entre Voinitzev y su madre Anna, sobre la relación sentimental entre su esposa Sofía y su amigo Platónov (Escena III del Acto Cuarto),<sup>18</sup> en la adaptación de Mayorga cierra el final de dicha conversación la secuencia paralela (5.5), lo que intensifica su dramatismo y añade un signo de muerte.

*Voces, ruido de turba que les hace mirar por una ventana.*

ANNA.— ¿Qué está pasando allí? ¿Quién es aquel hombre?

VOINITSEV.— Osip. ¡Ahorcado! Tenía muchos enemigos. Así es como un ruso paga sus faltas.

ANNA.— Pobre Osip (Mayorga, 2009d).

En lo respectivo a las formas de representación de la palabra, se observa en la reescritura del español un recurso que sirve para romper con el esquema realista dominante: en todos los casos de lecturas de cartas sobre el escenario, se cambia la lectura en voz alta por parte del destinatario por la palabra de los personajes emisores de dichas cartas. Así, por ejemplo, mientras la carta que llega a anunciarle a Platónov el suicidio de su mujer es leída en voz alta por el protagonista,<sup>19</sup> en el texto de la adaptación todo parece indicar la aparición de la esposa:

IVÁN.— (*Enajenado.*) ¡Mijaíl! [...] de rodillas te lo pido, ve a decirle que la amas. Miéntela, el Señor te recompensará. Nikolái no puede hacer nada, es su alma la que está enferma. [...]

<sup>18</sup> «Voinitzev y Ana Petrovna. Ana Petrovna entra y mira por la ventana.

VOINITSEV.— (*Hace un gesto de desdén con la mano.*) ¡Ya basta! (*Pausa.*) ¿Qué hay?

ANA.— Los campesinos mataron a Osip.

VOINITSEV.— ¿Ya?...

ANA.— Sí... Cerca del pozo... ¿Lo ves? ¡Ahí está!» (Chéjov, 2010: 318).

<sup>19</sup> «TRILETZKI.— (*Gritando.*) [...] ¡Aquí tienes, lee, lee! (*Agita un papel ante sus ojos.*) ¡Lee, filósofo! PLATÓNOV.— (*Leyendo.*) “Es un pecado rezar por los suicidas, pero recen por mí. Me he quitado la vida porque estaba enferma. Misha, ama a Kolia y a mi hermano como yo te amo a ti. No abandones a mi padre. Vive de acuerdo a la ley”» (Chéjov, 2010: 347).

*Platónov no comprende. Trileski le muestra un papel.*

SASHA.— «No reces por mí, Misha, es pecado rezar por los que hacen lo que yo voy a hacer. Que nadie rece por mí. Mi vida está acabada, pero yo no tengo derecho a ponerle fin, debería ser fuerte y continuar. Por ti, por Kolia, por mi padre, por mi hermano. No los abandones, Misha, no dejes solo a mi padre, ni a mi hermano. [...] La llave del armario está en mi vestido de lana. Dentro, bajo las sábanas, en una cajita de madera, hay dinero para que te compres un traje». (*Muere.*) (Mayorga, 2009d).

La etiqueta del personaje en el texto se vuelve un indicador, no de la presencia explícita del personaje sobre la escena, aunque sí, al menos, de su voz; sea por medio de una fantasmagórica aparición del personaje emisor de la carta, sea por el recurso de una «voz en *off*» en cualquiera de sus modos, el texto marca una presencia patente de Sasha, que se refuerza con la acotación «muere».

Una última modificación se observa en las palabras que cierran la obra; una vez muerto Platónov por el disparo de Sofía, entre los lamentos de los presentes, en el drama de Chéjov los personajes hablan de «enterrar a los muertos y recomponer a los vivos», aludiendo a la situación futura de la mujer homicida; en la adaptación el personaje de Triletzki intima a convencer a todos los presentes de tomar el asesinato por un suicidio:

TRILETZKI.— Ha sido un suicidio. Todos lo hemos visto, ¿verdad?, todos hemos visto que se ha pegado un tiro. Adiós, Misha. No hemos sabido cuidarte. ¿Con quién beberé en tu entierro? (Mayorga, 2009d).

Pese a todas las modificaciones enumeradas, debemos clasificar a la adaptación mayorguiana del drama de Chéjov como un claro ejemplo de *adaptación clásica*. No se observa, para empezar, ningún cambio en los elementos de época ni tampoco en la construcción del espacio diegético; en más de una oportunidad se menciona a Rusia como el país en que se desarrollan las acciones, como cuando se habla del ejército de Rusia (secuencia 1.9), así como las palabras de Platónov, diciendo que «no hay nada más fácil que reconciliar a dos rusos. Basta tener suficiente vodka» (Mayorga, 2009d). La cuestión se refuerza con el hecho de mantener las etiquetas o nombres de los personajes originales. Todos los cambios, centralizados en las ya revisadas formas de «concentración», muestran desde el inicio la intención de mantener intacto el carácter de universalidad de la obra de Chéjov, la esencia que rebasa cualquier intento de actualización y es imposible de evitar, cuando no improductivo o inútilmente mutilador.

Fuera de la enorme cantidad de temas que abarca (el amor, la amistad, la traición, la frialdad de una sociedad decadente), gran parte de la representatividad del texto de Chéjov se exhibe en su protagonista. Según Rafael Fuentes (2009): «Hay en él una anticipación del vacío nihilista contemporáneo, donde la lucidez no le salva del te-

dio, la desesperanza, el odio a sí mismo». El personaje sirve en principio para desenmascarar la sociedad de su época para, desde allí, «descender al territorio indómito e imprevisible de la vida humana» (Fuentes, 2009). También Mayorga ve en Platónov una representación del héroe moderno, destructivo y autodestructivo a la vez:

Antes que un melancólico o un conquistador, yo veo en el maestro de escuela Platónov un pedagogo de la destrucción. Su mirada y su palabra son propias del carácter destructivo, que tras embestir contra todo acaba dirigiéndose contra sí mismo. Lo veo menos como sucesor de Hamlet o de Don Juan que como precursor del Bardamu del «Viaje al fin de la noche» de Céline, o de los malhumorados héroes de Thomas Bernhard (Mayorga, 2009e).

En ese sentido, la construcción del protagonista constituye para Mayorga uno de los elementos de mayor cuidado en su adaptación, en el cual se centra la fidelidad del español. Los caracteres que describe Chéjov en su drama más temprano, sobre todo en el protagonista, aunque también en el resto de sus acompañantes, demuestran el reflejo de la universalidad, que hace que, aunque la obra no haya podido decir nada en su época, su discurso se renueve en otros tiempos y lugares al exhibir lo irremediablemente común;<sup>20</sup> esa misma universalidad que coloca al autor ruso en el parnaso de los clásicos:

Para mí siempre es un privilegio adaptar a los clásicos, porque ese trabajo me permite llegar a una relación íntima con textos que amo. Entre éstos están los de Chéjov, al que por fin he tenido la suerte de versionar. El mejor teatro, desde sus orígenes, ha tenido como su gran tema la fragilidad del ser humano. En su capacidad para poner en escena esa fragilidad, sólo los griegos y Shakespeare están a la altura de Chéjov (Mayorga, 2009e).

---

<sup>20</sup> «Los personajes de “Platónov” viven la herida de la soledad y la esperanza de amar y ser amados. Creo que el espectador contemporáneo conoce bien aquella herida y esta esperanza» (Mayorga, 2009).

# RECORRIDOS POR EL TEATRO INGLÉS: ENTRE SHAKESPEARE Y EL ROYAL COURT DE LOS AÑOS NOVENTA

## INTRODUCCIÓN. UN MAPA DE CIRCULACIÓN POR LONDRES Y EL ROYAL COURT

En el estudio de las relaciones establecidas entre la obra de Mayorga y el teatro inglés reducimos nuestro enfoque, que en los otros capítulos abarcaba vínculos con temas históricos, conceptos filosóficos y autores o motivos literarios, apuntando a ciertas particularidades de la historia del teatro de Inglaterra y su incidencia o apropiación en la dramaturgia del español. Para ello, es necesario comenzar por establecer un *mapa de circulación* que fundamente dichos contactos a partir de la presencia constatable de Mayorga en territorio inglés, además de remarcar la importancia que dicha estancia tendrá en su período de aprendizaje como dramaturgo, lo cual se puede comprobar en los testimonios ofrecidos por el mismo autor.

Mayorga menciona entre las experiencias más importantes de su formación su estancia en la Royal Court Theatre International School de Londres en su edición veraniega de 1998.<sup>1</sup> La estadía en uno de los más insignes lugares de formación teatral de Europa y del mundo<sup>2</sup> le permite mantener un contacto directo con muchas de las personalidades más paradigmáticas del teatro inglés de la segunda mitad del siglo

---

<sup>1</sup> «Tengo por decisiva la residencia en el Royal Court de Londres, a la que fui invitado en 1998» (J. Mayorga, en Gies, 2010).

<sup>2</sup> Guillermo Heras (2005) define a la institución como «uno de los teatros europeos más famosos por su prestigio, compromiso y entrega a la hora de apostar por la dramaturgia contemporánea, [...] el Royal Court, mantiene desde los años cincuenta del pasado siglo una línea de programación ejemplar, con un discurso nítido a la hora de apostar por los autores y autoras más comprometidos con la ética y la estética de la sociedad en la que desenvuelven su oficio, la escritura dramática».

xx, ya sea como alumno, o por medio de entrevistas. Por esos años, el Royal Court se encontraba en un momento en el que marcaba el inicio de muchas pautas del teatro contemporáneo occidental, a partir del asentamiento y la participación de una nueva generación de jóvenes autores que asumían nuevas y desafiantes estéticas, como los del teatro *in-yer-face*. Tan decisiva será esta experiencia para Mayorga en su formación, que en un ensayo escrito siete años después reclama «Un Royal Court para Madrid»:

Su primer director, George Devine, [...] denuncia la gran carencia del teatro inglés del momento: la puesta en escena de textos contemporáneos. [...] Si releemos aquel documento de Georges Devine, podemos tener la impresión de que está hablando no de Londres en 1953, sino de Madrid en 2005: sólo excepcionalmente la nueva dramaturgia —nacional o foránea— llega a nuestros escenarios con la dignidad que merece. Necesitamos un George Devine que sueñe un Royal Court para Madrid. E instituciones que ayuden a hacer realidad ese sueño. El Royal Court cumple el próximo año medio siglo. Sólo llevamos medio siglo de retraso (Mayorga, 2005e).

Como vemos, Mayorga resalta el incentivo de la institución y su impulso a las nuevas generaciones de autores, que tantos nombres ha dado a la dramaturgia occidental de la segunda mitad del pasado siglo, así como la fértil labor de estos autores como pedagogos y maestros, de la cual él mismo se vio beneficiado;<sup>3</sup> dos años más tarde, el español vuelve a comparar el contexto de enseñanza y producción de España e Inglaterra a partir de la importancia de la institución, que nuevamente será citada como ejemplo.<sup>4</sup>

Las relaciones entre Mayorga y el Royal Court ofrecen una serie amplia de tránsitos «de ida y vuelta», muchos de los cuales escapan a nuestro trabajo; bástenos mencionar por un lado que, como consecuencia palpable de esa experiencia, surgió el drama breve *Amarillo* (1998); por otro lado, que los escenarios del Royal Court han representado, previas traducciones al inglés, varios textos del dramaturgo español, como *Himmelweg* (traducida por David Johnston y dirigida por Ramin Gray en el año 2005), *El buen vecino* (traducida por John London y dirigida en mayo de 2002 por Hettie Macdonald) o la lectura semi-representada de *El jardín quemado* (antes del paso de Mayorga por Inglaterra, en abril del año 1997, con la dirección de Caroline Hall), entre otras. Remitiéndonos a nuestro campo, dejaremos la recepción de la

<sup>3</sup> «Las carreras de Harold Pinter, Caryl Churchill, David Hare, Christopher Hampton o Sarah Kane son indisolubles del Royal Court. El Royal Court también ha tenido un compromiso constante con la formación de dramaturgos de todo el mundo —de la que yo me beneficié en una de las mejores experiencias formativas en que he participado— y en la difusión de la nueva dramaturgia en cualquier idioma» (Mayorga, 2005e).

<sup>4</sup> «Quien eche un vistazo a las carteleras del 2007 observará la dificultad que para encontrarse con el público continúa teniendo la dramaturgia contemporánea —española y extranjera—, la cual debería ser el eje y no la excepción de la temporada. Sigue sintiéndose la necesidad de que aparezca un teatro que sea para Madrid lo que en el último medio siglo ha sido el Royal Court para Londres y lo que desde hace unos años es el Rond-Point para París: un espacio consagrado a la nueva escritura» (Mayorga, 2007c).

obra de Mayorga en territorio inglés para centrarnos en las huellas que esta experiencia ha dejado en su propia obra. Para ello, a continuación enumeramos las marcas más visibles de su experiencia inglesa a partir de los datos expresados en algunos de sus textos ensayísticos o metapoéticos.

## SARAH KANE: LA CONCIENCIA DEL CUERPO

Como anticipamos, durante su estancia en el prestigioso teatro inglés, Mayorga fue alumno de algunos de los nombres más importantes del último teatro inglés, como Sarah Kane o Meredith Oakes. Respecto de la primera, ícono y faro de la dramaturgia occidental desde la década de los noventa, el autor español nos ofrece sus impresiones en uno de sus más bellos y emotivos ensayos, titulado «Mi recuerdo favorito de Sarah Kane» (2008). Allí, Mayorga nos ofrece un perfil tan novedoso como contrario a la imagen de desesperada y decadente que se ha cristalizado en muchos de sus dramas (y se ha fortalecido, naturalmente, a partir de su suicidio) bajo signos de violencia:

Me disgusta cuando oigo asociar a Sarah Kane al odio y a la violencia. Yo creo que todo su teatro [...] está lleno de amor. El amor es el gran tema del teatro de Sarah Kane. La Sarah que yo conocí quería a la gente y se ganaba el amor de la gente. Por eso, no entiendo que se la incluya entre los propagandistas de la desesperación. La Sarah que yo conozco, y la que encuentro en su teatro, está llena de la esperanza de los que aman mucho. [...] Sarah esperaba mucho del mundo y de la vida, quizá más de lo que este mundo y esta vida merecen. [...] Cierro los ojos y la veo girando sobre sí misma, diciendo con todo el cuerpo un poema que habla de amor (Mayorga, 2008d).

El contacto con la autora inglesa despierta una conciencia que en Mayorga se traslada directamente a su escritura; muchos de sus ejercicios plantean nuevos modos de creación dramática que disparan al español un elemento trascendente que lo reafirmará como un escritor de teatro. Particularmente, Kane pone a Mayorga en contacto con la idea del cuerpo como germen y como destino, como principio y fin del teatro:

Sarah nos había convencido de que nuestro cuerpo está lleno de teatro. Viajar por el propio cuerpo —por su memoria, por sus deseos, por sus miedos...—: Ése es el primer trabajo de documentación que el escritor de teatro debe hacer. Todo lo demás vendrá por sí solo, necesariamente. El cuerpo convocará imágenes, objetos, acciones...; el cuerpo encontrará un tiempo —que no será el del reloj ni el del calendario, sino el de la vida; [...] el cuerpo hallará una forma para ofrecerse a la gente en un acto de amor. Eso era finalmente el teatro para Sarah Kane: un acto de amor (Mayorga, 2008d).

Para Mayorga, un escritor que llegaba de un ambiente reservadamente intelectual, de las matemáticas, de la filosofía, de la literatura, es decir, para un escritor proveniente de un campo diferente al de la actuación teatral, y en los inicios de su carrera, la conciencia del cuerpo como verdadero motor de lo dramático, inculcada por Sarah Kane, será una huella claramente visible en toda su escritura dramática posterior que, además, lo reafirma como escritor de teatro.

## PINTER: LA VIOLENCIA Y LA CONFLUENCIA ENTRE REALISMO Y ABSURDO

Otra de las grandes personalidades del teatro del siglo xx que Mayorga pudo conocer personalmente durante su estancia de verano en el Royal Court, es Harold Pinter. A partir de una entrevista o charla pautada por la institución para los alumnos de aquella promoción de 1998, Mayorga tuvo la posibilidad de encontrarse con quien denomina como uno de sus grandes maestros.<sup>5</sup> Las impresiones de ese contacto son consignadas en el ensayo «Harold Pinter, verano de 1998», escrito en el año 2009; lejos de aprovechar su imponente imagen totémica, Mayorga decide enfocarse en lo que le transmitió el contacto personal<sup>6</sup> y, más aún, en cómo dicho contacto pudo cristalizar algunos elementos de su dramaturgia que también pueden trazar un recorrido en su propia obra.

Uno de los rasgos de la personalidad de Pinter, destacado más de diez años después por el dramaturgo español, tiene que ver con su humildad; Mayorga recuerda que el insigne director inglés soportó con paciencia e interés las preguntas de todos los alumnos, y que «fuese cual fuese la calidad de la pregunta, Pinter siempre le dio una respuesta clara, inteligente y útil»; cuando uno de los estudiantes le preguntó si sus obras no le parecían aburridas, Pinter «le contestó, sin el menor atisbo de cinismo, que probablemente tenía razón y que, en lo sucesivo, intentaría escribir obras menos aburridas» (Mayorga, 2009f). Asimismo, conjuntamente con esa humildad, Mayorga rescata el carácter pacífico del gran autor inglés que, pese a su enorme y fortísima personalidad, no se permitía avasallar a los que le rodeaban:

Pinter consiguió que todos nos sintiésemos bien durante aquellas horas. En mi memoria aparece como un hombre de fortísima personalidad que sin embargo conseguía no invadir, no reducir a quienes se le acercaban. Lo recuerdo como un ser

---

<sup>5</sup> «Tuve la suerte de conocer al señor Pinter en la residencia del Royal Court de 1998, junto a mis compañeros de la escuela de verano. La mayoría de nosotros esperábamos la cita con él como el momento más importante de nuestra estancia en Londres. La esperábamos con excitación, por el respeto que sentíamos hacia su teatro; también con el temor de que, como a veces sucede, decepcione el artista cuya obra se ama» (Mayorga, 2009f).

<sup>6</sup> «No voy a insistir en lo que es conocido por todos: que Harold Pinter fue un extraordinario dramaturgo, uno de los más influyentes del siglo xx. Aquí quiero compartir aquello que no está en los textos: lo que la persona transmitía» (Mayorga, 2009f).

humano esencialmente no violento. De ahí su extraordinaria capacidad —que atraviesa su obra— para detectar la violencia y representarla (Mayorga, 2009f).

El español relaciona la impresión que le causa el encuentro con Pinter con un rasgo fundamental de su obra, es decir, con las formas de la violencia. Quizás esta relación podría extenderse hacia una forma especular, es decir, hacia la búsqueda en Mayorga de un elemento de la obra de Pinter que también pueda reconocer en su propia escritura. La violencia en sus formas más elementales, que tienen que ver con la exposición descarnada de las jerarquías, metáfora de la universal explotación y sumisión del hombre por el hombre, también constituye una búsqueda constante de Mayorga, que une la referencia de Pinter a la línea de contacto con otros autores, por ejemplo, Kafka.<sup>7</sup>

Otro de los elementos que pueden observarse como una huella de Harold Pinter en la dramaturgia de Mayorga tiene que ver con la conjunción o confluencia entre realismo y absurdo, visible en el planteamiento inicial de la mayoría de sus dramas, lo que nos empuja a repensar nuestro parámetro sobre lo «real». La relación aparece expresada en forma explícita por el autor incluso muchos años después de su experiencia inglesa; cuando Isabel Bugallal (2010) le pregunta en una entrevista si hay «rastros» de Harold Pinter en su obra, Mayorga responde:

Sin duda. Pinter es un maestro. Mostró cómo la observación aparentemente descarnada de nuestra vida cotidiana, y los enormes absurdos que esconde, puede ser un gran espectáculo. Hay en él una interesante confluencia entre el realismo chejoviano y el absurdo de Beckett o Ionesco.

Las huellas de Harold Pinter en la obra de Mayorga se extienden a muchos de sus dramas como recursos; en una nota escrita para *La Vanguardia* el 10 de julio de 2005, Joan-Anton Benach señala que «el rastro de Harold Pinter se hace patente en esos *Animales nocturnos*, un drama revelador de la espléndida madurez creativa de Mayorga».

## DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES

*AMARILLO* (1998): ELEMENTOS DE UN EJERCICIO COMO DISPARADOR

Aparte de los contactos con los grandes maestros y profesores, que aportaron a Mayorga elementos definitivos para su formación como dramaturgo, la estancia en

---

<sup>7</sup> «Recordar a Pinter me hace pensar en la descripción que hace Franz Kafka en “El castillo” sobre el personaje de Barnabás, el mensajero. Kafka —otro experto en violencia— lo describe así: “Barnabás era más o menos tan alto como él, pero su mirada parecía descender hacia K., aunque lo hacía de una manera casi humilde, pues era imposible que aquel hombre humillase a nadie. Sin duda, era solo un mensajero, no conocía el contenido de las cartas que tenía que llevar, pero también su mirada, su sonrisa, su forma de andar parecían un mensaje”» (Mayorga, 2009f).

el Royal Court muestra otros elementos más palpables o constatables que, con el tiempo, se volverán fundamentales o representativos, por la recurrencia en su obra posterior. Uno de ellos puede ser el descubrimiento o la conciencia del vuelo que alcanzan los textos propios en puestas en escena ajenas, lo que otros directores, otros actores, otras culturas o lenguas pueden hacerle decir o sentir al texto (y al espectador) como emociones impensadas; a partir de la ya referida lectura de *El jardín quemado* en el año 1997, la puesta inglesa en escena le descubre al español que en sus textos puede habitar la convivencia entre el humor y lo terrible:

El actor inglés, interpretando como si lo rodearan perros que sólo existían en su cabeza, consiguió hacer reír al público sin que la situación representada dejase de ser terrible. Yo descubrí allí que en mi teatro podía haber humor. Ese actor tenía algo a lo que debería aspirar cualquier autor: una paleta amplia, capaz de capturar todos los colores. Los grandes actores ingleses encuentran el momento solemne, el emotivo, el cómico, y son capaces de hacer heterogéneo un texto aparentemente homogéneo (J. Mayorga, en Montfort, 2006).

Los otros elementos aparecen de una manera explícita en su producción; el drama breve titulado *Amarillo*, publicado en el año 2009 en la antología *Teatro para minutos*,<sup>8</sup> es el resultado de un ejercicio realizado por Mayorga en las prácticas de su estancia en el Royal Court que, como vemos, forma parte de su repertorio definitivo. A su vez, y pese a su brevedad, el drama concentra varios motivos, formas y personajes emblemáticos en la obra mayorguiana:

*Amarillo* procede de un ejercicio que nos propusieron en la Summer Residency del Royal Court, en la que participé en el año 98. Los encargos me interesan porque te desafían y te llevan a lugares a los que jamás hubieras llegado solo. [...] En aquel caso nos distribuyeron en grupos de tres dramaturgos de modo que en cada grupo había que acordar un motivo común sobre el que escribir. Mi grupo eligió el color amarillo. Yo decidí no limitarme a introducir alguna cosa amarilla en el texto, sino exigirme que el color mismo fuese el detonante del conflicto escénico (J. Mayorga, en Gorría, 2012).

El argumento de *Amarillo*, sencillo en apariencia, dispara una vasta serie de significados y símbolos. Un hombre ciego, etiquetado como tal, regresa a la antigua casa de sus padres acompañado de un Niño que cumplirá la función de «lazarillo»; a medida que el hombre señala o le va pasando objetos, el niño va diciendo su color:

*Un hombre de luto y un niño. El hombre es ciego. Tantea en el vacío hasta encontrar un objeto. Reconoce su textura, su forma. Hace una señal al niño.*

---

<sup>8</sup> Citamos por el original del año 1998, de la estancia en Inglaterra de Mayorga y la escritura de la obra.

Niño.— Azul.

*El Ciego encuentra otro objeto. Reconoce su textura, su forma. Hace una señal al Niño.*

Verde (Mayorga, 1998).

En un momento, el niño dice «amarillo» y el Ciego no consiente que exista allí ese color, porque el amarillo era «en esa casa un color tabú, asociado a la mala suerte» (J. Mayorga, en Gorría, 2012):

Para ella, amarillo era igual a mala suerte. Cuando a mi padre lo echaron de la fábrica, ella culpó al águila amarilla que había en el emblema de su cerveza favorita. (*Pausa.*) Inténtalo otra vez (Mayorga, 1998).

El Ciego no puede soportar la idea de que su madre haya cambiado tanto como para admitir ese color. Pero, mientras el hombre obliga varias veces al Niño a corregirse («Mira bien. No puede ser amarillo»), el Niño insiste, por lo que el hombre hace intentos desesperados por imponer su jerarquía que llegan a la violencia física; al principio lo golpea, y luego «coge al Niño del pelo y tira de él gradualmente». Finalmente, el Niño cambia y dice otro color: «rojo».

Dos elementos fundamentales entrelazados y mutuamente fundamentados se muestran en esta pequeña escena: el motivo de la ceguera, que a la vez es el núcleo de una lucha de poderes, de un juego de jerarquías. A su vez, el mismo autor propone el motivo de la ceguera en este drama como el germen del conflicto universal, la lucha esquemática entre diferentes jerarquías cuando nos dice que «la ceguera está vinculada a un juego de poder en que el ciego está en inferioridad respecto del que ve» (en Gorría, 2012), aunque en principio el dominio parezca del ciego sobre el niño, lo que acentúa en la ya mencionada violencia física aplicada al menor. La cuestión termina de resolverse con la última acción; el cambio del niño hacia el color rojo revela la totalidad de su poder, ya que «no son los golpes del ciego, sino la compasión que llega a sentir por él, lo que lleva al niño a rectificar» (en Gorría, 2012). Naturalmente, como en toda la dramaturgia de Mayorga la lucha de poderes también representa una lucha por la «posesión» de la verdad, cuestión acentuada en la puesta en escena realizada en el mismo Royal Court por el rumano Cristian Popescu que muestra a su vez las múltiples posibilidades que ofrece el pequeño drama en su representación:

Un compañero del Royal Court, el director rumano Cristian Popescu, hizo un montaje extraordinario de este pequeño texto. Lo hizo en un espacio vacío, de modo que el ciego tocaba en el aire algo que podía ser, por ejemplo, un sofá, y con sus meros gestos construía el volumen de ese sofá invisible cuyo color debía ser revelado por el niño. La propuesta de Popescu obligaba al espectador a preguntarse cuál era el auténtico color de los objetos (J. Mayorga, en Gorría, 2012).

La cuestión de las jerarquías ordenadas respecto de la visión, del ver, dispara así las preguntas al público en torno a la verdad; el ver simboliza en el drama el saber, es decir, el dominio de la verdad; el personaje ausente en torno al cual se da la disputa (todo hace indicar que se trata de la madre del ciego) subraya la idea: la importancia del ver puede acceder a la verdad de las cosas más íntimas de los que no pueden ver. La idea es también dirigida al espectador en la puesta en escena citada por Mayorga, que resalta esa búsqueda, la explota y la vuelve más explícita.

## DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN

ADAPTACIÓN POÉTICA: *REY LEAR* (2008). SHAKESPEARE Y LA EXPERIENCIA HUMANA

El trabajo de adaptación textual de *King Lear* (William Shakespeare, 1605), llevado a cabo por Mayorga para la puesta en escena dirigida por Gerardo Vera y protagonizada por Alfredo Alcón en el teatro Valle-Inclán de Madrid durante febrero de 2008 le permite al dramaturgo español el contacto directo con uno de los referentes de la historia universal del teatro, de la literatura y del arte en general. Es indudable que Shakespeare, si bien puede ubicarse en este capítulo por su carácter de «cifra de Inglaterra» (Borges, 1999: 70), también se constituye en un clásico cuyas palabras resisten el tiempo y los espacios, en gran medida por su capacidad universal de mostrar todas las formas del alma humana y sus cambios.<sup>9</sup> El mismo Mayorga rescata en una entrevista dos años después de su adaptación de *King Lear* el carácter de aprendizaje que conlleva el trabajo con los llamados «clásicos» a partir de la figura de Shakespeare y, particularmente, de esta pieza:

Entrar en relación íntima con los clásicos, además de permitirte pisar la cocina de los grandes autores, te ofrece una doble enseñanza moral: te hace ser más modesto —lees y felices «Rey Lear» y descubres que toda tu obra no vale nada frente a la escena del acantilado de Dover— y más ambicioso —«Rey Lear» basta para hacerte consciente de que este viejo arte puede hacerse cargo de toda la experiencia humana— (J. Mayorga, en Gies, 2010).

Un año antes el autor había declarado, quizás en una paráfrasis de Ricardo III, que clamaba desesperado el cambio de todo su reino por un caballo, que daría «cuanto he escrito a cambio de la escena de Edgar y Gloucester en el acantilado de Dover» (en Curto, 2009).

Además de los desafíos del idioma inglés de la época, que obligan a Mayorga a trabajar, como en otros casos similares, con diferentes traducciones al español, el

---

<sup>9</sup> «Poco le interesaban los argumentos, que remataba casi siempre del mismo modo, con sus parejas de amantes afortunados o con su retahíla de muertos; mucho los caracteres, las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz» (Borges, 1999: 70).

resultado de la reescritura realizada por el español exhibe un repertorio interesante de intervenciones de todo tipo, cuyo valor se acentúa en la habilidad de mantener intactos los personajes, temas y demás elementos que universalizan la palabra shakespeariana.<sup>10</sup>

La primera de las modificaciones que se advierte en una lectura enfrentada de los dos textos está relacionada directamente con la puesta en escena; si bien Mayorga mantiene (casi completa) la lista de personajes, lo cual constituye una de las pocas excepciones en sus numerosas adaptaciones y, en ese sentido, lo acercan más a las ediciones de los textos shakespearianos, no se muestra aquí una definición de tiempo y espacio.<sup>11</sup> La cuestión puede trasladarse a los datos referentes a la representación proporcionados por Jerónimo López Mozo (2008), quien describe:

Un territorio indefinido equidistante del reino de Bretaña y del que nos ha tocado vivir. La escenografía remite a un espacio impreciso que tanto puede representar los muros de una prisión como las paredes de una nave industrial. En todo caso, un contenedor en el que tienen cabida todos los elementos que los seres humanos, dominados por el egoísmo e inclinados hacia el crimen para satisfacerle, necesitan para alimentar la tragedia de sus vidas. El vestuario es actual y el trono de *Lear* es un confortable sillón propio del despacho de un ejecutivo, pero las armas que esgrimen los personajes, no son las de fuego, sino espadas.

De este modo, la omisión por parte de Mayorga de una contextualización espacio-temporal general del drama (no así del lugar correspondiente a cada una de las secuencias internas) permite ver la búsqueda de un espacio indefinido que se corresponde con un tiempo anacrónico, donde se mezclan elementos pertenecientes a una puesta en escena espacial icónica realista e histórica (las espadas) con elementos correspondientes a un espacio contemporáneo (el sillón). Si bien algunos datos correspondientes a la puesta en escena de Vera escapan de nuestro análisis,<sup>12</sup> también es cierto que permiten ver en la superposición temporal el resultado de una búsqueda de universalidad que nace en el texto.

Otras intervenciones que se perciben claramente atañen al nivel estructural; si bien el drama de Mayorga mantiene la división en cinco partes o secuencias numeradas, perfectamente cotejables con los cinco actos que establecía la convención

---

<sup>10</sup> «En una obra así hay que entrar como se entra en un templo. Lo que toca al adaptador es ayudar a que el viaje del texto desde la lengua y el tiempo en que fue escrito hasta nuestro idioma y nuestra época se haga con la menor merma de su extraordinaria riqueza. Aproximarlo sin empequeñecerlo. Ojalá mi versión haya conseguido custodiar el alma de la genial obra shakespeariana» (Mayorga, 2008f).

<sup>11</sup> Por ejemplo, la acotación que indica inmediatamente después de los *Dramatis Personae* «*La acción, en Bretaña*» (Shakespeare, 2002: 163).

<sup>12</sup> «Este nuevo “Rey Lear” está repleto de modernidad. En su concepción, en su puesta en escena, en la misma elaboración de los sentimientos que poseen a todos los personajes. Una modernidad que nos acerca al mundo que rodea al monarca, al ambiente viciado que envuelven y crean las ávidas y egoístas herederas de Lear, a la venganza que alimentan las ordinarias existencias de unos seres que se acercan peligrosamente a una tipología cinematográficamente mafiosa» (Basalo, 2008b).

isabelina, una lectura comparativa entre las dos obras muestra modificaciones en el número de las secuencias internas o sub-secuencias, en relación con las escenas del original. Así, mientras que en el drama de Shakespeare el Primer Acto tiene 5 escenas, la adaptación de Mayorga cuenta con 6 sub-secuencias; mientras que en el original el Cuarto Acto suma 7 escenas, la adaptación de Mayorga presenta 6 sub-secuencias; el Quinto Acto de Shakespeare tiene 3 escenas, mientras que la adaptación contiene 5 partes internas (las secuencias 2 y 3 se mantienen con el mismo número de partes internas que la fuente; 4 sub-secuencias/escenas para la segunda y 7 para la tercera). Si bien estos cambios no alteran ninguno de los temas presentes en el original, tienen consecuencias en otro tipo de modificaciones, como resúmenes o agregados.

Los primeros resúmenes pueden observarse en la concentración de muchos parlamentos que podrían parecer extensos al espectador de nuestro tiempo, lo cual requiere un enorme grado de precisión para lograr la concentración temática. Como es costumbre en los trabajos de este tipo por parte del autor español, la búsqueda se realiza por medio de la idea matemática de la «palabra desengrasada»; el resultado de esta concentración se observa en los resúmenes de parlamentos, a veces mínimos, otras veces mayores. De este modo, entre tantos ejemplos, vemos muchas acotaciones internas del original (propias de la convención de la época de Shakespeare) que son suplantadas por acotaciones espacio-temporales, como la que abre la obra: «*Eclipse de luna. Eclipse de sol*» (Mayorga, 2008e) toma el lugar de las palabras de Gloucester en la Segunda Escena del Primer Acto: «Estos recientes eclipses de sol y luna no nos presagian nada bueno» (Shakespeare, 2002: 174) o la acotación «*Suenan tambores de guerra. Edgar toma de la mano a Gloucester*» (Mayorga, 2008e), que toma el lugar de las palabras de Edgar que cierran la Sexta Escena del Cuarto Acto: «Dame la mano, me parece que oigo a lo lejos tocar el tambor» (Shakespeare, 2002: 232). En el mismo orden, muchos de los extensos parlamentos del Bufón son recortados en más de una ocasión, como el del diálogo con Lear del Tercer Acto (Escena II):

BUFÓN.— Oh, tío, el agua mansa en una casa seca es mejor que esta agua de lluvia al descubierto. Buen tío, adentro, pide la bendición a tu hija. Esta es una noche que no tiene piedad ni de los cuerdos ni de los locos (Shakespeare, 2002: 203).

Es resumido y cambia las oraciones de lugar:

BUFÓN.— Esta noche no tiene piedad ni del cuerdo ni del loco. ¡Suplica la bendición de tus hijas, Lear! ¡Arrodíllate ante ellas y pídeles cobijo! (Mayorga, 2008e).

Y, del mismo modo, el extenso final entre Lear, Edgar, Kent y Albany es resumido en estos tres parlamentos, que hacen terminar la obra con las palabras del Bufón:

- ALBANY.— Proclamad el luto en todo el reino. Si la Fortuna presume de hombres a los que ha amado y odiado, Lear fue el más grande de todos.
- EDGAR.— Su historia es la más triste jamás contada. Quien la escuche, sentirá un dolor tan intenso como si su propia vida se quebrase.
- BUFÓN.— Triste tiempo el nuestro. Todo es desolación, sombra y muerte (Mayorga, 2008e).

A la lista de resúmenes debe añadirse la supresión total de las acciones que suceden en la Cuarta Escena del Cuarto Acto del drama shakespeariano, es decir, el diálogo entre Cordelia, el Médico y un Mensajero, como único ejemplo de este tipo de recortes en la adaptación mayorguiana. Esto está directamente relacionado con la eliminación de algunos personajes secundarios, cuyas acciones muchas veces son realizados por otros. Quizás el ejemplo más notable sea la eliminación del Viejo empleado de Gloucester que lo guía al principio, cuando acaban de arrancarle los ojos, hasta encontrarse con su hijo Edgar; quitando el personaje, Mayorga ha dado más participación al de Edgar y a la idea del «fingir» que domina todo el drama, ya que será el hijo que encarna, con su voz, otro personaje, de modo que no se desperdician los parlamentos del original shakespeariano, sino que se le añade un elemento absolutamente acorde al drama; se subraya su reflexión meta-teatral:

- EDGAR.— ¿Qué hay? ¿Hay alguien ahí? (*Poniendo voz del loco Tom.*) Estoy peor. Pero aún puedo decir «Estoy peor». Peor estaré cuando no pueda decirlo.
- GLOUCESTER.— ¿Quién es? Esa voz me suena.
- EDGAR.— (*Voz de cuerdo.*) Un mendigo loco.
- GLOUCESTER.— No estará loco del todo, si aún puede mendigar.
- EDGAR.— (*Voz de loco.*) Atrás, Smulkin. ¡Braza y media! ¡Nos hundimos!
- GLOUCESTER.— Lo conozco. ¡Es el loco al que conocí durante la tormenta, el pobre Tom!
- EDGAR.— (*Voz de loco.*) Dios os guarde, señoras.
- GLOUCESTER.— ¿Es un hombre desnudo?
- EDGAR.— (*Voz de cuerdo.*) Así es, está en cueros. Es horrible. [...]

(*Hace ruido de modo que Gloucester crea que se aleja.*) (Mayorga, 2008e).

En paralelo con estos resúmenes textuales, supresiones de escenas y de personajes, los cambios estructurales comienzan a revelarnos diversos agregados, muchos de los cuales resultan una rareza en un dramaturgo cuyas adaptaciones tienden más al recorte y a mantener lo más intactas posible las versiones respecto del original; no obstante, al igual que las supresiones, dichos añadidos no intentan sumar temáticas a la universalidad shakespeariana, sino subrayar ciertos signos en la palabra del original. De este modo, la sub-secuencia 1.2, agregada en el texto de Mayorga, está compuesta solamente por una acotación y un breve discurso de Kent:

*A solas, Kent busca un nuevo cuerpo. Lo encuentra. Busca una nueva voz. La encuentra.*

KENT.— Aquí muere Kent (Mayorga, 2008e).

Este añadido puede tomarse como un cambio de lugar a la vez que un resumen del soliloquio del personaje que en el original abre la Escena IV del Primer Acto.<sup>13</sup> De igual forma, las dos sub-secuencias anexadas a la última parte no implican el agregado de acciones, sino la división de secuencias de acciones que en el original ocurren en el mismo lugar. Más interesantes resultan los agregados textuales en el tratamiento de Mayorga y en su búsqueda por mantener intacta la esencia shakespeariana, como el diálogo de la secuencia 4.2 que muestra la seducción de Gonerill a Edmundo y los posteriores planes de la recientemente viuda hija de Lear,<sup>14</sup> profundización que se extiende a la secuencia 5.2, que subraya la rivalidad entre las dos hermanas:

REGAN.— No te acerques a Gonerill. No consentiré que tengas intimidad con ella.

*(Llega Gonerill. Regan y Gonerill se miran desafiantes.)*

REGAN.— ¿Me acompañas, hermana?

GONERILL.— Debo hablar algo con Edmond.

*(Silencio. Regan lanza una mirada a Edmond y se aleja.)*

GONERILL.— Conoces los favores que te tengo prometidos. No te perdonaría que vieses a mi hermana como una mujer. ¿La has estrechado entre tus brazos?

EDMOND.— Juro que no.

GONERILL.— No soporto imaginarte junto a ella. Antes perder la batalla que perderte a ti (Mayorga, 2008e).

O bien el final de la célebre escena del ciego Gloucester y su hijo Edgar, tan celebrada por Mayorga, en donde el autor español añade el reconocimiento del padre

<sup>13</sup> «KENT.— Si consigo también tomar prestado otro acento con que pueda difundir mis palabras, mis buenas intenciones quizás lleguen por sí mismas al pleno resultado por el que he borrado mi semblante» (Shakespeare, 2002: 177).

<sup>14</sup> «GONERILL.— Edmond, mi esposo está trastornado. Quiero que me acompañes a hacer la leva de nuestras tropas y que las guíes contra el invasor. Que mi esposo se entretenga con la rueda mientras tú haces las tareas que corresponden al hombre.

EDMOND.— Como ordenéis, señora.

GONERILL.— Espera. Quiero añadir algo. *(Gonerill besa en la boca a Edmond.)* Este beso, si hablara, te prometería elevarte hasta el cielo. Edmond, si te arriesgas por mí, serás premiado.

EDMOND.— Vuestro hasta la muerte, señora. *(Sale.)*

GONERILL.— ¡Qué diferencia entre hombre y hombre! ¡Qué triste dormir junto a una oveja! ¡Qué dicha abrazar a hombre que merezca favores de mujer! ¡Y qué miedo, Gonerill, de que la Fortuna te desprecie y haga caer lo que tu fantasía ha levantado! Regan es ahora viuda y podría interponerse entre tu corazón y lo que tu corazón desea. Actúa rápido, Gonerill, o toda tu vida será amarga» (Mayorga, 2008e).

al hijo antes de su muerte, resaltando el vínculo fraternal que constituye uno de los temas más visibles en el drama:

GLOUCESTER.— Acércate. Pon mi mano sobre tu frente, hijo.

EDGAR.— Entonces, sabéis quién soy, padre.

*(Gloucester sonríe a Edgar y lo bendice. Muere abrazado a su hijo, que lo llora.)* (Mayorga, 2008e).

También la extensión de algunos parlamentos más largos que en el original, como el discurso del protagonista en medio de la tormenta (secuencia 3.2), el momento álgido y de mayor tensión del drama, que sobreviene con la palabra dominante del protagonista.<sup>15</sup>

Conjuntamente con los resúmenes o concentraciones y agregados, encontramos otro tipo de intervenciones o cambios que poseen varios niveles de importancia, desde el cambio mínimo e insignificante de algunos lugares (el «Castillo de Cornwall» que se menciona como lugar de la secuencia 4.4 no se corresponde con su paralelo de la Escena V del Cuarto Acto, donde los mismos personajes —Regan y Oswald— mantienen su conversación, aunque en «El Castillo de Gloucester»), o el cambio de la forma versificada (quizás cantada) de muchos de los parlamentos del Bufón en el original shakespeariano a un discurso normal, e incluso más serio,<sup>16</sup> o bien suplantado por medio de mímicas: «*Con mímica, repite lo que ha dicho. Está haciéndolo todavía cuando Kerrigan vuelve*» (Mayorga, 2008e). Quizás el cambio más significativo, que también podría considerarse como una forma de añadido del autor español, ya que le imprime al drama de Shakespeare una parte importante de su poética, tiene que ver con subrayar, profundizar y prolongar ciertas formas de animalización que apenas aparecen en el original inglés. Así, las referencias mínimas que hace Edgar sobre su «disfraz» de bestia en inicio de la Escena Tercera (Acto Segundo):

<sup>15</sup> «LEAR.— ¿Te parece mucho esta tormenta que nos traspasa la piel y nos muerde los huesos? Yo apenas la siento. Allí donde hay un gran dolor, no se siente otro más pequeño. Si huyendo de una bestia tu fuga te lleva a un abismo, harás frente a las fauces de la bestia. Cuando el alma padece, el cuerpo no se queja. La tormenta que hay en mi alma me impide sentir la que golpea mi cuerpo. ¿Qué hay más doloroso que la ingratitud de un hijo? ¿No es como si mi boca desgarrase mi mano cuando ésta le lleva alimento? ¡En una noche así, cerrarme las puertas! ¡Yo os lo di todo! Pero no, Gonerill, no, Regan, no me veréis llorar. Caiga el cielo sobre mí, todo lo resistiré y viviré para castigaros. Busca refugio tú. A mí la tormenta no me deja pensar en cosas que me hacen más daño. La tormenta me ayuda a no enloquecer. No quiero volverme loco. Cielos, no dejéis que me vuelva loco» (Mayorga, 2008e).

<sup>16</sup> «LEAR.— Canta, bufón.  
BUFÓN.— No veo razones para cantar. No veo razones para bailar. No veo razones para reír ¿Dónde está Cordelia, Lear? ¿Por qué hiciste de tus hijas tus madres? ¿Por qué les diste la vara de castigar y te bajaste los calzones? Qué bien sienta mi gorro al tonto que cedió su corona. Deberíamos intercambiar nuestros cráneos. ¿Dónde está Cordelia?» (Mayorga, 2008e).

EDGAR.— [...] He escapado a la persecución. No hay paso libre; no hay lugar donde no espere detenerme un guardia. [...] estoy decidido a tomar el aspecto más vil y más pobre con que jamás la penuria se haya acercado a la bestia envileciendo al hombre (Shakespeare, 2002: 194)

Son transformadas en un discurso que demuestra la asimilación del personaje a lo animal por medio del rebajamiento en la secuencia 2.3:

*(Ladridos y voces de caza al hombre. Edgar ve a sus perseguidores desde lo alto de una roca en la que se ha escondido.)*

EDGAR.— Caza del hombre. Hombres y perros te persiguen como a la peor de las bestias. Tu cabeza tiene precio, Edgar, todo el país te busca para ahorcarte. ¿Por qué? ¿Por qué, de pronto, todos los caminos se han vuelto para ti caminos a la muerte? ¿No hay lugar en el mundo para Edgar? ¿Ningún disfraz podría proteger tu vida? *(Se desnuda.)* Si, Edgar, haz de ti el más despreciable de los hombres. Serás lo menos parecido a un hombre, tendrás un aspecto tan indigno de la raza humana que hasta las alimañas evitarán tu compañía. Llena de basura tus cabellos, clava espinas en tus brazos, ofrécete desnudo a la furia del viento, haz que el hambre y el frío te desfiguren. *(Se ensucia, se pone bichos encima, se hiere.)* Sólo así tendrás una oportunidad de salvar tu vida. Sólo serás el miserable Tom. Pero ser Tom es algo todavía. Edgar ya no es nada *(Gruñe como un animal.)*

Como vemos, Mayorga acentúa la asimilación del personaje con lo animal y lo subraya con su recurrencia; en la secuencia 3.4, en medio de la célebre tormenta insigne del drama, una acotación nos informa que «*Edgar ruge como una bestia*» (Mayorga, 2008e). Pero las caracterizaciones o asimilaciones con lo animal en los personajes no se limitan al desdichado hijo legítimo de Gloucester y su fingimiento; el castigo impuesto por Reagan a Kent, que en el original consistía en colocarle un cepo, en la adaptación de Mayorga se cambia a un collar de perro. La búsqueda de una reflexión sobre lo animal se hace explícita en el mismo discurso del personaje:

*(Regan pone a Kent un collar de perro y lo ata al suelo.)*

KENT.— No os preocupéis por mí. Puesto que como perro me tratan, perro seré. *(Se rasca y ladra. Gloucester va detrás de Regan y Cornwall.)* Fortuna, haz que tu rueda siga girando y traiga justicia al hombre honrado. Si permanezco fiel a quien me desterró, ¿no apreciará él un día mi esfuerzo y volverá a acogerme? Cierra, al menos, mis ojos, Fortuna, para que el sueño me impida ver mi ignominia. O haz de mí un perro para que no sienta vergüenza de este collar. *(Ladra.)* (Mayorga, 2008e).

Asimismo, el agregado de las referencias a lo animal, o las referencias que emparentan a un personaje hombre con un animal, vuelven a aparecer en la secuencia

4.2, durante la discusión entre Gonerill y su marido Albany, la mujer le dice, como forma desafiante de insulto: «No, no eres hombre para eso. Eres un gato. ¡Miau!» (Mayorga, 2008e), lo que también muestra el agregado en una lectura cotejada con el original de Shakespeare.<sup>17</sup>

Incluso frente a todas las intervenciones mencionadas, la versión de Mayorga debe considerarse como un tipo de adaptación clásica; las reducciones de personajes, de parlamentos, los agregados textuales y los cambios, algunos de ellos útiles a la hora de un rastreo por ciertos elementos recurrentes en otras obras y adaptaciones del autor, lo que los vuelven parte fundamental de su poética, no impiden, empero, que el resultado de la adaptación del español sea, en términos de Jerónimo López Mozo (2008), «fidel al espíritu y la letra del texto original».<sup>18</sup> La esencia conservada por Mayorga es justificada y explicada por dos causas fundamentales: una, el drama condensa magistralmente la suma de emociones en sus personajes, las «posibilidades de lo humano» que refería Borges; otra, la condensación de esas categorías de lo humano también van en paralelo con la condensación de todas las posibilidades que el teatro ofrece en cuanto a sus géneros. La primera de estas causas es mencionada claramente por Mayorga cuando sostiene que «“Rey Lear” basta para hacerte consciente de que este viejo arte puede hacerse cargo de toda la experiencia humana» (en Gies, 2010), como en el mismo título del texto de presentación, que también formó parte del programa de mano:

«La tragedia del rey Lear» es una enciclopedia de lo humano. Las pasiones más altas y las más bajas, las formas más luminosas del amor y las más oscuras del egoísmo, todos nuestros deseos y todos nuestros miedos, lo que soñamos y aquello que nos asalta en las pesadillas, todo lo humano está en el microcosmos que construye Shakespeare en la más bella y terrible de sus piezas (Mayorga, 2008f).

En el mismo texto aparece la segunda causa, que subraya a la anterior porque sirve como complemento fundamental para exponer la universalidad del drama de Shakespeare, cuya obra «todo lo hereda y todo lo anticipa»:

La tragedia del rey Lear es también una enciclopedia del teatro. Contiene todos los géneros y todos los estilos. Encierra todas las edades del arte escénico, las anteriores a Shakespeare y las posteriores, desde los griegos hasta mañana. Porque Shakespeare todo lo hereda y todo lo anticipa, y nunca lo hace tan magistralmente como en esta obra, que ofrece una colección de personajes extraordinarios y algunas de las mejores escenas jamás escritas para el teatro (Mayorga, 2008f).

---

<sup>17</sup> En nuestra edición, Gonerill solo dice: «¡Pardiez tu hombría!» (Shakespeare, 2002: 221).

<sup>18</sup> «Su intervención es importante, pero discreta. Lo ha acercado al lenguaje de nuestro tiempo sin rebajar su grandeza ni despojarle de nada esencial» (López Mozo, 2008).

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## OTRAS RESONANCIAS

### EL RESTO DE EUROPA: FRANCIA E ITALIA. FILOSOFÍA, PLÁSTICA Y TEATRO

Si bien sin la magnitud y recurrencia que muestran otras culturas o lenguas ya vistas, la presencia en la dramaturgia de Mayorga de la filosofía y el teatro europeo extiende sus trayectos hacia Italia y Francia; tanto por los mapas de circulación que pueden establecerse y que aportan desde la formación elementos importantes a su dramaturgia, como por la presencia constatable de intertextos provenientes de sus pensadores y sus dramaturgos. Naturalmente, la relación de Mayorga con estas dos naciones y lenguas podría concebirse desde un «ida y vuelta»; las traducciones y adaptaciones del teatro de Mayorga a estas lenguas no solo están a la orden del día, sino que han contribuido a extender su reconocimiento, en algunos casos por medio de adaptaciones que masificaron su figura,<sup>1</sup> aunque en nuestro caso nos remitiremos al «primer movimiento» de esa relación, es decir, los elementos pertenecientes a estas dos lenguas y culturas que reconocemos en la obra del español, incluso muchas veces fundamentado por él mismo en sus escritos metapoéticos.

En primer lugar, dentro de las relaciones establecidas, debemos destacar un *mapa de circulación* muy influyente para Mayorga en su formación, aunque no en un momento inicial, pero sí decisivo en cuanto a la reafirmación de una búsqueda o una postura ideológica. En el verano de 2004, Mayorga fue invitado a participar de un

---

<sup>1</sup> Recordemos, por el lado de Italia, las puestas en escena de *La paz perpetua* por Jacopo Gassmann, en 2013, o la de *Cartas de amor a Stalin* (Nápoles, 2004), así como trabajos que le han dado lugar en el ámbito académico, como «El teatro di Juan Mayorga. Traduzione e studio di “*El sueño de Ginebra*”», de Denise Zani; por el lado de Francia, además de las múltiples traducciones y puestas en escena de sus obras, resalta la adaptación cinematográfica de *El chico de la última fila* en el filme *Dans la maison*, de François Ozon, en 2012.

taller dramático ideado y dirigido por el reconocido autor Enzo Corman.<sup>2</sup> El español no participa del taller en calidad de estudiante, sino como parte de los tres escritores con más experiencia invitados a acompañar el proceso —junto a Franco Farina y el propio Enzo Corman— la huella dejada por el actor, director y ensayista italiano será más que importante en la búsqueda dramática del español.

Una de las primeras impresiones que Mayorga anota sobre Corman, íntimamente relacionada con el elemento que el español reconoce como el elemento «común» entre ambos, tiene que ver con su abierta capacidad para crear el debate, para mantener un diálogo con los alumnos que les permitiese sentirse en el mismo lugar, al mismo nivel del maestro u organizador, que nunca se quedaba con la última palabra:

Enzo —y ésta fue la más importante de sus muchas enseñanzas— renunció en todo momento a ser el General, el centro, la memoria organizadora del encuentro. Consiguió que su presencia —responsable, generosa, nunca autoritaria— no se coagulase en eje, en estructura, en modelo. Enzo nunca quiso tener la última palabra (Mayorga, 2009g).

En este sentido, la influencia de Corman no remite a una obra en particular o un conjunto de obras; Mayorga resalta, en primer lugar, la importancia del autor italiano como teórico o pensador del teatro, de cuyas meditaciones «se deducen una teoría y una poética» (Mayorga, 2009g) en las cuales subyace una utopía del teatro, un horizonte, una orientación hacia la búsqueda fundamental de lo dramático, que está directamente relacionada con la idea del teatro como asamblea, es decir, con su carácter esencialmente político:

Si yo no lo entiendo mal, Corman piensa el espectáculo teatral bajo la forma de asamblea: la ciudad es convocada en un lugar y a una hora para que un grupo de ciudadanos, delegados por otros, representen ante éstos ficciones que permitan examinar la vida. Esa concepción ideal del teatro se acerca a lo que sabemos del griego, por lo que me permito decir que la utopía de Corman mira hacia el origen. Lo que, por supuesto, no significa que sea conservadora, sino todo lo contrario; es una idea a contracorriente, intempestiva en una época de máxima desagregación de los seres humanos. En un tiempo en que toda forma de sociedad parece en crisis, Corman ve el teatro como lugar para hacer sociedad (Mayorga, 2009g).

Esa concepción teórica del teatro, que atraviesa la obra de Corman, fundamenta la idea de teatro político mayorguiano desde sus bases; ambos buscan una respuesta al futuro del teatro en su origen, es decir, en los griegos, como ya lo hemos analizado en nuestro capítulo correspondiente. La función del teatro como asamblea, como el

---

<sup>2</sup> «En verano de 2004 tuve la fortuna de participar en un dispositivo ideado por Enzo Corman en la ciudad italiana de San Miniato. Allí, dentro de las actividades de Prima del Teatro, que desde hace años viene dirigiendo Roberto Scarpa, Enzo lideró lo que visto desde fuera podía asemejarse a un taller de dramaturgia» (Mayorga, 2009g).

único lugar que puede asegurar el ejercicio de la sociedad en estos tiempos en que la idea de lo social atraviesa crisis mediadas, entre tantas cosas, por la tecnología, obliga a una búsqueda desde el origen de la misión dramática y, en este punto, Corman conforma un espejo para Mayorga:

Personalmente, tengo la experiencia de San Miniato por decisiva en mi formación como escritor. También yo estoy habitado por personajes, situaciones, temas, ideas, imágenes, frases, objetos... que son de otros. Y, sobre todo, me siento deudor del sentido moral y político con que Corman imagina el teatro (Mayorga, 2009g).

Por otra parte, las huellas del teatro italiano en la obra de Mayorga no se limitan a la influencia de Corman en la búsqueda esencial de la propia dramaturgia; su repertorio de adaptaciones muestra una versión libre del drama *Wstawac*,<sup>3</sup> realizado en el año 2007, que continúa la serie de escritos para la Cátedra Santo Tomás de Ávila y retoma explícitamente el tema del Holocausto.<sup>4</sup>

Las huellas provenientes de la cultura y la lengua francesa en la dramaturgia de Mayorga resultan más evidentes o explícitas; si bien no encontramos ni adaptaciones provenientes de la literatura o el teatro francés (a excepción de la utilización de la *Fedra* de Racine como una de las fuentes para su propia versión) ni tampoco elementos estructurales generales, una serie de intertextos provenientes de la filosofía e incluso de las artes plásticas pueblan y fundamentan muchas de las obras «originales» de Mayorga, incluso algunas de las que hemos trabajado en nuestras secciones sobre dramaturgias de vínculos en capítulos anteriores.

Si bien podríamos ampliar la lista a un mayor grupo de nombres dentro de la filosofía, sobresalen las referencias directas a dos grandes pensadores franceses, cuyas doctrinas (o parte de ellas) son citadas explícitamente por personajes de algunos dramas, a la vez que sirven como sustento del mismo acontecer dramático. El primero es Michel de Montaigne, cuyo pensamiento Mayorga ha mencionado más de una vez y catalogado tanto de imprescindible como de universal, sobre todo por su carácter de contemporaneidad.<sup>5</sup> Los conceptos citados o referidos en la obra de Mayorga destacan principalmente en el drama *Últimas palabras de Copito de Nieve*, siendo el filósofo que el Mono Blanco protagonista cita explícita y constantemente:

MONO BLANCO.— Le pedí Montaigne y me trajo Montesquieu, pero le castigué y no ha vuelto a equivocarse. Siete, siete erratas encontré en Montaigne, pero él no

<sup>3</sup> Como está indicado en el subtítulo que explica su procedencia, *Wstawac* es un escrito realizado a modo de «Homenaje a Primo Levi» (J. Mayorga, 2007).

<sup>4</sup> Un análisis completo de *Wstawac* desde el punto de vista de su relación con el Holocausto puede leerse en el artículo «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga», de José Luis García Barrientos, en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga* (Brizuela [ed.], 2011: 39-63).

<sup>5</sup> «Pocos filósofos como Montaigne son nuestros contemporáneos. Montaigne está más allá de todos los partidos. Es un meditador de la vida concreta. Lo siento muy próximo porque me habla sobre las flores de su jardín y sobre la amistad y sobre el dolor de la muerte de un ser querido... Leemos a Montaigne y nos encontramos con un ser humano» (J. Mayorga, en March, 2012).

tiene culpa de las erratas, ni tampoco Montaigne. Cada vez hay más erratas en los libros. A los responsables de las erratas deberían fusilarlos. Una errata es peor que un crimen. Una errata es un crimen contra el espíritu. Aun así, es mejor Montaigne con erratas que Montesquieu sin ellas (Mayorga, 2004d).

Si bien en un principio los postulados aparecen en disputa con los de Montesquieu, otro filósofo francés, cuestión que además terminará por resolver los hechos en el drama,<sup>6</sup> las ideas de Montaigne son constantemente referidas, reiteradas y repensadas, constituyendo el verdadero *leitmotiv* de la obra. El concepto que transita todo el drama y, en cierto modo, lo justifica tiene que ver con la temática de la muerte, de la finitud; a partir de los *Ensayos* publicados entre 1580 y 1588, el filósofo francés parte de la noción del miedo a la muerte, que hace al hombre vivir pendiente del tiempo que le queda, lo que supone una privación de la libertad. Las ideas de Montaigne propugnan que el aprendizaje sobre convivir con la muerte y su significado nos libera, saber morir «nos libra de toda sujeción y obligación»; la conciencia de la muerte pone al mismo nivel a los hombres, ya que ante ella todos son iguales. Desde este punto de vista, el pensamiento de Montaigne se transforma ciertamente en el sustento filosófico ideal para un personaje moribundo:

MONO BLANCO.— [...] Nadie ha descrito el tránsito como Montaigne. Según Montaigne, filosofar es aprender a morir. Por eso, Montaigne se acostumbró a tener la muerte a todas horas en la imaginación y en la boca. De nada se informaba tanto como de la muerte de otros hombres: qué actitud, qué palabras, qué rostro tuvieron al morir. Pensaba que, para privar a la muerte de la ventaja que le da la sorpresa, hay que frecuentarla e imaginarla con todas sus caras (Mayorga, 2004d).

En este sentido, la liberación del personaje en el final, que le hace «escupir» la verdad a la cara, a los espectadores, lo que provocará el asesinato por parte del Guardián, también marca el sentido del pensamiento del filósofo francés en el accionar de los personajes del drama. Las citas de Montaigne hablan «del amor hacia lo que termina, hacia lo que es finito, eso que sólo el poeta sabe que puede amar» (March, 2012) pero también disparan al lector-espectador las preguntas sobre cómo la filosofía habrá de pensar la muerte desde lo particular, lo que justifica la elección del filósofo francés como «último filósofo de la experiencia» (March, 2012); las palabras de Montaigne contienen un pulso de contemporaneidad, de universalidad, porque escarban en lo más profundo y desesperado del hombre, por lo que la opción de Montaigne se destaca frente a la de otros filósofos para disparar las reflexiones en torno

---

<sup>6</sup> En el final del drama, cuando el Guardián aplica la inyección de la eutanasia a Copito, justifica la intervención de Montesquieu diciendo: «Eutanasia. Del griego ‘ευ’, “bien”, y ‘θανατος’, “muerte”. Buena muerte. Montesquieu la justifica. Lo encontré en aquel libro que traje por error, en una nota a pie de página: “κοκηδζωηδ κολλιον ο ανατος εστιν”. No, no voy a consentir que el último día eche a perder tantos años de impecable trayectoria» (Mayorga, 2004d).

del tema universal de la muerte que cruza todo el drama a la vez que, inevitablemente, su mensaje se proyecta en el reflejo de las preguntas hacia el espectador, verdadero destino de lo dramático:

Montaigne es un pensador de la finitud y, en este sentido, es relevante mi opción de que Copito lo lea a él frente a otros filósofos que meditaron sobre la muerte. Copito podría haber sido un lector de los diálogos platónicos vinculados a la muerte de Sócrates, o de *Ser y tiempo* de Heidegger, pero elijo a Montaigne porque de lo que Copito está hablando es de nuestra descomposición física, de nuestra decadencia, de nuestro dolor (J. Mayorga, en March, 2012).

Otro filósofo francés cuyo pensamiento se explicita en la dramaturgia mayorguiana, con la misma importancia e incluso mayor recurrencia que el anterior, es Blas Pascal. La primera referencia que observamos es la célebre «apuesta» sobre la existencia de Dios, que aparece en los universales *Pensamientos* de 1670,<sup>7</sup> transformada en una cita explícita en el drama *La paz perpetua*; en paralelo a las citas y alusiones a los postulados filosóficos de Kant que le dan nombre al drama y se construyen como el *leitmotiv* que transita los diálogos (como observamos en el capítulo correspondiente), completan una proyección de las preguntas y las paradojas kantianas a la existencia de Dios, es decir, hacia una cuestión trascendental:

ENMANUEL.— (*Apenas inteligible.*) Yo empezaría hablándole de la apuesta de Pascal.

*Pausa.*

JOHN-JOHN.— ¿La apuesta de quién?

ENMANUEL.— Pascal dice: tanto la existencia de Dios como su inexistencia son inde mostrables; por tanto, consideremos la cuestión como una apuesta. Es como una ruleta de dos casillas: una dice: «Dios existe»; la otra dice: «Dios no existe». Según Pascal, conviene apostar por la casilla «Dios existe» (Mayorga, 2004d).

La otra cita de Pascal que anotamos es cronológicamente anterior y aún más explícita; el Comandante nazi del drama *Himmelweg* le cita de memoria al judío Gottfried un fragmento del polímata francés, también perteneciente a los *Pensamientos*:

Pensamiento doscientos cincuenta y dos: «Somos autómatas tanto como espíritus». Más adelante, dice: «Es preciso convencer a nuestras dos partes: al espíritu, por medio de razones; y al autómata, por medio de la costumbre». ¿Lo entiende

---

<sup>7</sup> «Usted tiene dos cosas que perder: la verdad y el bien, y dos cosas que comprometer: su razón y su voluntad, su conocimiento y su bienaventuranza; y su naturaleza posee dos cosas de las que debe huir: el error y la miseria. Su razón no resulta más perjudicada al elegir la una o la otra, puesto que es necesario elegir. Esta es una cuestión vacía. Pero ¿su bienaventuranza? Vamos a sopesar la ganancia y la pérdida al elegir cruz (de cara o cruz) acerca del hecho de que Dios existe. Tomemos en consideración estos dos casos: si gana, lo gana todo; si pierde, no pierde nada. Apueste a que existe sin dudar» (Blaise Pascal, *Pensamientos*, III, §233).

usted, Gottfried? Lo que viene a decir Pascal es que, si rezas, acabas creyendo. Dicho de otro modo: sonríe y acabarás siendo feliz. Los actores conocen esa sabiduría. ¿Tiene usted alguna experiencia en el teatro? (Mayorga, 2004d).

Como vemos, la cita explícita, destacada en la escritura por medio de las comillas, revela a su vez una íntima relación con lo dramático; el pensamiento de Pascal, utilizado como parte del bagaje cultural que el nazi impone al judío para justificar la «puesta en escena» llevada a cabo en el campo, se suma a las múltiples referencias metateatrales de la obra, vinculando de ese modo nuevamente la filosofía con el teatro.

Finalmente, fuera de las referencias o citas filosóficas, las huellas de la cultura francesa en la obra mayorguiana se extienden hacia otros campos, como el caso del tratado sobre las pasiones humanas y su correspondencia con expresiones faciales realizado por el pintor de la corte de Luis XIV Charles Le Brun (1619-1690). Su conferencia para la Academia Francesa de 1668 publicada postumamente en 1698 con el título *Methode pour apprendre à dessiner les passions* pertenece, naturalmente, al ámbito de estudios referentes a las artes plásticas; el autor estudia la expresión de las emociones desde los rostros en la pintura, catalogando en una serie de veintiún grabados con sus correspondientes explicaciones las variables faciales posibles de la expresión humana.

La teoría de Le Brun, cuyo descubrimiento por parte de Mayorga ha sido descrito más de una vez como «extraordinariamente revelador» (en Gorría, 2012), aparece explícitamente en dos de sus textos; en *Últimas palabras de Copito de Nieve* se cita la teoría del pintor francés, así como su teoría es citada, explicada y ensayada por el Mono Blanco que protagoniza la obra en el momento final:

MONO BLANCO.— [C.] Charles Le Brun (1619-1690), director de la Académie Royale de Peinture de París en tiempos de Luis XIV. Escribió las «Conférences sur l'expression des passions» (1668). Probó que las pasiones del alma humana se reducen a veintiún expresiones faciales básicas: nacimiento, llanto, risa, alegría, tristeza, sorpresa, admiración, desprecio, amor, odio, celos, deseo, placer, éxtasis, dolor físico, dolor moral, esperanza, desesperación, agonía, miedo y muerte (Mayorga, 2004d).

En este sentido, la cita de Le Brun está íntimamente conectada al tema de la relación entre teatro y vida; Copito se sabe ante el momento final de su vida, su agonía, y no solo deja de poner las caras «humanas» que la gente quiere ver en él y que aprendió de Le Brun, sino que además les muestra a esos humanos ávidos de espectáculo el artificio, la máscara; correr el telón y exhibir el método de la farsa es el elemento que demuestra la rebelión del personaje que lo llevará a la muerte.

Más explícita y amplia aún, incluso desde el mismo título, resulta la referencia presente en el drama *Método Le Brun para la felicidad*, publicado en 2009 en la antología *Teatro para minutos*. Allí también se plasma la vinculación del tratado dedicado a las artes plásticas con el teatro y con la vida, pero constituyendo tanto el eje narrativo como la estructura dramática; el personaje protagonista, etiquetado como Le Brun, abre el drama poniéndole al lector-espectador una distancia entre su etiqueta y su discurso, que la niega, y que, en principio, parece auto-construirse de una forma más cercana a la persona escénica (actor) que a la persona diegética que le toca representar:

LE BRUN.— Mi nombre no es Le Brun. Le Brun era un hombre del siglo diecisiete y yo soy un hombre de este siglo. Le Brun era un idealista y yo trabajo por dinero. Le Brun nunca salió de París y yo actúo en cualquier lugar donde me paguen, excepto en París. Durante diez años, he aplicado el método Le Brun en todo el mundo, pero nunca en París. En París, ni por todo el oro del mundo. En París, jamás (Mayorga, 2009a).

Inmediatamente después completa su construcción, así como el público ficticio al que se dirige.<sup>8</sup> Como el título lo indica, el personaje promete al desconfiado público imaginario (cuyo espacio, naturalmente, se corresponde con el del público real) hacerle alcanzar la felicidad, utilizando como una «fórmula científica» el método creado por el pintor francés, nuevamente es citado y explicado sobre la escena:

LE BRUN.— [...] Abril de mil seiscientos diecisiete, en París. Después de una vida consagrada a la observación de la naturaleza humana, Charles Le Brun pronuncia su conferencia «Sobre la expresión de las pasiones». Le Brun demuestra que hay diecinueve pasiones humanas, ni una más ni una menos, que corresponden a diecinueve expresiones faciales. Le Brun las encontró, y fue capaz de dibujarlas ante un asombrado público. Aquellos dibujos, los diecinueve dibujos de Le Brun, se convirtieron en pasto de la leyenda (Mayorga, 2009a).

El contradictorio personaje es acompañado y ayudado por Margarita, una prostituta que le sirve para expresar al público las caras dibujadas por Le Brun en su método, cuya relación otra vez se extiende explícitamente hacia el teatro, a la manera de un ejercicio dramático que, a la vez, se proyecta, también explícitamente, hacia la vida:

---

<sup>8</sup> «LE BRUN.— [...] Hace diez años, en un experimento que el tiempo reconocerá como histórico, ensayé por primera vez el método Le Brun. En un sótano de Berlín, sobre tres pacientes: los hermanos Walter, Wilhelm y Wolfgang Grosz. Como ustedes, aquellos tres enfermos acudieron atraídos por un anuncio en el periódico, en la sección deportiva: “Gaudium in una ora. Le Brun via”. Desde hace diez años, ese mismo anuncio ha atraído a gentes de todo el mundo. También ustedes se han sentido llamados por él: “La felicidad en una hora. Método Le Brun”. Por eso están aquí» (Mayorga, 2009a).

LE BRUN.— [...] Así es el método; así es la vida. ¿Preparada, Margarita? ¿Preparados? Número uno: desesperación. No consiste en torcer la boca, no consiste en abrir mucho los ojos. Fíjense en Margarita. Les diré cómo lo hace, les revelaré su secreto. Ella utiliza su vida anterior. Busquen en su vida anterior. Allí está, en el pasado, la desesperación. Caballero, eso no es desesperación, eso es tristeza, que es el dibujo siguiente. Mejor, mucho mejor, eso es. Pasemos al número dos. Ahora sí: tristeza. Hagan memoria, todo está en la memoria. En la memoria del cuerpo (Mayorga, 2009a).

El personaje «dirige» a Margarita entonces por todas las expresiones del rostro y del cuerpo hasta que, finalmente, cansada de actuar, la mujer se marcha y deja solo en escena a Le Brun, justo en el momento en que el tránsito por las expresiones y las pasiones humanas estaba a punto de llegar a la felicidad, por lo que el personaje decide terminar, naturalmente, apelando a su «memoria emotiva»:

No te necesito. Yo lo haré todo: las palabras y los gestos. No puedo hundirme. Tengo una misión. Número diecinueve: felicidad. ¿Crees que no podré hacerlo? Lo más difícil, ya lo sé, lo más difícil es entender la diferencia entre alegría y felicidad. Mi vida anterior. Mi pasado. Junto a ti, una mañana de domingo. Me gustaba tu modo de cortar el pan. Cómo mirabas las nubes Margarita. La felicidad (Mayorga, 2009a).

Así, al igual que en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, la referencia que emparenta la teoría de Le Brun con el teatro y la vida ofrece un complemento revelador para el tratamiento de lo que conceptualizábamos como el *Theatrum mundi*, cuya época original también se corresponde con los tiempos del pintor francés, y marca una postura sobre el uso de la metateatralidad en la dramaturgia de Mayorga. Emblemáticamente, el paralelo entre teatro y vida se presenta de una manera provocadora, desafiante, menos con una exhibición lúdica que como una intención de mostrar lo peligroso del teatro, apuntando a las jerarquías que se revelan por medio de ese juego oscuro, inherente a lo humano, que siempre aparecerá como una forma de sometimiento. En ese sentido, el complemento metateatral en las dos obras a partir de la teoría de Le Brun marca una imbricación con la noción de «automatismo» que Mayorga toma de Pascal; cuestión que se vuelve evidente tanto por la conexión «real» entre la teoría del pintor francés y los postulados de su compatriota y contemporáneo, como por la mención explícita a esa deuda realizada por el personaje Le Brun mientras explica la metodología, a partir de la misma cita que el personaje del Comandante nazi utilizaba en *Himmelweg*:

LE BRUN.— [...] Le Brun combatió el tópico según el cual el rostro es el espejo del alma. Descubrió que se trata de lo contrario: el alma es el espejo del rostro. Descubrió esta gran verdad a partir de las enseñanzas de Pascal. Pascal, pensamiento doscientos cincuenta y dos: «Somos autómatas tanto como espíritus. Es preciso convencer a nuestras dos partes. Al espíritu, por medio de razones; al autómata,

por medio de la costumbre». Lo que Pascal quiere decir es que, si rezas, acabas creyendo; si sonríes, acabas siendo feliz. Es la sabiduría del actor. Hasta el peor de los actores conoce esa verdad: todo está en el gesto. Vivir es poner caras (Mayorga, 2009a).

## REFLEXIONES EN PARALELO AL TEATRO CHINO: LAS NOCIONES DE TRADUCCIÓN, ORIGINALIDAD Y FIDELIDAD DESDE EL EJE ORIENTE/ OCCIDENTE

Otro tránsito que podría considerarse dentro de los *mapas de circulación* de importancia realizados por Mayorga, ya que ha dejado algún tipo de huella en su obra, será la visita a China realizada en el año 2000,<sup>9</sup> invitado para hablar sobre el «nuevo teatro español» y a conocer el nuevo teatro chino, lo que puso al español en contacto con «autores, directores y actores en ciudades que distaban entre sí miles de kilómetros» (Mayorga, 2005b). En tres escritos de tipo ensayístico el español refiere concretamente sus impresiones sobre la visita al país oriental, que plantean una mirada sobre el teatro desde un eje cultural diferente; en todos ellos Mayorga asume la postura del teatro occidental para, desde allí, resaltar tanto las diferencias como lo común con las formas y las tradiciones orientales.

El texto «¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando!» (Mayorga, 2005b), que prologa a su adaptación del drama de Lope, comienza contando la anécdota sobre cómo en el país oriental esa parecía ser la única obra dramática española conocida, rebautizada como *El pozo de la cabra*, y reinterpretada por los espectadores de la China actual como una obra socialista o comunista:

Su ignorancia acerca del teatro español era casi tan honda como la mía del teatro chino. Sin embargo, todos ellos recordaban con emoción haber visto, en diversos montajes, una antigua obra española que no dudaban en calificar como «socialista». Mis amigos chinos no recordaban el nombre del autor de aquella antigua obra socialista española, pero sí su título: «El pozo de la cabra». Acabé descubriendo que «El pozo de la cabra» era «Fuente Ovejuna» (Mayorga, 2005b).

A partir de su propia experiencia como espectador del teatro chino, los ensayos «China, demasiado tarde» (2001d) y «Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino» (2007d) estiran y ahondan las reflexiones en torno a un tema que repercute directamente en el trabajo anterior y posterior de Mayorga, aunque dichas reflexiones nunca pierdan el eje de su focalización. En el primero, el enfrentamiento

---

<sup>9</sup> «Me advirtieron de que China estaba a punto de desaparecer. Así que decidí viajar hacia allí en cuanto tuviera ocasión. Me la dieron a finales de agosto del año 2000, año del dragón. Tres años después de Deng, gobernante que dijo “Gato negro, gato blanco, lo importante es que cace ratones”. Veinticuatro años después de Mao» (Mayorga, 2001d).

cultural se pone de manifiesto desde la descripción de los primeros contactos con la ciudad de Pekín,<sup>10</sup> y llegan hasta la comparación con el teatro contemporáneo y «oficial», en el estricto sentido de la palabra; la concepción del teatro como un hecho político en un ambiente signado por la censura y la represión solo permitía «obras convenientes para el pueblo: aquellas que exaltaban el esfuerzo solidario y las que advertían de los peligros del mercado» (Mayorga, 2001d).

El segundo ensayo reflexiona sobre un hecho apenas mencionado en el primero que, a la vez, será el disparador de una serie de planteamientos tan universales como radicales del hecho dramático, es decir, el contacto con la ópera tradicional china y su posterior entrevista con el actor protagonista. La ópera tradicional, desestimada por los dramaturgos chinos contemporáneos y colegas de Mayorga, para quienes dicho género solo interesaba «a viejos y turistas»,<sup>11</sup> dejará sin embargo una huella imborrable en la memoria de Mayorga, quien admite: «Agradecí haber ido a China para estar allí. Supe que aquella experiencia no iba a dejar intacta mi vida de hombre de teatro» (2001d); no obstante, las verdaderas reflexiones que hacen emerger el enfrentamiento en los dos polos culturales proceden de la entrevista con el actor del drama, disparador desde el título a las «respuestas» que enuncia el segundo ensayo:

Acabado el ensayo, me presentaron al magnífico actor protagonista, con el que pude conversar un rato. Él estaba ante mí, pero parecía hablarme desde otro tiempo. Aquel actor era hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor... Ante él, se tenía la sensación de estar ante todos aquellos hombres a la vez, porque su trabajo era interpretar los mismos papeles que su padre, su abuelo y su bisabuelo habían interpretado, y, hasta donde él podía saberlo, hacerlo exactamente como ellos lo habían hecho. Y con el mismo vestuario, la misma escenografía, la misma música... Porque —me explicó el actor— esas obras se representan, hasta en sus menores detalles, siempre igual (Mayorga, 2007d).

Más allá de las características particulares del drama, de su música, de su forma de actuación, de su capacidad de lograr «la complejidad de los sueños», lo que más inquieta a Mayorga tiene que ver con el hecho de mantener intacta una obra que tiene siglos, como una tradición que va pasando de padres a hijos por generaciones sin interrumpirse, en definitiva, como un acto ritual. Así, asumiendo explícitamente su posicionamiento en la cultura occidental, el autor terminará comparando el procedimiento constantemente iterativo de la ópera china, emblema del teatro oriental, con los procesos de adaptación de los textos clásicos en Occidente:

---

<sup>10</sup> «Se me ocurrió preguntar por la transición china al capitalismo. “No es capitalismo. Es con carácter chino”, me dijo el guía. “¿Capitalismo con carácter chino?”, pregunté. “No, no es capitalismo”, insistió el guía» (Mayorga, 2001d).

<sup>11</sup> «El nuevo teatro no parecía mirarla con orgullo. La ópera resultaba lenta para los nuevos chinos, seducidos por la velocidad y el vértigo. Repetitiva, para tiempos dominados por lo nuevo y lo efímero. Los autores, los directores, los actores chinos no miraban hacia ella, sino hacia nosotros. Nos miraban como su horizonte. Nos preguntaban cómo nos ganábamos la vida» (Mayorga, 2001d).

¡Siempre igual! La absoluta renuncia a la originalidad, tan extraña al teatro occidental —donde los participantes en la puesta en escena de un clásico, desde el director hasta el tramoyista, suelen presumir de haber hecho un aporte decisivo a su renovación—, me interesó mucho (Mayorga, 2007d).

En este sentido, la ópera tradicional china muestra dos características de las que la cultura occidental adolece, confianza en la universalidad del texto y en su renovación en el espectador.<sup>12</sup> El dilema lleva a Mayorga, en este ensayo, al planteamiento de su propia idea de adaptación como traducción; recordemos que, en el momento de su escritura, el español trabaja paralelamente en su adaptación de *El Rey Lear*:

Es muy probable que el actor chino me haya olvidado. Sin embargo, él se convirtió para mí en un problema. Pienso a menudo en él. Pienso en él cada vez que trabajo en la adaptación de un texto clásico, y cada vez que me dispongo a escribir un texto propio. El actor chino, y su padre, su abuelo, su bisabuelo, todos ellos, irrumpen y me preguntan: ¿Por qué? ¿Por qué adaptar los clásicos, que lo son precisamente por su capacidad de dar expresión a cualquier tiempo? ¿Y por qué escribir una palabra más si las grandes obras del pasado ya encierran todo lo que merece la pena decirse? Ese extraordinario depósito que constituye la historia de la literatura dramática, ¿no basta? (Mayorga, 2007d)

El enfrentamiento entre las dos concepciones culturales sobre las cuestiones en torno a la fidelidad y la renovación, cuyos límites se desvanecen y se vuelven completamente relativos, lleva a Mayorga a enfrentar el posicionamiento de la ópera china con su idea sobre la adaptación que, a la vez, constituye uno de los ejes de su pensamiento occidental, con los postulados benjaminianos sobre la traducción:

No sé cómo hubiera reaccionado Benjamin al «Siempre igual» del actor chino. Quizá poniendo su tenacidad a la altura de las de los pacientes héroes kafkianos —el acusado de «El proceso», el agrimensor de «El castillo»...—. Quizá, por el contrario, en el obstinado ejecutar, una y otra vez, gestos heredados, Benjamin viese una miniatura del eterno retorno —la peor pesadilla para un mesiánico como él—. Quizá Benjamin valorase que el actor chino, al elegir una vieja ópera y ejecutarla, toma una decisión de presente, ligada a sus valores e intereses, inevitablemente distintos de los que guiaron a su padre. Quizá Benjamin se preguntara si la terca repetición del actor chino es la mejor respuesta a la pregunta «¿Cómo conservar?» (Mayorga, 2007d).

---

<sup>12</sup> «Yo insistí: “¿Nunca se actualizan?”. Contestó: “En el escenario, no. Es el espectador el que las actualiza”. [...] No cabía duda de que, a su juicio, los directores podían guardarse su punto de vista contemporáneo, porque las óperas eran siempre contemporáneas y siempre lo serían, y transmitir las desde el punto de vista de una persona o de una época era empequeñecerlas. En cuanto a las obras contemporáneas, eran perfectamente innecesarias, puesto que las viejas óperas ya contenían todo lo que puede decirse acerca de la Humanidad» (Mayorga, 2007d).

Naturalmente, el dilema entre conservación y renovación no llega a resolverse; naturalmente, también, el teatro es el medio menos indicado para esbozar una solución; hacerlo sería obviar que un texto, aunque se mantenga intacto, siempre se renueva en un contexto diferente (época, lugar, lectores-espectadores) y que, en cada una de las representaciones hechas por un mismo grupo, en un mismo lugar, en un mismo contexto temporal, con los mismos actores, e incluso con la posibilidad de mantener el mismo público, es diferente de las otras, por lo que tampoco es posible, como decía el actor chino, que cada representación sea «siempre igual». Indefectiblemente, y pese a que la cuestión plantea un enfrentamiento cultural, revela asimismo un problema infinito para ambas perspectivas; Mayorga admite haber realizado en su adaptación de *Lear*, enciclopedia del teatro que «todo lo anticipa y todo lo hereda», los cambios y recortes que ya hemos señalado en el capítulo anterior «con la tranquilidad de saber que [...] el original shakespeariano siempre estará al alcance de quien quiera leerlo. Pero también con la angustia de quien no está seguro de ser un buen traductor» (Mayorga, 2007d). Asimismo, la perspectiva de la ópera china se cierra en sí misma y tampoco ofrece una verdadera solución, al volverse un objeto de museo, mirado con la benevolencia de la tradición o con la fascinación de lo exótico, pero perdiendo su esencia en esa relativa forma de conservación:

¿No se lamentó el propio actor —¿o pertenece esto a la parte del recuerdo que me he inventado?— de que la ópera de Pekín ya sólo interesaba a ancianos y a turistas? Quizá la repetición no sea siempre la mejor forma de conservar. Del mismo modo que entre nosotros hay museos, teatros y salas de conciertos que, con la mejor voluntad, fracasan en su misión conservadora, convertidos en una suerte de residencias terminales para objetos incomprensibles fuera del tiempo en que surgieron. Si nadie se baña dos veces en el mismo río, si todo está cambiando incesantemente alrededor, la insistencia en el «Siempre igual» podría ser la vía más segura hacia la soledad. Podría suceder que el actor chino acabase tan abandonado como el kafkiano artista del hambre en su jaula, repitiendo sus gestos para nadie, en la compañía sólo de su padre, su abuelo y su bisabuelo. Quizá el actor chino debiera hacer un esfuerzo de traducción (Mayorga, 2007d).

La perspectiva del enfrentamiento entre Oriente y Occidente le sirve a Mayorga para retomar y completar su idea de la adaptación como traducción que, como sabemos, abarca a su vez a todo el hecho creativo; plantear esta problemática es, en definitiva, buscar quiméricamente ese espacio difuso, agrietado, contradictorio y relativo en donde se dinamiza lo viejo y lo nuevo, la conservación y la renovación, y también lo propio y lo ajeno.

## ARGENTINA: ENTRE BORGES Y EL NUEVO TEATRO DE LOS AÑOS NOVENTA

Los contactos de Mayorga con la literatura y el teatro argentinos también ofrecen datos interesantes que aportar a su poética. Extrañamente poco representado en nuestro país,<sup>13</sup> el teatro de Mayorga se reconoce asimismo como admirador y —en parte— deudor de muchas características plasmadas por algunos dramaturgos argentinos, sobre todo los contemporáneos, es decir, los pertenecientes a la generación surgida a mediados de la década de los noventa; así, en la entrevista realizada por David Gies en 2010, Mayorga sostiene que durante esa última década el teatro español «se ha beneficiado de la influencia de dramaturgos y directores argentinos (Bartís, Veronese, Daulte, Spregelburd...), a mi juicio muy fértil», cuestión que luego va a repetir en la entrevista realizada en Buenos Aires por Juan José Santillán, para la revista *Picadero*, donde también profundiza la conciencia sobre explotar la complicidad del espectador como una de sus influencias más significativas:

También siento, como muchos teatreros españoles, una gran deuda hacia el teatro argentino [...]. Hay dramaturgos, directores y actores de los que hemos aprendido mucho. [...] Determinadas direcciones de Spregelburd, Daulte, Veronese nos han influido en España porque hablaban de otro tipo de interpretación y, sobre todo, de convocar a la imaginación [...] en mi caso, resultaron experiencias desestabilizantes como autor. Es un teatro que apela a la complicidad del espectador (J. Mayorga, en Santillán, 2012: 3).

De alguna forma, una resonancia de esa conciencia aparecerá también con la mención del escritor argentino que más huellas reconocibles ha dejado en la obra (y en la teoría) del español. Si bien, en un principio, y dentro de lo concerniente a las referencias principales o influencias de tipo teatral, literario, filosófico, etc., la relación referencial de Mayorga con Borges podría parecer un tanto forzada, en muchas de sus declaraciones, como en su obra dramática y crítica, se observan una serie de temáticas que demuestran un acercamiento posible de abarcar desde varios frentes; cabe destacar también que estas temáticas, en ambos autores, se encuentran estrechamente relacionadas entre sí.

La primera aproximación que podríamos señalar entre Mayorga y Borges aparece en varias entrevistas, en las cuales el dramaturgo español admite su identificación

---

<sup>13</sup> Entre las obras representadas en teatros de la capital, encontramos los montajes de *El traductor de Blumemberg* (dirigida por Guillermo Heras en el teatro Cervantes, en el año 2000), *Hamelin* (con la dirección de Andrés Lima, en 2006), *Himmelweg* (2007, con la actuación de Víctor Laplace y la dirección de Jorge Eines), *El crítico (si supiera cantar, me salvaría)* (2013, bajo la dirección de Guillermo Heras), *El chico de la última fila* (2014-2015, con dirección de Enrique Dacal) y la reciente puesta en escena de *Animales nocturnos* (septiembre del 2016, con la actuación de Mirta Busnelli y la dirección de Corina Fiorillo); en el interior del país, apenas encontramos hasta la fecha la temprana realización de *El chico de la última fila* en Tucumán (bajo la dirección de Leonardo Goloboff en 2007).

con el escritor argentino en el momento y las circunstancias del primer descubrimiento de su vocación literaria:

Lo que decía Borges de que el acontecimiento más importante de su vida fue el encuentro con la biblioteca de su padre o que podía imaginar un mundo sin pájaros pero no sin libros. [...] Yo he compartido esa pasión lectora y ahí descubrí que quería ser escritor y que el teatro era un lugar privilegiado para contar historias; para reunirse y compartir el texto con actores y directores, y para desafiar los límites de la lengua (J. Mayorga, en Fernández, 2013).

Los mismos ensayos del español demuestran las similitudes con Borges, pero también revelan la diferencia esencial marcada en la biografía de Mayorga por la presencia y la oralidad del padre, en contraposición al dueño silenciosamente ausente que solo «franqueó» las puertas de la biblioteca en la que se formó el solitario Borges.<sup>14</sup> A su vez, Mayorga se ha servido muchas veces de la definición que utilizaba el escritor argentino sobre el teatro, poniendo particularmente el acento en el *convivio*, en el pacto o la complicidad con el espectador, lo que demuestra, desde las bases de su concepción teatral, una recepción trascendente para su obra y manifiesta en diferentes niveles:

La profesión del actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle, dicen que dijo Jorge Luis Borges, y yo solo puedo dar la razón al maestro argentino. Me parece que efectivamente es en el doble fingimiento del actor y el espectador, en ese pacto implícito conforme al que este se hace solidario de las mentiras de aquel, donde reside la esencia misma del hecho teatral, su posibilidad última y su extraordinaria fuerza (Mayorga, 2015).

Las búsquedas de elementos borgeanos en la obra de Mayorga por parte de la crítica muchas veces se han extendido hasta límites impensados; en un estudio de Esteban Berardo titulado «Lo borgeano en *Fedra*, versión de Juan Mayorga» (2012) se afirma que, del mismo modo que en las obras del autor español pertenecientes a su (auto) denominado «teatro histórico», la versión de *Fedra* «coincide con el Borges de *La casa de Asterión* en el valor del mito como posibilidad no de rememoración fidedigna y admirativa, sino más bien en la expresión de una búsqueda del orden del conocimiento» (Berardo, 2012: 90). Y esa expresión de una indagación, que obedece al conocimiento como meta y presentado en forma de «revelación», emparenta a los dos autores en la búsqueda centrada en la palabra, una palabra «pura», que

---

<sup>14</sup> «A través de la voz de mi padre nuestras cabezas se llenaban de personajes, de imágenes, de ideas. Mi padre me enseñó a leer: yo le leía una página de la cartilla a cambio de que él me leyese un cuento. También me enseñó a amar los libros, y lo hizo del mejor modo posible: leyéndolos él. Mi padre lee en voz alta. Uno de mis recuerdos infantiles más vivos es el de su voz extendiéndose por la casa desde el lugar en que él estuviese leyendo. Mientras mi hermano Alfredo y yo jugábamos a las chapas, la voz de nuestro padre se nos colaba por los oídos transportando el libro que él tuviese entre manos. Mis hermanas Teresa y Cristina comparten ese recuerdo: nuestra casa estaba llena de palabras» (Mayorga, 2014: 765).

abarque al resto, lo cual aparece en el drama de Mayorga como «la palabra desengradada», producto de una mirada tanto matemática como filosófica del teatro:

[...] con la lectura de Borges nos hemos visto en el medio de esa encrucijada en que la matemática se cruza con la filosofía, las dos grandes inquietudes que Mayorga reúne en su teatro. [...]

El ajuste de cuentas que Mayorga opera tiene que ver, básicamente, con la coordinación entre esticomitias y enunciados alternados, por un lado, y parlamentos o discursos, por otro lado. Aquellos, sobre todo las esticomitias, a través del intercambio regular de frases rápidas, aportan una tensión dramática que alterna con la distensión efectuada en la expresión de sentidos filosóficos y en la instancia «narratúrgica» [...] que instalan los parlamentos y los discursos (Berardo, 2012: 90-91).

Ya sea desde su propia palabra o desde los estudios elaborados por la crítica más rebuscada, los puntos de contacto entre los dos autores son constatables y resultan claros pilares de la dramaturgia de Mayorga. Esos puntos de contacto se clarifican particularmente en su pieza breve homenaje *BRGS*, escrita en el marco del centenario del nacimiento de Borges,<sup>15</sup> en 1999, en una convocatoria de la Casa de América de Madrid a un grupo de dramaturgos españoles y argentinos para escribir nueve piezas teatrales breves sobre algunos tópicos borgeanos (espejos, laberintos, circularidad del tiempo, etc.), sus ideas políticas, su representación de la mujer o de la literatura, entre otras características. La propuesta dio como resultado una serie consecutiva de montajes coordinados bajo el título de «Cabaret Borges».<sup>16</sup>

El drama elaborado por Mayorga exhibe una serie de referencias borgeanas tan heterogéneas que requieren alguna forma de organización o clasificación. Como primera medida, podríamos señalar, desde una mirada global, el procedimiento común de *inclusión* de motivos y tópicos borgeanos, en tanto apropiación de elementos, formas y estructuras temáticas pertenecientes a la literatura de Borges.

La primera de estas formas es la característica de la brevedad, la idea de síntesis que en el drama opera en torno a la palabra. El requisito de la brevedad para todos los autores que participaron de la propuesta del «Cabaret Borges» resulta uno de los rasgos más atinados para homenajear al hombre que, siendo paradigma de lo literario, sostenía que los libros extensos eran un «desvarío laborioso y empobrecedor [...] el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos» (Borges, 2005a: 12) y que, varias veces, declaró haber sido «vencido» por muchas de las grandes novelas de la Literatura Universal. La propuesta de Mayorga está relacionada con su idea sobre la aplicación de las matemáticas al teatro, lo que implica la concentración, la brevedad. *BRGS* aplica así una síntesis extre-

<sup>15</sup> Citamos por el original de *Teatro para minutos* (2009a).

<sup>16</sup> Participaron del proyecto Rosa Regás (*El peor de los pecados*), Raúl Hernández (*Arena, espejo*), Rodrigo García (*Borges*), Javier Daulte (*¿Tocar a nuestro concepto del universo por ese pedacito de tiniebla negra?*), Juan Mayorga (*BRGS*), Antonio Álamo (*Muriendo*), Pedro Manuel Villora (*El ciego de Gondar*), Alejandro Tantanian (*El pez detrás de los espejos*) y José Sanchis Sinisterra (*El hacedor*).

ma, sobre todo teniendo en cuenta la concentración de temáticas borgeanas (y también comunes a Mayorga) a las que se alude, y ese sumario se observa principalmente en el poder de la palabra: continuando con el discurso matemático, contamos en el drama menos de 660 palabras, algo menos de tres páginas, una obra que cualquier director podría representar en breves minutos, condensando sobre la escena al conciso y universal Borges.

El espacio único de la pieza, construido en el texto por medio de la palabra,<sup>17</sup> nos sitúa en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Este lugar representado como una biblioteca, que se repite de distintas formas en la dramaturgia de Mayorga —en *El chico de la última fila* (2006), en *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)* (2012)— nos remite también a relatos borgeanos como *La biblioteca de Babel* (en *Ficciones*, 2005b, pp. 103-120), pero no nos encontramos aquí con el kafkiano y anónimo personaje del relato original, sino con dos personajes, un hombre etiquetado como Jorge, que ha leído todos los libros de la biblioteca salvo uno, y otro, Luis, que está leyendo precisamente ese libro que le falta al otro, pero con una ingente y cíclica lentitud, volviendo una y otra vez a la primera página, eternamente estancado en la relectura del primer párrafo.<sup>18</sup> A partir de este punto se plantea entonces una disputa por el libro, que se transforma en el objeto de deseo que impulsa el conflicto entre los dos personajes y, por tanto, se podría configurar como el «motor de poder» que genera la acción de la obra. La discusión entre los dos personajes se plantea en un comienzo como un *agón* filosófico, dirigido por la palabra, pero terminará momentos antes del apagón final con el inicio de una colisión, una pelea entre ambos:

LUIS.— Se lo diré claramente: usted no se merece este libro. Usted no es hombre para este libro. Para usted todos los libros son iguales. Igual leer el Corán que un recetario de cocina. Igual se traga un Chesterton que una novelucha de quiosco. Igual un Adolfo Bioy que un Ernesto Sábato. Usted lee con el estómago.

JORGE.— Todos los libros que he leído son para mí el prólogo de éste.

LUIS.— No consentiré que ponga sus sucias manos sobre él.

JORGE.— Entonces, no es posible un acuerdo.

LUIS.— Mejor no perder más tiempo.

JORGE.— ¿No podríamos solucionar esto de otra manera?

LUIS.— No perdamos más tiempo.

(*Comienzan a golpearse.*) (Mayorga, 2009a).

El primer tópico o «decorado» borgeano que muestra el drama tiene que ver con la temática de la lectura o la escritura como materia de la misma fábula, a la vez que

<sup>17</sup> La obra no presenta ninguna acotación descriptiva de escenografía; el espacio se construye con acotaciones *internas*, presentes en el discurso de los personajes, lo que también subraya la idea de síntesis.

<sup>18</sup> «LUIS.— [...] De la primera palabra hasta la última, es así como me gusta leer. Pero le prometo que, en cuanto lo haya acabado, antes de devolverlo al bibliotecario, le avisaré a usted, a fin de que nadie se le adelante.

JORGE.— ¿Se está burlando? Lo he visto leer. Aún está en la primera página, después de veinte años. ¿Cuántos más necesitará sólo para acabar el primer capítulo?» (Mayorga: 2009a).

como representación conflictiva de poder. La cuestión, tan acechada por Borges, de la escritura o la lectura (e incluso el relato oral referido) como formato esencial del mismo argumento de sus historias, constituye también un tema fundamental en la mayoría de las obras más reconocidas del autor español; así, por poner algunos ejemplos de los muchos posibles, en el drama *Cartas de Amor a Stalin* (2000) el escritor Bulgákov escribe sobre la escena y lee en voz alta tanto las cartas enviadas al dictador como su novela *El maestro y Margarita*; en *Himmelweg (Camino del cielo)* (2002), un comandante nazi que dirige un campo de concentración obliga a un judío a indagar en su biblioteca textos como la *Poética* de Aristóteles con el fin de «escribir un guión», para una obra de teatro en la cual los prisioneros deben fingir una vida normal frente a un enviado de la Cruz Roja; en *La tortuga de Darwin* (2008a) lo que se escribe sobre un escritorio (y se cuestiona) es la Historia de Europa; el drama *El chico de la última fila* (2006) se exhibe como un manifiesto literario, en el que se revelan y se rompen constantemente los pliegues de la ficción y la realidad a partir de la escritura y lectura, revelando el poder de la literatura para forjar mundos posibles.<sup>19</sup> A su vez, como ya anticipamos, en todos estos casos, y particularmente en la pieza breve que homenajea al escritor argentino, la aparición de la literatura obedece a una forma de poder, que casi siempre termina con el sometimiento de un personaje a otro, y que en este caso se resuelve con el (para nada definitivo) enfrentamiento entre los dos personajes: la acotación de tipo operacional (de acción) con la que cierra la obra, única de toda la pieza, señala ese cambio en el enfrentamiento que lleva lo intelectual al terreno de lo físico.

En este sentido, observamos la relación estrecha (y económica) con el segundo de los tópicos borgeanos que reconocemos: el de la lucha escindida con un «otro», un *dobte* que, en definitiva, resulta siempre la otra cara de uno mismo. Desde el título, la ausencia de vocales adelanta a un Borges escindido o «biseccionado» en los dos personajes del drama: Jorge y Luis, etiquetas que, por lo demás, no valen nada por separado, pero que juntas, en medio del *agón* del diálogo, adquieren una significación irrevocable. Incluso el mismo autor alude a esa lucha cuando nos advierte que «ambos son Borges, de algún modo» (en Molanes Rial, 2012: 9). Esto nos lleva a relatos, ensayos o poemas borgeanos que insertan la etiqueta del mismo Borges como personaje, resaltando esa escisión en un «otro» que también es el mismo, y que se divide en el preciso momento de la escritura.<sup>20</sup> La lucha entre las dos partes de uno

<sup>19</sup> «En *El chico de la última fila* (2006) [...] se configura una especie de arte poética, donde se apuntan las claves de su dramaturgia, al mismo tiempo que constituye un homenaje a la palabra y a su capacidad para generar historias. [...] Asumirá la estrategia de una novela por entregas. Y, en consecuencia, cada capítulo se interrumpirá con la promesa del alumno de ofrecer a su lector incondicional, su profesor, otras secuencias narrativas, sutilmente apuntadas en la mágica y sugerente palabra “Continuará”» (Orozco Vera, 2012: 297).

<sup>20</sup> «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...] Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo xvii, las etimologías [...]; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. [...] Hace años yo traté de librarme de él y pase de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo

mismo, las dos caras de una misma moneda, se advierte también en motivos trabajados por el escritor argentino como los bíblicos Caín y Abel (*Génesis, IV, 8; Leyenda*, etc.) o Cristo y Judas (*Tres versiones de Judas; La forma de la espada*, etc.), y tantos otros que repiten el esquema y participan de esa dualidad que emparenta en lo esencial, en la idea de «complemento», a los dos enemigos. Por su parte, el drama de Mayorga nos recuerda la importancia de la Biblioteca en la obra y la vida del escritor, pero poniendo la lupa en la escena sobre el conflicto entre dos lectores. Esos hombres, esas dos partes del mismo Borges, que en principio discurren en torno a la posesión del libro con argumentos intelectuales, acaban, como ya anticipábamos, con una pelea corporal, física. Este cambio, en el sentido del giro adversativo en la forma manifiesta del *agón* dramático, también es susceptible de una exégesis que contemple la puesta en escena dentro de una perspectiva metadramática, que implicaría el paralelismo entre el paso de lo intelectual a lo físico con el traspaso de la literatura al drama; de lo escrito (o dicho) a la acción corporal, material, palpable y propia (también como metáfora) del mismo teatro, con el cuerpo mismo de los actores como lugar en donde se terminará de resolver el conflicto, aunque sea con la búsqueda (siempre tan quimérica y absurda como inconclusa) de una eliminación de lo «otro».

El principio de una exégesis metaliteraria de la obra de Mayorga nos conduce directamente al tratamiento del próximo tópico borgeano visible en el drama, a saber, la temática del *espejo*, compartida universal e históricamente por el teatro y la literatura a partir de los juegos de la metaliteratura y la metateatralidad; cabe mencionar, respecto de este asunto, la significativa figura de Shakespeare, maestro de ambos autores, como un ejemplo consistente de ese emparentamiento. A su vez, la idea de lo especular<sup>21</sup> presente a través del artificio metateatral, muestra una clara intencionalidad de involucrar directamente al espectador, tal como añade Esteban Berardo:

[...] el proyecto de Mayorga consiste en devolver la literatura al seno de la institución ancestral del *convivio*, entendido como el encuentro de cuerpos presentes en un centro territorial de acuerdo con el cual se torna posible la instauración de un lenguaje poético capaz de dimensionar un mundo otro participando a un espectador (2012: 88).

De este modo, la obra busca transmitir al espectador esa idea de la propia escisión, común a todo hombre y, por lo tanto, también a él mismo. De la misma manera que los lectores de la obra de Borges, el espectador del drama será un partícipe activo y esencial de la acción, cuestión que busca su momento álgido cuando el espejo que iguala la imagen del dramaturgo español y el escritor argentino se vuelve hacia lo universal, hacia el público; cuando esa lucha interna nos identifica a todos. Este

---

y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página» (Borges, 2005b: 61).

<sup>21</sup> Sin que sea necesario enumerar alguna de las veces que Borges construyó su obra sobre la idea del espejo, recordemos que también Mayorga ha definido al teatro como «un espejo que despliega».

despliegue de espejos (valiéndonos de las palabras de Mayorga) se relaciona en la obra de Borges y Mayorga con la idea de la «igualdad» de los hombres, aquella noción de que la vida de un hombre contiene de algún modo la vida de todos los hombres.<sup>22</sup> Del mismo modo, en un libro pueden leerse todos los libros, lo que emparenta y pone al mismo nivel al escritor (previo lector) y al lector (receptor, partícipe y transmisor) o, en su defecto, desnuda la idea de que toda escritura está sostenida y justificada por las previas lecturas, cuestión que se resolvió en Borges con proclamas del tipo «uno no es por lo que escribe, sino por lo que ha leído». La misma idea de igualdad, de nivelación y participación del espectador, del «otro» que es igual a «uno», se logra en la obra de Mayorga por medio del enfrentamiento de lo metateatral implícito en el propio *convivio* teatral. Resulta particularmente interesante observar una serie de mecanismos presentes en el drama, que giran en torno a una idea sobre la observación, al «ver» (o no ver), por parte de los personajes, que involucra directamente al espectador. Desde el inicio de la obra, las alusiones a la mirada comienzan a poblar la mayoría de las acciones pasadas indicadas en los parlamentos de los personajes. Así, ante la negativa de Luis a prestarle el libro, Jorge dice «haberlo visto leer» durante veinte años la primera página. El mismo personaje, un par de líneas más adelante, refiere también la acción de la mirada para resaltar la soledad que los envuelve:

LUIS.— ¿No puede hablar más bajo? Para no molestar a los otros.

JORGE.— ¿Qué otros?

LUIS.— Los que entren.

JORGE.— ¿Desde cuándo no ve a nadie por aquí? Aparte de usted y yo, quiero decir (2009a).

Del mismo modo, el personaje Luis admite también «haberlo visto leer» toda la biblioteca durante esos años, y suponer el pedido del libro cuando «lo he visto dirigiéndose hacia mí» (2009a). Incluso al momento de referirse al «reglamento» de la biblioteca, capaz de dirimir el conflicto entre los personajes, Jorge sostiene: «No recuerdo haberlo visto en ningún sitio». Las constantes repeticiones y referencias hacia la mirada, tanto a lo que se ve como a lo que no puede verse, dentro de la perspectiva de lo especular, sirven también para la conjugación y la complementación, a la vez que el enfrentamiento, de la temática circundante de la propia mirada en el teatro (inmersa en la raíz y en el sentido del mismo término) con el tema de la mirada (o la incapacidad de la mirada) en la literatura de Borges, concretamente, con el

---

<sup>22</sup> «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres» (Borges, 2005a: 174-175). La frase «yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres» se adapta perfectamente a algunas obras de Mayorga, como *Reikiavik* (2012), en la que también aparece el tema del *doblo*: «Sigues viéndome como un peón, “el ruso”, un ruso cualquiera, para ti es igual Tolstoi que Dostoievski» (2013d).

tema de la ceguera. Desde esta perspectiva resulta imprescindible tener en cuenta la figura representada por el único personaje *ausente* que presenta el drama, es decir, aquel etiquetado por los presentes como el «bibliotecario». La primera mención del mismo, que lo construye como una autoridad (la única) capaz de ocupar el lugar de juez de la contienda entre los personajes ya demuestra, por medio de una referencia a lo visual, un guiño que sugiere el sentido solapado de la ceguera:

LUIS.— En ese caso, creo que ha llegado el momento de consultar al bibliotecario.

JORGE.— ¿Para qué? A ese hombre le es indiferente nuestra suerte. Jamás nos dirige una mirada.

LUIS.— Tiene usted razón. Le importamos tan poco que a veces tengo la impresión de que no está, de que nos ha dejado solos (2009a).

Unas líneas más adelante se volverá a mencionar, y, no casualmente, subrayando las alusiones a la mirada.<sup>23</sup> La obra juega con el ausente bibliotecario, referido por los personajes, y por lo tanto participante implícito de la acción, con una nueva imagen del mismo Borges. Los datos biográficos de Borges presentados por Mayorga emparentan a ese personaje fantasmal y meramente referido del drama con el trabajo del escritor argentino en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que, como ya hemos dicho, constituye el espacio *diegético* de la obra.<sup>24</sup> De este modo los personajes y, sobre todo, el público son «incapaces de ver» al «otro», es decir, son parcialmente «ciegos». Paradójicamente, nunca pueden ver al hombre que se caracterizó por su ceguera, hasta el punto de estructurar la forma de su obra y convertirla en uno de sus temas literarios.<sup>25</sup>

Finalmente, la cuestión de la circularidad aparece como el último guiño que nos sugiere otro de los grandes tópicos borgeanos concentrados en el drama de Mayorga. El final abierto del drama, marcando el inicio de una acción, el «comienzo de la pelea» entre los dos personajes sugiere, en primer lugar, la idea (literalmente expuesta) de infinito, es decir, la idea del «punto en el círculo», que implica que el final es un nuevo comienzo; en segundo lugar, la circularidad también se expresa en la *repetición* de la disputa, del *agón* entre los personajes que, como ya hemos visto, establece a su vez un paralelismo entre el paso del plano intelectual al físico con la expresión del traspaso de lo literario a lo teatral. Sabemos que las cavilaciones sobre la circularidad del tiempo fueron una obsesión borgeana; lo demuestran ensayos como *La doctrina de los ciclos*, o *El tiempo circular* (en Borges, 2005c), en el cual arriba al

<sup>23</sup> «JORGE.— El bibliotecario. Hace tiempo que no lo veo. Desde que me hizo la última entrega, no he vuelto a verlo» (2009a).

<sup>24</sup> «Imaginé una situación extrema: [...] en la biblioteca de Buenos Aires, donde ya no hay nadie (Borges fue bibliotecario de esta biblioteca, además; no sé hasta qué punto ejerció, porque fue un cargo honorífico)» (en Molanes Rial, 2012: 1).

<sup>25</sup> El avance de la ceguera fue una de las causas que llevó a Borges al ejercicio de formas cada vez más breves, condensadas. Asimismo, la ceguera se volverá también tema recurrente de sus cuentos y poemas, recordemos cuentos como *El hacedor*, o la «ironía» del célebre *Poema de los dones*, como ínfimos ejemplos.

modo «menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable» (2005c: 102) de interpretar la circularidad del tiempo, es decir, la de los «ciclos similares, no idénticos», esquema que también dará forma a muchos de sus relatos y que, por lo demás, encaja perfectamente con lo expuesto en el drama de Mayorga. Por otra parte, el uso de repeticiones que expresan una idea de circularidad también es un atributo muy presente en todo el teatro de Mayorga, particularmente en las ya citadas obras que recurren a la intervención de lo literario sobre la escena.

Como vemos, la relación del teatro de Juan Mayorga con la figura y la literatura de Borges nos ofrece un abanico amplio e interesante de referencias y temáticas comunes que posicionan al escritor argentino como una autoridad trascendente y constatable en la obra del español. Incluso podría añadirse al respecto el interés que ambos comparten por algunos autores claves para comprender su obra o «influencias mutuas», como el ya aludido Shakespeare, o Joseph Conrad, quien resulta un verdadero ejemplo de autor «nexo» entre ambos por su tratamiento del tema del «doble», lo cual es admitido por Mayorga,<sup>26</sup> e incluso Franz Kafka, influencia fundamental para el dramaturgo español y parapeto de una enorme porción de la poesía, la narrativa y la ensayística del escritor argentino. Los tópicos borgeanos que también aparecen a lo largo de la prolífica dramaturgia del español como la escritura y la lectura, el conflicto de una lucha entre dos iguales que, a su vez, se relaciona con los espejos y con la ceguera, la concepción de un tiempo circular a partir de ciclos similares pero no idénticos, afloran en la pieza homenaje del español resumidos en los breves minutos escénicos que se planifican con el texto, brevedad que también podría tomarse como una ley o premática borgeana. A su vez, esta condensación temática, exacerbada hasta el vértigo por la brevedad, construye una nueva imagen borgeana que involucra en su espejo directamente al espectador, a partir de una serie de recursos que lo ubican al «mismo nivel» del planteamiento que esgrimen los personajes y, en ese sentido, también en la misma órbita de la imagen del escritor argentino que se construye. De este modo, reconocer a Borges es, tanto en el trabajo dramático de Mayorga como en su búsqueda escénica, integrarlo «como un fantasma de una poética particular que produce nuevos sentidos» (Berardo, 2012: 88) pero, por sobre todas las cosas, es reconocerse a sí mismo y registrar lo común con los demás en el reflejo de su imagen.

---

<sup>26</sup> En una entrevista privada realizada en 2015, el autor nos confió que «en lo que se refiere al tema del doble, del encuentro —definitivo, final— de un personaje con su enemigo íntimo —con otra posibilidad de sí mismo—, sospecho que la referencia clave es Conrad, a quien yo leí relativamente tarde y a quien quizá recibí —lo citase él o no— a través de Borges».

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

# CONCLUSIONES

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## UNA CARTOGRAFÍA DE TRÁNSITOS Y APROPIACIONES

El teatro no es calco, sino mapa.

Juan MAYORGA

Como el teatro, un mapa es una representación, una sinécdoque, una convención; sus líneas, símbolos y nombres configuran una imagen metafórica que su lector o intérprete debe descifrar (re)conociendo y aceptando sus leyes. Continuando con la metáfora cartográfica, intentamos complementar y fundamentar las líneas generales y las características del teatro de Mayorga, en relación con los tránsitos y apropiaciones descritos en el cuerpo de este trabajo. La imagen del mapa como medio para delinear la poética de Mayorga resulta ineludible para nuestro recorrido, ya que se puede justificar desde todos los frentes; en primer lugar, como hemos observado en el Marco Teórico, el Teatro Comparado tiene como fin la construcción de «mapas específicos» que revelan algún enfoque de este pensamiento territorial sobre el teatro, lo que se define como «Cartografía Teatral» (Dubatti), y que alude tanto a los vínculos topográficos como a lo referente a la temporalidad —diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo) y sincronicidad (aspectos de la historicidad en simultaneidad o coexistencia)—, que dejamos de lado por considerar a la dramaturgia mayorguiana como un conjunto uniforme y homogéneo de textos que, sin embargo, no puede fijarse en el tiempo, ya que continúa transformándose, completándose y añadiendo nuevos conceptos en las sucesivas correcciones y demás auto-reescrituras. En segundo lugar, el mismo Mayorga ha utilizado la comparación entre el teatro y la cartografía más de una vez, tanto en sus ensayos o textos metapoéticos —entre los que contamos el discurso pronunciado en su entrada a la Real Aca-

demia de Doctores, titulado *Razón del teatro* (2016), del cual hemos tomado la conclusiva cita de nuestro epígrafe— como en sus dramas, entre los cuales la comparación explícita que hemos revisado en *El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)* (2010d) resulta emblemática.<sup>1</sup>

A su vez, Mayorga describe el hecho teatral como el resultado de una serie de préstamos y apropiaciones que se mueven por el difuso límite pendular entre lo propio y lo ajeno, entre la conservación y la renovación, y propone una concepción que abarca a todo hecho artístico bajo la imagen de la traducción. A partir de las reflexiones sobre la adaptación teatral, apoyadas en las ideas benjaminianas acerca de la traducción, y de los límites entre «fidelidad y traición», Mayorga (2007d) considera traducciones tanto las versiones de una composición clásica como una exposición que presenta una selección de pinturas en un espacio, en un orden y con un título determinados. Pero, también, toda creación considerada como «original» se construye a partir de huellas o marcas de piezas del pasado, por lo cual

En el límite —en la medida en que no sólo se traducen palabras, sino también ideas, formas, gestos...— cada creación puede ser considerada una traducción. Porque en cada obra se salvan otras que la precedieron, como en un nuevo estilo se salvan aquellos que el nuevo cita y aquellos que combate. Finalmente, la historia de la cultura puede ser vista como una incesante migración de país a país, de época a época, de arte a arte: como una infinita traducción (2007d).

Nuestra propuesta de una cartografía de la dramaturgia mayorguiana la concibe como un entramado de temas, conceptos y motivos provenientes de diversas disciplinas o autores literarios y dramáticos de diversas épocas y lugares, que se imbrican y se complementan adquiriendo una nueva configuración que define los perfiles fundamentales de su poética.

---

<sup>1</sup> Asimismo, el capítulo introductorio realizado por Mabel Brizuela (ed.) en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga* (2011), que esboza las características principales de la dramaturgia del autor, se titula «Una cartografía teatral».

## TOPONIMIA Y PROYECCIONES TEMÁTICAS

La imagen de la cartografía nos sirve para justificar la organización de nuestro trabajo a partir de mapas lingüístico-culturales que estructuran un punto de vista topográfico de los tránsitos, apropiaciones y adaptaciones. Las relaciones intra-nacionales, que transitan el recorrido desde los temas vinculantes con lo español (los episodios de la Historia y las problemáticas sociales) hasta las adaptaciones de textos narrativos, poéticos y teatrales de diferentes épocas, aunque exceden los intereses del Teatro Comparado aportan, en su conjunto, datos de gran valor que deben tenerse en cuenta a la hora de un delineamiento de la poética de nuestro autor. Por otra parte, la relación de Mayorga con lo español es fundamental para la conformación de su poética por ser la cultura y la lengua españolas el ámbito indiscutible de su primera formación; desde los talleres y cursos realizados a comienzos de los años noventa (y las primeras puestas en escena de sus obras), hasta la formación académica no vinculada con lo teatral, como las matemáticas y la filosofía, que le aportan el primer «esquema» de las preguntas trascendentes. Para ello, resulta preponderante su formación bajo la tutela del doctor Manuel Reyes Mate, director de su tesis doctoral.

En las dramaturgias de vínculos intertextuales intra-nacionales comenzamos con las obras que muestran *alusiones significativas* sobre el *tropos* histórico de la Guerra Civil y el franquismo. Una mirada en conjunto de las tres obras reunidas en nuestro corpus devela algunos motivos comunes. En primer lugar, los dramas plantean, cada uno a su manera, un enfrentamiento de tipo generacional: en *Siete hombres buenos*, a partir de las diferencias entre los que representan la generación de los exiliados que perdieron la guerra, los que hablan «con el acento del país que dejaron» y los integrantes de la generación posterior, demasiado jóvenes al partir al exilio, o directamente nacidos en el desarraigo, que hablan «con el acento del país»; en *El jardín quemado*, el *agón* entre un joven Benet que busca la verdad frente a un anciano Doctor Garay capaz de demostrar lo relativo y paradójico de esa búsqueda; *El hom-*

*bre de oro* hace de esa diferencia generacional una de las formas principales de fundamentar tres posturas diferentes ante la guerra. En segundo lugar, resulta llamativo el tratamiento del espacio en las tres obras; en todas ellas encontramos a los personajes «encerrados», lo que transmite la sensación de inmovilidad, de estancamiento, el sótano de *Siete hombres buenos*, la clínica psiquiátrica de *El jardín quemado* (incluso el patio, con su enorme muro) y la sastrería de *El hombre de oro* son, además, espacios que plantean en todos los casos un conflicto directo y explícito con el «afuera» aludido, latente y ausente, que transforma ese lugar reducido en una maqueta de los conflictos superiores. Por otra parte, las obras exponen siempre la búsqueda de una verdad (en algunas más explícita que en otras), que nunca se resuelve; por el contrario, muchas veces relacionada con la locura, siembra paradojas y contradicciones que comprometen directamente la interpretación del lector/espectador.

Las alusiones significativas de este punto se extienden hasta una problemática de mayor actualidad en *Animales nocturnos*, la explotación de los inmigrantes ilegales, con la mención de una «ley de inmigración» que establece las jerarquías y, sobre todo, el dominio de un personaje sobre otro, por lo que vinculan a esas alusiones con la inclusión de lo animal y su relación con la idea del rebajamiento.

Los diferentes tipos de *dramaturgias de adaptación intra-nacionales* tienen un rasgo común; en las adaptaciones *genéricas* se observa mayor libertad en el tratamiento del original que en los trasposos de teatro a teatro, es decir, las adaptaciones *poéticas*. En las dos formas se destaca la preservación de la palabra del original. En *Palabra de perro* se inauguran los personajes animales y las animalizaciones que emparentan a los perros cervantinos con la problemática de la inmigración, como vimos, directamente referida en la sugestiva *Animales nocturnos*; el poemario de Alberti despliega algunas imágenes fundamentales de la poética de Mayorga, como los oscuros ángeles que acompañan al poeta en el camino de su destrucción y su renovación interior; la reescritura de la obra de Teresa de Jesús (*La lengua en pedazos*) pone a su autora en el esquema de la lucha con el contrario para recuperar su imagen estoica y rebelde.

Todas las obras reunidas en este primer apartado nos permiten resaltar el trabajo de Mayorga con (y en torno a) la lengua, que constituye una temática preeminente y un motivo principal en tanto instrumento de auto-reflexión, que se piensa a sí misma desde sí misma. El trabajo de Mayorga focalizado en el lenguaje sobresale no solo por el respeto y la devoción demostrados hacia la lengua española, sino también por la manifiesta conciencia del idioma como territorio pero también como herramienta eficaz, transformándose así en uno de los elementos más reiterativos en estos dramas. Muchas de estas obras aluden a la cuestión desde sus títulos, lo que en el valleincliniano *Divinas palabras* puede verse como un primer ejemplo, más si tenemos en cuenta la aclaración de Mayorga: «A mi juicio, las “divinas palabras” son, finalmente, las de Valle» (J. Mayorga, en AA. VV., 2006: 20); el cambio del cervantino *El coloquio de los perros* al más preciso *Palabra de perro* resalta el énfasis que la palabra tiene en la actualización, igual que al titular la versión del

*Libro de la vida*, de Teresa de Jesús, con las palabras de la autora *La lengua en pedazos*. Las adaptaciones poéticas demuestran, en su traspaso «de teatro a teatro», el mismo interés por mantener el lenguaje original, muchas veces con el fin de experimentar una «nostalgia de la lengua» en su forma arcaica, pero también para reflexionar con el espectador sobre las ilimitadas posibilidades del idioma a partir de sus clásicos.

Estos dramas subrayan el motivo de la lengua como territorialidad consciente, donde se desenvuelven los conflictos presentados, muchas veces, a partir de su mismo posicionamiento como elemento de poder, en torno al cual la acción se mueve hacia la búsqueda de una verdad, aunque sea inalcanzable. La reflexión consciente sobre la lengua, territorio propio e inmanente del autor, expande sus límites y funciona en armonía con su teatro cuando se vuelve sobre sí misma, se interroga sobre sus límites, los traspasa y se cataliza como un experimento efectivo para provocar y activar la reflexión del espectador:

En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. Puede provocarle asombro y vergüenza por su pobreza en lengua, por la presencia en su vida de la palabra vana, el lugar común, la palabrería, la cháchara. Puede despertar en él la nostalgia y envidia de la lengua, puede hacerle más rico en palabras. Puede ayudarle a identificar la palabra del poder y a construir su propia palabra. [...] Más palabra es más vida y más capacidad de resistir (Mayorga, 2016: 10).

De igual forma, las obras de nuestro estudio sobre los vínculos intertextuales con lo español también presentan referencias al lenguaje que nos permiten agruparlas en esta perspectiva. En *Siete hombres buenos* la lengua se constituye en indicador de territorialidad, en tanto pertenencia e identidad, cuando se establece una diferencia entre los personajes que hablan «con acento del país» y los que hablan «con acento del país del que se fueron» (Mayorga, 2014: 29); igual en *Animales nocturnos*, cuando el personaje Bajo descubre al Alto su identidad de inmigrante y le dice: «Lo felicito. Su acento es mejor que el mío, y su modo de usar *mi idioma*» (Mayorga, 2003a; las cursivas, nuestras), igual que la palabra del poeta aparentemente muerto de *El jardín quemado*, que le otorga al protagonista, junto con el resto del poema inédito, una nueva idea sobre la Verdad y la Historia.

El apartado dedicado a las relaciones internacionales presenta desde la perspectiva del Teatro Comparado tanto los mapas de circulación, fundamentales para complementar los recorridos cruciales en la formación del autor, como sus consecuencias, es decir, el resto de los motivos y elementos de la poética de Mayorga. En menor cantidad de recurrencias directas, aunque no menos importantes, la cultura griega clásica resulta una fuente imprescindible para la configuración de la poética y

la metapoética de Mayorga. Por medio de un procedimiento de *inclusión*, el eje fundamental del *agón* griego revela el uso consciente y la apropiación de esta estructura por parte del español que, en muchos casos, como en *El crítico (si supiera cantar, me salvaría)* o *Reikiavik*, se convierte en una forma auto-reflexiva que emparenta el hecho teatral con las diferentes formas del enfrentamiento físico, desde el pugilato hasta la guerra.

Las dos adaptaciones de la tragedia griega realizadas por Mayorga demuestran una clara conciencia de la palabra agónica como motor de la acción; en *Fedra*, la palabra es exposición del sentimiento, de la lucha, representación viva del conflicto que motoriza el drama, elemento que lleva a la muerte y la resolución; en *Hécuba*, sin necesidad de alterar la tradición, el *agón* de la heroína frente al asesino de su hijo sirve para disparar una profunda reflexión final sobre la justicia humana. Por otra parte, la puntualización en un mitema, despojado de acciones secundarias, se corresponde con el planteamiento de Aristóteles en el capítulo VII de su *Poética*, a la que se hace referencia en varios ensayos y se cita metateatralmente en *Himmelweg*, con lo que Mayorga imbrica los postulados aristotélicos con la idea matemática de un lenguaje «desengrasado». Una confrontación de estas adaptaciones también resalta cuestiones en común en las dos obras, que si bien ambas presentan los lógicos y previsibles cambios en el nivel lingüístico, mantienen, a su vez, un tono que remite a los arcaísmos de las fuentes. En ese sentido, se mantiene el trabajo con la palabra similar al de otras adaptaciones, como *Palabra de perro* o *La lengua en pedazos*, donde el autor pone su propia escritura (y su propia palabra) al servicio del original, para actualizarlo, pero sin perder la esencia del tono y las imágenes. En ambas adaptaciones sobresale el carácter, el protagonismo, la presencia y la importancia de lo femenino, una línea que puede extenderse a *La lengua en pedazos* u otras obras que no abarca este trabajo, como *El arte de la entrevista*. En el caso de *Fedra*, su primera puesta en escena, con la actuación de Ana Belén en el rol protagónico, nos acerca al carácter que busca imprimir el personaje; del mismo modo, la pareja femenina que conforma con su aya constituye el verdadero motor de la tragedia. Hécuba, por su parte, se erige en una persona escénica imponente cuando pensamos en la puesta en escena original, con la actuación de Concha Velasco en el rol de la protagonista.<sup>1</sup> Su plan de venganza es llevado a la acción por las otras mujeres troyanas, cómplices y complementos de la anciana, para abrir el debate en torno a la justicia. La astucia, la traición, la valentía, son algunas de las características atribuidas, generalmente, a los hombres, protagonistas indiscutidos de los mitos, que se trasladan a las mujeres en las dos tragedias.

El extenso recorte que realizamos en el número de obras originales y adaptaciones internacionales, muestra un claro predominio de elementos provenientes de la historia, la filosofía, la literatura y el teatro de lengua alemana. Las cuatro adaptaciones de la literatura y el teatro alemán conforman, asimismo, el mayor número de este

---

<sup>1</sup> «Cómo deseo que llegue la noche en que Concha haga resonar, sobre las piedras de Mérida, la voz vengadora de Hécuba» (Mayorga, 2013b).

tipo de reescrituras internacionales.<sup>2</sup> Esta cercanía puede fundamentarse a partir de la estancia del español en Berlín y Münster entre 1990 y 1991, como parte de los estudios filosóficos que culminarán en su tesis doctoral sobre Benjamin y, en ese sentido, constituye el *mapa de circulación* más importante en su formación. Por otra parte, la estrecha relación del autor con Alemania también se fundamenta por el hecho de que el alemán es la «segunda lengua» de Mayorga, cuestión que se demuestra tanto en su utilización en dramas como *El traductor de Blumemberg* (1993) como también en el proceso paralelo de traducción que muestran todas las adaptaciones provenientes de este idioma.

La filosofía alemana se manifiesta en la dramaturgia de Mayorga mediante una serie de imágenes, temas y conceptos benjaminianos que resultan seminales, tanto para la construcción de una gran parte de su metapoética como de sus textos teatrales, en los cuales se alude a ellos directa y significativamente. Así, la perspectiva de una historia focalizada en el punto de vista de los vencidos, presentada muchas veces con la alegoría del *Angelus novus*, se complementa con la tríada conformada por los conceptos imbricados de barbarie, experiencia y *shock*, que recorren toda su obra y se muestran en las imágenes conformadas por la elipse, las constelaciones y el enjambre. La noción de traducción, por su parte, se relaciona con la adaptación y se extiende también hacia toda su idea del hecho teatral y creativo.

Los ejemplos dramáticos que presentan motivos reconocibles pertenecientes al pensamiento benjaminiano, que pueden tomarse como la primera y más directa serie de acercamientos a su obra, se expanden hacia las otras formas culturales, en tanto perspectiva de lectura, justificación o complemento de la misma. Así, los vínculos de Mayorga con la historia y la literatura alemanas exigen ser pasados por el «filtro» benjaminiano; no es posible entender la representación teatral del Holocausto, en la perspectiva del español, fuera de las nociones, conceptos, postura e imágenes sobre la historia del filósofo alemán. Tampoco es posible comprender el sentido pleno de las animalizaciones, y demás elementos kafkianos, en la dramaturgia de Mayorga, sin aludir a la perspectiva de «los que yacen en tierra» tanto como a los ensayos y las menciones de Benjamin sobre la obra del escritor de Praga. En cierta forma, los apartados dedicados a la historia y la literatura continúan y complementan los elementos pertenecientes a la filosofía del autor alemán, por lo que consideramos a Benjamin como el ápice de las relaciones intertextuales, el punto de partida de la filosofía en la dramaturgia de Mayorga. Sin embargo, otros pensadores alemanes también la transitan con intertextos concretos que movilizan y fundamentan los temas elaborados en los dramas, como la ineludible serie de citas a Kant (desde el mismo título) en el drama *La paz perpetua*, que ubicamos dentro del estudio de las animalizaciones, lo que también demuestra la imbricación entre filosofía, literatura y teatro.

El Holocausto es el *tropos* por excelencia de la historia en la dramaturgia de Mayorga. Los numerosos ensayos y escritos metapoéticos, junto a las tres obras dra-

---

<sup>2</sup> Frente a dos de la cultura griega clásica, dos de la literatura y el teatro ruso, una adaptación del teatro inglés y una versión libre de un texto italiano.

máticas seleccionadas en el tratamiento de este tema, se expresan por medio del motivo dramático de la memoria a través de un particular tratamiento del tiempo. A partir de una conciencia plena sobre el poder de la «puesta en presente», propia del arte dramático, estas obras se caracterizan por la policronía y la anacronía, como formas eficientes de reunir el pasado en el presente de la escena y, desde allí, disparar las preguntas hacia el futuro, encarnado en el espectador. Esta superposición de tiempos, o «rompimiento» del orden cronológico, se observa tanto en la presencia patente de cuerpos «simultáneos», en algunas escenas de *El cartógrafo*, como también en la forma narrativa, con la re-construcción histórica a partir de los testimonios, por medio de la palabra, que permite (re)presentar lo irrepresentable. Otros recursos temporales utilizados, como la ruptura de la cronología o el orden sincrónico a partir de sucesivas regresiones o anticipaciones, buscan desestabilizar el tiempo (y el imaginario) ideado o construido por el espectador, y contribuyen con la intención de (con)fundir —y, de este modo, eliminar— las barreras o diferencias temporales. Esa imbricación temporal, puesta como la óptica más propicia para observar la Historia (o, particularmente, la catástrofe de la Historia), y cuyo mejor ejemplo es *Himmelweg*, parte del concepto de las constelaciones benjaminianas, por lo que también aparece como uno de los recursos más significativos en la relación entre filosofía, historia y teatro en la obra de Mayorga.

La literatura alemana es la fuente principal de uno de los motivos fundamentales en la poética de Mayorga: las animalizaciones, en el sentido de personajes animales diegéticos representados por actores y su extensión hacia la metáfora del rebajamiento y la explotación del hombre por el hombre. La *inclusión* de la asimilación con lo animal constituye una referencia que tiene su punto de partida en la obra kafkiana, cuyo significado, como vimos, también se encuentra mediado por la reflexión filosófica. Una lectura de los dramas de Mayorga protagonizados por personajes animales muestra numerosas reverberaciones kafkianas que requieren una puesta en común. La marca que primero salta a la vista tiene que ver con el proceso de hibridación; tanto los personajes animales como los que aluden a alguna forma de animalización (como en *Animales nocturnos*) sufren o han sufrido algún tipo de transformación, de «metamorfosis», que implica una asimilación del entrecruzamiento de lo humano con lo animal. Esta transformación, más de una vez, se exhibe sobre la escena, como una forma de exponer la degradación del personaje, e implica siempre un rebajamiento de su condición, un posicionamiento inferior en las jerarquías. Ese punto de vista o posicionamiento tiene su raíz kafkiana en la idea de la impotencia ante la opresión por parte de un poder tan fuerte como invisible, y lleva a sus héroes al irremediable fracaso; desde la óptica benjaminiana, Mayorga observa que

Kafka deposita toda su esperanza en el impotente: en los acusados que aguardan en la sala de espera de *El proceso*; en los que no son reclutados en *La leva*; en ese bestiario de diminutos animales desde cuya perspectiva escribe. Por eso su fracaso es, paradójicamente, su máspreciado bien (Mayorga, 2002d).

Los personajes animales o en proceso de animalización buscan una gradual empatía con el espectador, que termina por sentirlos más cercanos que a los personajes humanos. Así, la perspectiva del mundo desde un punto de vista inferior, sumiso, que Benjamin llama «de los vencidos», al igual que en los cuentos de Kafka, transmite al lector/espectador un trayecto desde la distancia inicial hasta la sorpresa del reconocimiento en lo propio;<sup>3</sup> un espectador confiado se acerca a estos animales para, posteriormente, reconocerse en ellos, en sus luchas y en sus limitaciones:

La muerte moral prepara la muerte física. Porque cuesta menos matar a un perro que matar a un ser humano. Si al ser humano lo has convertido previamente en perro, estás preparando su muerte. Y el animal humanizado es el envés de eso que permite hablar, por un lado, sobre cómo los animales nos ven, pero también sobre lo animal que hay en nosotros (en Vilar, R., y Artesero, S., 2009).

La sumisión puede leerse en paralelo al motivo kafkiano del sometimiento a un orden o jerarquía superior e indescifrable, y tiene relación directa con el uso de la distancia y la perspectiva dramática (sobre todo la afectiva), si observamos que todas las obras suceden en espacios cerrados, que muestran a los protagonistas como prisioneros. Óscar Caeiro (1999: 191) señala particularidades y paradojas de la «jaula kafkiana», en la cual «se está aislado del mundo exterior, pero en contacto con él, prisionero pero en cierto modo libre».<sup>4</sup> Así, los perros cervantinos que, en la versión mayorguiana, se descubren humanos rebajados a la condición de animales, también se encuentran, como todo inmigrante, en un sitio ajeno y opresor, que les impone un lugar inferior en las jerarquías. Esto se replica en *Animales nocturnos* y también con los perros seleccionados por la brigada antiterrorista para la competencia de *La paz perpetua*, que muestran el deseo real de permanecer en un sitio que les plantea la lucha a muerte como única salida. También el gorila albino, encerrado en la jaula del zoológico de Barcelona, es «puesto a dormir» en el momento en que pretende romper con ese orden jerárquico, representado en la idea del espectáculo; y la tortuga Harriet no puede cumplir con su objetivo de retornar a las Galápagos, encerrada en el oscuro despacho del Historiador, donde se ve obligada a «adaptarse». El espacio cerrado, asfixiante, en el cual los personajes permanecen voluntariamente, tiene su complemento en el tiempo; en todas estas obras la estructura nos muestra una única secuencia, sin divisiones, sin nexos escamoteados como las elipsis temporales, que permitirían descomprimir la fábula. Finalmente, no podemos dejar de mencionar el humor como otro de los rasgos kafkianos comunes en todos estos dramas. Lo humo-

<sup>3</sup> «Los relatos kafkianos de animales son antropológicos, Kafka sabe que para analizar un discurso humano lo mejor es salirse de él y describirlo como un antropólogo de campo, lo que supone una ganancia en objetividad de la situación desde el subjetivismo más extremo y ajeno: la conciencia de un no-humano parlante» (Aguilar García, 2010).

<sup>4</sup> «El espacio cerrado de las habitaciones se intensifica en los relatos posteriores hasta adquirir la forma de una jaula. En ella se encuentra durante un tiempo el mono de “Un informe para una academia”; y entre los barrotes ayuna hasta la muerte el protagonista de “Un artista del hambre”» (Caeiro, 1999: 190).

rístico en la obra de Kafka, y sobre todo en las obras protagonizadas por personajes animales o animalizados (en el sentido de la experimentación de una metamorfosis hacia lo animal), se relaciona con el concepto de *grotesco*, ya que «se mezclan lo cómico y lo trágico de una manera desconcertante» (Caeiro, 1999: 187).<sup>5</sup> En los dramas analizados en este punto el humor revela al espectador su espejo animal. La ironía sirve como disparador para trabajar con animales «reales» o históricos que definen la sociedad que los contiene, como en *La tortuga de Darwin* o *Últimas palabras de Copito de Nieve*. El recurso del humor en la utilización de animales parlantes o animalizaciones para tratar temas urticantes como la inmigración (*Palabra de perro*, *Animales nocturnos*) o el terrorismo (*La paz perpetua*), aparece «hibridado» con lo trágico, como otra de las paradojas que signan estos dramas.

Las adaptaciones provenientes de la literatura y el teatro alemanes en la dramaturgia de Mayorga muestran elementos comunes que también son reconocibles en otros dramas «originales» del autor. En todas estas reescrituras se destaca una intención política a partir de un mecanismo que busca disparar preguntas al público y, en todos los casos, esas preguntas giran en torno al tema de la justicia, cuando no lo exponen directamente. Así, tanto la parábola *Ante la ley* como la historia de Joseph K., que la enmarca en la novela *El proceso*, muestran desde sus títulos el vínculo con la idea de la justicia, así como sus contenidos ofrecen un modelo de paradojas o contradicciones sobre las cuales se construye la problemática política de lo justo y lo injusto. La idea de justicia también subyace en el drama de Lessing, que puede considerarse como un llamamiento a la tolerancia y la aceptación de lo diferente a partir de la imagen de las tres religiones. Los dramas adaptados de Dürrenmatt y Büchner no solo plantean la problemática de la justicia, sino que la construyen por medio del juego especular con el espectador, como el principal y más directo disparador de preguntas o cuestionamientos. En las adaptaciones de Lessing y Büchner encontramos un relato narrado por uno de los personajes que constituye tanto una forma de rompimiento de la cuarta pared como una síntesis, una explicación o una reflexión sobre el drama que lo contiene. Resulta llamativo, en cambio, en la adaptación de la parábola *Ante la ley*, único traslado genérico, de un relato a un drama, que el metarelato sea (también) representado por dos súbitos personajes que aparecen en la escena, es decir, sea también una forma de metateatro.

Los vínculos y adaptaciones reunidos en torno a las huellas de la historia, la literatura y el teatro de Rusia refuerzan, con su recurrencia, el uso de algunos recursos, motivos y búsquedas que las conectan o comunican con otras obras. Dentro de las dramaturgias de vínculos, observamos el predominio del recurso de la metateatralidad como el motor fundamental que hace progresar las acciones dramáticas en *Rei-*

---

<sup>5</sup> «En medio del penoso proceso (*La metamorfosis*) piensa el personaje si tendría alguna posibilidad de pedir socorro, dice el relato: “Ante tal idea no pudo contener una sonrisa”. Y lo que le pasa a Samsa también le ocurre al lector. Aunque no se va a alcanzar una risa franca, desembarazada» (Caeiro, 1999: 188).

*kiavik* y en *Cartas de amor a Stalin*, la forma de la representación dentro de la representación aparece de manera explícita y sus máscaras son el espejo que se muestra al espectador. Por otra parte, la estructura del *agón* a partir del enfrentamiento mínimo, de dos personajes sobre la escena, se adueña de los dos dramas; en *Reikiavik*, de un modo explícito que, a la vez, encierra o encarna una serie de metáforas alusivas a la lucha o el enfrentamiento físico; en *Cartas de amor a Stalin*, a partir de las sucesivas e imbricadas relaciones de Bulgákov con su mujer y con el fantasma de Stalin, que es él mismo. El tratamiento de los dos *tropos* históricos en estos dramas (la Guerra Fría y el estalinismo, respectivamente) gira en torno a la búsqueda de la universalidad, del reflejo directo con el espectador que les permite representarse en cualquier tiempo y espacio.

Las dos adaptaciones provenientes de la literatura y el teatro ruso continúan con esta serie de recurrencias, que perfilan la poética del autor. La versión del fragmento de Dostoievski *El gran inquisidor* presenta, en el cambio de género, el traspaso de una forma metaliteraria, del relato dentro de un relato, a su paralelo dramático del teatro dentro del teatro; en este caso en particular, con una complejidad que excede a obras fuera de este grupo, como la del relato kafkiano *Ante la ley*. Por su parte, la chejoviana *Platónov* aporta —desde el concepto de «concentración» elaborado teórica y prácticamente por el mismo Mayorga—, el fundamento de los procedimientos de recortes que predominan en todas las adaptaciones de este tipo.

El resto de la topografía europea de tránsitos y apropiaciones que observa el cuerpo de nuestro trabajo abarca Inglaterra, Italia y Francia. Hemos optado por ordenar en un capítulo las relaciones con el teatro inglés, ya que el mapa de circulación que ubica a Mayorga en dicho país (en el verano de 1998 para realizar un curso en el Royal Court) constituye sin dudas una de las experiencias más importantes en su formación como dramaturgo, tanto por el momento en que lo realiza, temprano en su extensa y prolífica carrera, como también por los instrumentos que le aporta. En diversos ensayos el autor ha manifestado la influencia del Royal Court, por lo que esta puede ser considerada como parte de su metapoética. En particular, la conciencia del cuerpo como motor de la creación dramática, aportada en la experiencia con Sarah Kane, resulta fundamental para complementar la experiencia de un escritor como Mayorga, que nunca pasó por lo actoral y cuyo contacto directo y personal con la puesta en escena no se produce antes del año 2009, como director de *La lengua en pedazos*. Del mismo modo, el ensayo en el que narra su entrevista con Harold Pinter revela la presencia en su dramaturgia de una violencia silenciosa, escondida, latente, característica principal, entre tantas otras, que lo hace sentir deudor del gran dramaturgo inglés.<sup>6</sup> Por otra parte, el drama *Amarillo*, producto de su paso por el célebre teatro inglés, muestra tanto la estructura del *agón* o la lucha por la verdad, tan carac-

---

<sup>6</sup> La violencia no está exenta de una imbricación de miradas que la emparentan con la búsqueda filosófica y la literatura; en el ensayo «Violencia y olvido (Réplica a “Violencias regeneradoras”, de Carlos Pereda)» (2002h), Mayorga repasa, desde el trabajo de Pereda, las reflexiones filosóficas sobre

terística de la dramaturgia mayorguiana, como personajes que, con el tiempo, se convierten en íconos de su poética, como los ciegos o los niños.

La adaptación de *Rey Lear*, de Shakespeare, refuerza algunos elementos observados en otros trabajos de este tipo, como la idea de fidelidad al original, que lo lleva a realizar cambios mínimos, emparentados con la aplicación de las matemáticas al lenguaje. También algunas referencias presentan, con leves cambios, las animalizaciones, o la explotación y la opresión del hombre por el hombre, homologado con lo animal.

Hemos resumido y ubicado en el último capítulo las huellas del teatro italiano, que fundamentan muchos de los temas y formas vistos en capítulos anteriores. El mapa de circulación que ubica al dramaturgo español en Italia en el año 2004, para realizar un curso de verano dirigido por Enzo Corman, reafirma sus conceptos del teatro como asamblea, como un arte político cuyo fin consiste en empujar al espectador a hacerse las mismas preguntas, sin ofrecer respuestas o quedarse con la última palabra, por lo que, desde ese punto de vista, también mira «al origen», es decir, a los griegos.<sup>7</sup>

Francia también aporta elementos importantes a la poética de Mayorga. La filosofía aparece con las citas directas de Montaigne y Montesquieu, *letmotiv* en el drama *Últimas palabras de Copito de Nieve* y, con mayor recurrencia aún, los postulados de Pascal se repiten y se citan en *Himmelweg*. Igualmente se apropia de la teoría de Charles Le Brun, una metapoética perteneciente al ámbito de las artes plásticas, para reflexionar sobre el hecho teatral. Todas estas intervenciones apuntan a una interrogación sobre el teatro que lo emparenta con la vida, es decir, a las múltiples formas metateatrales que se reconocen en el concepto del *Theatrum mundi*.

Finalmente, nuestra cartografía trasciende lo europeo con las referencias que intentan construir el perfil de su poética como un autor cosmopolita, más allá de que la recepción de su obra en el mundo y su reconocimiento en todos los ámbitos pareciera hacer innecesaria esta aclaración. En primer lugar, un conjunto de textos metapoéticos de Mayorga nos empuja a considerar las nociones que emparentan términos como traducción-adaptación-creación a partir de una relación intercultural de un enfoque más amplio: la entrevista con un actor chino durante su estancia en Pekín le permite «globalizar» y profundizar el concepto de la adaptación desde la comparación Oriente-Occidente, reflexión que termina por expandir los límites de la adaptación hasta confundirlos con los de toda creación artística, sentando de este modo una de las bases fundamentales de nuestro estudio. En segundo lugar, los vínculos

---

la violencia de Georges Sorel (*Reflexiones sobre la violencia*), Walter Benjamin (*Para una crítica de la violencia*), e incluso llegando a Ernst Jünger y Jorge Luis Borges.

<sup>7</sup> Las relaciones de Mayorga con el teatro italiano podrían extenderse hacia la versión libre del drama *Wstawac*, de Primo Levi, realizado en el año 2007, que queda afuera de este estudio.

con Argentina parten del reconocimiento a la generación de dramaturgos contemporáneos de Buenos Aires y termina con la *inclusión* o apropiación de elementos de la literatura de Borges que presenta el drama *BRGS*. Desde una dramaturgia libre, que no intenta adaptar un texto en particular, sino reunir una serie de motivos fundamentales y comunes, los elementos borgeanos presentes en este drama, como los personajes ciegos o el enfrentamiento con un «doble» que es la otra cara de uno mismo, pueden reconocerse en gran parte de la obra del español, desde sus inicios, por lo que subrayan muchos de los motivos que definen su poética.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## TRÁNSITOS INTERNOS ENTRE MOTIVOS Y TÓPICOS

Una mirada transversal a las dramaturgias de adaptación de Mayorga, además de a las obras originales como dramaturgias de vínculos intertextuales, nos permite entender la poética del autor español con sus motivos, temas o tópicos. Por otra parte, observamos tránsitos internos de estos elementos fundamentales en su poética entre unas y otras dramaturgias, en una doble perspectiva, de «ida y vuelta», que fundamenta nuestra integración de ambas en una visión global de la obra mayorguiana:

Creo que estoy cerca de tener una visión completa de mi obra ya que, de algún modo, estoy escribiéndola ahora mismo toda ella: mis textos largos y mi *Teatro para minutos* fundamentalmente, pero también mis versiones y mis trabajos filosóficos... Cada pieza es pieza de una misma obra, de forma que no veo cada una de ellas aislada, sino que creo que cada pieza resignifica a las otras y lanza una luz, un foco sobre ellas. Eso siempre fue así, pero ahora soy más consciente de ello, e incluso provoqué deliberadamente vínculos entre obras (J. Mayorga, en March, 2012).

### DE LAS DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN A LAS DRAMATURGIAS DE VÍNCULOS INTERTEXTUALES

La división realizada entre adaptaciones genéricas y poéticas permitió una organización cuya puesta en común demuestra recurrencias reveladoras. Dentro del primer grupo, el predominio de la narrativa especular, presente en las parábolas meta-teatrales de *Ante la ley* y *El gran inquisidor* no impide la traslación a la escena de un

texto autobiográfico, como *El libro de la vida*, de Teresa de Jesús, o el poemario de Rafael Alberti en el drama *Sonámbulo*. Los cambios de género han permitido a Mayorga una mayor libertad a la hora de complementar sus reescrituras con elementos presentes en los dramas originales del autor.

Dentro del grupo, mucho más amplio, de las adaptaciones poéticas, la transversalidad de estos textos muestra una mayoría de adaptaciones de tipo *clásico*, en las que la palabra y el argumento se respetan, con escasas modificaciones. Se visibilizan así los postulados de «fidelidad al original» propuestos por el mismo autor en su metapoética, donde considera la adaptación como una forma de traducción, a veces entre dos lenguas, siempre entre dos formas de ver el mundo, entre dos épocas y culturas diferentes. En ese sentido, los títulos predominantes de estos dramas, provenientes de los autores más célebres de la literatura y el teatro de todas las épocas, es decir, de los llamados «clásicos», no requieren, por su misma condición, modificaciones importantes para llegar al hombre actual. Sin embargo, estas adaptaciones que demuestran el mayor grado de fidelidad (o el menor número de alteraciones) dentro de los niveles propuestos en nuestro marco teórico, exhiben, a su vez, un repertorio de modificaciones que abarca todas las formas posibles, dentro de los límites de su conceptualización.

En todos estos dramas encontramos una constante búsqueda de reducción de los originales, que puede ir desde lo discursivo, es decir, la supresión de palabras, de versos o de parlamentos, de escenas secundarias, hasta la supresión de personajes, cuyas acciones siempre son realizadas por otros. Este aspecto de las dramaturgias de adaptación poética mayorguianas permite vislumbrar, por medio de una lectura en espejo con las fuentes, la aplicación de las matemáticas en su escritura, en el sentido del «lenguaje desengrasado» que refiere el mismo autor, concentrado en la acción, y despojado del artilugio literario. Otra forma de cambio en estas adaptaciones, aunque en menor cantidad, son los procedimientos de alteración del orden del original, es decir, la «mezcla» de escenas o secuencias, ya sea de anticipación o de retraso, como sucede en el caso de *Rey Lear*, en el drama *Sonámbulo*, que adopta un orden diferente al poemario de Alberti, y en la versión de *La vida es sueño*. Quizás el rasgo más significativo que muestra este tipo de trabajo sean las modificaciones realizadas en el lenguaje de los originales, como los «cosidos de postizos», según la calificación del mismo autor, que revelan la paradoja del «cambiar para mantener», el filo por donde debe caminar todo adaptador que tenga la premisa de la fidelidad a la fuente. Algunas veces, el lenguaje busca una actualización, siempre desde una extrema valoración del original; o manifiesta una «nostalgia de la lengua» en los arcaísmos mantenidos en las obras del Siglo de Oro, cuyas intervenciones ayudan al espectador actual a comprender muchos términos. Las modificaciones realizadas en la palabra del original por parte de Mayorga intentan mantener el sentido intacto en todos los casos. En este punto también resulta importante tener en cuenta la traducción (despojada por un momento de su homologación con la adaptación) de las dramaturgias de adaptación internacionales como otro de los elementos importantes. Las adapta-

ciones provenientes de la lengua alemana son, a la vez, traducidas por Mayorga, para quien el idioma alemán es su segunda lengua; el resto de las adaptaciones son, en su gran mayoría, realizadas a partir de la mediación de traducciones al español, que casi siempre se resuelven con el cotejo de varias ediciones, lo cual demuestra una celosa y profunda búsqueda del sentido de los originales. Los agregados o cosidos de postizos, breves, mínimos, además de exponer la habilidad del autor para sumarse al estilo y a la búsqueda de la fuente, tienen siempre el mismo fin: explicar con mayor detalle al espectador actual el sentido de lo propuesto en el original. Excepciones a esta regla pueden verse en la adaptación de *La visita de la vieja dama*, el primer trabajo de este tipo, que trasciende la mera actualización de la palabra y se expande hasta elementos escenográficos y demás referencias que intentan traer los hechos al presente. La calificamos como adaptación estilizante recontextualizadora, al igual que *Fedra*, construida a partir de una hibridación de las versiones de Eurípides, Séneca y Racine. A *Divinas palabras* algunas alteraciones o agregados nos llevaron a calificarla de adaptación estilizante formal, porque muestra elementos pertenecientes a los vínculos intertextuales. En cualquiera de estos casos, tanto los elementos que se mantienen intactos (traducción mediante o no, traspaso genérico o no) como las modificaciones aplicadas (supresiones, reducciones, formas de alternancia y agregados) adquieren su valor cuando se conciben en consonancia con otros temas utilizados por el autor. Por otro lado, una perspectiva en conjunto de las dramaturgias de adaptación revela una serie de marcas también visibles en las obras originales que agrupamos dentro de nuestros estudios de dramaturgias de vínculos intertextuales, y explica el origen de ciertos recursos y búsquedas de su poética. El contacto con la universalidad de los clásicos ha convertido a Mayorga en un autor cuya visión escapa a todo localismo, y la recepción de su obra en todo el mundo demuestra que su universalidad va en consonancia con la intemporalidad de sus grandes maestros. Los clásicos han dejado una huella visible en el recurso de la metateatralidad, sello indiscutible de la poética mayorguiana. Si bien constituye una de las formas más recurrentes del teatro actual (tanto español como occidental), su influencia se justifica a partir del contacto con los autores del Siglo de Oro, cuyo teatro está regido por la premática del *Theatrum mundi*. Así, el mismo autor nos confía, por ejemplo, que *Himmelweg* debe mucho a *La vida es sueño* en su planteamiento de la relación entre la vida y el teatro, que puede, como la poesía, como el arte en general, revelarla, ensancharla, pero «también enmascararla, ocuparla, asfixiarla» (J. Mayorga, en Gorría, 2011). Las formas metateatrales abundan en los dramas originales de Mayorga y, en muchos casos, constituyen la auto-reflexión que emparenta el teatro y la vida como motor central de las acciones, más que como un recurso meramente estético, como hemos visto en los ejemplos de *Reikiavik*, *Cartas de amor a Stalin*, y también en *El crítico (si supiera cantar, me salvaría)*, en *Método Le Brun para la felicidad* y en *El Cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)*. Así también, en muchas adaptaciones genéricas, provenientes de la narrativa, y donde el recurso del relato dentro del relato en el original, es transformado en una representación dentro de la representación,

con los dos niveles patentes en la escena, como en las adaptaciones de *Ante la ley* y *El gran inquisidor*, o bien narrado por los personajes, como en *Natán el sabio*.

Otra forma de cambio en todas las adaptaciones, aunque en menor cantidad, son los procedimientos de alteración del orden del original, es decir, la «mezcla» de escenas o secuencias, ya sea de anticipación o de retraso, como sucede en el caso de *Rey Lear*, en el drama *Sonámbulo*, que adopta un orden diferente al poemario de Alberti, en *Woyzeck*, o en la versión de *La vida es sueño*. Todos estos elementos constituyen un indicador de la importancia que asigna Mayorga a sus trabajos de adaptación, aun aquellos provenientes de propuestas de directores. Las obras adaptadas por el dramaturgo español exhiben elementos comunes que propician su apropiación y, a su vez, reflejan una parte de ese límite difuso y oscilante entre lo propio y lo ajeno.

#### DE LOS VÍNCULOS INTERTEXTUALES A LAS DRAMATURGIAS DE ADAPTACIÓN

Los tópicos y motivos presentes en los textos originales de Mayorga, ordenados como dramaturgias de vínculos intertextuales, complementan el recorrido para la formulación de la poética del autor. Estos vínculos, provenientes de ámbitos diversos, junto con su idea de teatro, como parte constitutiva e indivisible de un todo que resulta en su obra, nos han llevado a delimitar nuestro objeto de estudio, que reúne tanto las adaptaciones como las obras originales, e incluso la metapoética de Mayorga, en un mismo nivel de importancia. El autor asume esta postura de eliminación de las barreras genéricas en la consideración de su obra, ya que

los géneros, las categorías, los conceptos, son etiquetas útiles para pensar, pero debemos combatirlos si cosifican la vida, si la asfixian. Yo intento huir de cualquier fetichismo nominalista: me impongo desafiar los géneros y buscar teatro donde parece no haberlo. [...] En un poema, en un relato, en un ensayo, puede haber una semilla dramática, tanto más preciosa cuanto más se oculte a la primera mirada (J. Mayorga, en Vilar, R., y Artesero, S., 2009).

Desde esta perspectiva, los vínculos intertextuales que observamos en la dramaturgia de Mayorga muestran una serie de imbricaciones, principalmente, entre la filosofía y la historia, relacionados con motivos tomados de la literatura, e incluso se expanden algunas veces hacia el arte cinematográfico o la plástica.

La filosofía tiene su ápice de relaciones en los postulados de Benjamin, que estructuran gran parte de esos vínculos y, en definitiva, toda su obra; Mayorga ve en el teatro una «continuación de la filosofía por otros medios» y Benjamin, objeto de su tesis doctoral, constituye la brújula principal de esa concepción, por lo que el mismo español ha llegado a definir esa relación como fundamental para su carrera. Así, la constante búsqueda de la verdad y la revelación de que ella no es una construcción

única ni unívoca, eje filosófico fundamental de la búsqueda mayorguiana, aparece en citas o referencias, más o menos directas, de los escritos benjaminianos y de su propia biografía, en conceptos como el del «ángel de la historia», en las elipsis, las constelaciones y los enjambres, en los dramas *Angelus novus*, *Quiero ser enjambre* y *JK*. También, como ya hemos visto, se cita la filosofía kantiana en *La paz perpetua*, y a otros filósofos cuyo pensamiento estructura las acciones dramáticas de los personajes que los mencionan, como Montaigne, Montesquieu o Pascal, en los dramas *Últimas palabras de Copito de Nieve* y *Himmelweg (Camino del cielo)*.

Directamente relacionada con la filosofía de Benjamin, el tratamiento de la Historia demuestra una serie de recurrencias que definen el teatro de la memoria de Mayorga, uno de sus tópicos más elaborados. Esos dramas agrupados muestran un predominio de sucesos históricos europeos del siglo xx, que, si bien se enmarcan en un hecho concreto y universalmente reconocido, pertenecen a una historia desconocida o mínima, que Benjamin llama la infra-historia. En ese sentido, la característica principal del teatro histórico de Mayorga consiste en la búsqueda de la universalidad de las obras que está en el mismo tema, ya que el episodio histórico aludido posee el carácter de *tropos* de la memoria universal. Por ello, las obras pueden representarse ante públicos de diversas latitudes y tiempos, para crear las relaciones necesarias en el imaginario del espectador que permiten vincularla con lo propio. A su vez, esta infra-historia funciona como sinécdoque de la historia macro que la enmarca, y permite el traslado de lo particular a lo universal, en la conceptualización aristotélica. De esta manera, tanto las historias que reflejan el *tropos* de la Guerra Civil española, presente en *Siete hombre buenos* y en *El jardín quemado*, como el del Holocausto, tema central en la dramaturgia histórica mayorguiana que se explicita en no menos de siete obras, y el del estalinismo y la Guerra Fría, en *Cartas de amor a Stalin* y *Reikiavik*, respectivamente, se presentan como un muestrario de esa intención de universalidad de la memoria.

De igual forma, la literatura aporta elementos que se expanden a toda la dramaturgia de Mayorga y deben concebirse desde su imbricación con la filosofía y con la historia, todas en el mismo nivel de la «creación humana» a la hora de transitar la poética del autor. El tema más importante y recurrente es el de las animalizaciones, que nos remiten a los textos de Franz Kafka. Así, el recurso busca tanto la mirada «a ras de tierra» de la historia benjaminiana como la máscara más propicia del autor para exponer sus propias palabras, lo que se observa explícitamente en los personajes animales de los dramas *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*. Esta comparación entre el hombre y el animal que, en definitiva, busca exponer las formas de explotación del hombre por el hombre, se extiende a otros dramas en forma de metáfora, por una comparación verbal o por un modo de imposición jerárquica entre los personajes, como forma evidente de rebajamiento; el mayor ejemplo de esto se observa, desde el título y en todas las referencias, en el drama *Animales nocturnos*.

El recurso o la temática de los personajes animales o la animalización se convierte en un tópico de la obra de Mayorga que exhibe su tránsito hacia las adaptaciones.

Podemos observarlo en *Divinas palabras*, donde un perro interpretado por un actor constituye el agregado más notable de la pieza, y en un lugar protagónico en la cervantina *Palabra de perro*, donde la modificación esencial consiste en relacionar la condición del animal, al igual que en *Animales nocturnos*, con el tema de la inmigración. Del mismo modo, Joseph K., el protagonista de la kafkiana *El proceso*, construye el modelo de *outsider* cuyos rasgos animales aparecen escamoteados en la postura del Campesino, reflejo del héroe, que se inclina hasta quedar a «cuatro patas», que exhibe la transformación en el cuerpo del actor; en *La visita de la vieja dama*, se convierte en un procedimiento «literal», al homologar a Alfredo III con la pantera ajusticiada por los habitantes de Gulen, y es un rasgo explícito en *Woyzeck*, tanto para la construcción del desdichado héroe como para la de otros personajes. También se alude directamente a la cuestión, como un agregado del autor, en la versión de *Rey Lear*, con el encadenamiento de Edgar, y, brevemente, en *Hécuba*, cuando la protagonista describe el tratamiento de los griegos al invadir su patria.

La imbricación entre filosofía, historia, literatura y teatro, donde todos los escritos forman parte de un mismo proceso creativo, se clarifican cuando se observa la relación con su maestro, y director de su tesis doctoral en Filosofía, Reyes Mate, cuyas investigaciones y ciclos de conferencias, en las que Mayorga ha participado y de las cuales se desprenden muchos de sus postulados metapoéticos, giran en torno al Holocausto. En el artículo «Los avisadores del fuego», escrito por ambos en colaboración, también se demuestra esa conexión entre la filosofía y la historia con la literatura, en particular con Kafka, desde una perspectiva benjaminiana que incluye muchas de las referencias a la animalización y que aúna al autor checo y al filósofo alemán (junto con otros) bajo el concepto del título, que los construye como pronosticadores de la Segunda Guerra y del Holocausto. Por otra parte, la serie de charlas y conferencias realizadas en la Cátedra Santo Tomás, donde se plantearon temas vinculantes entre filosofía, historia, teatro y literatura, culminó en una serie de adaptaciones, que tenían como fin cerrar los temas debatidos durante cada curso, en un período que abarca siete años consecutivos: *Natán el Sabio* (2003), *Job* (2004), *El gran inquisidor* (2005), *Primera noticia sobre la catástrofe* (2006), *Wstawac* (2007), *Ante la ley* (2008) y *La lengua en pedazos* (2009). A su vez, estos trabajos con Reyes Mate y muchas de las obras consecuentes del curso pueden unirse a partir del eje de la cultura judeo-cristiana, que queda fuera del alcance de nuestro estudio.

Otro eje que transita toda la poética de Mayorga, extendiéndose desde los vínculos intertextuales (en este caso, estructurales) hasta las adaptaciones, tiene que ver con el *agón*. Esta forma, focalizada en el combate verbal como medio de imponer una jerarquía, de librar una contienda ideológica, que siempre se traduce en la posesión de la verdad, implica una vuelta al origen, al teatro griego, y, posteriormente, se fortalece con la influencia del italiano Enzo Corman y el sentido del teatro como asamblea. Esto constituye la estructura que ordena todos los dramas originales del autor, que, en más de un caso, queda al descubierto en su exposición metateatral o en su homologación con el pugilismo o con la guerra. En la mayoría de los casos, esta

estructura de enfrentamiento se conforma por las representaciones de dobles opuestos y complementarios, necesarios el uno para el otro como parte de las luchas que los fundamentan en el mundo creado por las obras. Una búsqueda de esta estructura «agónica», en términos del mismo autor, trasciende sus obras originales y busca perfilarse en muchas de sus adaptaciones, tanto a partir de la concentración de personajes y diálogos que focalizan en el germen del enfrentamiento, como también en parte de los agregados propios del autor. Así, mucha de la matemática aplicada al lenguaje y a los personajes para «desengrasar la acción» construye la síntesis a partir de la focalización en los enfrentamientos dialógicos que hacen avanzar las acciones del original, como vimos en el caso de *Fedra*. Así también algunos de los agregados de Mayorga vienen a cumplir la función agonista, como el personaje del Inquisidor en *La lengua en pedazos*, contraparte y contracara de Teresa de Jesús, o los ángeles que acompañan al poeta de *Sonámbulo* y repiten sus versos, representando las otras caras del mismo personaje en el conflicto que los contrapone.

Un tema recurrente en la dramaturgia original del español como en el repertorio de sus adaptaciones y que, en cierto modo, reúne los motivos hasta aquí enumerados, es el de la ley, que se manifiesta casi siempre a partir de la representación de un poder invisible, inalcanzable, que «mueve los hilos» de los personajes y les impone sus límites. En la dramaturgia mayorguiana, la ley es el poder latente que se disputan los que pretenden la posesión de la verdad. En algunos casos el tema aparece citado en el texto o por los personajes para legitimar el poder que les otorga; entre los ejemplos más notables, en *Animales Nocturnos* la cita de la ley de inmigración sirve como el arma que ejerce el poder opresivo del Bajo sobre el Alto; en tanto, en la selección del título como en la temática y en la construcción del personaje de la adaptación kafkiana *Ante la ley*, la cuestión se cita abiertamente.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

## SÍMBOLOS CARTOGRÁFICOS

En todos los tránsitos estudiados en la obra de Mayorga encontramos una serie de motivos que denominamos «símbolos cartográficos», para cerrar nuestra metáfora de una cartografía crítica de la poética del autor. Aludimos a las figuras que, en los mapas, expresan convencionalmente determinada información; en la poética mayorguiana indican la reunión de múltiples signos o significados en dichas imágenes que los condensan y, muchas veces, la paralela multiplicidad de sus fuentes o influencias. Hemos dividido estos símbolos en motivos o imágenes, que abarcan personajes, objetos, lugares o elementos escenográficos, y aparecen tanto por medio de su puesta diegética patente, en la escena, como también referidos en los discursos de los personajes.

### MOTIVOS E IMÁGENES: MAPAS, FOTOGRAFÍAS, TRENES, BIBLIOTECAS

El mapa constituye una de las metáforas de Mayorga para expresar su idea sobre el teatro, un lugar donde prima la convención, el pacto entre actores y espectadores, que se extiende a su metapoética y, en nuestro estudio, a la crítica teatral. La mención explícita de los mapas y su posible homologación con lo teatral reverbera en toda la obra del español; en el corpus de este trabajo, señalamos cómo en *Himmelweg* se observa al Comandante clavando alfileres en un mapa del campo de concentración de Theresienstadt, que servirá de escenario a los judíos, en *La tortuga de Darwin*, el Profesor traza con líneas sobre un mapa de Europa los recorridos de los relatos de Harriet; en *El traductor de Blumemberg*, parte de las disgregaciones se centran en un viejo mapa de Berlín de los años treinta; en *Cartas de amor a Stalin*, el dictador (o su fantasma) muestra un mapa del mundo a Bulgákov para imponerle su jerarquía; en *Angelus novus* se controla a la gente desde un mapa térmico de la ciudad, que

indica la concentración de sus habitantes, y en *Siete hombres buenos*, Dámaso traza un mapa de la plaza de Madrid para exponer su plan de asesinar al «tirano». De igual modo podemos añadir dentro de las adaptaciones la aparición del mapa en que Lear divide el reino entre sus hijas.<sup>1</sup>

El mapa se constituye en la dramaturgia de Mayorga en una metáfora ideal para emparentar al teatro con el mundo; así, la homologación de las nociones de *Theatrum mundi*, que transforma al símbolo en una forma auto-referencial, integra los modos de configuración en un mismo nivel, con la expresión de la «parte por el todo» de la creación humana en su búsqueda esencial de comprender el mundo.<sup>2</sup>

Otro elemento recurrente en los dramas de Mayorga, que no carece de valor simbólico, son las fotografías. Así, en *El jardín quemado*, una fotografía de Blas Ferrater, el poeta desaparecido en la Guerra Civil buscado por el protagonista, constituye una de las pocas piezas de un rompecabezas que nunca llega a armarse, o bien puede armarse de diferentes formas; en *Himmelweg*, el Comandante le sugiere a Maurice Rossel, enviado de la Cruz Roja, que tome fotografías del campo de concentración, las mismas fotografías «reales» que pueden consultarse en el artículo «L'illusion de l'objectiv», de la revista *Le Mouvement Social* (2009/2: 65-83), y que, por lo tanto, pueden considerarse como un intertexto no verbal que sirve de disparador al drama; en *El Cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)*, las fotografías y sus referencias abundan y algunas secuencias muestran personajes «congelados, como en fotografías». En esta obra una muestra fotográfica constituye tanto el disparador de las travesías de los protagonistas como el elemento principal de la construcción de la historia y la memoria, en un proceso que nunca llega a una definición, y un personaje realiza una explícita comparación entre las fotografías y los mapas:

ANCIANO.— Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa sólo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo (Mayorga, 2010d).

Al igual que los mapas, las fotografías pueden interpretarse, en su simbolismo, como un recorte, una parte del mundo, congelada, que intenta ser su espejo y, a la vez, una forma activa de documentación de la memoria.<sup>3</sup> Fuera de nuestro corpus, en

<sup>1</sup> Dentro de los dramas que no entran en este trabajo, la cuestión se refiere desde el título en la breve *581 mapas*, publicada en la antología *Teatro para minutos* (2009a), y también se hacen menciones que lo transforman en un tema central en *Los yugoslavos* (2013), *El arte de la entrevista* (2014), *Famélica* (2014) y, en menor medida, en *El elefante ha ocupado la catedral* (también en *Teatro para minutos*, 2009a).

<sup>2</sup> Para acentuar esta relación desde el lado de la cartografía, vale también recordar que el primer atlas moderno, realizado en Bélgica en 1570 por Abraham Ortelius, llevaba el título de *Theatrum Orbis Terrarum*.

<sup>3</sup> Respecto a este tema, puede consultarse el artículo de Erwan Burel «Mapa, fotografía y memoria en *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* de Juan Mayorga», en: [http://www.academia.edu/28890402/Mapa\\_fotograf%C3%ADa\\_y\\_memoria\\_en\\_El\\_cart%C3%B3grafo\\_Varsovia\\_1\\_400.000\\_de\\_Juan\\_Mayorga](http://www.academia.edu/28890402/Mapa_fotograf%C3%ADa_y_memoria_en_El_cart%C3%B3grafo_Varsovia_1_400.000_de_Juan_Mayorga).

las obras breves *La mano izquierda*, *La biblioteca del diablo* y, muy especialmente, *La mala imagen* la fotografía se constituye en tema central.

También los trenes son un elemento o una mención constante en la poética mayorguiana, donde adquieren un simbolismo amplio. En general, en los dramas de «teatro histórico» y, particularmente, en los dedicados al Holocausto, los trenes tienen un significado fatal o funesto: la representación del tránsito hacia la muerte. Claramente, en *Himmelweg*, la mención de los trenes y de su sonido activa en la memoria del espectador las imágenes de los prisioneros judíos llegando a los campos de concentración, al igual que los trenes de Auschwitz mencionados en los relatos de *La tortuga de Darwin*, donde simbolizan la idea (negativa) del progreso que ha empujado a los humanos hacia lo inhumano, y también en los relatos del gueto de Varsovia, de la Niña al Anciano, en *El Cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)*. El interior de un tren funciona como el espacio diegético donde transitan casi todo el tiempo los personajes de *El traductor de Blumemberg*. En otras obras, como *Animales nocturnos*, los trenes, constantemente aludidos, constituyen una representación de la maquinaria que mueve a los personajes, cuando el Hombre Bajo, que ostenta el poder sobre los otros a partir de la extorsión y la manipulación, reitera las referencias con su tren de juguete, en cuyos «muñequitos de maqueta» se adivinan los personajes del drama. La aparición de trenes y su simbolismo puede extenderse a algunas adaptaciones como un elemento proveniente del original. Así, en la reescritura de *La visita de la vieja dama*, Mayorga mantiene la escena de la llegada de Claire a la estación de trenes de Gulen, que implica el arribo de la corrupción, la codicia, la ruindad y la muerte, por lo cual se ha interpretado al personaje como una representación del progreso. Del mismo modo, en *Platónov* se mantiene la escena del tren frente al cual intenta suicidarse Sasha, la esposa del protagonista, al enterarse de su traición.

Las bibliotecas son otra constante en la dramaturgia de Mayorga. Además de *BRGS*, donde una biblioteca constituye el único espacio diegético del drama, en *Himmelweg* el Comandante nazi se construye por medio de la paradoja como una persona que posee una cultura amplia y sofisticada, lo cual es expuesto mediante la muestra y la descripción de su biblioteca. De igual forma, en *Animales nocturnos*, la biblioteca del departamento del Hombre Alto y la Mujer Alta completa la construcción de los personajes como lo opuesto a sus vecinos, el Hombre Bajo y la Mujer Baja, y, en *La lengua en pedazos*, es una imagen constante de la cultura y la sabiduría de Teresa de Jesús. Además, en *El crítico (si supiera cantar, me salvaría)* el orden «jerárquico» de la disposición de los libros de Volodia configura por medio de su biblioteca el resultado de la lucha de poderes planteado en el drama. Una biblioteca es mencionada como uno de los espacios latentes donde esperan el veredicto los animales de *La paz perpetua*. También hay referencias a bibliotecas en *La tortuga de Darwin* y *El traductor de Blumemberg* y, dentro de las obras que no integran nuestro corpus, las bibliotecas resultan centrales en *El chico de la última fila*, en *Una carta de Sarajevo* y, desde el título y como espacio central de la diégesis, en *La biblioteca del diablo* (estas dos últimas, ubicadas en la antología *Teatro para minutos 2009a*).

## PERSONAJES: ÁNGELES, POETAS, CIEGOS, NIÑOS

Dentro de los personajes o motivos personalizados o antropomorfos, fuera de las animalizaciones aparecen en la dramaturgia mayorguiana una serie de personajes cuya recurrencia postula un simbolismo importante a la hora de realizar una descripción de la poética del autor. En referencia a los ángeles, poetas, y niños, sobre todo en relación con los animales, además del simbolismo en su obra, el mismo autor nos dice que

las figuras del ángel y del poeta parecen remitir a un espacio sin violencia —el Paraíso, el lenguaje poético—, en tanto que en mis obras animales y niños son víctimas de violencia, al tiempo que desde ese lugar amenazado —ese no lugar— son los únicos que podrían decir la verdad —si alguien quisiese escucharla— (en Gorriá, 2012).

La mención de los ángeles es recurrente y despliega una serie de significados en una multiplicidad de signos. En el caso de *Angelus novus*, las referencias al ángel catastrófico de la historia (que, a su vez, proviene del dibujo de Paul Klee) resultan claras desde el mismo título del drama; el concepto de los ángeles benjaminianos se extiende a la adaptación del poemario de Alberti *Sobre los ángeles*, en esos «huéspedes oscuros» que llevan al poeta protagonista «no al paraíso, sino al infierno», con referencias del Antiguo Testamento, y la historia narrada e intercalada del arcángel Rafael. Muchos ángeles son mencionados en la obra mayorguiana de un modo sugestivo, como en *El jardín quemado*, donde el ángel es citado en los primeros versos del poema del desaparecido Blas Ferrater, un manuscrito inconcluso que constituye una de las piezas principales para la construcción de la verdad;<sup>4</sup> en *El Cartógrafo (Varsovia 1: 400.000)* Blanca habla de «dos cartógrafos: un ángel y un demonio» cuando enfrenta dos mapas estratégicos de la Segunda Guerra, y Marek desestima la veracidad de la historia de la niña del gueto aduciendo que «sólo un ángel hubiera podido moverse así» (Mayorga, 2010d); en *El traductor de Blumemberg*, Calderón dice que cada una de sus palabras está «escrita conforme a la idea de la palabra del ángel» (Mayorga, 1993) y en *Siete hombre buenos*, Lucas compara al loco Dámaso con un ángel y, cuando la radio anuncia que se ha aplacado la revuelta contra el dictador, sostiene: «Si el ángel me ha escogido, no me esconderé» (Mayorga, 2014: 70). Como vemos, en muchos casos la imagen de los ángeles está relacionada con la poesía o con la locura, lo que produce una explosión de las posibilidades de su exégesis. No obstante, conjuntamente con los textos de la religión judeo-cristiana, las referencias directas a Alberti y, sobre todo, al ángel de la destrucción y la renovación benjaminiano, aludido en gran parte de su metapoética, deben tomarse como orientadores principales. Incluso la imagen del ángel (o los ángeles) se extiende a algunas dramaturgias de adaptación, como en *La lengua en pedazos*, que refiere las «visiones» de los ángeles de Teresa de Jesús cuando dice que «siempre podrá el ángel bueno más que el malo. Siempre acaba ven-

<sup>4</sup> «Para que el ángel despierte / mil madres darán sus hijos / al sueño rojo del alba» (Mayorga, 1996).

ciendo el ángel del Señor» (2009b), construyendo la imagen a partir de un enfrentamiento entre lo doble, opuesto y complementario; en *Palabra de perro*, Berganza se describe como «ángel guardián de la casa» (2003b) y, en *Natán el sabio*, se multiplican las comparaciones entre el joven Templario que salva a Reha con un ángel.

También el motivo de la ceguera es recurrente en la dramaturgia de Mayorga, al punto de llevar al autor a sostener que «la frecuencia con que aparecen personajes ciegos en algunos de mis primeros textos me lleva a preguntarme si con ello incurría en un simbolismo un tanto obvio» aunque la ceguera en sí «es de suyo dramática» (en Gorriá, 2012). En BRGS los personajes mencionan al ciego director de la biblioteca como una de las múltiples imágenes que nos llevan a la figura de Borges y, en *Amarillo*, un ciego logra imponer su jerarquía por medio de la violencia. Este tipo de personajes también aparece en *Angelus novus* y su «recorte» en la breve *Legión* (en *Teatro para minutos*, 2009a), con los soldados ciegos que manejan un ejército de perros invisibles, y en otras obras fuera de nuestro corpus, como *La mano izquierda* (también en la antología *Teatro para minutos*).<sup>5</sup> Aparte de los personajes ciegos, la cuestión de la ceguera se expande hacia una metáfora que crea su paradoja a partir de la reflexión sobre el ver tomada de la tragedia clásica; la idea de que los ciegos pueden ver más que los videntes se funda en la concepción de que los hombres no saben, no pueden o no quieren ver las cosas, pues solo miran la superficie, la «cáscara» que se percibe por los sentidos, que solo sirven para engañar:

Tras esa capacidad de «ver más» puede estar, desde luego, un viejo tema griego —pienso en Tiresias o en el narrador homérico— al que subyace la convicción de que los sentidos nos engañan o son insuficientes, y de que hay facultades como la memoria o la imaginación que son capaces de darnos a ver más allá de lo que se muestra al ojo (J. Mayorga, en Gorriá, 2012).

De este modo, el motivo se extiende y aparece (aunque sea solapadamente) en otros dramas, como en *Himmelweg*, donde «el delegado de la Cruz Roja, al justificarse ante los espectadores, afirma que siempre ha desconfiado de quienes alardean de ver más allá de lo que los ojos ven» (J. Mayorga, en Gorriá, 2012).

Finalmente, los niños pueden considerarse otro emblema de la dramaturgia de Mayorga porque, como lo indica el autor, ellos aparecen como víctimas de una violencia explícita, aunque a su vez silenciosa o sutilmente solapada, lo que los pone en el mismo nivel de los personajes animales o animalizados. Así, en *Himmelweg*, los niños nunca muestran su verdadero rostro, durante todo el drama exhiben la máscara dispuesta por los nazis para «maquillar» su vida en el campo de concentración, como

---

<sup>5</sup> Este drama es descrito por Mayorga como una inversión del juego creado en *Amarillo*, ya que «aquí ocurre que un niño describe una fotografía —una fotografía que existe, por cierto, obra de Sebastião Salgado— en la que, a su vez, aparece un niño a cuya espalda, al fondo, hay un tren. El niño va describiendo con cierta precisión esa fotografía y el ciego la interpreta a partir de lo que oye. El niño puede ver, pero el ciego dispone de una capacidad de imaginación y de asociación que le permite ir más allá que los ojos del niño» (J. Mayorga, en Gorriá, 2012).

mecanos, como animales adiestrados; así también en *Amarillo* y *La mano izquierda* los niños son «lazarillos» de los ciegos y, en el primer caso, el personaje es víctima de una violencia explícita y física. Tampoco están exentos de este simbolismo que los emparenta con la violencia la niña patente y el niño ausente de *Angelus novus*, ni la niña de *El cartógrafo* (*Varsovia, 1: 400.000*), cuya construcción de la ciudad a partir del relato constituye la guía principal para el espectador.

Como todo universo, complejo, heterogéneo, en principio inabarcable, el que comprende la dramaturgia de Mayorga presenta posibilidades igual de múltiples o diversas para la focalización de su estudio. Nuestro recorrido la ha observado como consecuencia de una serie de tránsitos, apropiaciones o «absorciones» y transformaciones resultantes. A su vez, esta perspectiva concibe al teatro de Mayorga como el lugar donde se reúnen armónicamente las adaptaciones con las obras originales del autor y, asimismo, el conjunto de toda su obra dramática con su escritura metapoética, que fundamenta dichas relaciones. Desde este punto de vista, la poética de Mayorga se ordena por medio de sus referencias, influencias o fuentes, cuyo límite, siempre impreciso, exhibe la conjugación y el equilibrio entre lo propio y ajeno como el principal delineador de sus características. Vista así, la dramaturgia de Mayorga es un territorio que transita entre lo propio y lo ajeno y se define a partir de la exhibición de esos tránsitos. Las búsquedas de las adaptaciones y la precisión en el tratamiento de los elementos presentes en los vínculos intertextuales definen a la de Mayorga como una dramaturgia de la fidelidad, pero de una fidelidad paradójica, consciente de que la mejor forma de mantenerse fiel consiste en saber cómo traicionar. En el caso de Mayorga, esa «traición», que puede observarse en lo que denominamos como *transformaciones*, surge por la apertura de la re-contextualización y su consecuente re-interpretación, pero, principalmente, por las relaciones de conjugación y complementación entre sí.

Todo este despliegue, la red conformada por temas, líneas, motivos y autores, que manifiestan la erudición del autor y delimitan su poética, está utilizada u orientada en función de una provocación o activación del pensamiento del lector/espectador, que nunca impone una posición: el teatro de Mayorga no intenta adoctrinar o bajar una línea de pensamiento, sino despertar la memoria y «agitar la conciencia» del espectador aprovechando el milagro de la experiencia teatral. Dramaturgia de la palabra como un arma precisa e inteligente, que lleva al cuerpo hacia el conflicto, el enfrentamiento mediante las paradojas, los interrogantes; el manejo de las múltiples fuentes en la dramaturgia mayorguiana configuran la palabra —y, con ella, el cuerpo— como territorio y herramienta de exhibición y pelea: territorio donde la palabra muestra sus fuentes y lucha con todas sus armas, desde su propia ostentación y (auto) reflexión hasta las diversas formas de su silencio; exhibición provocadora al espectador de las paradojas que definen su imagen universal y lo empujan hacia las preguntas fundamentales de su existencia.

## BIBLIOGRAFÍA\*

- AA. VV. *Exilios. 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- AA. VV. «Ficha técnica del Centro Dramático Nacional para la obra *Divinas palabras*, versión de Juan Mayorga, dirección de Gerardo Vera, del 23 de febrero al 9 de abril de 2006», Madrid, Centro Dramático Nacional, 2006.
- ABIZANDA LOSADA, Carmen. *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009). Teatro histórico-político y teatro social*. tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2013. Disponible en: [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11708/Abizanda\\_Losada\\_Carmen\\_TD\\_2013.pdf?sequence=4](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11708/Abizanda_Losada_Carmen_TD_2013.pdf?sequence=4) [Consulta: 02/10/2014].
- AGUILAR GARCÍA, Teresa. «Identidad, cuerpo y saber. Metamorfosis y modernidad en la obra de F. Kafka», *Observaciones Filosóficas*, Universidad de Castilla-La Mancha, septiembre de 2010. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/identidadcuerposaber.htm> [Consulta: 02/10/2014].
- ALBERTI, Rafael. *Sobre los ángeles*, Madrid, Edaf, 2002.
- ALMENA, Fernando. «De la brevedad y el teatro», Biblioteca Virtual Cervantes, 2014. Disponible en: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/de-la-brevedad-y-el-teatro.pdf> [Consulta: 15/07/2015].
- ALONSO DE SANTOS, José Luis. «El autor español en el fin de siglo», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 9, 2000, pp. 2-8.
- ANTÓN, Jacinto. «Fallece Copito de Nieve. Los veterinarios le aplican la eutanasia al único gorila blanco del mundo», *El País*, 25/11/2005. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2003/11/25/sociedad/1069714805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/11/25/sociedad/1069714805_850215.html) [Consulta: 20/09/2017].
- ARISTÓTELES. *Poética*, traducción y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003.
- AZNAR, Manuel. «Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», original del autor, 2010.

---

\* Todos los ensayos, reseñas y entrevistas catalogadas como «originales de autor/autora» han sido cedidas por Juan Mayorga.

- BALESTRINO, Graciela. *La reescritura en el teatro de Alfonso Sastre*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Salta, 2002.
- *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, 2009.
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel. «*Angelus novus*, de Juan Mayorga», original del autor, 2010.
- BASALO, Sofía. «El vuelo de la tortuga: *La tortuga de Darwin*», original de la autora, 2008.
- «Rey Lear» (reseña), original, 2008(b).
- «Juan Mayorga y su obra *La paz perpetua*», original de la autora, 2010.
- BENACH, Joan-Antón. «Con nocturnidad y psicopatía». Reseña sobre *Animales nocturnos* para el periódico *La Vanguardia* (10/07/2005). Disponible en: <http://www.teatral.net/ca/critiques/critica/1435/con-nocturnidad-y-psicopatia#.WariXPPyjZ4> [Consulta: 02/09/2017].
- BENJAMIN, Walter. *Obras (Tomos I y II)*, Madrid, Abada, 2008.
- *Ensayos escogidos*, selección y traducción de H. A. Murena, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.
- BERARDO, Esteban. «Lo borgeano en *Fedra*, versión de Juan Mayorga», *Punto de Fuga, revista de los estudiantes de la Licenciatura en Historia y Teoría de las Artes*, n.º 8, pp. 87-96. Santiago, Universidad de Chile, 2012. Disponible en: [http://issuu.com/diegoparra/docs/punto\\_de\\_fuga\\_8\\_ok\\_/88](http://issuu.com/diegoparra/docs/punto_de_fuga_8_ok_/88) [Consulta: 02/09/2017].
- BERGAMÍN, Beatriz. «Entrevista: Juan Mayorga», original de la autora, 2010.
- BLANCO, Raquel y TALIÁN, Ángel. «Juan Mayorga: “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos”», entrevista, 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/09/juan-mayorga-la-filosofia-no-es-una-disciplina-academica-es-un-plan-de-vida-todos-estamos-llamados-a-ser-filosofos/> [Consulta: 02/09/2017].
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur. 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 2005(a).
- *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 2005(b).
- *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 2005(c).
- *Los conjurados*, Buenos Aires, Emecé, 2005(d).
- BRIZUELA, Mabel (ed.). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, 2011.
- BUGALLAL, Isabel. «Entrevista con Juan Mayorga», original, 2010.
- BÜCHNER, George. *Woyzeck*, versión directa del original de Manfred Schönfeld, Buenos Aires, Losange, 1953.
- BULGÁKOV, Mijaíl. *Cartas a Stalin*, Madrid, Mondadori, 1991.
- *El maestro y Margarita*, Madrid, Alianza, 2008.
- CAEIRO, Óscar. *Kafka en la brevedad*, Córdoba (Argentina), Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- «Prólogo» a *Un informe para una academia y Josefina la cantora o El pueblo de los ratones*, de Franz Kafka. Buenos Aires, Goncourt, 1976.
- *Franz Kafka. Homenaje en su centenario. 1883-1924*, Buenos Aires, Centro de Estudios Germánicos de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UBA), 1981.
- *Temas de literatura alemana*, Córdoba, Alción, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*, Madrid, Planeta, 2002.

- *El monstruo de los jardines*, Madrid, Luarna, 2010.
- CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2009.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1992, 2 vols.
- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- CHÉJOV, Antón Pávlovich. *Platónov*, traducción, prólogo y notas de Alejandro Ariel González, Buenos Aires, Losada, 2010.
- CORTINA, Álvaro. «Juan Mayorga y la mirada hacia lo intraducible», original del autor, 2015.
- CRAIG, Gordon. «*Sonámbulo*: un hombre nuevo surgiendo de los escombros del pasado», original del autor, 2003.
- «*La tortuga de Darwin*: la historia como experiencia del pasado», original del autor, 2004.
- «*Platónov*: crónica de la degradación», 2009. Disponible en Soitu.es: [http://www.soitu.es/participacion/2009/04/12/u/gordoncraig\\_1239527349.html](http://www.soitu.es/participacion/2009/04/12/u/gordoncraig_1239527349.html) [Consulta: 02/09/2017].
- «*La lengua en pedazos*: celebración de la palabra», original del autor, 2011.
- «*Woyzeck*: por la humillación a la locura», original del autor, 2011(b).
- CUADROS, Carlos. «“Sonámbulo”, a Alberti me lo han cambiado: Las matemáticas de Dios», *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, n.º 301, 2003, pp. 70-73.
- CURTO, Victoria. «Entrevista: Hamlet charla con Mayorga sobre su pasión por los clásicos», original de la autora, 2009.
- DOLEZEL, Lubomír. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Giulio Einaudi, 1990.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Los hermanos Karamázov. Crimen y castigo. Stepanchikovo y sus habitantes. El jugador*, Madrid, EDAF, 1970.
- DUBATTI, Jorge (ed.). *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Biblos, 1992.
- «Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de “adaptación teatral”», *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina*, n.ºs 29-30, enero-diciembre de 1994, pp. 13-27.
- (ed.). *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC, 1995.
- (ed.). *Poéticas argentinas del siglo xx. Literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996.
- *El teatro laberinto. Ensayos de teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.
- *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.
- *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- *Teatro y poéticas comparadas. Micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas*, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- «La literatura sobre la escena», 2015. Disponible en: <http://www.espaciojuanlortiz.com.ar/?p=3934> [Consulta: 17/06/2015].
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993.

- DÜRRENMATT, Friedrich. *La visita de la anciana dama*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960.
- EURÍPIDES. *Tragedias*, México, Universidad Nacional de México, 1921.
- FERNÁNDEZ ABEJÓN, Leticia. «Juan Mayorga: “Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria”», *Matematicalia. Revista digital de divulgación matemática*, Proyecto consolidar ingenio mathematica, ISSN: 1699-7700, 2010. Disponible en: [http://www.matematicalia.net/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=528](http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=528) [Consulta: 02/09/2017].
- FERNÁNDEZ CHAPO, Gabriel. «Argentina. ¿Adaptación, transposición y/o versión? Problemas terminológicos en los tránsitos entre literatura y teatro», *Revista Teatro/CELCIT*, n.ºs 37-38, 2014, pp. 167-170.
- FERNÁNDEZ, Imma. «Juan Mayorga: “Todos somos el sultán de Sherezade: necesitamos que nos cuenten historias”», *El Periódico*, Barcelona, 22 de abril de 2013. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/dominical/juan-mayorga-todos-somos-sultan-sherezade-2370850> [Consulta: 02/09/2017].
- FUENTES, Rafael. *La paradoja del revolucionario. Platónov. Antón Chéjov. Versión de Juan Mayorga*, reseña, original. Pub. en Madrid, Centro Dramático Nacional, 2009.
- GABRIELE, John P. «Entrevista con Juan Mayorga», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, n.º 3, Sociedad de Estudios Hispanoamericanos, 2000, pp. 180-185.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*, ed. corr. y aum., México, Paso de Gato, 2012.
- (ed.) *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Antígona, 2016.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIES, David. «Entrevista a Juan Mayorga», original del autor, 2010.
- GIMÉNEZ PORCEL, Judith. «Las fosas comunes de la guerra civil. Análisis historiográfico», Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 2013. Disponible en: [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/50624/1/TFG\\_GimenezPorcel.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/50624/1/TFG_GimenezPorcel.pdf) [Consulta: 02/09/2017].
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*, Barcelona, Planeta, 2002.
- GÓMEZ, Benito. «La españolización del surrealismo en *Sobre los ángeles*», *Hipertexto*, n.º 16, 2012, pp. 54-77.
- GORRÍA FERRÍN, Ana. «Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga», *El Futuro del Pasado* (ISSN: 1989-9289), n.º 3, 2012, pp. 481-502.
- GOW, James. *Minerva*, Buenos Aires, Emecé, 1946.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HERAS, Guillermo. «La muestra de teatro español de autores contemporáneos de Alicante. El pulso firme de nuestra dramaturgia», *Ínsula*, n.ºs 601-602, 1997, pp. 29-30.
- «Versión y adaptación de *Rivera despojada; Medeamaterial; Paisaje con argonautas*, de Heiner Müller», *Primer Acto*, n.º 226, 1988, pp. 99-107.
- HEVIA, Elena. «“El maestro y Margarita” que no ardió», *El Periódico*, Barcelona, 7 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/maestro-margarita-que-ardio-3267067> [Consulta: 02/09/2017].

- HUGUET-JEREZ, Marimar. *Posmodernidad y Teatro Español: Génesis de la Generación Brado-  
mín*, Madrid, Pliegos, 2014.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globaliza-  
ción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- JAEGGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Econó-  
mica, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.
- KAFKA, FRANZ. *El proceso*, traducción, notas e introducción de Miguel Vedda, Buenos Aires,  
Colihue, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1982, col. Espiral/Ensayo, 2 vols.
- LARGO, Concha. «Entrevista a Juan Mayorga sobre la adaptación de *Woyzeck*», original de la  
autora, 2011.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Natán el sabio*, introducción y notas de Agustín Andreu, Barce-  
lona, Anthropos, 2008.
- LLADÓ, Albert. «Hay que desobedecer al espectador. Entrevista a Juan Mayorga», *La Van-  
guardia*, Barcelona, 23/06/2014. Disponible en: [http://www.lavanguardia.com/li-  
bros/20140623/54410309275/juan-mayorga-desobedecer-al-espectador.  
html#ixzz3Ep8Z0Mgj](http://www.lavanguardia.com/li-<br/>bros/20140623/54410309275/juan-mayorga-desobedecer-al-espectador.<br/>html#ixzz3Ep8Z0Mgj) [Consulta: 02/09/2017].
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. «El teatro español ante el siglo XXI», *Monteagudo. Revista de Litera-  
tura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, tercera época, n.º 11, 2006,  
pp. 41-54.
- «Rey Lear: un actor», original del autor, 2008.
- LUIS, Gemma de. «Hay corderos que se creen lobos», *La Ratonera. Revista asturiana de tea-  
tro*, n.º 25, 2009. Disponible en: [http://www.la-ratonera.net/numero25/n25\\_mayorga.html](http://www.la-ratonera.net/numero25/n25_mayorga.html)  
[Consulta: 02/09/2017].
- MADRID, Manuel. «La lengua en pedazos», original del autor, 2009.
- MANN, Iris. «Theater as deception». Entrevista sobre el drama *Himmelweg* para el *Jewish  
Journal*. Original en español cedido por Juan Mayorga, octubre de 2011. Disponible (en  
inglés) en [http://www.soitu.es/participacion/2009/04/12/u/gordoncraig\\_1239527349.  
html](http://www.soitu.es/participacion/2009/04/12/u/gordoncraig_1239527349.<br/>html) [Consulta: 02/09/2017].
- MARCH, Robert. «Nadando entre medusas: conversación con Juan Mayorga», Universidad de  
Valencia, original del autor, 2013.
- MARCHENA, Paola. «El espacio y tiempo: pilares del discurso dramático de Juan Mayorga  
en *El jardín quemado*», Universidad de Buenos Aires, original de la autora, 2007.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MAYORAL, José Antonio (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MAYORGA, Juan. *El traductor de Blumemberg*, original del autor, 1993.
- *El jardín quemado*, original del autor, 1996(a).
- «Estatuas de ceniza», ponencia para lectura en la Universidad de Málaga, original del  
autor, 1996(b).
- «Teatro y shock», original del autor, 1996(c).
- *Amarillo*, original del autor, 1998.
- *Angelus novus*, original del autor, 1999(a).
- «Cartas de amor a Stalin: el poder como lo sueña el impotente», original del autor, 1999(b).

- Versión de *El monstruo de los jardines*, original del autor, 2000(a).
- Versión de *La visita de la vieja dama*, original del autor, 2000(b).
- *Cartas de amor a Stalin*, original del autor, 2000(c).
- «Misión del adaptador», original del autor, 2001(a).
- «Venus y Marte», original del autor, 2001(b).
- «Ni una palabra más», original del autor, 2001(c).
- «China, demasiado tarde», original del autor, 2001(d).
- Versión de *La dama boba*, original del autor, 2002(a).
- «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», en *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, original del autor, 2002(b). Pub. en ed. de F. B. Pedraza, Madrid, CNTC, 2003, pp. 47-59.
- *Himmelweg (Camino del cielo)*, original del autor, 2002(c).
- *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin*, tesis doctoral, original del autor, 2002(d).
- «Cultura global y barbarie global», original del autor, 2002(e).
- «Experiencia», original del autor, 2002(f).
- «Shock», original del autor, 2002(g).
- «Violencia y olvido (Réplica a “Violencias regeneradoras”, de Carlos Pereda)», original del autor, 2002(h).
- *Animales nocturnos*, original del autor, 2003(a).
- *Palabra de perro. A partir del Coloquio de los perros, de Cervantes*, original del autor, 2003(b).
- *Sonámbulo* (a partir de «Sobre los ángeles», de Rafael Alberti), original del autor, 2003(c).
- «Herida de ángel», original del autor, 2003(d).
- «Tobías sin el ángel», original del autor, 2003(e).
- Versión de *Natán el sabio*, original del autor, 2003(f).
- «Natán el sabio: la Ilustración en escena», original del autor, 2003(g).
- «Teatro y verdad», original del autor, 2004(a).
- «Sanchis y la memoria común», original del autor, 2004(b).
- *Job. A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum*, original del autor, 2004(c).
- *Últimas palabras de Copito de Nieve*, original del autor, 2004(d).
- Versión de *Fuente Ovejuna*, original del autor, 2005(a).
- «¡Fuente Ovejuna y que viva el Rey Fernando!», original del autor, 2005(b).
- «El silencio del prisionero», original del autor, 2005(c).
- Versión de *El gran inquisidor*, original del autor, 2005(d).
- «Un Royal Court para Madrid», original del autor, 2005(e).
- *Primera noticia de la catástrofe* (a partir de «Historia de las Indias», de Bartolomé de las Casas), original del autor, 2006(a).
- Versión de *Divinas palabras*, original del autor, 2006(b).
- «El milagro de Valle», original del autor, 2006(c).
- «El dramaturgo como historiador», original del autor, 2007(a).
- «La representación teatral del Holocausto», original del autor, 2007(b).
- «El teatro en Madrid en el año 2007», original del autor, 2007(c).

- «Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino», original del autor, 2007(d).
  - *La tortuga de Darwin*, original del autor, 2008(a).
  - *La paz perpetua*, original del autor, 2008(b).
  - Versión de *Ante la ley*, original del autor, 2008(c).
  - «Mi recuerdo favorito de Sarah Kane», original del autor, 2008(d).
  - Versión de *El rey Lear*, de William Shakespeare, original del autor, 2008(e).
  - «*Rey Lear*: una enciclopedia de lo humano», original del autor, 2008(f).
  - *Teatro para minutos*, original del autor, 2009(a).
  - *La lengua en pedazos. A partir del «Libro de la vida» de Teresa de Jesús*, original del autor, 2009(b).
  - «Espiritualidad y subversión», original del autor, 2009(c).
  - Versión de *Platónov*, original del autor, 2009(d).
  - «Un pedagogo de la destrucción», original del autor, 2009(e).
  - «Harold Pinter, verano de 1998», original del autor, 2009(f).
  - «Enzo Corman, un utopista del teatro», original del autor, 2009(g).
  - «Frente a Europa», original del autor, 2010(a).
  - «Una deuda», original del autor, 2010(b).
  - «Elipses de Benjamin», original del autor, 2010(c).
  - *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)*, original del autor, 2010(d).
  - *Fedra*, prólogo de Mabel Brizuela y María Amelia Hernández, Oviedo, KRK, 2010(e).
  - Versión de *Woyzeck*, original del autor, 2011.
  - Versión de *La vida es sueño*, original del autor, 2012(a).
  - «Muy lejos, muy hondo», texto del *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* para la versión de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Compañía Nacional de Teatro Clásico, original, 2012(b).
  - *El crítico (si supiera cantar, me salvaría)*, original del autor, 2012(c).
  - «Un Quijote en el siglo xx», original del autor, 2012(d).
  - Versión de *Hécuba*, original del autor, 2013(a).
  - «Hécuba» (texto escrito para la presentación de su versión), original del autor, 2013(b).
  - Texto para la presentación y puesta es escena del drama *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* en la ciudad de Varsovia, original, 2013(c).
  - *Reikiavik*, original del autor, 2013(d).
  - *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota, 2014.
  - «El pacto teatral», 2015. Disponible en <http://www.aisge.es/juan-mayorga> [Consulta: 02/09/2017].
  - «Razón del teatro», discurso pronunciado en el acto de su toma de posesión como académico de número de la Real Academia de Doctores de España, Madrid, Soluciones Gráficas Chile, 2016.
- MOLANES RIAL, Mónica. «Entrevista a Juan Mayorga», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Madrid, n.º 6, 2012, pp. 193-206.
- «La dramatización del yo fragmentado de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti en *Sonámbulo* de Juan Mayorga», en Barbara Greco y Laura Pache Carballo, (eds.). *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos xx y xxi*, Madrid, Siglo XXI, 2014(a), pp. 331-338.

- «Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga», *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 11, 2014(b), pp. 161-177.
- y CANDELAS COLODRÓN, Manuel. «Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, 2011, pp. 66-84.
- MONTFORT, Valeria. «Poner la cabeza del público en movimiento. Conversación con Juan Mayorga en dos actos», *Parnaseo*, 2006. Disponible en: <http://www.ariadna-rc.com/numero34/critica07.htm> [Consulta: 02/09/2017].
- NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*, Barcelona, Clásico Zeta, 2009.
- OROZCO VERA, María Jesús. «La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga», en *Homenaje al Dr. Alberto Millán Chivite*, n.ºs 34-35, 2011-2012.
- PASCUAL, Itziar. «El teatro español alternativo: un intento de panorámica», *Ínsula*, n.ºs 601-602, 1997, pp. 35-36.
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Madrid, Cátedra, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- PICHOIS, Claude y ROUSSEAU, André-M. *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- PREVITALI-MORROW, Giovanni. «Unos aspectos autobiográficos de Cervantes en *El coloquio de los perros*», *Actas IV*, p. 429, 1971. Disponible en el Centro Virtual Cervantes: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_041.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_041.pdf) [Consulta: 02/09/2017].
- RACINE, Jean. *Andrómaca / Fedra*, Barcelona, Cátedra, 2002, col. Historia de la Literatura.
- REYES MATE, Manuel. «La actualidad de la tragedia», texto base para la conferencia «Vigencia de las tragedias clásicas en el mundo moderno», pronunciada en el Festival de Mérida el 13 de agosto del 2011, original del autor, 2010.
- y MAYORGA, Juan. «Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka», *Isegoría*, n.º 23, 2000, pp. 45-67.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. «Autorrepresentación en Cervantes y el sentido del *Coloquio de los perros*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, febrero de 1997. Disponible en: <http://users.ipfw.edu/lehle/cervante/csa/articf97/rodrigue.htm> [Consulta: 15/04/2014].
- RODRÍGUEZ SANTOS, Carmen. «Entrevista con Juan Mayorga», original de la autora, 2010.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda. «“Fedra” de Juan Mayorga en el Teatro Bellas Artes de Madrid», original de la autora, 2007.
- «El Centro Dramático Nacional estrena “Platónov” de Antón Chéjov en el teatro María Guerrero de Madrid», original, 2009.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*, México, Paso de Gato, 2012.
- SANTILLÁN, Juan José. «Juan Mayorga. En busca de la complicidad del espectador», *Picadero*, n.º 30, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro (INT), 2012.
- SÉNECA. *Tragedias II*, introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1980.
- SHAKESPEARE, William. *Tragedias*, Barcelona, Planeta, 2002, col. Historia de la Literatura.
- SIMÓN, Adolfo. «Entrevista con Juan Mayorga», original del autor, 2009.

- TERESA DE JESÚS, Santa. *Libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 11.<sup>a</sup> ed., 1997.
- TORO GARLAND, Fernando de. *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- ÜBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra / Murcia, Universidad, 1989.
- *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2004.
- URRUTIA, Jorge. *La verdad convenida. Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Divinas palabras*, Madrid, Espasa, 2011.
- VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna*. Madrid, Planeta, 2002.
- *La dama boba*. Madrid, Cátedra, 2004.
- VELTRŮSKÝ, Jirí. *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna, 1990.
- VERDÚ, Miguel. «Platónov», *Guía del Ocio*, Madrid, 27/03/2009.
- VILAR, Ruth y ARTESERO, Salva. «Conversación con Juan Mayorga», 2009. Disponible en: <http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> [Consulta: 02/09/2017].
- WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, [Antonio Machado, 1989.

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

Editada bajo la supervisión de Editorial CSIC,  
esta obra se terminó de imprimir en Madrid  
en octubre de 2017

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR

VERSIÓN NO DEFINITIVA. COPIA PARA AUTOR