

El teatro de Juan Mayorga: teoría, contenido y forma

Juan Mayorga's Theater: Theory, Themes and Form

JOSÉ CORRALES DÍAZ-PAVÓN

Universidad de Castilla-La Mancha

jose.corrales@uclm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3283-7393>

Recibido/Received: 15/04/2024. Aceptado/Accepted: 31/05/2024.

Cómo citar/How to cite: Corrales Díaz-Pavón, José, "El teatro de Juan Mayorga: teoría, contenido y forma", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 513-541. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.513-541>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El artículo ofrece una visión del teatro de Juan Mayorga a partir de la síntesis de las constantes de su producción dramática. Partimos del esbozo de las nociones teóricas sobre el teatro y la cultura de Mayorga para profundizar después en los temas más recurrentes de su producción, organizados a partir de la interrelación de tres dialécticas: cultura-barbarie, amigo-enemigo, palabra-silencio. Por último, señalaremos cómo la orientación hacia el receptor de la poética mayorguiana da pie a un teatro que, en lo formal, se reconoce dentro de los límites de la teatralidad de raigambre aristotélica, pero que acoge elementos propios de la posmodernidad y el teatro épico-brechtiano, conformando un teatro "dramático posmoderno".

Palabras clave: Juan Mayorga; cultura, palabra; teatro dramático posmoderno; teoría dramática

Abstract: This article aims to offer an overview of Juan Mayorga's theater and a synthesis of the constants of his dramatic production. First, we will analyze the playwright's notions about theater and culture. Secondly, we will discuss the most recurring themes of his production, based on three dialectics: culture-barbarism, friend-enemy, word-silence. Finally, we will explain the predilected form of Mayorga's plays: formally, they recognize themselves within the limits of the theatricality of Aristotelian roots, but embrace elements of postmodernity and epic-Brechtian theater, forming a "postmodern dramatic" theater.

Keywords: Juan Mayorga, culture, word, postmodern dramatic theater, dramatic theory

Sumario: Introducción a un (re)escritor: Juan Mayorga. 1. La teoría: la última palabra (crítica). 2. El contenido: el poder y sus dialécticas (cultura-barbarie, amigo-enemigo, palabra-silencio). 3. La forma: un teatro dramático posmoderno. Conclusiones.

Summary: Introduction to a (re)writer: Juan Mayorga. 1. Theory: the last word (critic). 2. Themes: power and its dialectics (culture-barbarism, friend-enemy, word-silence). 3. Form: a postmodern dramatic theater. Conclusions.

INTRODUCCIÓN A UN (RE)ESCRITOR: JUAN MAYORGA

En 1996, apenas iniciada la carrera teatral de Mayorga, que a la sazón acababa de inaugurar su treintena, María José Ragué Arias escribía en su *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* lo siguiente: “a la historia contemporánea de nuestro teatro, debe pasar el nombre de Juan Mayorga [...] es un autor cuyas obras deberíamos ver en nuestros mejores escenarios [...] Lo merecen sus textos y lo merece sobre todo el público” (1996: 247-249). Veinte años más tarde, en 2016: José Luis García Barrientos indicaba de Mayorga que “se perfila cada vez más, con esa rara propensión monárquica del teatro, como el dramaturgo español hegemónico de las últimas décadas” (2016: 225). El contraste entre ambas citas nos muestra a un autor muy pronto reconocido por la crítica académica y que, una vez llega a las tablas, alcanza la condición de “hegemónico”. Para comprender esta evolución podemos acudir a la opinión que, en un momento fundamental para la “coronación” de Mayorga como figura indispensable del teatro español, expresaba Marcos Ordóñez en su condición de crítico teatral de *El País*:

Hamelin es la gran obra que todos estábamos esperando de Juan Mayorga. [...] *Hamelin* es una de las obras del año, uno de los montajes del año. Todavía más: marca, a mi entender, un punto y aparte en nuestro teatro y abre una nueva vía, el modelo, tantas veces solicitado desde estas páginas, del “teatro civil” británico: llevar a la escena, sin maniqueísmos, sin abaratamientos farsescos, sin quedarse en el mero reportaje didáctico, los conflictos sociales y humanos de nuestro tiempo con verdad y hondura dramática. (Ordoñez, 2005)

Posiblemente hay textos mayorguianos anteriores a *Hamelin* que podrían suponer este “punto y aparte” del teatro español, pero, más que discutir con el crítico teatral si ese mérito le corresponde a tal o cual obra, nos interesa detenernos en las palabras de Ordóñez en tanto que expresan de forma cristalina dos ideas: por un lado, las expectativas de la crítica acerca de Mayorga como un dramaturgo del que esperar “grandes obras”; por otro, la fórmula con la que satisfacer una necesidad insatisfecha del sistema teatral español: ese teatro civil “tantas veces solicitado” por Ordóñez que podemos formular como una escritura dramático-literaria que

aunara la calidad estética —incompatible como el maniqueísmo y el didactismo— con la expresión de los conflictos y problemas de una época, el reflejo de una sociedad en el que se pudiera reconocer el espectador. Juan Mayorga será, pues, el autor llamado por crítica y público —cifrados en ese “todos” de las palabras de Ordóñez — a ocupar una posición vacía en el campo de la literatura dramática.

Para explicar esto podemos partir, en primer lugar, de las contingencias biográficas del autor. Sociológicamente, Mayorga procede de la burguesía de centroderecha educada en el humanismo de corte cristiano: su padre, Alfredo Mayorga Manrique, fue vicepresidente del Partido Popular en Ávila y ejerció diversos cargos educativos con Manuel Fraga en la Xunta de Galicia y con José María Aznar en el Ministerio de Educación, además de estar vinculado a la Asociación Católica de Propagandistas, organización detrás de los CEUs. La filiación no sería importante si no fuera porque el propio dramaturgo ha vinculado las lecturas de grandes obras de la literatura universal en voz alta por parte de su padre con el origen de su vocación por la palabra dramática:

[...] probablemente aquellas lecturas de mi padre están en la base de mi búsqueda de palabras que, pronunciadas desde el cuerpo de un actor, puedan despertar mundos en quien las escucha. De cualquier modo, fue en casa donde aprendí que las palabras abren inmensos territorios donde puede sucederte algo importante. (Mayorga, 2016: 768)

Posiblemente sea estéril elucubrar con qué hubiera sido de Mayorga si su padre no hubiera adquirido la costumbre de la lectura en voz alta, pero es necesario señalar lo que se transparenta detrás de esta anécdota: que el primer paso hacia la dedicación literaria del futuro dramaturgo se dio en una casa llena de libros que le inculcaron, por ósmosis, el valor de la palabra escrita, con todo lo que ello implica acerca de la importancia del contexto socio-económico-cultural a la hora de explicar el acceso y la producción de cultura.

El siguiente paso de la trayectoria de Mayorga se debe a las políticas culturales de la democracia. Mayorga alcanza la mayoría de edad al inicio de la etapa de gobierno socialista, beneficiándose de iniciativas de promoción del teatro como el Premio Marqués de Bradomín o de cursos vinculados al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.¹ La

¹ Para una visión sintética de “los años de formación” de Mayorga véase el capítulo de igual nombre en *Poliedro* firmado por Fernando Doménech (2019: 29-40).

socialización generada por iniciativas como estas permitió que los textos de Mayorga llegaran a las tablas a finales de los noventa y primeros dos mil, tanto en escenarios públicos como en privados, por la mediación de directores de escena como Guillermo Heras, Gerardo Vera, Andrés Lima, Ernesto Caballero o Helena Pimienta. Después, vendrán los premios — Nacional de Teatro en 2007, Nacional de Literatura Dramática en 2013, Princesa de Asturias de las Letras en 2022, por limitarnos a los más señeros— y los reconocimientos —como el ingreso en la Real Academia Española en 2021— derivados en no poca medida del éxito de público.

Dos últimos apuntes biográficos pueden resultar útiles a la hora de aproximarnos a la producción del dramaturgo: por un lado, una formación interdisciplinar que aúna la literatura con las matemáticas y la filosofía. Esta última nutrirá de forma fecunda la obra mayorguiana, especialmente a partir de la lectura de Walter Benjamin y otros filósofos europeos de entreguerras, como se indicará después.² Por otro, una constante labor de reescritura de sus textos, en busca de su máxima perfección formal, que es coherente con una concepción de la escritura dramática como “un arte que se hace en el tiempo, este es, en un tiempo. La reescritura precede a la escritura. Cuando un escritor escribe una palabra, ha desechado dos” (Mayorga, 2016: 101).

1. LA TEORÍA: LA ÚLTIMA PALABRA (CRÍTICA)

No obstante, antes de analizar la obra de Juan Mayorga, conviene resumir sus ideas acerca del teatro en tanto que género, dado que en buena medida contribuyen a explicar los textos mayorguianos. El punto de partida lo encontramos en *Elipses*, compilación de ensayos sobre teatro, filosofía y, con mayor amplitud, la cultura en la sociedad contemporánea del dramaturgo, escritos entre 1990 y 2016. En buena medida estos textos se escribieron para dar respuesta a la pregunta “¿por qué escribir una obra, una línea, una palabra más? [...] ¿por qué escribir teatro contemporáneo?” (Mayorga, 2016: 145). Para Mayorga la justificación de la escritura es absolutamente ética: en los textos de los años 90 y primeros 2000 sostiene que su misión como dramaturgo es escribir “un teatro que la barbarie no

² Para un análisis más detallado de la influencia de Benjamin en Mayorga véase el artículo de Mónica Molanes Rial (2014). Por su parte, Alberto Sucasas contrapone la influencia de Benjamin a la de Kafka (2020b: 1085- 1087).

pueda utilizar” (2016: 94). Para ello, recurrirá a la oposición entre “cultura crítica” y “barbarie”:

[...] una cultura crítica trabaja contra la barbarie. [...] Una cultura crítica prepara a un hombre a relacionarse con otros y no a dominar a otros o a resignarse al dominio de otros. Una cultura crítica educa contra el sacrificio del hombre al mito, sea este una fe, una idea, una patria o el mercado [...]. Una pieza de cultura crítica muestra que ni ella, ni su autor, ni su tradición ni lo que hoy reconocemos como cultura, recogen sino un fragmento de la experiencia humana. Una pieza crítica muestra los límites de nuestra experiencia. (2016: 26-27).

Lo contrario a esta “cultura crítica” es el recurso estético al “shock”, entendido como “un impacto violento que colma la percepción del hombre y suspende su conciencia; una conmoción que [...] no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que solo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones” (2016: 121). A lo largo de los ensayos de *Elipses* Mayorga relacionará este shock con la “máquina”, la “tecnología” (2016: 121), “el dominio de la técnica sobre el hombre” (2016: 94) y, entre líneas, se puede leer en ellos cierta hostilidad ante una forma de concebir el teatro basada en lo espectacular, en el entretenimiento sin mayor trascendencia: con el shock “la obra [de teatro] será reemplazada por la exposición del espectador a un bombardeo incruento, de que su cuerpo saldrá sudoroso, y su alma, intacta” (2016: 122).

Pero ¿cómo escapar del shock para educar “contra el sacrificio del hombre al mito”? ¿En qué se concreta la “cultura crítica” frente a la rendición a la máquina y la técnica? El Mayorga de los años 90 y primeros 2000 no aclara la fórmula que daría consecución a tal objetivo, dado que él mismo reconoce que, en última instancia,

[...] si hablamos con precisión, ninguna pieza cultural es, de suyo, crítica, así como cualquiera puede serlo. Porque lo fundamental en una cultura crítica no es la intención del productor de una pieza cultural, sino la actitud con la que los receptores de esa pieza se sitúan ante ella. Esa actitud nunca será demasiado crítica. (2016: 27)

Si el propio dramaturgo reconoce que la “cultura crítica” es ontológicamente imposible —dado que una misma pieza cultural puede ser crítica o no dependiendo de la contingencia de su recepción por parte de un receptor predisposto a ella—, ¿por qué utilizarla como fundamento

de su legitimación del acto de escribir en los albores del siglo XXI? ¿Por qué postular la división entre cultura crítica y shock si una obra escrita con la intención de contribuir a la primera puede degenerar en lo segundo y viceversa? ¿Existe realmente la fórmula para lograr que la cultura crítica enseñe “a un hombre a relacionarse con otros y no a dominar a otros o a resignarse al dominio de otros”?

La respuesta a estas preguntas la encontramos si asumimos que la teoría artística de Mayorga utiliza la “cultura crítica” no tanto como un programa estético —dado que “cualquiera [pieza cultural] puede serlo” al margen de “la intención del productor de una pieza cultural”— sino como una forma de salvar la fe en la capacidad de la intervención de la cultura en la mediación entre dos visiones opuestas de la sociedad: una “atomización máxima en que cada ser humano verá a todos los demás como sus competidores [...] frágiles agregaciones de productores/consumidores” frente a “comunidades de conciencia y experiencia” (2016: 28). A cada una de estas perspectivas de lo que puede ser el cuerpo social le corresponde una concepción de la cultura que rige la creación artística: el shock con la disolución de los lazos sociales, la crítica como reconstrucción de los mismos. Frente a un teatro contemporáneo que:

[...] raramente es mejor que el mundo para el que está hecho. Casi nunca se orienta al enriquecimiento del espectador. Se ocupa más bien de entretenerlo, de halagarlo, de fortalecer sus prejuicios, de manipularlo o humillarlo por medio de sus máquinas. Hoy raro es el teatro del que el espectador sale más rico en experiencia. (2016: 141)

Mayorga plantea la creación de un teatro “que extienda la conciencia sin ser elitista. Un teatro que sea al tiempo culto y popular” (2016: 142) y que se comprometa con decir la verdad (2016: 143). Mayorga no postula, por tanto, un rechazo categórico al éxito comercial, pero sí supeditar el teatro a la consecución de unos objetivos sociales que acabarán derivando en la proclamación de que “no es posible hacer teatro y no hacer política” (2016: 131). “Crítica”, “experiencia”, “conciencia”, “comunidad” configuran el campo semántico de una visión no de lo que el teatro es — porque, recordemos, “ninguna pieza cultural es, de suyo, crítica, así como cualquiera puede serlo”— sino de lo que debería ser. La dicotomía entre el teatro del shock y el teatro de la conciencia responde, pues, más a las necesidades prácticas de la legitimidad de la escritura en el mundo

contemporáneo que a una verdadera distinción teórica. Ante las limitaciones de este modelo, Mayorga adopta por un punto de sereno equilibrio entre el realismo de la conciencia de su limitación y una idealización de la práctica artística, alcanzado a partir de la aceptación de que “tan ingenuo es pensar que el arte puede cambiar el mundo como desconocer que toda acción tiene su efecto. Ninguna obra puede cambiar el mundo, pero en cada obra se construye conciencia o se destruye; cada obra empequeñece la vida o la engrandece” (142-143).

Mayorga traslada, pues, la legitimidad del arte del autor al espectador, que es el que puede mediar entre las intenciones del autor y la posibilidad de que se cumplan al integrar la obra en un “diálogo crítico”:

Quando una pieza de cultura es capaz de provocar en sus receptores no solo la adhesión o el rechazo, sino el diálogo crítico, entonces esa pieza se engarza en un texto cuyo autor es la comunidad. A través de la discusión pública, la pieza cultural deja de ser un mero eslabón de la cadena producción-consumo para integrarse en un tejido colectivo de conciencia y de experiencia. (2016: 28)

Esta búsqueda de la legitimidad de la producción cultural en las posiciones éticas y cívicas del espectador, y no estrictamente en las coordenadas ontológicas de la obra de arte, explica la recurrencia del dramaturgo a la apelación a “la última palabra”, que no es la suya, sino la de los actores que representarán sus obras (Mayorga, 2016: 107) y, más allá, la de los espectadores que sean capaces de utilizarla para crear ese “tejido colectivo de conciencia y experiencia” en tanto que el espectador es el “constructor último de la obra” (Mayorga, 2016: 99). Así, en lo analizado hasta ahora no hay un programa estético específico del teatro sino un discurso de justificación de la escritura de acuerdo a una poética de la recepción que se podría aplicar a cualquier otra manifestación cultural —en tanto que se organiza a partir de la traslación de la última palabra al espectador para salvar así el anhelo y fe en la capacidad redentora de la cultura—.

El hecho de situar al espectador como centro de su teoría teatral —con las contradicciones que esto conlleva, ya señaladas— tiene implicaciones formales y constituye lo más parecido a un programa estético que encontramos en la producción teórica de Mayorga. En “Razón del teatro” sostiene que lo específico del teatro es que la dimensión colectiva está inscrita en su misma esencia, de modo que:

el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria [...]. Aristóteles [...] marca en la *Poética* la estrecha franja en la que tiene lugar el teatro: por encima de cierto nivel de complejidad, la imaginación desiste porque se siente abrumada; por debajo de otro umbral, desiste porque se aburre. En ambos casos, el espectador no ve.

Extender lo visible es el fin del teatro. El objetivo de toda auténtica experimentación teatral no es la oferta de novedades como las que ansiosamente busca la industria de la moda, sino la extensión de lo visible. (Mayorga, 2016: 89)

Para lograr la estimulación adecuada de la imaginación la propuesta teatral —su concreción formal, valdría decir— ha de ser comprensible, pero exigente. Si cuando hablaba de la “cultura crítica” incurría en la tautología —cultura crítica es toda aquella producción cultural en manos de un espectador crítico—, aquí nos situamos en la ambigüedad producida por la indefinición de las “franjas”: ¿cómo evaluar el punto a partir del cual se incurre en el aburrimiento? ¿Cómo saber cuándo la obra se ha vuelto demasiado compleja? Estas preguntas, no por casualidad, remiten a las planteadas a partir de la fórmula para hacer del espectador un crítico, dado que comparten el mismo planteamiento. La “extensión de lo visible” es, de hecho, pertinente para hablar no solo de la imaginación, sino de la crítica:

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle que algo es distinto de lo que parece, que algo podría ser distinto de cómo es, que algo pudo ser distinto de cómo fue. Darle a ver el orden dominante, los sentidos de realidad construidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios —antes que nada, palabra— para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico.

Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht. Hacer que el espectador no se entregue a la recepción de la obra como a la adoración de un ídolo, sino que se pregunte cómo ha sido construida, la intención de quien la ha hecho, la posición en que se le quiere situar a él, espectador.

El espectador —el crítico— debería descartar la identificación como procedimiento [...]. (Mayorga, 2016: 94)

La “extensión de lo visible”, por tanto, se conseguiría a partir de la asunción de que una mayor conciencia de los mecanismos que rigen la relación del espectador con la ficción teatral se traduce en una mayor capacidad de juicio del ciudadano para con su entorno. Forma y contenido deberán, pues, no solo situarse dentro de las franjas de complejidad que Mayorga rescata de Aristóteles, sino elaborarse de tal forma que logren romper la identificación acrítica relacionada paradigmáticamente con las teorías teatrales brechtianas.

Aristóteles y Brecht serán, pues, el sustento de la fórmula que sintetiza la visión mayorguiana sobre el teatro: “acción, emoción, pensamiento y poesía son las fuerzas de la teatralidad. Han de encontrarse ya en el texto. El texto debe despertar el deseo de teatro” (Mayorga, 2016: 101), si bien posteriormente Mayorga matizará el orden de estas “fuerzas”: en una conversación con el intelectual Javier Gomá a cuenta de la relación entre teatro y filosofía Mayorga supeditará la existencia del pensamiento en el teatro a la comparecencia de los otros tres elementos: acción, emoción y poesía han de preexistir al pensamiento para que este comparezca en forma teatral (Mayorga y Gomá, 2017). La matización no es baladí en tanto que deja ver una jerarquía entre estas “fuerzas” y supone prácticamente la única concreción del significado de estos términos en los textos o declaraciones de Mayorga. La cesura entre “acción, emoción y poesía” por un lado, y “pensamiento” por otro nos sitúa ante dos ámbitos distintos: el primero, que entraría de lleno en el terreno de la estética, supone una actualización de la teoría aristotélica de la tragedia³ y define el teatro como acción, es decir, como una trama en la que hay personajes a través de los cuales lograr una conexión emocional —valdría aquí decir empática— con el espectador. “Poesía” podría ser equivalente a condición literaria, a ambición estética: las historias deben aspirar a superar la “franja inferior” de la complejidad y no caer en el “shock”. Estos tres elementos, *per se*, no tienen por qué desembocar en una ruptura brechtiana de la identificación acrítica: una vez asentados, entra en juego el “pensamiento”, convenientemente alejado de la filosofía o el ensayismo por los tres primeros elementos, para conseguir la reflexión del espectador acerca de lo que está viendo y, así, “extender lo visible”.

³ Que, como es sabido, en la *Poética* definía la tragedia como la “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta magnitud, en lenguaje sazonado [...] actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Aristóteles, 2014: 402), y enumeraba sus cuatro elementos imprescindibles: fábula, caracteres, elocución y pensamiento (403-405).

La teoría teatral mayorguiana, pues, tiende la intelectualización del teatro en tanto que parte de una misión social —la de hacer del espectador un crítico— como respuesta a la pregunta “¿por qué escribir una obra, una línea, una palabra más?”. Las pinceladas concretas sobre el *cómo* escribir un teatro que consiga este propósito están orientadas a asegurar la comunicación eficaz con el espectador al tiempo que se salvaguarde la intención crítica de la propuesta.

2. EL CONTENIDO: EL PODER Y SUS DIALÉCTICAS (CULTURA-BARBARIE, AMIGO-ENEMIGO, PALABRA-SILENCIO)

Si bien, como el mismo dramaturgo señala, “ninguna pieza cultural es, de suyo, crítica, así como cualquiera puede serlo” (2016: 27), el análisis de esas piezas culturales que son sus obras teatrales muestra la recurrencia de una serie de temas especialmente adecuados, a ojos de Mayorga, para esa discusión social que transforma la crítica en experiencia y conciencia. En algunas entrevistas o textos de reflexión acerca de su propia obra el dramaturgo esboza las líneas maestras de este programa implícito:

En mi teatro es cierto que una y otra vez aparece esa pulsión dominadora del hombre por el hombre. Espero que mostrarla sea una forma de organización del pesimismo y no una descripción fatalista, un afirmar “somos así y no tenemos solución”. [...] Pienso que mi teatro habla una y otra vez de esa condición paradójica del ser humano: somos frágiles, estremecedoramente frágiles, y, sin embargo, no nos resignamos a nuestra fragilidad, sino que peleamos, peleamos por la belleza, por la dignidad, por la libertad, por la justicia, muchas veces contra enemigos interiores, enemigos que están dentro de nosotros. (Mayorga y Blanco, 2014)

Creo que mi instinto me lleva a observar en cualquier situación la posibilidad de que una diferencia, una asimetría, se convierta en conflicto, incluso a imaginar la última posibilidad de ese conflicto: la muerte física o moral de un ser humano por otro. [...] Creo que una de mis miradas en el teatro y en la vida es una mirada política, que observa en cualquier situación las relaciones de poder (casi nunca unidireccionales), de dominio, que pueden desencadenarse en ella. (Mayorga, 2017: 29-30)

Estos dos extractos dibujan, pues, una imagen bastante aproximada de la constante temática del teatro mayorguiano: el poder entendido como

dominio de un ser humano sobre otro⁴, pero enmarcado en unas relaciones “casi nunca unidireccionales”, que dan pie a explorar la ambigüedad de unos personajes en gran parte marcados por los “enemigos interiores”. La “muerte moral” del segundo de los fragmentos citados está en relación con los ideales por los que luchar de la primera de las citas: la belleza, la dignidad, la justicia, la libertad: cuando las relaciones de dominación implican la renuncia a alguno de estos —u otros— valores se produce la muerte simbólica, acompañada o no de la física.

Pero podemos detallar más la aproximación mayorguiana al poder⁵, en tanto que muy frecuentemente está expresada a través de la contraposición de tres pares de conceptos, —íntimamente relacionados con su formación filosófica— que acaban matizándose entre sí: cultura-barbarie, amigo-enemigo, palabra-silencio. La primera de estas dialécticas, posiblemente la más relacionada con las disquisiciones teóricas recién examinadas en tanto que cuestiona el papel de la cultura en la sociedad contemporánea, procede directamente del filósofo alemán Walter Benjamin y su famosa sentencia de las *Tesis sobre el concepto de historia* según la cual “todo documento de cultura es un documento de barbarie” (Mate, 2009: 130). El propio dramaturgo explicita su interpretación de la idea benjaminiana en varios de sus textos teóricos:

[...] [Benjamin] se atrevió a decir que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie. Por supuesto, esa frase es una exageración, pero no hay filosofía sin exageración. Lo decisivo es que pocos como Benjamin nos han advertido contra la utilización de la cultura para camuflar silencios y olvidos. Benjamin —y después de él, los frankfurtianos empezando por Adorno— nos enseñó que la cultura puede ser un fetiche enmascarador, una fábrica de fantasmagorías y mistificaciones. (Mayorga, 2016: 148-149)

⁴ Tema que estaría trabado con la concepción mayorguiana de la “cultura crítica”, en tanto que, recordemos, “una cultura crítica prepara a un hombre a relacionarse con otros y no a dominar a otros o a resignarse al dominio de otros” (Mayorga, 2016: 26).

⁵ Como otros investigadores han hecho, aproximándose de otra forma a la producción de Mayorga. Así, por ejemplo, Alberto Sucasas señala que el análisis dramático del poder en Mayorga se concreta en “un tema (la subjetividad del poderoso devastando la del débil) y dos contratemas (resistencia del impotente; absoluto de la dignidad individual)” (2020b: 1097).

La cultura *per se* no es la contraparte de la barbarie, sino que puede contribuir a ella.⁶ En las obras de Mayorga, esto se traduce en varias estrategias dramáticas. La más frecuente es incluir en el elenco de personajes a escritores, lectores —algunas veces estos dos refundidos en traductores— o actores, que deben decidir si la obra literaria o teatral que están creando o difundiendo contribuye o no a la mejora de la sociedad. Para ilustrar esta idea, aquí enumeramos algunas de las piezas de Mayorga que se podrían relacionar con esta dialéctica:

- *El traductor de Blumemberg* (1993): Juan Calderón, traductor, recibe el encargo de traducir al español la obra de Blumemberg, un ficticio ideólogo nazi.
- *Cartas de amor a Stalin* (1998): el escritor Mijáil Bulgákov se debate entre su carrera literaria (solo posible mediante el exilio de la Unión Soviética) y la posibilidad de comunicarse mediante cartas con un Stalin que se le aparece en la imaginación.
- *Himmelweg* (2002): un comandante nazi organiza una suerte de ficción teatral para engañar a un delegado de la Cruz Roja en su visita a un campo de exterminio para judíos durante la II Guerra Mundial.
- *Animales nocturnos* (2003): el Hombre Alto, escritor e inmigrante irregular, sufre el chantaje del Hombre Bajo y acepta escribir su propio diario.
- *El chico de la última fila* (2006): Germán, profesor de literatura en un instituto, enseña a su alumno Claudio los fundamentos de la narrativa a partir de las redacciones que este escribe inspirándose en la vida de la familia de Rafa, su compañero de clase. Para continuar escribiendo Claudio comienza a manipular a la familia de Rafa y la del propio Germán.
- *Famélica* (2015): a cambio de la lectura de los textos clásicos de la filosofía marxista, los integrantes de una organización secreta de una multinacional prometen a ciertos empleados la exención de la obligación de trabajar sin perder su puesto.
- *Voltaire* (2020): el director de una escuela de arte dramático y una de sus alumnas discuten la oportunidad de representar una obra ofensiva

⁶ De hecho, Mayorga no contrapone nunca “cultura” como antídoto a la “barbarie”, sino la “cultura crítica” de la que tratamos en el epígrafe de las bases teóricas. Para un análisis de la dialéctica cultura-barbarie en algunas piezas de Mayorga recomendamos acudir a Sucasas (2020a).

para la religión musulmana y que podría provocar un ataque terrorista contra la escuela.

- *El Golem* (2022): a cambio del tratamiento médico para su pareja, Felicia acepta memorizar un manuscrito que provocará su transformación en el autor de esas palabras, una suerte de mesías que puede desatar un estallido violento.

Estas obras, y otras que podríamos incluir, muestran un interés sostenido a lo largo de tres décadas de producción dramática por la confrontación entre cultura y barbarie, es decir, por la exposición en las tablas de que “no la mera acumulación de cultura, sino una relación crítica con la cultura, tal podría ser el eje de un humanismo capaz de hacer frente a la barbarie” (Mayorga, 2016: 28). Un escenario trasmutado en biblioteca podría acoger la representación de varias obras de Mayorga, habida cuenta de la frecuente aparición de los libros y de una imagen que sintetiza la dialéctica entre cultura y barbarie: la de una biblioteca de libros ordenados del Bien al Mal. Esta imagen aparece en *La lengua en pedazos* —en el que Mayorga imagina un encuentro entre santa Teresa de Jesús y un inquisidor— o en el texto breve *La biblioteca del diablo*, en el que se enumeran los extremos de este *continuum* libresco: el libro de Job, *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski y *Si esto es un hombre* de Primo Levi serían los primeros en la categoría del Bien, mientras que *Mi lucha* de Hitler o la *Teología política* de Carl Schmitt serían aquellos a los que se puede aplicar el primero de los predicados de una de las afirmaciones de la obra: “hay libros malos y libros de los que se puede hacer una lectura malvada” (Mayorga, 2020: 126).

La inclusión de una obra de Schmitt en la lista de libros del Mal nos permite vincular la dialéctica entre cultura y barbarie con otra de las dialécticas recurrentes en la producción de Mayorga: la de amigo-enemigo. El propio dramaturgo explica así su lectura de Schmitt en el mismo texto en el que desarrolla su interés por las relaciones de poder no unidireccionales en su obra:

En este punto debo hacer otra alusión, debo mencionar *El concepto de lo político* de Carl Schmitt, con el que también me encontré en el camino doctoral. Como se sabe, Schmitt, que es un interlocutor latente en la obra de Benjamin, se pregunta en ese texto por la dicotomía que podría fundar lo político (así como la dicotomía bello-feo funda la estética y la dicotomía bueno-malo funda la ética). Según Schmitt, la propia de la política sería la

dicotomía amigo-enemigo: quien tiene el instinto de lo político es aquel que es capaz de distinguir al amigo del enemigo. Schmitt afirma que a esa identificación del enemigo (por el cual no es preciso sentir aversión ni antipatía) subyace la imagen de su posible eliminación física. (Mayorga, 2017: 30)

La más schmittiana de las obras de Mayorga es, como se manifiesta en su subtítulo, *Político —a partir de Schmitt—* (Mayorga, 2020: 359) una de sus piezas breves. Se trata de un monólogo de un personaje que, aunque solo a partir de la referencia intertextual se puede identificar con el jurista alemán, expone sus teorías sobre la división entre amigos y enemigos como fundamento de la vida en común, eso que llamamos política. En boca de este personaje Mayorga pone frases como esta:

No discutiré si es loable o lamentable que los seres humanos nos agrupemos en amigos y enemigos, si es un resto de épocas de barbarie, ni si habría que educar a los niños como si todos fuésemos amigos. Yo hablo de este mundo. [...] Si usted cree que los seres humanos somos por naturaleza inofensivos, o corregibles a través de la educación, su hostilidad hacia mí no habrá dejado de crecer desde que tomé la palabra. Me considerará su enemigo porque, en vez de hablar con retórica conmovedora sobre nuestra inocencia natural o sobre nuestro progreso irreversible desde las tinieblas, proclamo que los seres humanos que conozco, empezando por mí, son problemáticos, conflictivos, peligrosos. (Mayorga, 2020: 362-369)

A la dialéctica amigo-enemigo, tal y como Mayorga hace que la desarrolle Schmitt, subyace, realmente, dos derivaciones de la dialéctica entre cultura y barbarie, que se expresan a través de la asociación entre barbarie y los términos de la dicotomía civilización-naturaleza. En una primera interpretación de esta derivada, que Schmitt refuta, la barbarie está del lado de la civilización y el hombre es bueno por naturaleza. En la segunda, la barbarie está del lado de la naturaleza y la civilización, a través de la educación, es la clave del progreso del ser humano —entendido como superación de las “épocas de barbarie”, esto es, de comportamientos inmorales—. Schmitt —siempre asumiendo que estamos interpretando la versión teatral que de él hace Mayorga— también refuta esta interpretación: para él, no cabe dudar la inutilidad de “educar a los niños como si todos fuésemos amigos” dado que en “este mundo” la división entre amigos y enemigos es ineluctable.

Se trata de una toma de postura que no solo es pragmática, sino ontológica. Schmitt asume que la división entre amigos y enemigos es la fuente del conocimiento de lo que el ser humano es: “el enemigo es el que me pone en trance conmigo mismo, el que me hace combatir conmigo mismo, el que me lleva más allá de mí [...] La pregunta por el enemigo es mi pregunta más propia en cuanto forma. Uno se conoce en sus enemigos” (Mayorga, 2020: 371). Unos años antes, volviendo sobre el tema del doble y la posibilidad de los personajes de ver a los otros como amigo o como enemigo, Mayorga escribió su personal refutación de Schmitt: “«Mi enemigo es mi pregunta propia en cuanto forma», dice Schmitt. No. El otro es mi pregunta propia en cuanto forma” (Mayorga, 2016: 96). Las relaciones interpersonales no tienen por qué estar marcadas por las dinámicas de dominación —y la violencia física y moral que conlleva—, postula Mayorga, si bien estas dinámicas cifradas en la contraposición entre amigo-enemigo son el caso límite que “decide quién somos” —según el Schmitt mayorguiano—.

Al igual que con la dialéctica cultura-barbarie, la recurrencia de la dialéctica amigo-enemigo en la obra de Mayorga cohesiona sus producciones. La cita de Schmitt sobre la forma del enemigo,⁷ que el dramaturgo utilizó en *Político* (2020) aparecía ya en *El traductor de Blumemberg* (1993). En esta, la propuesta filosófica del ficticio Blumemberg —inspirada en la filosofía alemana de entreguerras⁸— postula la necesidad de una división radical de la sociedad en dos bandos para alcanzar ese estado utópico de fin de la violencia:

No habrá compromisos, ni pactos. Cada hombre habrá de ser héroe o criminal, el tiempo de la indecisión se está acabando. Todos estarán en el campo de batalla, y el campo estará lleno. Llegará lo que ningún redentor se atrevió a soñar: un paraíso sin sangre. Mi libro es una llamada a todo aquel que ame al hombre. (Mayorga, 2014:127)

No muy distinto será el discurso final pronunciado en *El Golem* (2022), a pesar de las más de dos décadas de distancia entre la elaboración de una y de otra:

⁷ Si bien esa cita no parece ser original de Schmitt, sino un verso del poeta Theodor Däubler citado por el jurista alemán (Sabrovsky: 2017: 555).

⁸ Martin Heidegger, Ernst Jünger, Carl Schmitt y Walter Benjamin, entre otros pensadores del ámbito alemán de entreguerras, según el análisis de Enrico Di Pastena (2012, 114-116).

No hay guerra más cruel que la civil, en que cada bando niega la humanidad del enemigo. Ojalá fuese posible evitarla. Pero los tiranos son más crueles que nunca, y mayor que nunca nuestra desesperación. No habrá zonas neutrales en que refugiarse, y quien no combata estará frente a nosotros. (Mayorga, 2022: 85)

La desaparición de las “zonas neutrales”, de los pactos y la “indecisión”, que implanta un esquema social binario de amigos-enemigos se justifica mediante la apelación a un futuro mejor en el que dicha división ya no sea necesaria. Se trata de un razonamiento destinado a convencer de la necesidad un último estadiillo de violencia antes de la llegada de la utopía que aparece en otras obras de Mayorga: *El jardín quemado* (1996), la obra más relacionada con la Guerra civil española dentro de la producción mayorguiana, en la que un supuesto poeta del bando republicano justifica el fusilamiento de otros en su lugar en función de su papel fundamental en la revolución, o *Himmelweg* (2002), en la que la llegada de un tiempo nuevo justificaría, sin declararlo explícitamente, el exterminio judío. No obstante, si hay una obra en la que este argumento se expone teatralmente en toda su crudeza es *La paz perpetua* (2007), cuyo título hace referencia a una obra de Kant en la que plantea el camino a seguir para conseguir el fin definitivo de las hostilidades entre las naciones.⁹ En esta pieza tres perros están realizando una prueba para ingresar a un cuerpo de élite de las fuerzas de seguridad estatales. La última de las pruebas consiste en decidir cómo enfrentarse a un detenido que podría tener información sobre un futuro atentado terrorista. El dilema está entre respetar su derecho a la presunción de inocencia o torturarlo para salvar a inocentes. Ante las dudas del protagonista, el perro Enmanuel, que quiere dialogar con el preso, el Humano —representante del Estado— expone la siguiente argumentación:

Humano: [...] El enemigo no espera nuestra justicia, ni puede odiarnos más de lo que nos odia. ¿Sabe cómo nos ve, el enemigo? Nos ve como monstruos, y no vacilará hasta destruir a sus monstruos. [...] Esta es una guerra metafísica, una guerra en el espíritu. ¿Razón o sombra, progreso o reacción, civilización o barbarie? ¿De qué lado está, Enmanuel? (Mayorga, 2014: 544)

⁹ Y que también será nombrada en *Político*, en boca del Carl Schmitt: “Si un día puede haber un apaciguamiento mundial, algo parecido a lo que el filósofo ilustrado llamó «La paz perpetua», es cosa que queda fuera de esta conversación” (Mayorga, 2020: 362).

La inversión semántica aquí es total: la violencia es necesaria porque “el enemigo” “nos ve como monstruos” y, por tanto, dialogar con él es “sombra”, “reacción”, “barbarie” mientras que confrontarlo violentamente es “razón”, “progreso”, “civilización”. Si bien este argumento no se embellece con la idea de la revolución, la idea de que prescindir de la división entre unos y otros será solo posible en el futuro —un futuro en el que los ideales humanistas que exaltan el alma humana sí sean posibles— permanece.

Hasta aquí hemos analizado las obras que más directamente tratan la dialéctica amigo-enemigo cuando están relacionadas con algún proceso colectivo histórico-político, bien del pasado, bien del presente —o el futuro, como podría ser *El Golem*, con su aire de distopía—. Hay otro grupo de piezas mayorguianas que tratan también esta dialéctica, pero que se diferencian de las anteriores en que esa justificación de la violencia presente en función de la paz futura no comparece. Nos referimos a aquellas enmarcadas en ámbitos de relaciones intrapersonales en las que, aunque la historia y la política pueden estar presentes, no son fundamentales para la trama.¹⁰ Un ejemplo lo encontramos en *Animales nocturnos*: si bien es la ley de extranjería la que permite el chantaje del Hombre Bajo hacia el Hombre Alto, el núcleo de la obra bascula a la relación entre uno y otro y si este aceptará la sumisión a aquel. Esto acerca esta pieza a otras como las dos breves *BRGS* o *Tres anillos*, en las que una disputa por la posesión de un libro —en la primera como objeto físico, en la segunda como bien simbólico, esto es, como imposición de la interpretación del texto— acaba de forma violenta: en *BRGS*, mediante la explícita pelea física, en *Tres anillos* mediante sutiles amenazas que acaban con la sumisión del lector que lee directamente el texto a aquel que lo escucha.

En estas dos piezas breves, la dialéctica amigo-enemigo se superpone a la dialéctica entre cultura y barbarie. Algo similar ocurre en la que posiblemente sea la pieza más conocida de Mayorga, *El chico de la última fila* (2006). Como ya se ha indicado, la trama se articula en torno a la relación de un profesor de literatura, Germán, con uno de sus estudiantes,

¹⁰ El propio Mayorga señalaba, en 1996, que “la matriz de mi escritura es la política si se entiende esta como la expresión más intensa de una época. La política de una época se reproduce al modo de la geometría fractal: replicándose infinita —monadológicamente— en cada ciudad, en cada familia, en cada hombre” (2016: 304). Sin embargo, ese “dibujo de época” en función de la política es más claro en unas obras y más difuso en otras.

Claudio. Hay, pues, una relación jerárquica que al principio de la obra podría ser de “amistad” en sentido laxo —provechosa para ambos—, pero que se transforma en “enemistad” —en tanto que conlleva el dominio de un personaje sobre otro— cuando Claudio consigue que Germán traicione sus principios éticos. Otra obra con la que podríamos relacionar esta dialéctica, sin inmediatas implicaciones políticas, es *La tortuga de Darwin* (2008): un historiador y un médico —en los que podemos ver, de nuevo, una manifestación de la dicotomía civilización vs. naturaleza— quieren aprovecharse para sus propios fines de Harriet, la versión evolucionada de la tortuga de Charles Darwin. Al principio le prometen su ayuda para volver a las islas Galápagos, pero finalmente Harriet les asesinará para salvar su propia vida cuando creen que ya no puede aprovecharse más de ella.

Más allá de sus rasgos físicos humanos, lo que caracteriza la evolución de Harriet es la adquisición del lenguaje, que nos lleva a la tercera de las dialécticas mayorguianas: la dicotomía palabra-silencio. Se trata de una dialéctica particular en la que, además de confrontar los dos términos, Mayorga explora las contradicciones inherentes a cada uno de ellos: la palabra que, en vez de desvelar la realidad, la oculta, y el silencio que encierra significado. Para aproximarnos a ella nos valen las palabras al respecto del dramaturgo en “Razón del teatro”:

En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y la 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 ayudarle a identificar la palabra del poder y a construir su propia palabra.

Ayudar al espectador a encontrar su propia palabra es una misión, política y moral, del teatro. Más palabra es más vida y más capacidad de resistir. Al contrario, la dominación del hombre por el hombre, su empujamiento y acoso, siempre comienza por la reducción de su palabra. (Mayorga, 2016: 93)

Aquí tenemos un propósito y un programa estético-político: hacer de la manipulación a través de las palabras un tema teatral tiene sentido en la medida en que logra aumentar la propia “palabra” del espectador, es decir, su capacidad crítica. La palabra del poder a menudo coincide, en la obra de Mayorga, con aquella empeñada en la reducción de la palabra del otro, en un sometimiento que implica literal o metafóricamente el silencio del “enemigo”. Ocurre así, por ejemplo, en *Animales nocturnos*: el Hombre

Alto renuncia a su propia palabra para ser el *ghost writer* del diario del Hombre Bajo, por lo que, aunque escriba, está en silencio. Algo similar se detecta en *Cartas de amor a Stalin*, en el que el remedo imaginario del propio dictador soviético acabará suplantando al escritor Mijaíl Bulgákov en el mismo acto escénico de escribir, manifestando así la interiorización de la censura estatal como autocensura en la mente del novelista. Menos ambivalente es la relación que se establece entre palabra y silencio en *Himmelweg*. Aunque podríamos traer varios a colación varios ejemplos extraídos de esta pieza, quizá el más significativo sea el del fragmento siguiente, en el que el Comandante nazi pide a Gottfried, el líder de los judíos encerrados en el campo de concentración, que elija a cien de ellos para formar parte de la representación con la que enmascarar la realidad del campo ante inminente llegada del Delegado de la Cruz Roja que va a inspeccionar el lugar:

Gottfried: ¿Y si nos negamos a salir de los barracones? Él llega, pero no hay nadie, las calles están vacías. O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. Damos la espalda a ese hombre, o le tiramos piedras. O le decimos la verdad [...].

Silencio.

Comandante: [...] Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué, supongamos que le contáis no sé qué cosa. Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede comprenderlo. [...] ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto? (*Silencio. Gottfried empieza a apartar expedientes del grupo.*) (Mayorga, 2014: 328)

El dilema de Gottfried se produce cuando intuye que todos los no elegidos serán enviados “a la enfermería”, eufemismo de las cámaras de gas. Con sus palabras el Comandante ha logrado sembrar la duda en Gottfried y que, en silencio, condene a la muerte o a la complicidad con los nazis a sus correligionarios, y lo consigue resaltando la ambigüedad de la comunicación humana —sea mediante palabras, sea mediante gestos—. Esta ambigüedad es la que permite que las palabras puedan usarse para desvelar la realidad o para ocultarla y que el silencio pueda estar lleno de significado.¹¹ Al igual que sucedía con la dialéctica amigo-enemigo,

¹¹ Mayorga dedicará a explorar la paradoja del silencio en el teatro su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “Silencio”, después convertido en monólogo teatral.

reflexión sobre la palabra y el silencio en la obra de Mayorga puede relacionarse o con situaciones claramente mediadas por lo histórico-político o bien enmarcarse en tramas que no exigen este marco de referencia. Entre las primeras, al margen de las ya citadas *Cartas de amor a Stalin* o *Himmelweg*, podemos traer a colación *La paz perpetua*, en la que uno de los perros indica a otro “a tu edad, ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. «Terrorismo». Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por sus palabras [...]” (Mayorga, 2014:528). Entre las segundas, destaca *Hamelin* (2004), en la que, mediante la introducción de un acotador metateatral, Mayorga desplaza la atención de la trama principal de la obra —el juez Montero investiga un posible caso de pederastia ayudado por Raquel, psicóloga— hacia el lenguaje como enmascarador de la realidad:

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». Esta 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» [...]. (Mayorga, 2014: 412)

La cara B de esta meditación sobre las palabras la sitúa Mayorga en el silencio, y, de hecho, cuando reflexiona sobre sus obras como construcciones destinadas a “hacer que el silencio se escuche”, pone como ejemplo, entre otros, “el silencio de los niños — rodeados de adultos que hablan por ellos— en *Hamelin*, [...] el acto sin palabras con que Enmanuel responde el monólogo del Ser Humano en la escena final de *La paz perpetua*, el silencio final del Hombre Alto en *Animales nocturnos*” (Mayorga y Blanco, 2014), por limitarnos a algunas de las piezas aludidas en este epígrafe.

Señala Zoe Martín Lago respecto al teatro de Mayorga que “la preocupación por las palabras atraviesa sus textos tanto en la forma como en el contenido: Mayorga desconfía del lenguaje, pero al mismo tiempo tiene una fe total en él” (2017: 555). Podríamos relacionar esta idea con la dialéctica cultura-barbarie —que mezcla una desconfianza absoluta en la cultura con una fe en ella—, para resaltar la paradoja de que un escritor — alguien que crea obras de cultura con sus palabras— ilumine los aspectos

negativos de sus herramientas de trabajo. El par palabra-silencio conlleva, de hecho, una predilección especial por aquellas profesiones relacionadas con la palabra escrita o pronunciada, compartida con la dialéctica entre cultura-barbarie: escritores, traductores, actores. Se trata de un rasgo más que nos permite resaltar la coherencia de la propuesta temática mayorguiana, que podríamos resumir así: en buena medida las obras de Mayorga se dedican a ilustrar que lo que distingue a la verdadera cultura de la barbarie es que utiliza la palabra luchar contra una concepción de la sociedad como una oposición entre amigos y enemigos —oposición que conlleva el silencio de estos últimos—.

Esta síntesis de los temas recurrentes de Mayorga está en íntima relación con su concepción del teatro como hecho político-social. Según el propio dramaturgo, el teatro “no tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta” (2016: 95). Sin embargo, al plantear “la pregunta” mediante una trama de ficción que, a menudo, implica relaciones de poder tamizadas por la violencia física o psicológica,¹² la propia resolución de la trama sugiere, en cierto grado, una respuesta sobre la condición humana. El reflejo sistemático de la violencia en sus obras, de hecho, puede dar pie a una visión negativa de la que el propio dramaturgo se distancia:

[...] ¿hasta qué punto todo aquello de que he hablado [la violencia en sus obras] conduciría a una descripción extremadamente negativa de lo que hay y, por último, a una suerte de fatalismo inoperante y a una resignación que sería finalmente reaccionaria?

A menudo me gusta recordar una expresión benjaminiana: “Organizar el pesimismo”. Hay momentos en que no podemos ser optimistas pero sí podemos organizar nuestro pesimismo, y la organización del pesimismo es una forma paradójica de optimismo. Yo creo que la escritura misma y el hecho de hacer teatro son gestos antifatalistas, de no resignación, de celebración de la vida, y cada vez que se levanta un telón yo siento que se está celebrando la vida y se está celebrando la convivencia. (2017: 35)

Podemos así analizar la obra de Mayorga como una sucesora, en lo ideológico, de la “tragedia esperanzada” de Buero Vallejo (1994: 433), en tanto que reflejo de un tiempo en el que “no podemos ser optimistas” pero al que se añade algún tipo de esperanza. Para “organizar el pesimismo” la

¹² Para una revisión sistemática de la violencia en la obra de Mayorga véase la tesis doctoral de Erwan Burel (2017).

obra de Mayorga debe encontrar el punto medio entre una última dialéctica: escapar del relativismo de las “preguntas sin respuesta” potencialmente fatalistas sin incurrir la moralina didáctica de una respuesta totalmente explícita que iría en contra de ese modelo de “teatro civil” que pedía Marcos Ordóñez.¹³ Es un intento, más o menos logrado según la obra, de superar “la ética y la estética posmodernista para posicionarse estética, moral y cognoscitivamente” (Barrera Benítez, 2019: 83).

3. LA FORMA: UN TEATRO DRAMÁTICO POSMODERNO

Si podemos resumir los contenidos paradigmáticos de la dramaturgia mayorguiana mediante una serie de dialécticas, también podríamos utilizar una para empezar a exponer las características formales del teatro de Mayorga: epicidad vs. dramaturgia. Manuel Barrera Benítez lo expresa de una forma muy sintética:

Resulta constante en su teatro la tensión entre la narración de los hechos y la pura mostración; y también entre la ordenación de los acontecimientos y determinadas rupturas, a veces desconcertantes. Pero lo hace sin perder de vista el principio de causalidad aristotélico, que garantiza un mínimo de credibilidad realista en sentido tradicional. Igualmente, sus héroes en parte encarnan la situación y en parte la narran [...] (Barrera Benítez, 2019: 102).

Aunque Barrera Benítez apunta que, conceptualmente, Mayorga estaría más cerca de Brecht que de Aristóteles,¹⁴ para el propio Mayorga en el tratado sobre la tragedia del Estagirita “se describen las condiciones de posibilidad del hecho teatral [...] 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, 2016: 307-308). Podríamos, pues, sintetizar la fórmula teatral mayorguiana como un teatro

¹³ Con todo, en la ya tesis doctoral sobre la obra de Mayorga de Zoe Martín Lago, esta investigadora señala el “didactismo” como “un lastre que arrastra a lo largo de su producción dramática”, especialmente patente en las obras en las que el autor emplea a personajes animales, en las que deja ver “al filósofo detrás del dramaturgo” y representa “su propia postura ante el conflicto” (2017: 555).

¹⁴ “En la tensión constante que se produce en sus obras entre la creación de ilusión de verdad y la mostración de la verdad de la ilusión, Juan Mayorga se sitúa más cerca de la concepción de Brecht que de Aristóteles, en la dramaturgia épica que en la clásica; aunque, como ya advirtiera Brecht, no se trata de una ruptura radical con el modelo aristotélico tradicional, sino de un modo dialéctico” (Barrera Benítez, 2019: 103).

“dramático posmoderno”: dramático en el sentido de que “hay un desarrollo lógico de la fábula, espacios reconocibles y personajes con cierta psicología” (Diez Puertas 2019, 80); posmoderno, mediante la adición, sobre esta base aristotélica, de “la fragmentación y discontinuidad de la acción, el simbolismo, la elipsis y los juegos temporales; una estética [...] ligada a un concepto postmoderno del espacio y el tiempo, donde el pasado y lo posible comparten el territorio del presente” (Gómez Rubio 2019, 123), que “recurr[e] constantemente a la metateatralidad para evitar el rapto estético y evidenciar la enunciación” (Diez Puertas 2019, 80). La forma teatral mayorguiana está, pues, marcada por los postulados teóricos que el dramaturgo hacía suyos: la base aristotélica supone la garantía de no franquear aquella franja superior de complejidad teorizada por el filósofo que Mayorga asumía como necesario para evitar romper la comunicación con el espectador; las rupturas con la versión más clásica del realismo proceden tanto de la necesidad de evitar un teatro comercial —demasiado sencillo, por debajo de la franja mínima de complejidad que sea estimulante— como del convencimiento de que, si el teatro sucede no en el escenario sino en la mente del espectador,¹⁵ el límite entre narración y dramaturgia se desdibuja y una narración en escena puede ser equivalente a la representación de esta misma narración. En última instancia, la inclusión de elementos antidramáticos supone la mejor baza para lograr la ruptura con la identificación que Mayorga, de la mano de Brecht, relacionaba con la creación de espectadores críticos.

Así pues, la forma del teatro de Mayorga solo se entiende desde la necesidad de llegar al espectador, lo que obliga a una reflexión acerca de sus cesiones a las convenciones impuestas por el mercado dramático-literario —mediador por excelencia entre público y autor en tanto que sin sus medios materiales ningún espectáculo llega a escena— en cuanto a las necesidades de *atrezzo*, número necesario de actores y duración de la representación. El propio Mayorga, en una entrevista, reflexionaba sobre sus intuiciones con respecto a los moldes que el mercado impone para hacer viable una propuesta escénica:

¹⁵ Esta característica supone, para Mayorga, que “la experiencia del espectador teatral nunca será «realista» del modo que puede serlo la de quien lee un libro o mira una pantalla” (Mayorga, 2016: 88), puesto que la “realidad” que el espectador tiene ante sí es la de un actor en un escenario, no la del personaje en un universo ficcional distinto al suyo. Únicamente la complicidad con el espectador logra la “transfiguración”, de modo que “si el espectador les niega su complicidad, ese tiempo, ese espacio, ese objeto, esa persona solo son lo que fuera del teatro” (Mayorga, 2016: 88).

[...] el sistema teatral, los circuitos en los que solemos mostrar nuestro trabajo, tiende a pasteurizarlo. Hay una ley implícita según la cual debemos escribir obras de aproximadamente diez mil palabras para cuatro o cinco actores. Muchas de mis obras tienen una extensión cercana a esa, y espero que ello no se deba a que estoy obedeciendo al mercado (Mayorga, Vilar y Artesero, 2010).

La extensión marca la duración del espectáculo: diez mil palabras permiten una representación convencional de hora y media o dos horas. Las obras breves —el denominado “teatro para minutos”— normalmente se conciben como parte de espectáculos colectivos, lecturas dramatizadas o agrupadas a posteriori para formar un espectáculo más o menos unitario¹⁶. El elenco de personajes de estas obras breves, por razones de espacio, suele oscilar entre uno y tres, pero estas son cifras también posibles en las obras largas: como monólogos podríamos citar *Silencio e Intensamente azules*; para dos o tres actores están pensadas *El traductor de Blumemberg*, *Cartas de amor a Stalin*, *Últimas palabras de Copito de nieve*, *La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El Golem*. No obstante, también encontramos textos que requieren de, al menos, “cuatro o cinco actores” entre sus piezas más reconocidas: *Animales nocturnos*, *El chico de la última fila*, *Hamelin*, *La paz perpetua*, *La tortuga de Darwin*, *El cartógrafo*, *Famélica*, *El arte de la entrevista*, *El mago*. Más raras son las obras que pueden requerir un número sustancialmente mayor de intérpretes, aunque entre ellas se encuentre la que se puede considerar la obra maestra de Mayorga, *Himmelweg*.

Con respecto a las necesidades materiales del escenario, Gema Gómez Rubio caracteriza el espacio escénico de estas piezas a partir de “el minimalismo y la ausencia de toda espectacularidad”, que se complementa con un espacio dramático verbal, que ha de inferirse “a partir del diálogo, los gestos y el movimiento de los actores” (2018: 123). La producción de las obras de Mayorga no requiere, por tanto, de medios materiales que tensionen las costuras del sistema teatral español. Además, siguiendo las ideas de Manuel Barrera Benítez, Mayorga es un buen “fabulador”: para

¹⁶ En 2021, por ejemplo, se estrenó *Voltaire* en el teatro Quique San Francisco de Madrid, en un espectáculo de 80 minutos de duración que agrupaba tres textos breves mayorguianos —*Voltaire*, *Tres anillos* y *581 mapas*— que conformaron un tríptico que “plantea encuentros conflictivos entre personajes que se ven empujados a cruzar la línea roja que separa la tolerancia de lo intolerable” (Segura, 2021).

atrapar al espectador desde el inicio “presenta los problemas y conflictos en las primeras secuencias, casi a punto de estallar, definiendo pronto el tono de la historia y sugiriendo sin dilación hacia dónde se dirige” (2019: 101), pero, para mantener la tensión y la incertidumbre y que no derive en aburrimiento, “prescinde de todo elemento superfluo (o no del todo necesario) para el desarrollo de la trama y su comprensión y demuestra conocer la esencia del ritmo, basado fundamentalmente en el ejercicio de la repetición y de la expectación” (2019: 102). Los personajes se construyen a través de la conexión de un conflicto externo y un dilema moral interno, con unos antagonistas que no deslucen frente a los protagonistas (2019: 101-102).

Que se pueda intuir una fórmula dramática más o menos constante a lo largo de la trayectoria de Mayorga no impide que detectemos modulaciones cronológicas. En 1996, haciendo un breve repaso de su producción desde *Siete hombres buenos* (1988) —una obra de estricta estética realista en el que solo hay un único espacio y el tiempo escénico y el real coinciden— Mayorga señalaba que:

después de *Siete hombres buenos* me ganaron prejuicios antirrealistas que no sé si he sabido superar. Pensé que el realismo encostraba la realidad en vez de revelarla. Me convencí de que solo solo de la fantasía cabe esperar un conocimiento de las cosas tal y como las cosas son, y no como el ojo, ajustándolas a sí mismo, nos las muestra. Pero últimamente, al releer *Siete hombres buenos* [...], me he preguntado si sería posible emprender una vuelta al realismo sin olvidar lo aprendido lejos de él. (Mayorga, 2016: 306)

Nos encontramos, pues, con una primera obra ortodoxamente realista seguida de una serie de piezas de aire fantástico de mediados de los noventa —entre las que cabría incluir a *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *Angelus Novus* o *El jardín quemado*— para inaugurar, con *Cartas de amor a Stalin* (1998),¹⁷ una etapa marcada por lo que hemos denominado “teatro dramático posmoderno”, en la que una base aristotélico-realista permite la inteligibilidad de unas tramas que se enriquecen con las deconstrucciones temporales ensayadas en la etapa

¹⁷ Fernando Doménech también señala esta obra como “el comienzo del período de madurez del autor. [...] A partir de ese momento Juan Mayorga se despega de sus compañeros de generación para comenzar el camino ascendente que lo ha llevado a ser la referencia indiscutible del teatro español en el siglo XXI” (2019: 40).

antirrealista y juegos épicos y metaliterarios característicos —aunque no privativos— de los autores posmodernos.

CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto en los epígrafes anteriores, podemos concluir que las obras de teatro de Juan Mayorga ofrecen una solución práctica al problema planteado en los textos teóricos: la legitimidad del acto de escribir en el siglo XXI se obtiene de un elemento sobre el que el autor no tiene poder absoluto, como es la recepción crítica de la propuesta literaria/escénica por parte del lector/espectador. Por tanto, desde el punto de vista de la teoría que el propio dramaturgo establece, cada una de sus propuestas es un “ tiro a ciegas ” capaz de acertar o errar el blanco no solo en función de sus aciertos estéticos sino cívicos.

Una de las pocas formas de “ acertar el tiro ” de la cultura crítica es provocar la reflexión sobre las mismas herramientas que conforman esa variación de la cultura verbal que es la literatura dramática o, dicho de otra forma, que los espectadores del teatro piensen en el mismo espectáculo al que están asistiendo. De esta forma, a menudo la producción de Mayorga se dedica a ilustrar las aristas de la cultura y la palabra, capaces de hacer de la ciudadanía o bien una agregación de “ amigos ” o una de “ enemigos ”. Esta segunda posibilidad es la que, a nivel temático, otorga el tono “ fatalista ” o “ pesimista ” que el mismo dramaturgo detecta en buena parte de su producción, si bien enmarcado en unas tramas que plantean la contingencia de esta visión.

Del hecho de que la reflexión sobre la cultura y la palabra sea, a nivel temático, uno de los pilares de la dramaturgia mayorguiana podemos derivar algunas de las ideas sobre la forma que adquieren sus obras: un tipo de teatro que se reconoce dentro de los límites de lo teatral, pero tan cercano a este límite que, a menudo, sus propuestas se evidencian a sí mismas como construcciones escénicas o como ficciones literarias a partir del recurso a la epicidad y la metateatralidad. Se trata, en conclusión, de una obra literaria que se explica desde los parámetros de la poética de la recepción, en tanto que busca la legitimidad de su existencia en el espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (2014), *Poética*, traducción de Valentín García Yerba, en *Física. Acerca del alma. Poética*, Madrid, Gredos.
- Barrera Benítez, Manuel (2019), “Alma de fabulador”, en Emeterio Diez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, pp. 83-103.
- Buero Vallejo, Antonio (1994), *Obra completa, vol. II*, eds. Mariano de Paco y Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa Calpe.
- Burel, Erwan (2017), *La violence dans le théâtre de Juan Mayorga*, tesis doctoral, Universidad de Estrasburgo, en tel.archives-ouvertes.fr/tel-01834563v2/document (fecha de consulta: 15/04/2024).
- Di Pastena, Enrico (2012) “La traduzione è un viaggio insidioso. Una lettura de *El traductor de Blumemberg*, di Juan Mayorga”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15, pp. 107-124.
- Diez Puertas, Emeterio (ed.) (2019), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga.*, Madrid, Antígona.
- Doménech, Fernando (2019), “Los años de formación”, en Emeterio Diez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, pp. 29-40.
- García Barrientos, José Luis (2016), “Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de *Himmelweg*)”, en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Antígona, pp. 225-264.
- Gómez Rubio, Gema (2019), “Un espacio en la mente del espectador”, en Emeterio Diez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 123-143.
- Martín Lago, Zoe (2017), *El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca.

- Mate, Reyes (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin* “Sobre el concepto de historia”, Madrid, Trotta.
- Mayorga, Juan (2014), *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga, Juan (2016), *Elipses*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga, Juan (2017), “La violencia en mi teatro”, en *Recherches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman* 19 (número monográfico: *Juan Mayorga : théâtre et violence*), pp. 29-37.
- Mayorga, Juan (2020), *Teatro para minutos*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga, Juan (2022), *El Golem*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga, Juan y Raquel Blanco (2014), “Entrevista con Raquel Blanco: «La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos»”, en jotdown.es/2014/09/juan-mayorga-la-filosofia-no-es-una-disciplina-academica-es-un-plan-de-vida-todos-estamos-llamados-a-ser-filosofos (fecha de consulta: 15/04/2024).
- Mayorga, Juan y Javier Gomá (2017), “Pensar en teatro”, en youtube.com/watch?v=nLILEQiKjpY (fecha de consulta: 15/04/2024).
- Mayorga, Juan, Ruth Vilar y Salva Artesero (2010), “Conversación con Ruth Vilar y Salva Artesero”, *Revista (Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, n.º 32, en revistapausa.cat/conversacion-con-juan-mayorga/ (fecha de consulta: 15/04/2024).
- Molanes Rial, Mónica (2014), “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”, *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 161-177, en 452f.com/pdf/numero11/11_452f_Molanes_orgnl.pdf (fecha de consulta: 15/04/2024).
- Ordoñez, Marcos (2005), “La ciudad en la que no reina un niño”, en elpais.com/diario/2005/07/02/babelia/1120259178_850215.html (fecha de consulta: 15/04/2024).

Ragué Arias, María José (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.

Sabrovsky, Eduardo (2017), “Carl Schmitt, enemigo de sí mismo”, *Revista de Filosofía: Aurora*, 29, 47, pp. 551-574.

Segura, Patricia (2021), “Voltaire, la delgada línea entre la tolerancia y lo intolerable”, en elpais.com/espana/madrid/2021-10-07/voltaire-la-delgada-linea-entre-la-tolerancia-y-lo-intolerable.html (fecha de consulta: 15/04/2024).

Sucasas, Alberto (2020a), “Escenarios de barbarie: *Himmelweg* y *El cartógrafo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841-842, pp. 32-43, en issuu.com/publicacionesaacid/docs/ch841-842_julio-agosto (fecha de consulta: 15/04/2024).

Sucasas, Alberto (2020b), “Filosofía y teatro, ida y vuelta. Una aproximación a Juan Mayorga”, *Pensamiento*, 76, 291, pp. 1079-1100, en doi.org/10.14422/pen.v76.i291.y2020.013 (fecha de consulta: 15/04/2024).