

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2012)
Heft: 19

Artikel: Desde la butaca : acercamiento a la dramaturgia de Juan Mayorga
Autor: Girbés, Salvador
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Desde la butaca:

acercamiento a la dramaturgia de Juan Mayorga

Salvador Girbés

Université de Lausanne

En este trabajo comentaremos dos elementos que se destacaron en las ponencias y debates que animaron la Jornada de estudio dedicada a la dramaturgia de Juan Mayorga¹. El presente trabajo es un acercamiento a la dramaturgia mayorguiana a partir de aquellas reflexiones sobre teatro y lenguaje, y de otras lecturas personales complementarias al respecto.

JUAN MAYORGA: UN PERFIL ATÍPICO

La formación teatral de Juan Mayorga es “poco común para un dramaturgo”². En efecto, antes de dedicarse enteramente al arte dramático, Juan Mayorga (licenciado en Filosofía y en Matemáticas en 1988, y doctor en Filosofía en 1997³) fue docente

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 19 (primavera 2012): 163-180.

¹ Ver programa detallado de la Jornada en <http://www.unil.ch/esp/page87771.html> (consultado 18-III-2012).

² Brizuela, Mabel: «El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria», en: *Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*. La Plata (Argentina), 2008, pp. 1-9, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.378/ev.378.pdf (consultado 16-I-2012).

³ Juan Mayorga ha realizado diversos trabajos sobre Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka. Su trabajo filosófico más importante es *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Es miembro del grupo de investigación “El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa” en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

en un instituto madrileño. Carla Matteini⁴ señala que fue ciertamente esta experiencia pedagógica, además de sus capacidades en ciencias exactas y abstractas, la que dio a Juan Mayorga la oportunidad de convertirse al teatro y que lo llevó a enseñar la Dramaturgia y la Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid. Por otro lado, para Mabel Brizuela es quizás en esta formación previa y científica donde se encuentra “la base de una suerte de ética o moral que sostiene todo su teatro”⁵. Sentido ético, tanto del dramaturgo como de su propia escritura, al que Carla Matteini ya había aludido comentando que

[el sentido ético] determina y condiciona casi todas sus historias y sus personajes. Esto tiene que ver, y mucho, con su discurso sobre la función del teatro como “arte político, arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia”⁶.

Lo cierto es que, como indica Juan Mayorga, su afición por el teatro no brotó de la nada:

Empecé escribiendo narrativa y poesía y, ya en los últimos años de la adolescencia, teatro, si bien, a diferencia de otros compañeros no procedía de la práctica teatral. Fui antes escritor que hombre de teatro, de modo que consideraba el teatro como un género literario. [...] Ahora me siento un hombre de teatro tanto como un escritor⁷.

Hacia finales de la década de los 80 e inicios de la siguiente, Juan Mayorga amplía su cultura del teatro estudiando Dramaturgia en los talleres de escritura del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en Madrid, impartidos por el autor chileno Marco Antonio de la Parra. De este taller surgirá, en 1994, el colectivo teatral *El Astillero*⁸. El mismo año, Juan Mayorga, miembro fundador de este colectivo, estrena por vez primera una obra suya: *Más ceniza*, galardonada con el Premio Calderón de La Barca en 1992. Notemos, sin embargo, que la

⁴ Matteini, Carla: «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280 (1999), p. 48.

⁵ Brizuela (2008), *op. cit.*

⁶ Matteini (1999), *op. cit.*, p. 49.

⁷ Navarro, Luis: «Juan Mayorga», *Proscritos. La Revista*, III, 11 (2004), <http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=11&d=t&s=t2&ss=1> (consultado 16-I-2012).

⁸ El colectivo *El Astillero* está compuesto por los autores siguientes: José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández, Juan Mayorga y el director de escena Guillermo Heras.

dedicación del joven dramaturgo a la escritura teatral ya había empezado en 1987 con *Siete hombres buenos*. Esta pieza obtuvo un accésit al Premio Marqués de Bradomín en 1989 y fue publicada el mismo año. Desde entonces, la calidad de la producción dramática de Juan Mayorga fue enriqueciéndose y muchas de sus obras —tanto publicadas como estrenadas— han gozado no sólo del apoyo de la crítica especializada, sino también del aplauso del público.

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE

En su intento de indagar algunas de las poderosas fuerzas latentes en la obra del dramaturgo madrileño, Carla Matteini nota que sólo la imagen del “buceo” es capaz de describir la particularidad de la escritura de Juan Mayorga: una escritura que, en un primer momento, podría emparentarse con un mar tranquilo y llano, pero que en realidad disimula profundos abismos, remolinos del alma y de la razón. De ahí que, mayoritariamente, los textos teatrales de Juan Mayorga sean

[...] de especial y compleja factura, lenguaje preciso y hermosas historias llenas de coraje y emoción. Pero la inmersión total en su escritura requiere una buena provisión de oxígeno, que estimule la mente y la mantenga atenta y vigilante, y una pausada descompresión al salir a la superficie⁹.

Por esto, en alguna ocasión, se ha podido emplear el término de “hermetismo”¹⁰ para caracterizar el teatro de Juan Mayorga, intención desmentida por el dramaturgo: “nunca quise ser un autor hermético, pero a veces pude parecerlo por mera incompetencia”¹¹. Sin embargo, Juan Mayorga apunta que su “utopía, [su] horizonte es crear un teatro que sea culto y popular al mismo tiempo”¹². En su ponencia, María Jesús Orozco Vera —al comentar la expresión sintética de la escritura de Juan Mayorga— habló de un “puente crítico” que el dramaturgo establece

⁹ Matteini (1999), *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Oliva, César: *La última escena: (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra, 2004, 249.

¹¹ Campal Fernández, José: «Charlando con Juan Mayorga», *La Ratonera: Revista Asturiana de Teatro*, 15 (2005), p. 68.

¹² Montfort, Vanessa: «Poner la cabeza del público en movimiento. Conversación con Juan Mayorga en dos actos», *Ariadna. Revista Cultural*, 34 (invierno 2007), <http://www.ariadna-rc.com/numero34/critica07.htm> (consultado 16-I-2012).

entre el escenario y el público. En este sentido, el escritor madrileño comenta:

Quiero hacer un teatro que respete al espectador, que convoque su imaginación y su memoria y también lo desafíe. El hecho de que el espectador sienta nostalgia de otro lenguaje o sienta la impresión de que el lenguaje cotidiano que maneja no es capaz de decirlo todo y que hay otro modo de usar el castellano está cargado de riqueza. Por un lado el espectador ha de ser desafiado y la introducción de elementos 'cultos' tiene un valor. Por otro lado uno viene de donde viene y mi formación ante todo es libresca¹³.

Estos "elementos cultos" son una referencia a los intertextos que Juan Mayorga esparce a menudo en varias de sus obras. Estas referencias culturales pueden ser explícitas, como en *Himmelweg* (*Camino del cielo*), donde el Comandante alemán alude directamente a la *Poética* de Aristóteles:

COMANDANTE. Composición. Es lo más importante, la composición.

¿Cómo explicárselo?

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

"Poética" de Aristóteles, capítulo séptimo.

Abre el libro y lo pone ante Gottfried, que lo lee en silencio. Pausa. El Comandante espera unas palabras de Gottfried. Pero éste no acierta a decir nada.

Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control¹⁴.

O también pueden ser implícitas, como por ejemplo la alusión a la metáfora manriqueña de la muerte, en *El traductor de Blumemberg*:

CALDERÓN. Polvo somos y en polvo nos convertiremos, ¿verdad? Nuestras vidas son los ríos que van a dar al océano, que es como si dijéramos morir, pero en metáfora, ¿no es cierto? Todo se acaba¹⁵.

¹³ Navarro (2004), *op. cit.*

¹⁴ Mayorga, Juan: *Himmelweg*. México: Paso de Gato (Cuadernos de Dramaturgia Internacional), 2007, p. 24.

¹⁵ Mayorga, Juan: *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 2003, p. 84.

Explícita o implícita, la intertextualidad se traduce como un intento del dramaturgo para hacer partícipe de su obra al espectador/lector, o, mejor dicho, haciendo del receptor un “co-creador” de la obra, como lo explica muy bien Claire Spooner:

[...] l'un des défis de l'écriture de Juan Mayorga est de “rendre l'idée visible”, mettant en scène la tension entre le monde abstrait de la philosophie, des idées, de l'intangible, et celui du théâtre, le “règne du concret”. La scène est donc pour Mayorga un espace d'interaction entre les idées et les corps, les mots et les images, mais aussi entre les différentes idées “rendues visibles” et celles du spectateur”¹⁶.

Este interrogante sobre el lenguaje se convierte entonces para el autor en una de las constantes de su teatro:

la reflexión sobre el lenguaje, sobre sus límites y sus perversiones, sobre su capacidad de hacer lo mejor o lo peor, es importante en mi obra. También es importante en mi formación. Yo me doctoré en filosofía sobre Walter Benjamin y ese es uno de los aspectos importantes de su trabajo. El poder utiliza el lenguaje para dominar, como instrumento violento¹⁷.

Al respecto, Claire Spooner apunta también a que esta reflexión sobre la palabra “se trouve au cœur des interactions sur scène, [...] il devient même un prisme à travers lequel le spectateur/lecteur est amené à observer et à réfléchir sur les relations humaines, et sur le rôle du langage dans la société humaine”¹⁸.

Durante su ponencia, la investigadora francesa mencionó algunos ejemplos en los cuales el lenguaje puede manifestar su papel como medio de violencia, y su posible utilización como instrumento de dominación. En primer lugar, Claire Spooner subrayó las posibles asociaciones del lenguaje con el poder, tanto simbólico como político. Estos efectos del lenguaje y de sus límites se encuentran en *Hamelin*, obra en la que Juan Mayorga se acerca al delicado tema del abuso sexual de menores. En el texto vemos como la palabra puede estar, por ejemplo en un ámbito social, al servicio de quienes sepan manejarla:

¹⁶ Spooner, Claire: «Les interactions chez le dramaturge espagnol Juan Mayorga: vers un langage dramatique de l'entre deux», *Litter@incognita*, 3 (2010), http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/1/littera-incognita/article.xsp?numero=3&id_article=article-3-spooner-1035 (consultado 16-I-2012).

¹⁷ Navarro (2004), *op. cit.*

¹⁸ Spooner (2010), *op. cit.*

MONTERO. ¿Cuándo crees que se podría celebrar sin riesgo ese encuentro? Debo establecer un plazo. No puedo impedirle eternamente que vea a su hijo.

RAQUEL. ¿Qué dice la madre?

MONTERO. Es él quien lo solicita. ¿Qué plazo te parecería razonable?

RAQUEL. El tiempo que el paciente necesite para reconstruir su proyecto de vida.

ACOTADOR. "Proyecto". Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: "Escuela Hogar", "Dirección General de Protección de la Infancia", "Derechos Humanos". Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice "familia", dice "unidad familiar". No dice "Josemari", dice "paciente". Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar.

MONTERO. No va a ser fácil. Se ve que ese hombre quiere pelear.

RAQUEL. Que pelee no prueba nada. Es lo lógico, que pelee.

MONTERO. Tiene derecho. Se trata de su hijo.

RAQUEL. No pelea por su hijo, sino por su prestigio en la comunidad. Pelea por conservar su medio social. Devuélvele el niño y lo exhibirá por el barrio como un triunfo¹⁹.

En este fragmento, vemos cómo, en la didascalía, el "Acotador" declara explícitamente que estamos ante una obra metalingüística, además de advertirnos de "cómo se forma y se enferma" el lenguaje. Aquí, dos personajes, el juez Montero y la psicopedagoga Raquel, intentan ponerse de acuerdo sobre el posible encuentro entre Josemari y su padre. En efecto, en su opinión por supuesto, éste es considerado como cómplice pasivo por haber facilitado el abuso sexual que su hijo habría sufrido por parte de Rivas a cambio de su generosidad con la familia del niño. El intercambio entre estos representantes del poder y del saber pone en evidencia que "le poids des mots dépend de celui qui les énonce et de la façon dont ils sont formulés"²⁰. Las palabras expresadas por la psicopedagoga están impregnadas de "*savoir et donc de pouvoir, et empêchent la possibilité d'une véritable communication entre elle et les autres*"²¹: en este caso

¹⁹ Mayorga, Juan: *Hamelin*. Ciudad Real: Ñaque, 2005, pp. 57-58.

²⁰ Spooner (2010), *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

la familia de Josemari, o “unidad familiar”, cuya condición humilde le impide poder defenderse ante los representantes de la “Dirección General de Protección de la Infancia”. La violencia social del lenguaje se expresa aquí a través de una nomenclatura especializada que favorece, o mejor dicho intensifica, las desigualdades entre los individuos. Esto lo confirma Juan Mayorga al decir que:

[En Hamelin] el juez, la psicóloga e incluso el pedófilo son dueños de lenguajes desde los que pueden atacar y defenderse. La miseria de la familia del niño empieza por la carencia de un lenguaje semejante²².

Otro ejemplo significativo de un abuso de poder por parte del lenguaje lo encontramos en la pieza *El buen vecino*²³. En 2001, atendiendo a una solicitud de la Royal Court de Londres sobre un tema de la actualidad política española, Juan Mayorga optó, en ocasión de la sanción de la nueva Ley de Extranjería, por “hurga[r] en las heridas de la inmigración: las leyes de inmigración son las auténticas constituciones: dicen quién tiene derechos y quién no, quién es legal y quién no”²⁴.

Este texto pone en escena una sociedad en la que los individuos se dividen en dos categorías: “ceux qui ont des papiers et ceux qui n’en ont pas, des hommes *dans la loi* et des hommes *hors la loi*”²⁵:

BAJO- ¿No es extranjero?

ALTO- Desde luego que no. ¿Parezco extranjero?

BAJO- No, no parece extranjero.

ALTO- No tengo nada en contra de ellos, siempre y cuando no vengán a crear problemas. He conocido gente estupenda de todos los colores. Gente que no viene a darte lecciones sobre cómo vivir en tu propio país. Por desgracia, parece que abundan más los que...

BAJO- No siga, ya es suficiente. ¡Aplausos! Le felicito. Su acento es mejor que el mío, y su modo de usar mi idioma. Y también el cuerpo, su modo de moverse... Qué disciplina. Admiro a la gente con

²² Campal Fernández (2005), *op. cit.*, p. 69.

²³ Este texto posteriormente se convertirá en una obra extensa, *Animales nocturnos*, estrenada en 2003. Los comentarios que citamos a continuación se relacionan con ésta.

²⁴ ABC Cataluña, «Animales nocturnos hurga en las heridas de la inmigración», 05-07-2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-07-2005/abc/Catalunya/animales-nocturnos-hurga-en-las-heridas-de-la-inmigracion_203588111028.html (consultado 16-I-2012).

²⁵ Spooner (2010), *op. cit.*

autocontrol. No tema, no ha cometido ningún error, yo no habría sospechado, sólo fue una corazonada. 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”.

ALTO- Eso es falso.

BAJO- Muéstremelos. Sus papeles.

ALTO- ¿Qué le muestre...? ¿Quién se cree que es? Ya le he aguantado bastante.

BAJO- ¿Qué va hacer? ¿Ponerse a chillar delante de toda esta gente? ¿Llamar a la policía? ¿Por qué no la llama? Relájese, hombre. No le he llamado “hijodeputa”. Sólo he dicho que es un extranjero sin permiso de residencia. Nada grave, salvo que, en aplicación de la ley tres siete cinco cuatro, usted podría ser devuelto inmediatamente a su país de origen. ¿O es la ley tres cuatro siete cinco?

ALTO- ¿Está borracho?

BAJO- Todavía no he bebido una gota. No me gusta beber solo. No vuelva a levantarse sin mi permiso, por favor, no me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Estoy intentando ser amable. No es nada personal, ya se lo he dicho. Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación. Dos sombras se cruzan cada mañana en la escalera hasta que un día...²⁶.

En el intercambio, se percibe cómo el hombre Bajo, solitario y maquinador, se anima a aprovecharse de la condición de inmigrante del hombre Alto para apropiarse de su vida y tiranizarlo abusando de su vulnerabilidad de “sin papeles”. Ambos, pues, protagonizan “un dúo amo-esclavo de inequívocas raíces psicópatas”²⁷. Sin embargo, la obra de Juan Mayorga juega también con la ambigüedad. Así, la violencia de esta relación “n’est pas nécessairement directe, ou unilatérale”²⁸. En efecto, si el hombre Bajo se sirve de la Ley de Extranjería para dominar a su vecino, esto lo hace para “exigirle [...] que sea el amigo que nunca tuvo”²⁹. Son, pues, su soledad y su ineptitud para comunicar con su mujer y los demás las que lo llevan a actuar de esa

²⁶ Mayorga, Juan: «El buen vecino», en: Serrano, Virtudes (ed): *Teatro breve entre dos siglos. Antología*. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 367-368.

²⁷ Benach, Joan-Anton: «Con nocturnidad y psicopatía», *La Vanguardia*, 10-7-2005, <http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/2412/1/20050710MAE-VAN-II.pdf> (consultado 16-I-2012).

²⁸ Spooner (2010), *op. cit.*

²⁹ ABC Cataluña (2005), *op. cit.*

manera. Y al cabo, es este personaje “qui devient complètement dépendant de sa victime”³⁰.

Por último, evoquemos la posible unión del lenguaje con la mistificación, señalada por Claire Spooner en su intervención, al aludir a la violencia ética y moral que las palabras son susceptibles de producir. El lenguaje, en ocasiones, puede hacerse cómplice de “mascaradas” para negar (u ocultar) y disminuir (o disfrazar) la realidad. Esto es muy sintomático en una obra como *Himmelweg*, en la cual Juan Mayorga trata el tema del Holocausto:

[Esta pieza] nos advierte sobre los peligros de nuestra indiferencia ante lo absurdo y lo inabordable de la realidad, enfrentando las convicciones al pragmatismo de la sociedad y denunciando la podredumbre de la vida moral de una sociedad que se niega a oír la verdad aferrándose a la mentira³¹.

Al respecto, vemos en el texto cómo el Comandante del campo consigue, mediante la palabra, “organiser une mascarade et à faire croire au délégué de la Croix Rouge que le camp qu’il est en train de visiter est une *ville normale*”³²:

Me invade una rara sensación de soledad entre esos alemanes y esos judíos. Empiezo a sentir que también yo soy una pieza del juguete. Pero, ¿cuál es mi función? ¿Dónde estoy, en realidad? A un metro de Gottfried, pero, ¿dónde?

El comandante vuelve a nuestro lado. “A esta estación llega gente de toda Europa. Pero no espere ver ningún tren. A menos que quiera hacer noche aquí. Los transportes siempre llegan a las seis de la mañana”. Me parece escuchar los trenes atravesando el silencio del bosque. Atravesando ese silencio que sólo se oye dentro del bosque.

Al otro lado de las vías, mi mirada cae sobre una corta rampa de cemento, dispuesta como para hacer bajar ganado de los vagones. Luego, una rampa de subida, más suave y más larga, que acaba en una especie de hangar. El comandante se da cuenta de que mi mirada está en el hangar. Me explica: “La enfermería. A este camino, desde el tren hasta la enfermería, le llamamos *Camino del cielo*”. Y mira a Gottfried como pidiendo confirmación. Gottfried asiente: *Camino del cielo*. (*Himmelweg*, p. 8).

³⁰ Spooner (2010), *op. cit.*

³¹ Barrera Benítez, Manuel: «*Himmelweg*, un sólido drama moderno», *Con-traluz: Revista de Investigación Teatral*, 5 (2011), p. 105.

³² Spooner (2010), *op. cit.*

Esta obra es, pues, un ejemplo de cómo las palabras niegan la realidad y la disfrazan. Sólo son eufemismos, y el lenguaje llega “à faire illusion sur la seule personne qui aurait pu dire la vérité au monde extérieur au camp [el delegado de la Cruz Roja, quien a su vez retoma] malgré lui la relève des euphémismes du commandant dans le rapport positif du camp qu’il écrit après sa visite”³³:

Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches: “Las condiciones higiénicas son satisfactorias. La gente está correctamente vestida, con las diferencias lógicas entre las clases sociales y las zonas de procedencia. Las condiciones de alojamiento son modestas, pero dignas. La alimentación parece suficiente”.

No sobrestimen mi poder. Todo lo que podía hacer era redactar un informe y firmarlo con mi nombre. Aunque hubiera escrito otra cosa, nada hubiera cambiado. ¿Podía haber escrito otra cosa? Mi misión era abrir los ojos y mirar. (*Himmelweg*, pp. 10-11).

Como indica Claire Spooner, es sin duda el título de la obra lo que constituye el más horroroso eufemismo del texto. En efecto, *Himmelweg* designa la rampa de cemento que, según el Comandante, conduce a la supuesta enfermería. Sin embargo, en realidad, ésta no es otra cosa que la cámara de gas.

En los textos de Juan Mayorga son los personajes quienes dan a ver imágenes “con” y “entre” las palabras. Es en este sentido en el que Claire Spooner habla de una escritura de “l’entre-deux” en la cual, la dramaturgia de la palabra implica que “seul le spectateur peut créer ce qui est évoqué sur scène par les mots, c’est en lui et non pas seulement sur scène que va avoir lieu l’“expérience” théâtrale”³⁴.

POR UN TEATRO “RESPONSABLE”

Juan Mayorga considera que el teatro es “un arte político” “en la medida en que la obra es construida por un colectivo que convoca a la ciudad —a la “polis”— y finalmente la pone en escena ante una asamblea de espectadores”³⁵. De ahí entonces

³³ Spooner (2010), *op. cit.*

³⁴ Spooner (2010), *op. cit.*

³⁵ De Paco, Mariano: «Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso», *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 11 (2006), p. 58.

que, en su dramaturgia, Juan Mayorga recurra con frecuencia a la Historia:

El teatro fue, probablemente, el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Quizá el primer hombre que vio el fuego mimase su encuentro con éste para dar cuenta de él a otro hombre. Quizá éste lo imitase ante un tercero, inventando a un tiempo el teatro y la historia. En todo caso, 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 ahora³⁶.

Para Juan Mayorga “lo decisivo”, dentro de un teatro de carácter histórico, es “la capacidad que tenga la pieza de, a través del pasado, expresar —revelar, criticar— en primer término lo actual, y en último término lo universal”³⁷. Es con esta perspectiva con la que Juan Mayorga nos dice que

[...] 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 desinteresado³⁸.

En su ponencia, Gabriela Cordone propuso que nos adentráramos en el teatro de Juan Mayorga con la perspectiva de una lectura benjaminiana de la historia. En efecto, una de las exigencias del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) —en oposición a la visión tradicional y conformista del historicismo alemán— fue escribir una historia desde el punto de vista de los vencidos. ¿Pero quiénes son los “vencedores”?:

Il va de soi que, [para Walter Benjamin] le mot “vainqueur” ne fait pas référence aux batailles ou aux guerres habituelles, mais à la “guerre des classes” dans laquelle l’un des camps, la classe dirigeante, “n’a pas

³⁶ Mayorga, Juan: «La representación del Holocausto», *Raíces: Revista Judía de Cultura*, 73, (2008b) pp. 26-30, http://www1.yadvashem.org/yv/es/education/articles/article_mayorga.asp (consultado 16-I-2012).

³⁷ De Paco (2006), *op. cit.*, p. 56.

³⁸ Mayorga, Juan: «El dramaturgo como historiador: El mejor teatro histórico abre el pasado», *Primer Acto*, 280 (1999a), p. 9.

cessé de l'emporter" (Thèse VII) sur les opprimés — depuis Spartacus, le gladiateur rebelle, jusqu'au groupe Spartacus de Rosa Luxemburg, et depuis l'Imperium romain jusqu'au Tertium Imperium nazi. L'historicisme s'identifie empathiquement (Einfühlung) aux classes dominantes. Il voit l'histoire comme une succession glorieuse de hauts faits politiques et militaires. En faisant l'éloge des dirigeants et en leur rendant hommage, il leur confère le statut d'"héritiers" de l'histoire passée. En d'autres termes, il participe —comme ces personnages qui élèvent la couronne de lauriers au dessus de la tête du vainqueur— à "ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps des vaincus" (Thèse VII)³⁹.

En este sentido, *La tortuga de Darwin* es una obra que desteeje una historia de Europa vista desde abajo. Así, nos lo dice irónicamente "Harriet", un quelonio que tras un proceso acelerado de antropomorfización se propone dar cuenta, a un profesor de historia, de su propia visión de los acontecimientos:

HARRIET- Bueno, yo llego en Diciembre del 22. Es mi sino: siempre llego tarde. Pero no pierdo el tiempo, me voy derecho a la Plaza Roja, me cuelo entre las botazas de los guardias y... Casi me desmayo de la emoción: Allí está, ante un mapamundi, el fantasma del comunismo: el camarada Vladimir Uilianov Lenin. Y a su lado, Stalin, Trotsky y los gemelos Demidóvich.

PROFESOR- ¡Conoció a los líderes de Octubre!

HARRIET- Sobre todo los pies. En aquella época, yo a la gente la conocía por los pies⁴⁰.

Este fragmento, por otro lado, pone de relieve uno de los ingredientes primordiales de la dramaturgia de Juan Mayorga, que Gabriela Cordone señaló en su intervención, es decir, el distanciamiento del espectador⁴¹. En efecto, el relato de Harriet contiene numerosas alusiones a su condición de tortuga, que impiden que el espectador/lector tome su discurso como una lección de historia. Este recurso distanciadador le permite a Juan Mayorga ofrecernos dos miradas críticas hacia la historia: la primera, "historicista", es la del "Profesor" poseedor del pensa-

³⁹ Löwy, Micahael: «Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin», *Historein*, 4 (2003), p. 203.

⁴⁰ Mayorga, Juan: *La tortuga de Darwin*. Ciudad: Ñaque, 2008, p. 25.

⁴¹ Cf. Gabriela Cordone, «*La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la Historia», *Estreno*, XXXVII, 2 (otoño 2011), pp. 101-114.

miento; la segunda, “materialista”, es la de la tortuga cuyo pasado se vincula con el presente. De ahí, pues, que también aparezca una referencia al concepto benjaminiano de la catástrofe asimilado a la idea del progreso:

PROFESOR- No se precipite, Harriet. Estamos en 1917, viajando en mochila hacia el frente del Este.

HARRIET- Yo voy contando los muertos que encontramos por el camino: uno, dos, mil quinientos doce, tres millones doscientos veinticinco...

PROFESOR- ¡Basta, Harriet! Tanto muerto me deprime.

HARRIET- ¿Y qué quiere que yo le haga, si la Historia es un matadero?

PROFESOR- No me sea pesimista. A pesar de todo, la Humanidad marcha hacia algo mejor. ¡La Humanidad progresa!

HARRIET- ¿Usted cree?

PROFESOR- 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 nada⁴².

Para Walter Benjamin, el fascismo no fue un mero accidente de la historia, algo imposible o absurdo desde el punto de vista progresista. La óptica del filósofo alemán es percibir la manifestación del fascismo a partir de

[...] une théorie qui comprenne que les irrationalités du fascisme ne sont que l'envers de la rationalité instrumentale moderne. Le fascisme porte à ses dernières conséquences la combinaison typiquement moderne entre progrès technique et régression sociale. [...] une barbarie moderne, industrielle, dynamique, installée au cœur même du progrès technique et scientifique⁴³.

Juan Mayorga es consciente del hecho de que una puesta en escena de esa “barbaridad” que fue la exterminación planificada de seis millones de judíos establece la problemática de “una reflexión sobre la posibilidad misma de dicha representación”⁴⁴. Y tal acontecimiento, en efecto, interpela sobre “los límites —estéticos y morales— de una representación del pasado: ¿cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepe-

⁴² Mayorga (2008a), *op. cit.*, p. 24.

⁴³ Löwy (2003), *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴ Magorga (1999a), *op. cit.*, p. 8.

tible?; ¿no es inmoral la pretensión misma de representar a las víctimas, de darles cuerpo?”⁴⁵.

Así, por ejemplo, vemos cómo en *Himmelweg*⁴⁶ el texto inicia con un largo monólogo —que temporalmente y espacialmente se sitúa en el presente— en el cual el enviado de la Cruz Roja siente la necesidad de “justificarse y acallar su conciencia”⁴⁷. A este monólogo liminal se opone el del Comandante del campo quien, con ironía, expresa su propia interpretación de los acontecimientos:

No confíen en lo que vean. Generación tras generación, esa gente ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero ustedes no van a dejarse engañar. Ustedes tienen buena memoria. Hagan memoria: ¿quién provocó esta guerra? No se dejen confundir. Antes de juzgarnos, recuerden que nosotros estamos dando solución a un problema que ha atormentado durante siglos a toda Europa. Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta de que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte. Nuestro mayor mérito reside en haber solucionado ese problema técnico. Otros lo habían soñado; nosotros lo hemos hecho (*Himmelweg*, p. 20).

En estas partes monológicas, Juan Mayorga “opta por la narración sobre la mostración tanto por razones técnicas como por razones morales”⁴⁸. Al proceder de este modo, se percibe entonces el recato al que el dramaturgo se refiere cuando uno pretende reconstruir la experiencia de la deportación. Esto no significa que la pieza pierda en eficacia y fuerza. Al contrario, en *Himmelweg*, el autor recurre a la metateatralidad, ya que es “el propio Comandante, [el] creador de la manipulación teatral que es tematizada en la obra”⁴⁹. El propósito del dramaturgo, según sus palabras, es entonces solicitar “la atención del espectador sobre el hecho de que está ante un artificio hacia el que ha de tener una posición crítica”, además de invitarlo “a pensar y a discutir cómo habría que contar esta historia, y esa controversia

⁴⁵ Mayorga (2008b), *op. cit.*

⁴⁶ Esta obra puede considerarse como una representación del *Lager* como un microcosmos, en la que Juan Mayorga, sin mencionarlo explícitamente, habla del campo-ghetto de Theresienstadt situado en la actual República Checa.

⁴⁷ Barrera Benítez (2011), *op. cit.*, p. 106.

⁴⁸ Barrera Benítez (2011), *op. cit.*, p. 107.

⁴⁹ Vilar, Ruth y Artesero, Salva: «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa. Tercera Época*, 32 (2010), pp. 1-9, <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> (consultado 16-I-2012).

es parte del espectáculo”⁵⁰. Así, para el dramaturgo madrileño una obra de teatro lograda “es aquella de la que el espectador hace una experiencia”:

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 peligro⁵¹.

De ahí también, como señala Manuel Barrera Benítez, que en *Himmelweg* “[no es] sólo la memoria y sus límites que se dramatiza y se lleva a debate, sino —y sobre todo— nuestro presente, con sus sombras y oquedades, interpelando al espectador, que inexcusablemente, deberá emitir su propio juicio”⁵².

En consecuencia, esto hace que la producción teatral de Juan Mayorga “se encuentr[e] en la línea más comprometida de nuestra dramaturgia actual [y haga] que la historia sea en escena un modo de enfrentamiento crítico con el presente”⁵³. Sin embargo, —a la pregunta de saber si “esa actitud “comprometida” [puede ser] interpretada hoy por algunos como perteneciente al pasado”—, el dramaturgo prefiere hablar más bien de “responsabilidad”, “una de cuyas formas es precisamente el compromiso”⁵⁴. Por lo tanto, “el autor de teatro tiene una responsabilidad” ya que éste participa en cierta medida “en la construcción del pasado y, a través de ella, en la construcción del presente”⁵⁵.

CONCLUSIÓN

Para Juan Mayorga el propósito del teatro no es sólo poner “al espectador en el punto de vista del testigo presencial” deteniéndolo en una postura pasiva⁵⁶. Como hemos visto, el dramaturgo madrileño apuesta por un teatro crítico y ético capaz

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Mayorga (2008b), *op. cit.*, p. 10.

⁵² Barrera Benítez (2011), *op. cit.*, p. 108.

⁵³ De Paco (2006), *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴ De Paco (2006), *op. cit.*, p. 57.

⁵⁵ Mayorga (1999a), *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶ *Ibid.*

de “poner la cabeza del público en movimiento”⁵⁷. Reflexionar sobre los límites y el poder del lenguaje se convierte así en un medio propicio “de rompre avec un langage dans lequel l’intelligible a plus de poids que le sensible”⁵⁸. Hemos visto, por ejemplo, cómo, en *Himmelweg*, el autor representa la tendencia que tiene el hombre a eufemizar la realidad mediante las palabras. Esta obra conlleva la denuncia implícita de un lenguaje capaz de manipular la Historia. Esto justifica, pues, que Juan Mayorga considere que el autor de teatro no sólo tiene que valorar los aspectos técnicos o estéticos de su obra, sino también tener muy en cuenta el aspecto moral. Pensar el teatro como un “arte político” es para el dramaturgo madrileño la posibilidad de compensar “la peligrosa ingenuidad de la posibilidad de un teatro supuestamente desinteresado y desideologizado”⁵⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- ABC Cataluña, «Animales nocturnos hurga en las heridas de la inmigración», 5-VII-2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-07-2005/abc/Catalunya/animales-nocturnos-hurga-en-las-heridas-de-la-inmigracion_203588111028.html (consultado 16-I-2012).
- Barrera Benítez, Manuel: «*Himmelweg*, un sólido drama moderno», *Contraluz: Revista de Investigación Teatral*, 5 (2011), pp. 103-112.
- Benach, Joan-Anton: «Con nocturnidad y psicopatía», *La Vanguardia*, 10-VII-2005, <http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/2412/1/20050710MAE-VAN-II.pdf> (consultado 16-I-2012).
- Brizuela, Mabel: «El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria», en: *Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*. La Plata (Argentina), 2008, pp. 1-9, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.378/ev.378.pdf (consultado 16-I-2012).

⁵⁷ Montfort, Vanessa: «Poner la cabeza del público en movimiento. Conversación con Juan Mayorga en dos actos», *Ariadna. Revista Cultural*, 34 (invierno 2007), <http://www.ariadna-rc.com/numero34/critica07.htm> (consultado 16-I-2012).

⁵⁸ Spooner (2010), *op. cit.*

⁵⁹ Barrera Benítez (2011), *op. cit.*, p. 105.

- Campal Fernández, José: «Charlando con Juan Mayorga», *La Ratonera: Revista Asturiana de Teatro*, 15 (2005), pp. 68-70.
- Cordone, Gabriela, «La tortuga de Darwin, de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la Historia», *Estreno*, XXXVII, 2 (otoño 2011), pp. 101-114.
- De Paco, Mariano: «Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso», *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 11 (2006), pp. 55-60.
- Löwy, Micahael: «Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin», *Historien*, 4 (2003), pp. 199-205.
- Matteini, Carla: «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto* 280 (1999), pp. 48-53.
- Mayorga, Juan: «El dramaturgo como historiador: El mejor teatro histórico abre el pasado», *Primer Acto*, 280 (1999a), pp. 8-10.
- «Cultura global y barbarie global», *Primer Acto*, 280 (1999b), pp. 60-62.
- *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 2003.
- «El buen vecino», en: Serrano, Virtudes (ed): *Teatro breve entre dos siglos. Antología*. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 363-369.
- *Hamelin*, Ciudad Real: Ñaque, 2005.
- *Himmelweg*. México: Paso de Gato (Cuadernos de Dramaturgia Internacional), 2007.
- *La tortuga de Darwin*, Ciudad: Ñaque, 2008.
- «La representación del Holocausto», *Raíces: Revista Judía de Cultura*, 73, (2008b) pp. 26-30, http://www.yadvashem.org/yv/es/education/articles/article_mayorga.asp (consultado 16-I-2012).
- Montfort, Vanessa: «Poner la cabeza del público en movimiento. Conversación con Juan Mayorga en dos actos», *Ariadna. Revista Cultural*, 34 (Invierno 2007), <http://www.ariadna-rc.com/numero34/critica07.htm> (consultado 16-I-2012).
- Navarro, Luis: «Juan Mayorga», *Proscritos. La Revista*, III, 11 (2004), <http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=11&d=t&s=t2&ss=1> (consultado 16-I-2012).
- Oliva, César: *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Spooner, Claire: «Les interactions chez le dramaturge espagnol Juan Mayorga: vers un langage dramatique de l'entre deux», *Litter@incognita*, 3, 2010, pp. 21-31, http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/1/littera-incognita/article.xsp?numero=3&id_article=article-3-spooner-1035 (consultado 16-I-2012).

Vilar, Ruth y Artesero, Salva: «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa. Tercera Época*, 32 (2010), pp. 1-9, <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> (consultado 16-I-2012).