



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de comienzos de milenio

Francisco Manuel Faura Sánchez

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

JUAN MAYORGA Y EL TEATRO DE LA MEMORIA EN EL  
CONTEXTO SOCIAL Y LITERARIO DE COMIENZOS DE  
MILENIO

FRANCISCO MANUEL FAURA SÁNCHEZ

Tesis para optar al título de  
doctor en literatura española

Dirigida por  
Dra. Lola Josa y Dr. Gaston Gilabert

Tutorizada por  
Dra. Lola Josa

Programa de doctorado:  
Estudios lingüísticos, literarios y culturales

Línea de investigación:  
Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación  
Facultad de Filología  
Universitat de Barcelona  
2019





## Resumen

El estudio de las nuevas tendencias dramáticas contemporáneas no se encuentra alejado de todo lo político y social que está gestándose en la sociedad occidental actual. Los cambios producidos en este comienzo de milenio debido, en gran parte, a las luchas de poder entre lo nuevo y lo tradicional, han originado unas luchas entre todos los ciudadanos que están más o menos vinculados al mundo de la cultura. Por este motivo, este estudio muestra todos esos cambios a través de una mirada crítica a la sociedad, no por el mero hecho de mostrarse escéptico con toda la realidad que rodea a esta época, sino por tratar de una manera dura y rigurosa los tópicos que rodean a los nuevos creadores.

Para concretar estas nuevas tendencias en un solo nombre y a raíz de lo expuesto a lo largo del trabajo, la aproximación a su dramaturgia y los ensayos académicos, Juan Mayorga ha estudiado en su creación una visión crítica y filosófica de la sociedad, así como una desconfianza a las palabras y verdades establecidas a lo largo de la tradición. Juan Mayorga se ha convertido en un autor atrayente para los académicos por su lenguaje dramático y su puesta en escena. Su trabajo como dramaturgo y su reciente inclusión en la Real Academia Española le confieren un mérito lingüístico y filosófico que impregna todo su trabajo como dramaturgo. Los espectadores que asisten a sus eventos teatrales han de entrar en el juego político-teatral que él mismo propone.

Palabras clave: Juan Mayorga/ Teatro de la memoria/ Teatro XXI/ Dramaturgia

## Abstract

The study of the new contemporary dramaturgical tendencies is not far from everything political and social which occurs in the western society. The changes produced in this beginning of the millennium due, in large part, to the clash of cultures between the new and the traditional, have led to struggles among all citizens who are linked to the culture world. For this reason, this study shows all these changes through a critical look at society, not just keeping skeptical of all this reality which surround this time, but treating in a extensive and rigorous way the topics that wraps up the new creators.

To concretize these new tendencies in a single name and following the exposition throughout the work, the approach to his dramaturgy and the academic essays, Juan Mayorga has studied in his creation a critical and philosophical point of view of the

society, as well as a distrust to the words and truths established throughout the tradition. Juan Mayorga has become an attractive author for academics because of his dramatic language and his staging. His work as a playwright and his recent inclusion in the Royal Spanish Academy give him a linguistic and philosophical merit that spreads out all his playwright work. The spectators who attend their theatrical events have to enter into the political-theatrical game that he proposes.

Keywords: Juan Mayorga/ Memory Theatre/ XXI theatre/ Dramaturgy/



En primer lugar, tras haber pasado tres años realizando este proyecto de tesis doctoral, he comprendido que existen dos tipos de agradecimientos. Los presentes y los ausentes. Hubo un tiempo en que los que estaban presentes dejaron de acompañarme en este camino, otros tantos en los que la soledad me embriagó y otros en los que, gracias a muchas personas, se ha hecho más llevadero este camino.

Agradecimientos a los presentes.

Gracias a mis padres y mi hermana, ellos han sido la pieza fundamental en mi camino, me han apoyado en todo momento, así como guiándome y «amenazándome» en los momentos de caída y «magantería».

Gracias a mis abuelos Virtudes y Francisco, de quienes he aprendido a lo largo de mi vida, y de forma repetida estos tres años, la importancia del trabajo como manera de dignificar a la persona.

Gracias a mi tía por hacerme descubrir el saber del terreno.

Gracias a AulaScenica por ser mi primera familia en Barcelona, por haberme acogido como uno más llegando desde tan lejos, por perpetuarme en el amor al teatro y las amistades que de ahí he conservado.

Gracias a la asociación ALEPH, de la cual formo parte, por demostrar que los estudiantes de doctorado, que pese a tener un camino duro e incierto, siempre existirán personas capaces de hacerlo más ameno.

Gracias a Alba Saura por compartir el final de su tesis doctoral conmigo y por guiarme de manera siempre desinteresada.

Gracias a Álvaro Albero por su calma y sus palabras siempre tan oportunas.

Gracias a José Bernabeu, Demetrio Beneite, Jhonatan Berná, Cristian Revell, Pedro Molina y Bryan Medina por las risas perennes.

Gracias a Jordi Bermejo por sus barroquismos, a Luis Guillén por sus salidas y gracias a Francisco J. Jurado por ser uno de los mejores compañeros que me ha otorgado la vida académica.

Gracias a Gaston Gilabert por dos motivos, el primero de ellos es por acogerme cuando todavía esta idea de tesis doctoral era un embrión y el segundo por seguir brindándome oportunidades y confiar en mí cuando pocos lo hacían.

Gracias a Lola Josa por su confianza en mi trabajo, por su crítica siempre constructiva y por su calma y serenidad cuando no la encontraba en mí.



Gracias a Juan Mayorga por su generosidad al compartir sus trabajos conmigo y abrirme las puertas de sus clases para poder todavía si cabe admirarlo más.

Agradecimientos a los ausentes.

Muchas personas a lo largo de estos tres años han estado siempre en mis pensamientos, en mis idas y venidas, en mis tribulaciones, en mis noches de alegría y en la más absoluta desesperación.

Agradezco a las personas que me dijeron que no, pues me demostraron que hay que mejorar.

Agradezco a las personas que me mintieron, porque me hicieron más crítico.

Agradezco a las personas que durante estos tres años han abandonado sus proyectos porque me han hecho resistir en el mío.

A ella, cuando estuvo en las buenas y en las malas.

Pero sobre todo agradezco a los autores que ya no están y que he tenido el honor de estudiar, porque, aunque ausentes en el mundo, seguís muy vigentes en todo el pensamiento crítico contemporáneo.

# Índice

PRESENTACIÓN .....	13
OBJETIVOS .....	13
METODOLOGÍA.....	14
1. PANORAMA CULTURAL DE PRINCIPIO DE MILENIO: .....	25
1.1. El telar de Penélope. Marco sociopolítico del teatro contemporáneo español. ....	26
1.1.1. Puesta en duda de los sistemas democráticos .....	26
1.1.2. Diferentes ideologías/ideología única.....	30
1.1.3. Control de la sociedad: Economía y trabajo .....	33
1.1.4. Educación: Cultura y contracultura .....	35
1.1.5. Imagen de un mundo sin progreso.....	39
1.1.6. A propósito de la nada. Humanización de la historia.....	42
1.2. Recepción de la literatura en la sociedad mercantilista contemporánea.....	46
1.2.1. Internet y la cibercultura.....	49
1.3. Sobre el hibridismo y la recepción teatral.....	58
1.3.1. Angélica Liddell .....	63
1.3.2. Ernesto Caballero .....	66
1.3.3. Lluïsa Cunillé .....	69
1.3.4. Antonio Morcillo .....	73
1.3.5. Paco Bezerra.....	77
1.3.6. Laura Mihon .....	80
1.3.7. Wajdi Mouawad .....	83
2. TEATRO DE LA MEMORIA .....	87
2.1. ¿Qué es la literatura de la memoria? .....	88
2.2. Diferencias entre literatura de la memoria y literatura histórica y política o de tesis.....	93
2.3. Espacio y tiempo. Literatura como mónada.....	97
2.4. La importancia del teatro como arte memorialístico.....	104
2.5. Problemas de la literatura de la memoria .....	109
2.6. El teatro de la memoria en Europa.....	113
2.6.1. Thomas Bernhard y el resentimiento del olvido.....	117
2.6.2. Heiner Müller.....	123
2.6.3. Tadeusz Kantor. La construcción de un colectivo.....	128
2.6.4. Samuel Beckett. Los recuerdos encerrados.....	131
2.6.5. Harold Pinter. La inexistencia del pasado.....	134
2.6.6. Arthur Miller. El recuerdo como espejo.....	138

2.7.	Teatro de la memoria en España .....	145
2.7.1.	Alfonso Sastre .....	145
2.7.2.	José Sanchis Sinisterra.....	147
2.7.3.	Teatro de la memoria en los escenarios contemporáneos españoles.....	153
3.	UNIÓN MONADOLÓGICA DE FILOSOFÍA Y DRAMATURGIA.....	157
3.1.	Memoria horizontal.....	183
3.2.	Las ruinas de la memoria .....	188
3.3.	El trauma de la historia .....	192
3.4.	Memoria y Olvido.....	196
3.5.	Características vertebradoras de la bibliografía mayorguiana.....	198
3.5.1.	Tradicición y vanguardia .....	205
3.5.2.	Acción e ideas.....	210
3.5.3.	Lenguaje: Diálogos y monólogos .....	213
3.5.4.	Personajes.....	217
3.5.5.	Tiempo y espacio.....	220
4.	ELIPSES.....	225
4.1.	EL RECUERDO DE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA. EL RECUERDO COMO REBELDÍA A LA MEMORIA HISTÓRICA. ( <i>Siete hombres buenos, El jardín quemado, Más ceniza</i> ) .....	228
4.1.1.	Olvido y futuro. <i>Siete hombres buenos</i> .....	228
4.1.2.	Tiranía de la memoria. <i>Más ceniza</i> .....	236
4.1.3.	Olvido y pérdida de identidad. <i>El jardín quemado</i> .....	240
4.2.	SHOAH. EL GENOCIDIO COMO FIN DE LA HISTORIA Y COMIENZO DEL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO. ( <i>El traductor de Blumemberg, Himmelweg, El cartógrafo</i> ) .....	245
4.2.1.	Traducción y adaptación: maneras de hacer memoria. <i>El traductor de Blumemberg</i> .....	246
4.2.2.	Monólogo y silencio. Memoria y amnesia. <i>Himmelweg</i> .....	251
4.2.3.	El mapa como guía para el recuerdo. <i>El cartógrafo de Varsovia</i> .....	265
4.3.	HISTORIA HUMANA. LA MIRADA SILENCIADA DE LOS QUE HAN VIVIDO LA HISTORIA Y EL TEATRO COMO ELEMENTO DE SALVACIÓN. ( <i>Cartas de amor a Stalin, Últimas palabras de Copito de Nieve, La tortuga de Darwin, La lengua en pedazos, Reikiavik</i> ).....	272
4.3.1.	Rebeldía ante la censura. <i>Cartas de amor a Stalin</i> .....	274
4.3.2.	Animales racionales y reclusión del conocimiento. <i>Últimas palabras de Copito de Nieve</i> . 281	
4.3.3.	Palabra y memoria contra silencio y olvido. <i>La lengua en pedazos</i> .....	286
4.3.4.	La historia como sometimiento. <i>La tortuga de Darwin</i> .....	292
4.3.5.	La guerra ante el absurdo. <i>Reikiavik</i> .....	299
4.4.	DOS ÚLTIMOS PUNTOS DE ATENCIÓN Y UNA EXCEPCIÓN.....	304
5.	CONCLUSIONES.....	311

6. BIBLIOGRAFÍA ..... 317



## 0. PRESENTACIÓN

### 0.1.OBJETIVOS

Juan Mayorga (1965) es uno de los autores más laureados, leídos y representados en la escena española contemporánea. Desde 1989, con la creación de su ópera prima, hasta la actualidad su teatro ha estado marcado por la crítica a la sociedad y proponer un juego filosófico dentro del espectáculo dramático.

Los estudios sobre su dramaturgia son amplios, extensos y han dado lugar a varias tesis doctorales que preceden a esta. Las existentes, consultadas en este trabajo, han sido las de Claire Spooner (Universidad Autónoma de Barcelona), Ana María Gómez Valencia (Universidad Complutense de Madrid), Mónica Molanes Rial (Universidade de Vigo), Robert March Tortajada (Universitat de València), la de Carmen Abizanda Losada (Universidade da Coruña) y, aunque no se ha podido introducir en este estudio, también hemos tenido conocimiento de la de Zoe Martín Lago de la Universidad de Salamanca.

Todas ellas muestran la necesidad existente de academizar al dramaturgo por su calidad literaria y sus valores de pensamiento. Todos los investigadores mencionados con anterioridad han trabajado las piezas mayorguianas desde diversos puntos, denotando la gran capacidad de atracción que posee Mayorga a los investigadores en teatro contemporáneo.

En esta tesis doctoral se indaga sobre la tradición del teatro de la memoria en Europa y en España haciendo especial hincapié en las obras del dramaturgo madrileño. Con esto intentamos ofrecer una visión recopiladora de los trabajos ya mencionados, además de ofrecer la tradición y la vanguardia que Mayorga presenta en su teatro. Las palabras, los personajes, el espacio, el tiempo y el pensamiento quedan recopilados en su afán creador y si bien han sido estudiados por otros doctores, lo que aquí se pretende es ahondar en la importancia de la memoria y los efectos violentos que ella causa tanto en los actantes como en el espectador.

## 0.2. METODOLOGÍA

Esquematizando la tradición mayorguiana y la manera en la que están creadas sus piezas se ha dividido este trabajo en cuatro capítulos, bien diferenciados entre ellos.

En el primero se ofrece al lector un panorama cultural contemporáneo en el que Juan Mayorga está viviendo y creando sus piezas. Para empezar con el capítulo se intenta dar una visión global de los problemas políticos que acechan a la sociedad actual, así como la manera en la que ésta reflexiona sobre sí misma. Tras la llegada de la crisis económica en 2008 la creación dramática en España, así como en el resto de países occidentales, ha virado hacia un compromiso político cada vez más patente en la literatura.

Se introduce al lector a este estudio tratando de escarbar sobre los motivos que han movido a la sociedad a ser más crítica, a la par que más inconformista. Se pretende mostrar un marco sociopolítico en el que se reflejen los cambios de paradigma social que se han establecido desde la primera década del tercer milenio.

Este marco sociopolítico, además, está alejado de cualquier elemento partidista, pues si bien los autores tienen sus preferencias políticas, no se cree conveniente que en este estudio se ahonde en las diversas ideologías que mueven el sistema. Aunque se tratará de mostrar que las diferentes ideologías no son más que una ante la permisividad del relativismo y escepticismo social. Se estudiará para ello dos libros fundamentales, al menos para el autor de esta tesis, que permiten concebir la copiosa cantidad de relaciones sistémicas. El primero de ellos será *La condición posmoderna* de Lyotard y *Réquiem por el sueño americano* de Chomsky. Ambos han sido la voz de la conciencia de la nueva sociedad en la que lo mercantil se adueña de las vidas privadas de los ciudadanos. Lyotard ofrece la visión filosófica y Chomsky la política para encuadrar el pensamiento humano dentro de un sistema occidental de conocimiento.

Aunque son conocidas las críticas a Lyotard por parte de Habermas y la ideología política de Chomsky, se cree pertinente que estos dos autores encabecen la explicación del marco sociopolítico que es entretejido como un telar de Penélope que se hace y se deshace dependiendo de las circunstancias.

La educación merece, además, un punto vital para el entendimiento de la sociedad sometida a los devenires mercantilistas. Pues si bien se trata de educar a los descendientes a través de los métodos tradicionales, este tipo de transmisión de valores y conocimiento se siga perpetuando si lo que se persigue es el progreso. Mayorga, por ejemplo, refiere, en *Elipses*, que la educación es fundamental para crear una sociedad crítica, que sea, por

tanto, la que no permita que los movimientos dogmáticos aparezcan en las comunidades venideras. La educación ha de ser entendida como rebeldía, como la ruptura de la tradición no eliminándola, sino desechando aquello que no ha sido capaz de solucionar las desavenencias humanas.

Sin educación no existe el progreso. Por este motivo Mayorga concede la idea benjaminiana de que tanto el progreso como la decadencia conciben siempre el mismo movimiento, hacia delante. No es posible para una sociedad venidera que se arrastre lo que ha provocado la ruina. El «ángel de la historia» de Benjamin muestra que las ruinas del pasado no tienen motivo de entorpecer el camino, sino que son necesarias para la edificación de una nueva filosofía crítica contra todos los valores tradicionales impuestos. En este punto se pone el ejemplo de *Rendición*, la novela de Ray Loriga, en la que se puede leer, ficcionalmente, la imagen de un mundo sin progreso.

Para concluir con el marco sociopolítico y comenzar a ahondar en la recepción de la literatura en la cultura del mercado, se hace necesario exponer el concepto de historia, alejado del concepto de historiología. Tanto Benjamin como Hayden White son estudiados por su manera de crear historia a través de lo ausente. No se ha de permitir que la historia llegue a la sociedad como un mero conocimiento más, sino a través de la concepción de ésta como respuesta a la pregunta existencialista: *¿De dónde vengo?*

Pero la reflexión, en la sociedad contemporánea repleta de estímulos, es contraproducente para el mercado. Es por ello que las diferentes manifestaciones literarias están fuertemente marcadas por el canon mercantil, es decir, por los llamados *best seller*, que, si bien merecen ser objeto de estudio por diversos motivos, no pueden ser considerados en su totalidad como novedosos para el progreso de las letras. Es por esto que las teorías del canon expuestas en 1992 por Harold Bloom sirven para entender las manifestaciones y experiencias artísticas de los creadores contemporáneos.

Internet ha supuesto un gran avance para todo lo referido a la cultura. La llegada de esta herramienta ha permitido que los cánones de diferentes artistas se aúnen y permiten una cultura muy vinculada a lo cibernético y de un alto contenido cualitativo. Dos de los libros que más han ayudado a entender todo este entramado son *Afterpop* y *Homo Sampler*, ambos de Eloy Fernández Porta, quien teoriza sobre la entrada al canon literario de la cultura pop y de la de redes.

Al tratar de explicar todo el soporte cultural contemporáneo se concibe en la mente del lector, por tanto, el hibridismo, es decir, la mixtura entre diferentes representaciones artísticas, así como la inclusión de los elementos cotidianos para la creación literaria. Lo



dramático, lo teatral, está empapado de todo lo perteneciente al mundo, al ser un espejo que se desdobra, por eso, más que ningún otro género literario tiene la facilidad de mostrar a los espectadores a sí mismo y a su doble, es decir, la identidad y la *otredad*. Por ello, al estudiar las ramas dramáticas contemporáneas se ha de observar que conviven diversas manifestaciones teatrales. Por un lado está lo performativo y por otro lo figurativo. Ambos aspectos representan las diferentes caras de una misma moneda, es decir, muestran al espectador su propia condición en actos de personas similares a ellos.

Al tratar de acotar los diferentes estilos dramáticos que se ofrecen en las tablas españolas contemporáneas se ha realizado una división de esta en siete autores. Los seis primeros españoles y el último, pero no menos notorio, el libanés Wajdi Mouawad. Éste ha entrado en esta división porque a pesar de tener una nacionalidad diferente ha representado sus obras y ha emitido charlas teatrales en diferentes puntos de España. Mouawad ha supuesto una renovación de la tragedia griega con notable influencia en los autores y la crítica española. Mientras que ha eliminado el elemento divino o fatídico de la tragedia le ha concedido la responsabilidad de todos los actos a las personas, por ello no se trata de una tragedia griega, sino de una tragedia humana.

Los seis autores españoles representan diferentes maneras de escenificar las situaciones humanas. En primer lugar, está Angélica Liddell, quien ha conseguido crear una gran escuela dramática y ha provocado numerosos estudios sobre su teatro performativo. Aunque en su teatro lo quinésico y la interpretación del actor sea lo primario, el texto sirve de base para configurar sus puestas en escena. El siguiente, Ernesto Caballero, desde 2012 ostenta el cargo de director del Centro Dramático Nacional, y desde ahí ha concebido obras que irradian crítica social marcada por una comicidad ácida. Lluïsa Cunillé entra a este canon como representante de las diferentes dramaturgias del Estado español, pues si bien ella escribe el grueso de su obra en catalán, en las tablas madrileñas tiene una aceptación, además de contar con una parte importante dentro de la crítica dramática española. Sus juegos infantiles se ven truncados por las responsabilidades adultas, siempre con un lenguaje cuidado y repleto de analogías críticas. Antonio Morcillo representa el teatro político, pues si bien toda representación escénica es un hecho político, él muestra las controversias de la sociedad en un mundo polarizado en el que todavía conviven y se gestan luchas de clase. El siguiente en esta lista es Paco Bezerra que, si bien es un dramaturgo con una gran proyección, está alejado del teatro puramente figurativo, aunque este es, como se verá, un recurso fundamental en sus piezas. Su teatro trata de ofrecer al espectador que todas las apariencias son falsas y

hasta que no se indaga en ellas no se puede conocer la verdad. Por último, se encuentra Laura Mihon, autora novísima, que ha iniciado su andadura en las tablas barcelonesas. Ella representa el futuro del teatro de texto, así como la creación dramática colectiva. Seguidamente se estudiará de una manera más detallada en qué consiste la literatura de la memoria y de qué manera se ha venido transmitiendo a lo largo de la historia hasta la tradición más cercana a la actualidad.

En este se investiga que la literatura de la memoria consiste en una ficción verosímil que se centra en la creación histórica y de conocimiento a través de lo ausente, esto es, de lo desechado por la historia oficial. Al añadir las ruinas desechadas por el pasado. Se comienzan a reconstruir los acontecimientos pretéritos de una manera más global y crítica, ya que pone en duda todo lo narrado a través de los ganadores.

Walter Benjamin está presente a lo largo de todo el capítulo, bien sea por aportaciones directas suyas o a través de la labor ensayística de Reyes Mate y de Juan Mayorga. Se pone de relieve la misión pedagógica de Benjamin, pero no con un fin utilitarista, sino para otorgar la libertad necesaria a todos los ciudadanos reunidos en comunidad, para que tengan la oportunidad de elegir voluntariamente sus propias ideologías.

Esto entronca con las diferencias existentes entre la literatura de la memoria y la literatura histórica o de tesis. Pues mientras que el arte memorialístico no pretende reconstruir el pasado tal como fue, es decir, de manera arquitectónica, la literatura histórica prefiere narrar los hechos acaecidos a través de la historia oficial, sin ningún tipo de crítica hacia el dogmatismo histórico. Las manifestaciones políticas o de tesis, por el contrario, pretenden comunicar una idea partidista dentro de un suceso de otra época, para de esta manera poder manipular a través de lo que se muestra el pensamiento crítico del receptor artístico.

El espectador/lector es un elemento fundamental en cualquier tipo de recreación memorialística. Es la pieza clave porque además participa en la mónada escénica de la memoria. Se toma este concepto del pensamiento benjaminiano para explicar el punto físico del cero absoluto, es decir, el punto sobre el que todo gira, pero ese punto es inamovible. En el caso de la representación teatral ese punto sería el escenario y todos los tiempos y todos los espacios se reunirían ahí para construir una mónada de conocimiento y de debate entre todos los humanos. A esto se suscribe, además, la idea mayorguiana de que todos los seres humanos son contemporáneos entre sí.

Ante una sociedad en la que el tiempo aproxima el espacio para mejorar el rendimiento, la literatura es un caso de excepción. Pues es a través de las palabras cuando

se puede reflexionar, lentamente y con calma la crítica que se le pueda realizar a la condición humana. Ante esto, el teatro es la forma literaria que mejor permite la memoria, pues no la concibe como una memoria individual creada para un individuo, sino que es una memoria colectiva realizada para la asamblea. La memoria no ha de ser una creación unipersonal, pues de esta manera podría ser fácilmente tergiversable por los problemas tanto físicos como filosóficos que afectan al cerebro humano.

Todos estos problemas han tratado de ser evitados a lo largo de la tradición memorialística en Europa y en España. Tras hacer un recorrido breve sobre el transcurso histórico oficial europeo se trata de llegar a la conclusión de que después de Auschwitz y, como diría Harriet en *La tortuga de Darwin*, no existe historia más allá de la aparición del «hombre-bomba». Con esto se pretende mostrar que la historia actual no es sino una repetición jocosa de los acontecimientos pasados y que gracias al absurdo y a la crítica social que estas obras abarcan iluminan el sendero cívico hacia la construcción de una historia de los ausentes.

Los primeros autores que trataron el tema del teatro de la memoria, como se reconoce en la contemporaneidad, fueron dramaturgos germanos. Los países de estos fueron responsables, en primera instancia, de los desastres humanitarios de la Segunda Guerra mundial. El primero que se muestra en este estudio es Thomas Bernhard, quien, a través de sus piezas, muestra el resentimiento hacia el país austríaco y el olvido hacia los sucesos de su historia reciente. No fue hasta la última etapa de este literato cuando no se produjeron dos de las obras aquí comentadas: *Ante la jubilación* y *Heldenplatz*. En ellas Bernhard hace a sus ciudadanos coetáneos partícipes del peor crimen cometido contra la humanidad, el olvido. Bernhard propone la memoria como manera de sufrimiento del mismo modo que es objeto de redención humana. Pero, aunque sus piezas muestran la crudeza del recuerdo, contienen una comicidad agria que permite hacer notar en grado extremo el resentimiento sobre sus conciudadanos amnésicos.

Si Bernhard ha sido un maestro de la memoria a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, Heiner Müller, estudia la condición humana de la civilización «no-histórica». Al ser un testigo directo de los horrores nazis, así como un superviviente de la rendición alemana tras la Segunda Guerra Mundial, utiliza ese bagaje dentro de sus piezas para mostrar el horror de la existencia vital. Su mensaje va dirigido hacia un colectivo para que utilicen sus propios recuerdos para completar sus piezas.

Tras un repaso por estos dos escritores en lengua alemana, se estudiará al que probablemente ha trabajado el tema de la memoria en el escenario de una manera muy

directa. Tadeusz Kantor une memoria y violencia para crear sus piezas dramáticas. Él persigue demostrar que los recuerdos individuales son incapaces de mostrar la verdad absoluta y ésta sólo se puede descubrir en el convivio, es decir, en el espacio y en el tiempo en el que la obra dramática se está gestando. Kantor utiliza las ruinas del pasado como una manera de mostrar la violencia de histórica y sus efectos producidos sobre la condición humana, siempre atormentada por las circunstancias que ella misma ha creado.

Samuel Beckett, es conocido como uno de los autores más importantes del movimiento del absurdo, gestó *La última cinta de Krapp*, que muestra el espacio de la memoria, esto es, la memoria como un elemento espacial y no solo temporal. Al encerrar los recuerdos en una grabadora se observa la capacidad de tergiversación de las memorias por parte de los seres humanos.

Por su parte, Harold Pinter utiliza su teatro como un arma arrojada hacia la sociedad en la que vive. En dos de sus obras –*Viejos tiempos* y *Cenizas a las cenizas*– el pasado está tratado como una apisonadora que trata de destrozar los conocimientos que se suponen ciertos y que la sociedad no se ha parado a cuestionar.

Arthur Miller entra en este estudio por dos de sus piezas que son dignas de estudio a través de la literatura de la memoria. En la primera de ellas *Las brujas de Salem o el crisol* se observa que Miller está criticando a su sociedad contemporánea poniéndola delante del espejo de las acciones pasadas, mientras que en *Después de la caída* Miller escenifica el interior del recuerdo humano y cómo éste va reclamando a su dueño según su apetito. Ésta última sirve a este estudio, al igual que *La última cinta de Krapp*, para «espacializar» la memoria, al mismo tiempo que se pone en duda su componente temporal.

Para acabar con este capítulo se realiza un breve repaso por el teatro de la memoria en España y las consecuencias que lo han provocado. En él se pone de relieve la figura de Alfonso Sastre y de Sanchis Sinisterra. Ambos crean sus piezas dramáticas para combatir la opresión dictatorial, pero el segundo, además, se convirtió en el maestro de la mayoría de los dramaturgos españoles actuales. Sinisterra se convierte de esta manera en el referente español más importante del teatro de la memoria con sus piezas *Terror y miseria en el primer franquismo* y *¡Ay, Carmela!*. Tras ellos se han reunido un grupo de autores contemporáneos en los escenarios españoles como Antonio Morcillo, Pedro Martín Cedillo y Juan Mayorga, quienes han continuado la labor de recordar y poner en el escenario el pasado como contemporáneo del presente.

Con el tercer capítulo de este trabajo se comprende la dramaturgia de Juan Mayorga a través de la unión de filosofía y teatro. Se intenta realizar un acercamiento de la teoría

dramática que envuelve las piezas espectaculares de Mayorga, así como una unión de éstas con su bagaje filosófico y académico.

Para ello se introduce las teorías investigadas en el anterior capítulo con respecto al teatro de la memoria, esto es, se verifica la teoría de que Juan Mayorga es un creador memorialístico. Presenta en sus piezas las características occidentales de creación dramática de este subgénero, así como se diferencia de los dramaturgos orientales pues su teatro está fuera de toda vinculación religiosa, aunque no ensamblaría, como se explicará más adelante. Para añadir estas características memorialísticas al canon mayorguiano se utilizarán las cuatro divisiones que presenta Malkin en *Memory theater and postmodern drama* (1999).

El texto cifra las características del teatro de la memoria en cuatro: a) memoria horizontal; b) las ruinas de la memoria; c) el trauma de la historia; d) memoria y olvido. Estas cuatro divisiones permiten hacer un estudio minucioso sobre el objeto mismo del recordar, el pasado de los ausentes, las experiencias vividas por las generaciones anteriores y el problema del olvido en las sociedades progresistas.

En cuanto a esta división se ha propuesto porque a la hora de dirimir las principales características del teatro de la memoria permite la indagación de los diferentes aspectos de manera individual para acercar al investigador, o a cualquier persona interesada, a un estudio en profundidad del teatro memorialístico.

En el apartado de memoria horizontal se propone la máxima de que todos los sucesos realizados en un espacio y en un tiempo concretos tienen unas repercusiones de alcance monadológico, esto es, que afecta tanto a las personas presentes que rodean a esas circunstancias como al pasado o al futuro. Presupone la contemporaneidad de toda la raza humana en un punto concreto del espacio y del tiempo.

En la parte de las ruinas de la memoria se estudiará la idea benjaminiana de el «ángel de la historia» el cual prosigue su camino mientras mira aturdido las ruinas que va dejando. Esta reflexión del pensador alemán con respecto al cuadro de Klee permite trazar una historia de los ausentes y ser totalmente críticos con el concepto de historiología que se estudia como ciencia. Pues si bien la historia es una ciencia humanística, no ha de permitir que los fines partidistas y políticos se apoderen de ella dejando tras de sí las ruinas de los que no la pueden contradecir.

El trauma de la historia está en relación con el nivel de experiencia que ha sufrido un individuo o una comunidad. El trauma o *shock* está revestido de inacción, mientras que a

través de la memoria se puede convertir éste en experiencia vital que servirá al resto de la comunidad para crear un folklore y un imaginario colectivo.

Por último, con respecto al olvido, se crea una dicotomía, que se ha podido explicar más a fondo en el capítulo segundo con respecto a Thomas Bernhard. El teatro de la memoria propone diferentes dicotomías que permiten al espectador ser observador del principio de no contradicción, esto es, la imposibilidad de que algo sea y no sea en el mismo tiempo y en el mismo sentido.

Tras la exposición de estas características vertebradoras del teatro de la memoria se exponen los puntos característicos de la dramaturgia de Juan Mayorga, dividida esta en cinco subapartados que se consideran fundamentales para comprender lo que en el capítulo cuatro se analizará. La creación de violencia y memoria se ven ordenados por: a) tradición y vanguardia; b) acción e ideas; c) lenguaje: diálogos y monólogos; d) personajes y e) espacio y tiempo.

Todas estas divisiones permiten aclarar qué características introducen el teatro de Juan Mayorga en la modernidad. Este es, a la par que novedoso con respecto a las formas anteriores, comprendido y reafirmado por parte del público. La detración hacia la sociedad por parte de sus piezas dramáticas se hace patente a través de la formación de ciudadanos críticos frente al sistema establecido. El lenguaje que atraviesa a los personajes muestra que la dirección de la violencia no siempre avanza de los estratos más altos a los más bajos, sino que está entrepuesta en toda la sociedad y, por ende, se difumina entre la relación de clases.

Por último, en el capítulo cuarto, se analizará la parte de la obra de Juan Mayorga que está relacionada más estrechamente con el teatro de la memoria. Para ello se utilizarán las elipses, un esquema analítico que trata de mostrar las diferentes acciones y motivaciones que mueven a los diferentes personajes a través del juego dramático. Este trazado, muy similar al modelo actancial de Greimas, aunque con diferencias, permite visualizar rápidamente el contenido de la pieza y cómo esta se desarrolla para desvanecer los principios que se consideran fundamentales.

El capítulo, a su vez, estará dividido en cuatro apartados dependiendo de la temática de las piezas. El primero tratará sobre las piezas de del recuerdo de la II República española, el segundo sobre la memoria de la *Shoah*, el siguiente sobre diferentes fases de la historia humana y el último tratará dos piezas breves y una obra, hasta la fecha, inédita, que debo a la gentileza del autor.

Para este estudio se han tenido que desechar algunas piezas no por su importancia dentro de la dramaturgia de Juan Mayorga, sino porque la memoria no es el tema central, o no vertebraba la acción dramática. Esas piezas aparecen mencionadas al comenzar el capítulo y la elección por tanto de las obras teatrales escogidas de Juan Mayorga no se ha basado en un hecho arbitrario, sino que se toman estas por su temática del recuerdo.

En el primer apartado se reúnen tres piezas relacionadas con el recuerdo no nostálgico de la II República: *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* y *Más ceniza*. Estas tres piezas trazan una visión pesimista sobre los vencidos y los ausentes después del conflicto bélico que asoló España. En *Siete hombres buenos* se observa la búsqueda de la verdad a través de hombres alienados de su compromiso político, pues mientras ellos están en el exilio sin perspectivas de regresar a su país persisten en crear nuevas leyes. *El jardín quemado* muestra las ganas de recordar a los caídos en el bando republicano tras la caída del régimen dictatorial, pero se encuentra con el obstáculo imposible de sobrepasar del deseo por el olvido. En *Más ceniza* es el recuerdo el que mueve la pieza y las ansias de progreso se ven truncadas por las memorias de un pasado que no llegó a ser y unas expectativas de futuro que tampoco serán.

En el segundo apartado se vislumbra el recuerdo de los ausentes caídos en los campos de concentración, en la *Shoah*, el genocidio judío. *El traductor de Blumemberg*, Mayorga propone una pieza complicada en el sentido escenográfico. En ella Blumemberg se encuentra con su traductor y se muestra la importancia del primero en la creación del ideario nazi y su pérdida de reconocimiento tras la caída del III Reich. La siguiente pieza, *Himmelweg*, es probablemente la obra más representada y estudiada del dramaturgo madrileño. En ella se narra la historia, ficcionalizada, de Maurice Rossel, un delegado de la Cruz Roja que asiste a un campo de concentración en el que se representaba una pantomima para engañar a los visitantes. La importancia del silencio que es más ruidoso que las propias palabras marca el desarrollo de una pieza que tratará de mostrar la vida como teatro. Por último, en este apartado se analizará, bajo el foco de la elipse, *El cartógrafo*. Esta pieza busca la cotidianidad dentro de la historia oficial, y la manera de criticar a la sociedad que ha avanzado bajo las ruinas del gueto de Varsovia. A través de los personajes femeninos se mostrará la fuerza de resistencia contra todos los impedimentos y obstáculos que dificultan la búsqueda de la verdad escondida.

En el tercer apartado se tratan cinco piezas que muestran diferentes etapas de la historia y la condición humana. A través de los estudios de *Sobre el concepto de la historia* de Benjamin, Mayorga propone unas piezas en las que busca encontrar los

resquicios de condición humana en los sucesos históricos que han cambiado el paradigma social. En *Cartas de amor a Stalin* se prefigura la imagen de Bulgákov, escritor ruso, que está bajo el poder de la censura impuesta por Stalin. *Últimas palabras de Copito de Nieve* representa un distanciamiento entre el ser humano y los animales mostrando el raciocinio de éstos frente al «homo sapiens». *La tortuga de Darwin* es la obra en la que la crítica a la historiología científica se hace más palpable, pues mientras están los defensores de la historia oficial representados por las eminencias académicas, Harriet añade la experiencia vital de todos los sucesos acaecidos en el pasado. En *La lengua en pedazos* se muestra la importancia de la palabra para realizar un ideario colectivo, así como transmisora de ideas. Tras el estudio de la vida de Santa Teresa, se muestra que el lenguaje popular no ha de estar alienado del lenguaje de conocimiento, pues de esta manera no será posible acercar la idea de progreso hacia la comunidad. En último lugar se encuentra *Reikiavik*, pieza bélica en la que dos personajes se hacen pasar por dos jugadores de ajedrez en mitad de la guerra fría. El asunto metateatral de la pieza permite añadir más datos sobre lo que la historia oficial puede llegar a ofrecer.

Por último y para concluir este trabajo de tesis doctoral se proponen dos piezas breves de Juan Mayorga y una que todavía, a fecha de realización de este estudio, no se ha estrenado. Las piezas breves, *El hombre de Oro* y *JK*, podrían estar unidas a los apartados primero y segundo de este capítulo, pero merecen especial atención al mostrar esos recuerdos de los ausentes en un teatro mínimo. Son piezas que se pueden representar aisladamente, pero que poseen un arraigo cultural bastante amplio con respecto al bagaje académico e investigador del dramaturgo. Para finalizar, *El mago*, relata y escenifica la importancia de la pieza artística más allá del mero hecho ensamblario, el poder del arte de traspasar los valores preestablecidos y componer una nueva visión global del sistema.

Con este estudio se ha pretendido realizar un acercamiento a la obra de Juan Mayorga y su impronta en la sociedad actual contemporánea. La unión de filosofía y de teatro para buscar las voces silenciadas y los temas ausentes permiten al dramaturgo ahondar en lo más profundo del sistema para reconocerse como cartógrafo de la condición humana.





# 1. PANORAMA CULTURAL DE PRINCIPIO DE MILENIO:

«El que no esté seguro de su memoria  
debe abstenerse de mentir.»  
M. de Montaigne.

## 1.1.El telar de Penélope. Marco sociopolítico del teatro contemporáneo español.

### 1.1.1. Puesta en duda de los sistemas democráticos

Con la llegada, en 2008, de la crisis económica se ha introducido una gran incertidumbre sobre el futuro de los sistemas políticos y económicos. La idea de *crisis*, entendida como cambio, ha generado multitud de estudios sobre economía y política y, más concretamente, en el caso de España deslegitima el modelo de gobierno que se impuso desde el año 78. Este conflicto, con una gran lucha de masas en los últimos años, se remonta a la fundación de España como «nación democrática».

En los tiempos anteriores, en referencia al gobierno del General Franco, el poder legislativo y ejecutivo se ejercían de una manera muy similar a como se desarrollan en la actualidad. Un Congreso de los Diputados que propone las leyes y un Jefe de Estado que, junto al Senado, las ejecuta. La gran diferencia reside en que los cargos, antes electos directamente por el Estado, son los representantes elegidos por los propios partidos políticos.

La elección de los representantes de los partidos para ejercer el cargo de presidente del estado no se da siempre dentro de una meritocracia o eligiendo a los candidatos mejor preparados para la función, sino que, en multitud de ocasiones los seleccionados son ganadores de elecciones, pese a que su capacidad de gobierno sea nefasta. Patricio Marcos (1990: 61) recalca sobre esta idea:

Elegir significa preferir –pues preferir implica escoger esto y no aquello-, y sólo puede haber preferencias ahí donde se cree que en vez de haber absoluta igualdad existen desigualdades entre los diversos candidatos a ocupar los cargos públicos. Por eso el voto es oligárquico mientras que la lotería o la suerte es democrática, ya que, si todos son iguales, da lo mismo que tenga el poder fulano y sutano. Como todos deber ejercer el poder con igualdad de derechos, entonces lo mejor es que sea la suerte la que decida.

En España, durante el gobierno de Adolfo Suárez y la llegada al Congreso de diferentes partidos políticos y la entrada de los grupos con ideas de izquierdas se consiguió una pluralidad de ideas y de ideologías que proponían temas a debatir. El problema que esto trajo consigo que cada uno luche por lo suyo y no haya opción a diálogo. Con la línea de debate rota se comienza a dividir en dos a la sociedad. Al legislar

un país polarizado se pueden crear leyes que van en contra de la sociedad, que favorecerán a los más ricos y ser defendida por los votantes de ese partido político. Noam Chomsky (2017:17) defiende:

Los aristócratas creen que el poder debe estar en manos de una clase especial de personas particularmente privilegiadas y distinguidas, que decidirán y actuarán de la forma adecuada. Los demócratas creen que el poder debe confiarse a la población que, en última instancia, es la depositaria de la toma de decisiones y también de las acciones correspondientes, por lo que, nos gusten o no, debemos defender sus decisiones.

Al traducir estas palabras en datos concretos nos encontramos, en el Estado Español, la implantación de la Ley orgánica de protección de la seguridad ciudadana, o más comúnmente conocida como «Ley Mordaza». Esta disposición legal, aprobada por el gobierno español en el año 2015, recorta el derecho de los ciudadanos a manifestarse delante del Congreso de los Diputados y del Senado, además de impedir parar desahucios, para mencionar alguna de sus aplicaciones. Otro dato que refuta lo que Chomsky nos comunica en la cita anterior se trata del rescate a la banca española: tras la explosión de la burbuja inmobiliaria y la desaceleración económica se demostró la mala gestión de los bancos. Para evitar que se colapsara la economía, el gobierno retiró fondos públicos para salvar a la banca. Más de sesenta mil millones de euros le han sido conmutados<sup>1</sup> a estas identidades quienes no tendrán que devolver el dinero público que todos los españoles han pagado con sus impuestos, mientras que las pensiones siguen a la baja.

Ante una sociedad polarizada, estas leyes tendrán defensores y detractores y siempre se olvidarán de que los afectados son los propios derechos conseguidos en la constitución del 78. Gobernar para los ricos y poderosos sin concebir la idea de pueblo como elemento fundamental, es una idea que ya propuso Aristóteles en su *Política*:

La verdadera distinción entre la democracia y la oligarquía es la pobreza y la riqueza. Dondequiera que los gobernantes, sean minoría o mayoría, deben su poder a la riqueza, habrá una oligarquía. Donde gobiernen los pobres, habrá una democracia. Pero sucede que aquellos que deben poder a la riqueza son pocos, mientras que donde gobiernan los pobres son mayoría, pues la riqueza pertenece a pocos pero la libertad a todos [ si son ciudadanos de una

---

<sup>1</sup> Esta noticia muestra una de las actuaciones del gobierno español para sanear la banca con dinero público. Tras la caída internacional de las entidades financieras, se tomaron sesenta millones de euros de las arcas públicas, dejando constancia que habría de devolverse a la ciudadanía. Un tiempo después el gobierno español ha conmutado esa deuda a los bancos y se han privatizado cincuenta y cuatro millones de euros provenientes de los tributos. <http://www.economista.es/banca-finanzas/noticias/8434699/06/17/El-Banco-de-Espana-valora-que-se-hayan-evitado-muchas-quebras-de-entidades.html> Consultado 20 de noviembre de 2017.

ciudad-Estado]; y por estas causas pobres y ricos se disputan el poder. [...] La democracia ocurre cuando hay una mayoría de hombres libres y pobres que tienen autoridad para gobernar, mientras que en una oligarquía gobiernan los ricos bien nacidos, que son una minoría. (Aristóteles *apud* Chomsky, 2017: 27)

Es por tanto que la democracia española, sucesora del régimen dictatorial anterior, no es una democracia, sino más bien una monarquía de representación parlamentaria. Los ciudadanos españoles se encuentran a cuarenta años de la creación de la Constitución, a cuarenta años de lo que fue una transición política sin disturbios, según la versión oficial<sup>2</sup>, de una dictadura a una forma de gobierno similar a una democracia, pero totalmente enajenada. Esta transición no se llegó a realizar de manera efectiva. No se le ofreció al pueblo si se prefería una monarquía o una república, la manera en la que querían que se gestionaran. Las dudas sobre qué es la democracia han aparecido cuando ha venido el caos que ha producido la crisis económica y la gente se ha preguntado el motivo por el cual se encuentran en la situación presente. La crisis del Estado español contemporáneo está propiciada por: en primer lugar, la ruptura del bipartidismo, seguido por los movimientos nacionalistas, la corrupción, la escasa preocupación del gobierno por el pueblo han generado un descontento en toda la sociedad que ha visto la hipocresía que representa la creación de partidos políticos, ya que al final, el ciudadano no tendrá más derechos políticos que el de ir a votar una vez cada cuatro años. Patricio Marcos (1990: 63) menciona:

La democracia es una organización de poder injusta, ya que, a cambio de reconocer las diferentes clases sociales, con sus vicios y virtudes; y a cambio de preconizar un trato igual a iguales y desigual a desiguales; pasa a personas y cosas por las horcas caudinas de la pobreza –tanto la interior como la corporal y la exterior–, tratando injustamente a los desiguales, cual si fuesen iguales; o si se prefiere, allanando todas las eminencias.

La democracia tal y como se conoce hoy en día es más bien una palabra perteneciente a una neolengua, en el sentido orwelliano. Al eliminar la palabra democracia del diccionario y denominar democracia a su idea contraria nadie se preguntará, entonces qué es realmente la democracia y será criticada cuando en realidad ésta no es lo que se está ejerciendo en estos momentos en el Gobierno. Esto no quiere decir que no haya libertad, se vive en una sociedad libre, de las más libres según algunos estudios sobre la calidad

---

<sup>2</sup> Esto es un dato que recientemente se ha demostrado como falso. Ver, para demostrar esta afirmación, *El mito de la transición pacífica: Violencia y política en España (1975-1982)* (2018) de Sophie Baby.

de vida en los diferentes países<sup>3</sup>. Es por este motivo que la libertad permite, dentro de este sistema crear batallas constantes de polarización de la sociedad, pero dentro de los dos polos también se divide a las personas en diferentes grupos para que no se unan entre sí. En el año 2011 se vivieron en España unos movimientos sociales que dejaron al lado sus diferencias para luchar por lo que consideraban más justo. Este movimiento de política popular, el 15-M, proporcionó a la política española la imagen de los indignados, la imagen del pueblo unido y que finalmente dio lugar a la creación de diferentes partidos políticos.

Estos movimientos sociales iban desde políticos, como las manifestaciones ante las puertas de los partidos tradicionales que se habían dividido el poder desde el año 78, hasta sociales, con todas las luchas feministas y contra la violencia machista. Al igual que comenta Chomsky (2017) en los años sesenta en Estados Unidos, España vivió este florecer al poco de comenzar el nuevo siglo y el nuevo milenio, aunque la oligarquía no tardó en tratar de apagar todos estos «efectos civilizadores» promovidos por los indignados. Como comenta el pensador alemán Peter Sloterdijk (2011: 32-33):

Porque el reconocimiento –como la deferencia– es un recurso cuyo valor es correlativo a su escasez; por otro lado, porque los pretendientes al reconocimiento, al crecer de manera incesante, no tienen más remedio que imponerse entre sí excesivas cargas; y, en definitiva, porque la masa en cuanto tal constituye un pseudosujeto con el que no cabe mantener una posible relación sin introducir un elemento de desprecio.

Los colectivos, Al ser reconocidos como masa, siempre tienden a poseer una identificación, un motivo y un enemigo. La masa, por tanto, tampoco tiende a la democracia. El movimiento del 15-M ha sido acaparado, mayoritariamente, por la formación política podemos, pese a que no fue la única que estuvo en esa manifestación. La necesidad de una masa obliga a nombrar unos líderes que encabecen esas pretensiones que persiguen los individuos de la masa. Y esos motivos sólo se pueden conseguir luchando contra los elementos que ya se encuentran dentro del sistema.

---

<sup>3</sup> Tras la consulta de la tasa de libertad en España en el año 2017 se advierte de que la tasa de libertades sociales y derechos ciudadanos están muy por encima de la media, situándose en un noventa y cuatro por ciento de libertad política y de expresión. <https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2017/spain> Consultado día 23 de noviembre de 2017

### 1.1.2. Diferentes ideologías/ideología única

Dice Lyotard (1991: 7) en *La condición posmoderna*: «La transformación de la naturaleza del saber puede, por tanto, tener sobre los poderes públicos establecidos un efecto de reciprocidad tal que los obligue a reconsiderar sus relaciones de hecho y de derecho con respecto a las grandes empresas y más en general con la sociedad civil». La técnica ha cambiado la manera de entender el mundo. La globalización ha sido un mecanismo que obliga a reeditar la concepción de todos los saberes que ocupan al ser humano.

Englobando la cultura como pensamiento y reflexión de todos los conocimientos que abarcan los sistemas sociales, se puede observar, a través de las palabras de Lyotard, que hay un cambio innegable desde finales de la década de los sesenta hasta la actualidad. Esta forma de replanteamiento, la del camino que el ser humano ha de tomar al respecto a reelaborar la cultura, ilumina diferentes variantes que pueden ser entendidas como diferentes ideologías. Por una parte, se encontrarían los «hiatos», fuerza que corresponde a la ideología que ante un momento de crisis propone un cambio radical con los modelos establecidos por la tradición, y por otra parte estarán los que, siendo más moderados, no aceptarán un cambio total, sino que proponen conservar ciertos elementos que consideran esenciales en el comportamiento cívico. Sloterdijk (2015:57) define ambos grupos:

El reflejo conservador constituye el imperio de dos mil quinientos años de los filisteos: desde los días de Solón hasta la víspera de la Revolución francesa y siguiendo hasta el Estado de funcionarios prusiano. Quienes se ridiculizan desde el romanticismo como burgueses rancios, desde el punto de vista teórico-cultural son los héroes anónimos de la continuidad. Todas las generaciones tras el hiato llevan en sí mismas el riesgo de mutación arriesgada o nociva en una medida incomparablemente superior a sus predecesoras.

El cambio, siempre necesario, se hace presente a lo largo de la historia de Occidente y trae consigo diferentes puestas en común y diversas maneras de entender ese cambio. Estas ideologías son las que se pueden observar, sin tanto trasfondo político, en las acciones que realizan los pueblos. Los gobiernos, los partidos políticos que llegan a ejercer el poder legislativo, conducen sus códigos siempre hacia la ideología que beneficia a las personas o entidades que les han otorgado el poder, como es el caso de entidades financieras, grandes empresas y los apoyos económicos que reciben las

coaliciones. Ante ello, la inercia del sistema lleva a que se geste un tipo de leyes que beneficiará a una minoría y que siempre tendrá una ideología más neoliberal.

En España están muy extendidos los descalificativos hacia ciertas personas que piensan de manera diferente o crítica con los programas expuestos. Insultos como *facha*, *comunista*, *chavista* o *franquista* se pueden escuchar en los medios de comunicación y, sobre todo, en los programas de debate. Noam Chomsky (2017: 33) explica este mismo fenómeno, pero en la sociedad americana:

En otras sociedades a los críticos se les condena o insulta. Me refiero a que eso es lo normal, es de esperar y, en EE. UU., uno de los términos utilizados para insultar a los críticos es «antiamericano». Hay muchos más, como «marxista», pero da lo mismo, pues la estadounidense es una sociedad muy libre.

Siguiendo el ejemplo de Chomsky para la sociedad estadounidense, la española sería una sociedad muy libre en tanto a lo que se ha visto en una nota al pie de página anterior. Hay represión, pero el pueblo no suele cuestionarse si eso crea discrepancias en el sistema civil en el que se enmarca la sociedad española. Los críticos siempre se van a escudar en la equidistancia que marca la lejanía de la crítica. Aunque muchos de los críticos con el sistema, o con el antisistema, propuesto no dejan de estar sujetos a la ideología del medio de comunicación dónde expone su juicio.

Las diferentes ideas enmascaran una idea única, la idea de la otredad y de la mismidad. Gastón Gaínza (1993: 10) realizó en una conferencia la importancia de estos dos conceptos:

La otredad y la mismidad son los componentes dialécticos de ese *constructum* semiótico llamado identidad, sobre cuyo soporte erigimos nuestra existencia. Habida cuenta de que ser un ente humano consiste en asumir la realidad a través de una red simbólica (una trama de discursos, textos y lenguajes), la existencia de los seres humanos se funda y se agota en el sentido. El modo de ser, esto es, la mostración de la experiencia convertida en la historia específica de cada individuo, no es más que un registro de materiales semióticos pertenecientes al universo simbólico de su formación social.

La identidad se basa en la entrada de un «ente humano» en una masa o un grupo social que va puliendo los caracteres de los miembros de esa comunidad. Si esa comunidad, además es un Estado todos los miembros estarán bajo el control del *Leviatán* que relata Hobbes. Un hombre dominando al resto de la masa y que es capaz de imponer su ideología pese a que haya detractores y súbditos. La otredad no es más que la capacidad del hombre



de vislumbrar lo que no es él mismo, pero una persona puede ser estar alienada de sí misma y, por tanto, se convierte en su antagonista. Hannah Arendt (2014: 41) explica aquí esta imposición de ideologías dentro de la «cultura de masas»:

El fenómeno de la socialización va mucho más allá. Lo que llamamos «cultura de masas» no es sino la socialización de la cultura que comenzó en los salones. La esfera de lo social, que primero atrapó a las clases sociales más favorecidas, se extiende ahora a todos los estratos y se convierte así en un fenómeno de masas. Sin embargo, todos los rasgos que la psicología de masas ha identificado hasta ahora como típicos del hombre en la sociedad de masas: el abandono (sin tener este nada que ver con el aislamiento o la soledad), junto con su extrema capacidad para la adaptación; la irritabilidad y falta de respaldo, la extraordinaria capacidad para el consumo (cuando no avidez), junto con la incapacidad para juzgar las cualidades o simplemente identificarlas; pero sobre todo el egocentrismo y la alienación fatal del mundo, que se confunde con la alienación de sí mismo[...]; todos estos rasgos ya se manifestaron en la «buena sociedad», que no tiene un carácter de masas. Se podría decir que los primeros integrantes de la nueva sociedad de masas constituyeron, cuantitativamente hablando, una masa tan reducida, que les permitió considerarse a sí mismos como parte de una élite.

Se explica aquí la imposición de las ideologías a través de la política. Las ideologías culturales de las clases más elevadas que conformaban los salones de debate se extendieron al grueso de la sociedad, unas clases que propugnaban ideas más moderadas y que descartaban las ideas «demasiado» progresistas. El conservadurismo y el progresismo no son sino diferentes expresiones para entender a la sociedad. No se puede hablar de diferentes ideologías en la sociedad contemporánea, ya que son los poderosos, como describe el antropólogo británico, los que redactan los comportamientos que son aceptables o no dentro de la sociedad. Pese a que se esté comentando un libro del siglo XVII, que está comprendido en la gran crisis de valores del Barroco, no deja de tener contemporaneidad.

Para trazar un ejemplo actual de este *vademécum* se puede echar una mirada en España al creciente nacionalismo. En Cataluña hubo una gran parte del pueblo que siempre se había mostrado a favor de los gobiernos centrales, acatando las leyes y echando por tierra su propia autonomía. Cataluña ha sido y seguirá siendo un punto de interés y a partir de 2011 intentó tener voz en el terreno político que afectaba a toda la población, tanto catalana como de otras autonomías españolas. Esta entrada ha provocado que los políticos invoquen a las masas, a sacar un enemigo, lo otro, en contra de ellos mismos. En estos momentos se ha obligado al gobierno autonómico catalán, por parte del Gobierno de España y de la Unión Europea, a olvidar las premisas que proponen un cambio social y político y resolver el conflicto de una manera más distendida. El gobierno

central de España ha tomado diversas medidas, que no dejan de ser controvertidas, para, citando a Chomsky (2017: 30-31): «devolver a la población a la pasividad y la apatía, y dejar que se desarrolle el tipo de sociedad «apropiada»».

### 1.1.3. Control de la sociedad: Economía y trabajo

La libertad en la Sociedad Occidental siempre ha sido un ideal por el que se han llevado a cabo los grandes hitos históricos. «Los libres no son solo aquellos que se han librado de un señor. Son también aquellos a los que ha dejado plantados en medio de la calle sin explicación alguna. [...] En este caso, la «libertad» existencial [...] se diluiría, prácticamente sin dejar rastro, en la adhesión a los patrones heredados». (Sloterdijk 2015: 59). Se vive en una sociedad libre, bajo los parámetros anteriores. Todo Occidente se jacta de tener un sistema democrático, pese a que realmente sean gobiernos de representación parlamentaria. Sin embargo, muchas minorías siguen exigiendo más libertad. Por ejemplo, en España se pide libertad de memoria al tratar de recuperar el nombre de los caídos en el bando perdedor de la Guerra Civil. Las normas de la civilización, en la que cohabitan diferentes ideologías, se basan en una filosofía de libre mercado en la que lo bursátil tiene más poder de decisión que los propios gobiernos. Chomsky (2017: 81) relata asuntos correspondientes a la crisis financiera de principios de milenio:

Siempre se acaba pidiendo al contribuyente que rescate a aquellos que crearon la crisis, que son, cada vez en mayor medida, las principales instituciones financieras. En una economía capitalista no se actuaría así; un sistema capitalista eliminaría a los inversores culpables de las inversiones arriesgadas. Pero los ricos y poderosos no quieren un sistema capitalista. Quieren poder acudir a «mamá Estado» en cuando tienen problemas y que los rescate el contribuyente. [...] Su poder es tan enorme que superan cualquier esfuerzo por contrarrestarlo.

Los bancos, las entidades financieras, las grandes multinacionales favorecen a los partidos políticos para que ejerzan políticas que les benefician. Muchos partidos apoyados por la coalición popular podemos se han revelado contra el sistema de financiación

electoral, pero al no tener recursos suficientes para la comunicación y difusión de sus ideas se ven obligados a tener que demandar más recursos monetarios a los contribuyentes a través de un cambio de las leyes electorales.

Desde que empezó la crisis a finales del 2007, hace más de diez años, los culpables de la mala gestión han sido perdonados en todos los países occidentales y sus órbitas. Las leyes propuestas, en el caso de España, para rebajar la deuda han llevado a la inestabilidad de todos los ciudadanos. Se han fomentado edictos que benefician a los causantes de dicho desequilibrio como la renuncia a la amnistía fiscal, la conmutación de la deuda a los bancos, la cual se comentaba con anterioridad, al mismo tiempo que se recortaba en la Seguridad Social, en educación y en libertades.

Ante esta fluctuación de información, del crecimiento de la pobreza, la «Prima de Riesgo» y el pago de la deuda externa, el gobierno ha tomado más control de la sociedad del que tenía anteriormente. Los tecnócratas han tomado la sociedad occidental proponiendo que lo más importante para una nación es que tenga una economía estable en pos de una calidad de vida permanente. Lo comúnmente llamado cultural queda relegado a un segundo plano, cambiando el paradigma que hasta entonces era la cultura. Hasta ese momento la relación entre economía y cultura era la siguiente, en palabras de Fernando Vicario (2005: 168):

La relación entre Economía y Cultura trasciende la simple pero imprescindible generación de capital a corto plazo. De hecho, va mucho más allá. La relación entre Economía y Cultura abarca, a partir de lo esencialmente cultural, condicionan el desarrollo sostenible, la gobernabilidad, la ciudadanía, la competitividad, la equidad y la consolidación de una identidad que radica en valores positivos.

Realmente esa es la concepción que se tenía de la cultura, como un enriquecimiento de la plenitud vital de las personas. Pero con la llegada de la crisis financiera lo primero que fue recortado y dilapidado fue el presupuesto que había para el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el caso de España, aunque esta problemática será abordada con posterioridad. Se trató de reemplazar esas críticas en pasividad y apatía a través del miedo de estar en un momento de inestabilidad y que el paro es uno de los problemas fundamentales de la ciudadanía.

Al aumentar el desempleo la cantidad de gente que vivía de «mamá Estado» también creció y el gobierno no pudo predecir la cantidad de gasto social que precisaba para ayudar a todas las personas en situación de desamparo. El desembolso era mayor que los

ingresos que recibía el Estado, entre la creciente oleada de malversación financiera y la bajada de los devengos, el sistema comenzó a arruinarse. Ante esta situación los estados optaron por una política más moderada, la de salvar a la economía y ofrecer la imagen de que dichas acciones sean necesarias para acabar con la tasa de desempleo y mejorar las relaciones mercantiles exteriores.

El control de la sociedad es patente en todas las leyes que han sido refrendadas por las grandes mayorías políticas dentro del Congreso de los Diputados. Los partidos políticos que estaban controlados por las grandes entidades financieras ahora están controlando a los contribuyentes para salvar a dichas entidades del colapso sistémico de toda la economía mundial. De esta manera, y pese a las movilizaciones, el poder que tienen dichas entidades es tan fuerte que no se podría acabar con ellas. Y esto no es un caso aislado, si pensamos en el discurso del *expresident* de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, defendiéndose de corrupción delante del *Parlament*, apuntaló la siguiente sentencia: «*Escolti, i que sense adonar-se, la gent..., que si vas segant, diguem, la branca d'un arbre al final cau tota la branca, tots els nius que hi han[sic]: «No, és que després caurà aquell d'allà! Aquell d'allà que... No, no..., és que després cauran tots!»*<sup>4</sup>.

El árbol del que habla el ex *Molt Honorable* es el sistema de entidades financieras y partidos políticos que durante muchos años ha sido el que ha tenido el control de la sociedad y que, en estos momentos, sigue estando por encima de las leyes, modificándolas a su antojo para poder tejer, al igual que Penélope en la *Odisea*, una red que entretiene a los pretendientes de la toma de poder.

#### 1.1.4. Educación: Cultura y contracultura

Aristófanes, uno de los dramaturgos más controvertidos en la época griega, creó en su pieza cómica *Las nubes* una imagen de la educación a través de la parodia. *Las nubes*

---

<sup>4</sup> Esta noticia se hace eco de las declaraciones del expresidente catalán Jordi Pujol, quien había sido llamado a declarar por sus implicaciones en la estafa de dinero público para su beneficio privado. <http://abcblogs.abc.es/federico-ysart/public/post/la-manta-de-pujol-16572.asp/> consultado el 27 de noviembre de 2017.

muestra por primera vez en un escenario unas enseñanzas utilitaristas con una alta carga de comicidad y de crítica social. En palabras de Peter Sloterdijk (2015: 179):

Aristófanes consigue hacer en su pieza un descubrimiento que a la luz de las experiencias actuales se puede llamar profético: expone con toda claridad la conexión interna entre el sistema urbano de crédito y las artes ideológicas de su tiempo, que se fundan en la tergiversación de patrones culturales transmitidos.

La parodia sirve al comediógrafo griego para escenificar los problemas de querer educar a los descendientes con los mismos métodos con los que ellos fueron educados. Estas fórmulas de enseñanza no son sino una copia de lo que ellos recuerdan de su educación, por tanto, siempre habrá diferencias en la mimesis que corromperá el objetivo de la instrucción.

La idea del fallo de la transmisión de conocimientos es para Sloterdijk una cesura entre una generación y otra, y se corresponde, además, con la corrupción de la existencia. *Las nubes*, en el siglo IV a. C., marca los problemas de dicha situación, al querer los padres educar a su hijo conforme a las pedagogías de la retórica y poder utilizar las leyes en beneficio de la familia. Esta educación, antes de haber sido catequizado por el pedagogo, se había efectuado a base de violencia. El hijo, siendo ya un abogado respetable, trata de cambiar la ley para demostrar a su padre que, si la violencia es amor, él acabará siendo violentado.

La parodia de las enseñanzas sofistas está clara. La creación de una nueva generación impía es lo que se consigue con la *mimesis* de la tradición, con la corrupción de lo que se vivió y se creó en otra época. Sócrates fue uno de los primeros en parodiar las enseñanzas sofistas, llamándose a él mismo «amante de la sabiduría». La filosofía socrática no pretende enseñar para un fin, sino para alentar al espíritu a encontrar la verdad, proponiendo que todo está en continuo movimiento. Este tipo de educación no era útil para la sociedad, por ende, la sociedad estaba en contra de que se percibiera ese tipo de enseñanza y debía, además, ser erradicada.

La muerte de Sócrates fue entendida como una injusticia de las sociedades utilitaristas, como un acto de rebeldía en contra del sistema que se estaba desarrollando en esa época en Atenas. Mayorga (2016: 186) hablando sobre educación y rebeldía contesta:

Sócrates fue puesto ante el tribunal con, entre otros cargos, el de envenenar –maleducar– a la juventud ateniense. Después de escribir el *Tractatus*, Wittgenstein se hizo maestro. En *Calle de dirección única*, Benjamin escribe: «¿Quién confiaría en un maestro que, recurriendo al palmetazo, viera el sentido de la educación en el dominio de los niños por los adultos? ¿No es la educación, ante todo, la organización indispensable de la relación entre generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre generaciones y no de los niños?»

La verdadera rebeldía en la educación no es proponer los modelos antiguos como métodos canonizados de enseñanza, sino arriesgar nuevos métodos de enseñanza para cada generación que hará evidente, a través de la cesura de la que habla Sloterdijk (2015), las rupturas entre padres e hijos. Estos, por consiguiente, no deberán pensar la época de sus antecesores como inferior a la de ellos, sino desde la perspectiva de la otredad y la mismidad, desde el punto de vista de la identidad.

La cultura, para todas las generaciones rebeldes, las que siguen los preceptos de Sócrates de ser tanto amantes de la sabiduría como protectores de ella, responde a una reflexión de todos los saberes que conforman el sistema civil. No se trata de ciertos elementos dentro de la sociedad, sino que la cultura engloba todo lo que engloba a la comunidad. Hablar de cultura implica, en la contemporaneidad, hablar de política, de historia, de teatro, de literatura, de cine, etc. Para muchos sistemas políticos la educación cultural tradicional ya no es un elemento a tener en cuenta, sino que se propone esta como una contracultura a los cánones sociales que se perpetúan generación tras generación.

La reflexión y el razonamiento suelen darse dentro de los individuos de una manera distendida y en absoluto rápida. En la sociedad de la información y de la comunicación la importancia de la velocidad veja la introspección y el pensamiento crítico. Hannah Arendt (2014:44) lo esgrime de la siguiente manera:

La desaparición de la cultura dentro de la sociedad de masas, por su parte, puede ser atribuida a una sociedad de laborantes que, como tales, no conocen ni necesitan un espacio público ni mundano que exista independientemente de su proceso vital, mientras que, como personas, necesitan por supuesto un espacio así y serían capaces de construirlo tan pronto como cualquier otro ser humano sometido a otras circunstancias temporales.

La importancia del trabajo utilitarista en la contemporaneidad propone los resultados efectivos a corto plazo y supone que las grandes empresas y, por ende, la sociedad, no mire más allá del próximo curso. No se presentan más experiencias que las ya presupuestas por el mercado laboral y los recuerdos de la infancia. No son necesarias,

pues los hombres viven cómodos en las rutinas diarias que les propone una sociedad veloz.

Uno de los primeros críticos con este sistema fue Walter Benjamin. Para él todos los grandes problemas de la sociedad en la que le tocó vivir fue la pérdida de la experiencia. Una pérdida que se lleva registrando desde el periodo de la Ilustración en la que lo importante es el «qué» y no su causa. Mayorga (2003: 53) arguye:

Asocia [Walter Benjamin] la Ilustración a un empobrecimiento de la experiencia que reduce ésta al mundo de los objetos y de la física matemática. Vincula la posibilidad de una experiencia más amplia a la de un lenguaje –más amplio que el científico– capaz de recogerla. La crisis de la narración oral hace evidente la resistencia que un lenguaje así encuentra en la modernidad. El viejo narrador oral recogía y transmitía experiencia que el oyente ganaba para su vida y desplazaba a su vez a otras vidas.

De acuerdo con Benjamin, por tanto, la educación ha de optar por la experiencia en lugar de por los datos. No comprende una enseñanza de cómo realizar un trabajo, sino que a través de la experiencia pueda reconocer el motivo por el que se está realizando. La educación tradicional ha sido siempre la que ha cortado la imaginación a los niños, pero, sobre todo, ha sido la educación burguesa la que los ha alienado de su condición de niños a ser unos meros espectadores de conductas adultas. La cultura, que consiste en la reflexión y la observación, se ve alienada por una contracultura que propone hechos y reclama resultados. Carmen Martín Gaité (1988: 82-83) reflexiona sobre esta afrenta:

Pero el niño lloraba porque le habían quebrado la ficción y le habían vuelto a recordar quién era, porque ahora, a través de las lágrimas, ya no era capaz de ver jardines, ni castillos, ni cuarteles, sino sólo lo que le designaba su madre mientras le sacudía sañuda los pantalones. [...] Lloraba, en una palabra, porque le habían arrojado del reino del «como si».

Esta decepción infantil se convierte en el pretexto de las luchas generacionales. Las luchas entre padres e hijos vienen de querer progresar, de cambiar lo que hasta ese momento había sido canon y tradición. Se produce una cesura, un hiato que deforma las conductas sociales año tras año y siglo tras siglo. Y al igual que la diosa griega Gea engendró a Tifón, los hombres, al aproximarse a los vórtices de sus posibilidades adquiridas, generan, en palabras de Sloterdijk (2015: 173) «Copias culturales fallidas». Sin embargo, en un mundo utópico, o distópico, se podría hablar de la civilización perfecta y, entonces, no se hallaría cesura entre padres e hijos, pero eso acarrearía la imposibilidad del progreso.

### 1.1.5. Imagen de un mundo sin progreso

«Respecto del futuro no cabe ninguna seguridad científica, sino sólo una visión indeterminada expresable en lenguaje imaginativo, artístico» (Mayorga 2005: 218). El progreso es una invención. No existe hasta que se realiza, no se puede hablar del progreso hasta que una época ha sido superada por la siguiente. Vivimos, por tanto, en un mundo sin progreso, estancado en crear accesorios y beneficios para el futuro, sin saber si quiera qué es lo que éste deparará.

Sin embargo, existen grandes tensiones referentes a las leyes que se aplican en la actualidad y que afectarán al «futuro». A lo largo del siglo XX se han ido confeccionando novelas y artículos que proponen un futuro utópico o distópico, dependiendo si el momento en el que se desarrolla esa novela o historia se concibe en un período de crisis. En la actualidad novelas como *1984* de George Orwell o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley están siendo cuestionadas por la contemporaneidad que muestran, por ser novelas visionarias de una sociedad que tiene similitudes con el convivir de comienzos del XXI.

Ambas novelas narran el futuro desde el presente o desde el pasado. Ambas realizan una aproximación memorialística del motivo que ha llevado a los personajes a la situación en la que se encuentran. Colom y Ballester (2015: 129), explicando la importancia de la memoria para Walter Benjamin, vislumbran la siguiente información:

La memoria personal se inscribe en la historia y de que el tiempo y el espacio son construcciones sociales y, consecuentemente, solo analizables siguiendo una aproximación sociológica. Aunque Benjamin acepte y siga la concepción judía sobre la prioridad existencial de la memoria [...], lo sustancial de su teoría entra en polémica con la concepción religiosa: polémica con la manera de concebir las relaciones entre presente y pasado, con la teoría del tiempo como conciencia interior vinculada a un futuro cerrado, etc.

La sociedad impone unos parámetros de espacio y de tiempo, que con la modernidad se han ido diluyendo y, con el estudio de la física cuántica, se ha relativizado la percepción que tenemos de ellos. La importancia del tiempo futuro depende en gran medida de la voluntad de volver o no al pasado. De la nostalgia que se conserva o del horror que motiva que no se repitan los mismos errores. Por este motivo, en los momentos de crisis social las lecturas que se llevan a cabo suelen mostrar un futuro incierto, pleno de errores donde los ciudadanos pretéritos son los grandes responsables de la situación en la que se encuentran los habitantes presentes.



Un ejemplo claro de esta teoría es la novela ganadora del Premio Alfaguara 2017: *Rendición* de Ray Loriga. Este relato describe una sociedad de postguerra en la que no se conoce muy bien quienes son los vencedores y los vencidos, los que soportaban la verdad y los lazos de amistad que se podría trabar. Ante esto, los protagonistas son enviados a lo que ellos llamaban «la ciudad transparente», un lugar idílico en el que todo se efectuaba con alegría y que estaba siendo regentado por una anarquía. Un lugar idílico en el que todos ellos eran iguales. Esta ciudad se mostraba como una ciudad sin progreso, pues ya no había nada mejor para la especie humana que estar allí dentro.

Como te daban la comida y la ropa y hasta te regalaban los libros, y no había visto aún tienda alguna en la que comprar nada, era de imaginar que a lo mejor ni había dinero en toda la ciudad, lo cual desde luego no es mala idea porque eso le quita a uno las ambiciones y avaricias y ayuda a que ninguno mire por encima del hombro al de al lado. Cuanto más tiempo pasaba en la ciudad transparente y más cosas descubría, con más cabeza me parecía que lo habían organizado todo, y a pesar de que a nadie le resulta fácil cambiar tan de golpe lo que se ha conocido, veía difícil tener queja. (Ray Loriga, 2017: 104-105)

Es una utopía el vivir en dicha ciudad. No hay problemas, todos son iguales, no hay nadie por encima, pero realmente no es un lugar donde ser libre, ya que quien quiera salir es apaleado e incluso asesinado por los que están más cerca. El protagonista intenta escapar en busca de sus hijos, tratando de descubrir qué es lo que había pasado después de la guerra en el lugar donde había convivido desde joven y donde había sido feliz con su mujer. El problema de esta obra reside en el progreso a través de la memoria. En una ciudad sin progreso todo estará bien, no habrá queja alguna, pero nadie podrá recordar, nadie se permitirá la osadía de querer saber más allá de ese mundo que lo envuelve.

«La ciudad transparente» muestra lo que las diferentes ideologías pretenden realizar. Todas tienen unas convicciones con las que son conscientes de que conseguirán lo mejor, todas fingen conocer cuál sería la sociedad perfecta en la que no haya guerras, ni conflictos y donde todos los ciudadanos adquirirán la felicidad. Los programas electorales de los partidos, que a menudo incluyen grandes promesas irrealizables pero que ilusionan a las sociedades de representación parlamentaria, garantizan mejoras en todos los aspectos de la vida cotidiana. Los partidos tradicionales del gobierno español han propuesto a lo largo de su historia leyes que estaban caracterizadas de manera diferente pero que en el acto han llevado a las mismas controversias durante décadas.

«La ciudad transparente» que corresponde a la constitución española propone unas leyes que generen igualdad entre todos los ciudadanos, en la que el progreso está

garantizado junto a las ventajas económicas, pero sino se ostenta una economía potente no se puede conseguir el progreso de la cultura. En el preámbulo de la Constitución Española<sup>5</sup> se lee: «Consolidar un Estado de Derecho que asegure el imperio de la ley como expresión de la voluntad popular. Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones. Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida».

Sin embargo, las leyes que se han propuesto para sufragar los gastos de la deuda, como se ha visto en puntos anteriores, no han consolidado el imperio de la ley, dicho código ha dejado de contener la voluntad del pueblo, han resurgido los nacionalismos y se ha estancado el «progreso de la cultura» en pos de mantener una economía estable. Juan Mayorga (2005: 229), comparando a los pensadores Sorel y Benjamin, expone el motivo por el que se ha llegado a esta situación de un país que ha abandonado el progreso para vender sus deudas al mercado privado:

La obsesión por preservar la pureza moral del proletariado señala el punto en que el camino de Sorel se separa del de Benjamin. Pero la brecha entre ambos se prefigura ya en la separación de sus comprensiones de la historia. Pese a su rechazo del modelo de progreso, Sorel está empapado de él en lo que Benjamin considera su reescritura: el modelo de decadencia. Para Benjamin, ambos modelos son frutos de una misma coincidencia histórica. En el trabajo sobre los pasajes parisinos, escribe: «La superación del concepto “progreso” y del concepto “tiempo de decadencia” son sólo dos lados de una misma cosa».

Quizá las sociedades regidas por gobiernos de representación parlamentaria, como la sociedad española, no rechacen el progreso, sino que se replanteen éste en la dirección opuesta que señala Benjamin: la decadencia. Este declive promovido bajo la idea de progreso sea quizá otro elemento orwelliano del sistema de gobierno bajo el que están sometidos los habitantes de la sociedad. Ramón Andrés (2016: 206) reflexiona:

Es la persuasión de que algo está en nuestras manos y la convicción de que intervenimos en grandes empresas, unas veces, bien es cierto, camufladas de progreso; tras, bajo el subterfugio de las utopías y las filantropías que desde la política y la religión aseguran que nuestra vida, su cometido, *no está aquí*, sino que en lo que creemos adivinar a lo lejos, más allá de la muerte.

---

<sup>5</sup> <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf> consultado 27 de noviembre de 2011.

Es por este motivo por el que los valores que son positivos en nuestra tradición Occidental no son más que unos efectos precarios, que se han llegado a consumir por la mala reproducción de las virtudes originales. Quizá, el hombre contemporáneo quiera progresar de otra manera diferente a la tradicional y caiga en la otra cara de la moneda, en la decadencia.

#### 1.1.6. A propósito de la nada. Humanización de la historia

«Todos los hombres se piensan como libres con arreglo a su voluntad. De ahí provienen todos los juicios relativos a las acciones tal y como éstas hubieran *debido* darse, aun cuando no se hayan dado» (Kant, 2010: 152-153) Los manuales que divulgan la historia acaecida a lo largo de los siglos olvidan u obvian, continuamente, los datos personales, mientras que se proponen a las personas involucradas en el devenir de la historia como meros caracteres que no tenían nada de humanidad. Incesantemente, tanto en los manuales como en los libros de filosofía se exponen los hechos, pero se olvidan de las circunstancias que movían a esas personas a realizarlo. La sociedad Occidental, pese a que su fundación filosófica provenga del paso del *Mythos* al *Logos*, precisa de la visión de la historia como una leyenda, como un cuento que se conoce pero que rechaza cualquier abismo de humanidad dentro de ella. Hayden White (2003: 109) esgrime:

Una de las características de un buen historiador profesional es la coherencia con la cual recuerda a sus lectores la naturaleza puramente provisional de sus caracterizaciones de los acontecimientos, los agentes y las agencias encontrados en el siempre incompleto registro histórico. Esto tampoco quiere decir que los teóricos de la literatura *nunca* hayan estudiado la estructura de las narrativas históricas. Pero en general han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias.

Es, por tanto, la nuestra una historia ficcionalizada o subjetiva, ya no sólo por parte de aquel demiurgo que ejerce la función de narrar, sino también por el desconocimiento

de los asuntos privados que promovieron los cambios históricos a lo largo de los siglos. Y así lo cuestiona Bernat Castany (2009: 44):

De repente, la narratividad pasa a considerarse como una especie de trascendental del modo en como el hombre piensa el mundo. De ahí que, en un giro parecido al kantiano, desde los años ochenta, muchas ciencias humanas hayan desviado su atención desde su objeto de la investigación —que sería algo así como un noúmeno— a los productos de dicha investigación, esto es, los textos escritos —que serían algo así como los fenómenos—.

Ya no interesa el objeto de estudio, sino la manera en la que está narrado. La historia la cuentan los vencedores. Ya no importa qué es el noúmeno, sino narrar el fenómeno, lo que se encuentra tangible, ya que lo inteligible se ha asociado, en la historiología, al mundo pseudosubjetivo y se muestra como una desaparición de elementos que fueron fundamentales para entender la historia de la sociedad occidental desde sus inicios. Ya para los griegos, Tucídides era un historiador que embellecía la historia para que fuera más atractiva para el pueblo y las futuras generaciones. La historia, por ende, es en gran medida una aproximación a la literatura. Las vidas individuales que resistieron los achaques del tiempo son narradas a través de la literatura, por ello, poetiza Tzvetan Todorov (2009: 85-86):

Cuando el escritor representa un objeto, un acontecimiento o un carácter, no establece una tesis, sino que incita al lector a formularla: no impone, sino que propone, y por lo tanto deja libre a su lector y al mismo tiempo lo incita a ser más activo. Mediante la utilización evocadora de las palabras, mediante el recurso a las historias, a los ejemplos, a los casos concretos, la obra literaria provoca un temblor en el sentido, pone en marcha nuestro dispositivo de interpretación simbólica, despierta nuestras capacidades de asociación y produce un movimiento cuyas ondas de choque se prolongan mucho tiempo después del contacto inicial. La verdad de los poetas o la de los demás intérpretes del mundo no puede aspirar al mismo prestigio que la de la ciencia, dado que para confirmarla precisa la aprobación de muchas personas presentes y futuras.

Todorov entona, de manera poética, la subversión científica de la historia. Lo que se pretende estudiar como una ciencia es, ciertamente, un arte, un estudio de humanidades, ya que la historia no podría pensar si no existiera un *quorum* entre las generaciones contemporáneas y futuras. La historiología dejaría de ser una ciencia, la historia necesita del lenguaje para ser narrada, precisa de un pueblo que la escuche y de un escritor que endulce las palabras para contar lo que afecta a la comunidad.

El hecho de que la historia pase a ser un estudio científico le obliga a quitar todo el peso humanitario, se la considera un objeto en lugar de la realización de actos por un gran

número sujetos. El concepto de historia, que dio un vuelco con el estudio de Hayden White, se ve en constante cambio. Su definición entre ciencia o arte es confusa, se crean academias sobre historia que tratan de buscar la verdad objetiva de los hechos historiográficos, que muestran el pasado tal y como fue, de manera arquitectónica, pero que no muestran las causas personales, cómo afectó el cambio a la población y cuáles eran las individualidades que se encierran dentro de todos los datos globales.

La situación del pueblo, es decir la posición que ocupa en el *statu quo*, se encuentra bajo una visión reduccionista que a lo largo del nacimiento de la cultura contemporánea ha sido exclusivista, porque por un lado apartando a los orientales, al considerar más las diferencias entre las dos realidades, y por otro tras la generación de una división dialéctica. La historia no es concebida de la misma manera para los ciudadanos de una posición social elevada que para una persona que sólo ha realizado los estudios obligatorios. La historia que se presenta siempre es parcial, reducida e inacabada. Garcés (2015:31-32) expresa: «Desde la matriz, la idea de inacabamiento sólo puede ser entendida como la crisis de un desarrollo lineal o como aquella etapa que aún está por llegar. Inacabada por interrumpida o inacabada por incompleta: el acabamiento de una historia siempre remite a la unidad de su sentido y de su desarrollo».

La historia, por tanto, sólo mostrará lo que hasta el momento se conoce de manera parcial y subjetiva, porque la historia no ha terminado y en el momento en el que finalice ya no habrá quien narre los hechos acaecidos y perpetrados por la humanidad. Al contrario que exponía Adorno, sí se puede crear poesía e historia después de Auschwitz, se ha seguido componiendo extensas creaciones que siguen narrando los actos humanos, enmarcándolos en un cuadro temporal, porque el tiempo ha seguido su curso y la humanidad ha seguido ejerciendo sus labores, sus derechos y sus deberes, porque como sentencia Garcés (2015: 35): «El acontecimiento es interrupción del flujo del tiempo continuo».

En la interrupción se encuentra un vacío, un hecho sobre el que no se puede teorizar. Ante la dificultad de narrar qué es esa acción se recurre a la nada, en el desarrollo temporal se invoca la *no-historia*, la narración de la barbarie. En palabras de Walter Benjamin (2008: 309):

El botín es arrastrado en medio del desfile que triunfó. Y lo llaman bienes culturales. Éstos han de contar en el materialista histórico con un observador ya distanciado. Pues lo que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él [...] de una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Su existencia la deben ya no sólo al esfuerzo de los grandes genios

que los han creado, sino también sin duda a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie.

La nada, produce horror, el no saber se convierte para el autor de relatos historiográficos como un concepto ingenuo, que no es capaz de abarcar todos los datos que ha obtenido para englobarlos y crear un marco donde se encuentren todas las tendencias y caminos principales que entretengan los comportamientos sociales. Como ejemplo a todo ello se puede leer el libro *Qué está pasando en Cataluña* de Eduardo Mendoza (2017) en el que a pesar de tener todos los datos objetivos y comprender todas las tendencias políticas y sociales cae en la generalización y en la ingenuidad de querer abarcar algo que está promovido por personas concretas, en un punto temporal preciso, reflejando una problemática que todavía está inacabada.

Tras lo expuesto en estos puntos se puede tener una idea clara de la concepción identitaria de la sociedad contemporánea, aun presuponiendo la dificultad de englobar estos términos. Todo este marco sociopolítico, que como se ha comentado es similar al «telar de Penélope» en el que cada hiato borra lo ya creado. En las dramaturgias actuales, como se estudiará más adelante todo este estudio tiene repercusión para mostrar a la sociedad su propia condición. Si bien es cierto, cada dramaturgo contemporáneo la exhibe de manera diferente, y sus propias experiencias están alejadas de otros.

En el caso de Juan Mayorga, autor que supone el grueso de este estudio, él es conocedor de todos estos conceptos e ideas. Su formación como filósofo y su labor dentro de las tablas españolas le permiten acercarse a todas estas ideas desde una individualidad colectiva, aunque si bien es cierto, en muchas de sus piezas todos estos conceptos no entran en su concepción del teatro. Su misión, como se verá con posterioridad, es la de crear una poética de los ausentes y mostrar las preguntas sin respuesta para debatirlas delante de la asamblea. Él no presupone nada por totalmente cierto, sino que la duda y el debate siempre habrán de estar abiertos para la continuación de su obra más allá de todos los panoramas en la que se enmarque.

## 1.2. Recepción de la literatura en la sociedad mercantilista contemporánea

La concatenación de hechos que nos permiten hablar de la recepción cultural a principios del siglo XXI está relacionada con el año 1992 y la publicación en los EE.UU. del libro *El canon occidental* por parte de Harold Bloom. En él se puede leer:

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. (Bloom, 1994: 195)

El canon, la teoría que sustenta el canon, nos sirve para hacer visible el fenómeno de la creación literaria y otorgar una exactitud cualitativa de qué es lo que puede pasar a la historia de la literatura o se quedará en un simple libro de mercado. «La fijación de cánones ha seguido siendo una práctica curiosamente reiterada, quizá más por afán de coleccionismo deportivo, por espíritu de ranking, que por ánimo de fijar una secuencia de modelos preferentes» (Mainer, 2009: 17). El demostrar qué es lo más valioso, lo más productivo o lo que más gusta es lo que subyace al canon del período del nuevo milenio. El mercado, la literatura *best seller*, baraja todas las opciones desdeñando aquello, que pese a tener calidad, no mantendría el canon literario asentado en la mentalidad del hombre contemporáneo. Redondo Olmedilla (2004: 124) redacta:

En su creación [sobre *best seller*] hay un sentido de consumo, de actualidad y de anticonvencionalismo. El sentido de consumo los pone en una relación económica directa con su público lector, el sentido de actualidad les hace olvidarse de cualquier tipo de pretensión artística con proyección de perennidad, y el rasgo de anticonvencionalismo les hace no creer en ningún tipo de normas, ni siquiera las que los propios escritores pudieran hacer establecido como fundamentales para el funcionamiento de sus propias líneas de éxito.

En la cultura de la prisa el canon está visto como aquello que rechaza la trascendencia temporal para mostrar un trabajo, que en muchas ocasiones no es de un único autor, sino que tras el nombre de una editorial trabajan para hacer más atractiva para el consumo esa historia que se está narrando. En la actualidad el canon, que se sigue perpetuando gracias a estas editoriales, es el mismo que se enseña en las aulas de enseñanza primaria, secundaria y bachillerato. Las guías didácticas de la asignatura

lengua castellana y literatura divide la historia de la literatura por épocas claras perpetuando la no-relación entre etapas y movimientos artísticos.

Estos cánones otorgan a ciertas obras, o movimientos literarios, cierta visibilidad que ha de ser tomado como bueno, desechando todo aquello que no entre dentro de ese canon o que intente traspasar la frontera. Los estudiosos intentan, o han intentado, entender el fenómeno de literatura en esta época en la que lo que más eco ostenta es el ranking de mercado, es decir los libros más vendidos, y tratan de encontrar las formas más elaboradas a través de acontecimientos o manifestaciones más alternativas.

El canon de la notoriedad lo determinan, en buena medida, ellos [...], responsables de la repercusión mediática del escritor. Pero también lo determina la mediación de las librerías. Incluso los gigantes del sector [...]organizan sus escaparates o sus expositores en función del canon volátil de lo actual, pero sin renunciar a ser sede de presentaciones de libros, de actos culturales o de manifestas complicidades con formas de cultura *alternativa*. (Mainer, 2009: 30)

Ante este «canon volátil» el Estado trata de cerciorarse de que la literatura sigue estando representada en la sociedad a través de ayudas en premios para los escritores. Estos premios, en muchas ocasiones, no tratan de buscar la máxima calidad posible, sino satisfacer las necesidades mercantiles que el sector editorial reclama. Mainer (2009: 25) explica: «una intervención del Poder por antonomasia en la vida de la cultura y un reconocimiento implícito de su potestad canónica (o canonizadora, mejor)». Si bien es cierto, que este tipo de galardones ayuda a los diferentes escritores a tener reconocimiento y entrar dentro de un canon, muchos de los premios estatales o privados han sido cuestionados por su poca objetividad y nula imparcialidad<sup>6</sup>.

Las editoriales ya no miran las letras como algo que mejore la vida diaria, como han respaldado los estudios humanísticos, sino como un objeto mercantil en la que los propios autores son expuestos en revistas y en ferias para aumentar los consumidores de dichos libros. David Viñas (2009: 93):

El caso más frecuente es el de la novela que se alimenta del éxito que anteriormente han tenido otras obras del mismo autor, pero hay que contar también con las novelas que se benefician claramente de su adaptación cinematográfica [...] y con

---

<sup>6</sup> En el año 2005 se produjo un escándalo con la entrega del Premio Planeta, ese año, tras la decisión de los ganadores un miembro del tribunal renunció debido a que no estaba de acuerdo en otorgar ese premio debido a la baja calidad de los finalistas. Esto dejó en entredicho la búsqueda de la calidad literaria en pos de una mejora mercantilista del certamen. <https://www.infobae.com/2005/10/18/217064-el-premio-planeta-espana-termino-un-escandalo/> consultado 12 de enero de 2017.



cualquier otro caso en el que sea posible advertir algún efecto multiplicador de las ventas. Una noticia de actualidad que esté relacionada con la temática de una obra literaria, por ejemplo, puede fácilmente ser el desencadenante de una venta masiva de esa obra.

El canon se retroalimenta, busca el éxito rápido y las ganancias económicas que les permitan seguir ejerciendo su labor como editor y manteniendo los mismos parámetros que han salido vencedores desde la primera mitad del siglo pasado.

Al recurrir en el ejemplo de las «Ferias del libro» en España se ha de prestar atención a dos puntos neurálgicos: *La feria del libro de Madrid* y *La diada de Sant Jordi*. En ellos miles de personas visitan los locales donde se afincan las editoriales para conocer qué es lo nuevo que se está publicando y poder conseguir la firma de los autores que a lo largo del año han ido publicando. Se patrocina a los autores para la venta de los libros, ya no para comprar los tomos por su calidad, sino para que el autor que esté en el propio recinto deje impreso su refrendo en la primera página del ejemplar.

Las creaciones alternativas tienen menos proyección que los ecos de las grandes empresas del sector editorial, eso se deja ver claramente en que las pequeñas editoriales, por norma general, se publican piezas de autores *amateur* en la que los temas y las interpretaciones difieren de las letras de consumo rápido, aunque las letras y las culturas alternativas no están exentas de caer en el mercantilismo. Pozuelo Yvancos (2000: 21) expresa:

Lo que ha cambiado por tanto hoy es el *sujeto* de la teoría, tomado este término en su sentido etimológico, que afecta tanto al tema y a su intérprete, por cuanto el tema lo define el propio intérprete en el conjunto de su actividad. Es la constitución de las pretensiones cognitivas y a menudo éticas del sujeto que administra la teoría que se discute preferentemente en la bibliografía teórica actual.

Lo que supone un cambio entre el canon volátil de la actualidad y el canon temático alternativo es la interpretación de los temas que los propios sujetos se llevan a su situación actual. Es decir, lo importante para diferenciar ambos cánones no está relacionado en ver los productos culturales como pertenencia a una mayoría o una minoría, sino la disposición del lector/consumidor.

Los medios de comunicación también tienen un papel esencial en la recepción de la literatura y de la cultura, en general, en la contemporaneidad. La mayoría de periódicos contienen un suplemento, acostumbran a ser semanales, en el que se habla acerca de la cultura. Estos apéndices narran, a un público general, las acciones culturales que se están

realizando en las diferentes ciudades, mostrando tanto libros, como exposiciones de pintura, de fotografía e incluso cartelera cinematográfica. Lo alternativo tiene su lugar al costado de todo ello, es decir, estos suplementos suelen hacer un recorrido por el panorama semanal o mensual de los eventos relacionados con la cultura siendo ésta de interés para un público amplio o también para un grupo más selecto que busca temas en concreto dentro de ese suplemento cultural, véase espectáculos dramáticos, conciertos de música independiente o exposiciones que requieren unos conocimientos específicos de lo que se realizan en esas muestras.

Todos estos sucesos exponen la idea de cultura y literatura desde un punto de vista mercantil, es decir, son las editoriales y las salas las que envían a los editores de los suplementos las actividades que realizarán para promover la venta de entradas o de libros. Ellos mismos favorecen el gasto en cultura para poder, de esta manera, seguir sirviendo como mercancía el canon cultural de una manera volátil, rápida y consumista. El patrocinio de dichos eventos ayuda a que la recepción del canon actual se adecúe al canon clásico en el que los autores con «mayor calidad» sean asombrados por los creadores de un producto cultural.

Lo que se extrae de esta idea de los suplementos es que en la actualidad tanto la literatura como todo lo cultural siempre quedan relegados a un segundo lugar y ambas son promovidas como consumo y no como elemento social que mejore o que cambie el canon de valores establecido en la sociedad del mercado. No se trata la cultura como un elemento de formación, sino únicamente como forma de ocio y de diversión.

### 1.2.1. Internet y la cibercultura

La llegada de internet ha abierto nuevas maneras de recepción y creación de elementos culturales y literarios. Con respecto a la filología, internet ha abierto nuevas formas de entender la cultura y la imagen, así como darle una nueva perspectiva a la lectura y a la creación de textos. Las redes y las páginas culturales ofrecen a los demiurgos observar diferentes cosmovisiones, ya no sólo una, al mismo tiempo que otorga a la

escritura y la lectura diferentes carices, lo cual supone una innovación con respecto a las generaciones anteriores.

Esta visión de totalidad entre todo lo que rodea al escritor permite que la cultura no ocupe un lugar central en el momento de la creación y que dentro de las lecturas los placeres estéticos ya no sean un punto central, sino que todo está resuelto dentro de un caos. Este desorden es el que podría dar nombre a la cultura cibernética o la cultura de internet. Vicente Luis Mora (2009: 321) resume:

Hay que tener en cuenta que la aparición de nuevas formas de literatura o de nuevas formas de difusión de la *experiencia literaria* [...] no pone en peligro ni amenaza a las demás. El mundo no cambia siempre por las nuevas tecnologías, sino que más bien se ensancha o se expande, y por ello estas nuevas literaturas vienen a sumarse a las existentes y no a sustituirlas.

Las nuevas maneras de crear literatura y el nuevo arte de la edad cibernética no consisten en un cambio de paradigma completo con respecto a la generación anterior. Es más, todavía existen autores que, pese a tener todas las ventajas que ofrece el mundo de internet, siguen escribiendo según la tradición, en formatos de papel y sin utilizar los recursos informáticos para componer sus creaciones.

Es innegable que las creaciones informáticas poseen un carácter y una temática distinta a lo que ofrece la tradicional, pese a basarse en ella para componer sus textos, hablaremos de ello más adelante. Internet hace de la lectura una visión y una observación constante del texto, entendido este como imagen. Las letras ya no son un saber literario, sino que con la era de internet también han de ser un saber estético, en el que las composiciones poéticas han de convivir con otros motivos audiovisuales como imágenes, música o escenas cinematográficas. En palabras de Vicente Luis Mora (2009: 318):

Los modernos narradores *organizan* sus libros añadiendo todo tipo de elementos visuales, juegos de imagen, cajas de texto, fotografías, y ordenaciones paginales que son consecuencia de su propio modo de mirar que ya no se hace a través de las ventanas, sino a través de las ventanas digitales del programa Windows.

Los propios programas de ofimática, elemento fundamental en la creación textual desde la última década del siglo XX hasta nuestros días, ya están preparados, con sus respectivas herramientas de trabajo, para que el texto no sólo esté seguido de texto, sino que todo se pueda estructurar de manera que quede estéticamente más exquisito. La

invención de escritos, además, ya no está únicamente planeada para imprimir los documentos, sino que éstos se pueden publicar en un formato en línea que facilitaría la recepción a través de todo el universo de internet.

Esto provoca una problemática que afecta, ya no al texto, sino al autor. La autoría a través de la web se ve vejada por el anonimato, los pseudónimos y los hipertextos que comporta. Como he avanzado antes, la forma y los temas, con diferencias, no se han alejado de la tradición, sino que tomando las nuevas perspectivas y las nuevas herramientas se han digitalizado.

Los lectores y los autores han aumentado con la llegada de las redes y de las páginas de crítica y creación literaria. Internet ha supuesto una gran estrategia de marketing para aquellos que las editoriales físicas, es decir, que no trabajan exclusivamente a través de la red, no han podido publicar, los costes, por supuesto, son menores al publicar en la web.

Los autores leen los blogs, los escritos de otros demiurgos, y crean un canon que tratan de imitar, transgredir o adaptar. Se crea un diálogo entre los cánones contemporáneos con el resto de cánones tradicionales a través de las lecturas que utilizan diversos autores mientras son imitados por otros. En palabras de Vicente Luis Mora (2009: 332):

El hipertexto es el sistema natural de *leer* ese conglomerado de informaciones cruzadas, y por ello se ha impuesto en sistemas educativos, archivísticos o bibliotecarios con más éxito aún en la literatura. Pero sea el camino que elijamos el logocéntrico o el científico, lo importante es acabar llegando al hipertexto literario como conjunto no lineal o no secuencial de escritura.

Los textos, en su mayoría, no suelen ser del todo originales, siempre habrá algo anterior que se apropie de la manera en la que se narra. Juan Mayorga<sup>7</sup> en una conversación con Fernando Aramburu se pregunta: «¿Hasta qué punto en mis textos, en mi vida cotidiana, en esta conversación, estoy hablando o estoy siendo hablado? ¿Hasta qué punto elijo mis palabras o pronuncio palabras que otros han elegido para mí?». Con estas cuestiones el dramaturgo se está preguntando acerca del hipertexto, de todo lo que le está rodeando y de todo lo que está viviendo.

---

<sup>7</sup> <http://www.elcultural.com/revista/letras/Juan-Mayorga-El-escenario-hay-que-reservarlo-para-preguntas-que-no-tienen-respuesta/40052> (Consultado 19 de diciembre de 2017).

Si alguien quisiera, por ejemplo, escribir una obra sobre un antagonista debería de leer a Heráclito, Maquiavelo o Hobbes, entre otros, ellos, pese a que fueran desechados por la mano que escribe rondan por la cabeza que idea la historia. La creación de una pintura, por presentar otro caso, no generará algo nuevo, sino que a través de la manera en la que el pintor ha puesto en marcha su trabajo ha recordado cómo se ha de realizar ciertos trazos que ha podido observar, en primer lugar, de su quehacer cotidiano, y en segundo, del estilo de otro pintor. La colectividad de artistas, autores y creadores realiza un imaginario que lleva a dos maneras de ver y contemplar el arte.

En el vaivén entre el fallido absolutismo del mercado y la anarquía tutelada de los metamedia existe un factor elidido que interesa a ambas perspectivas, un implícito que las hace posibles: la ® de la cultura popular. No ya la del pop, que siempre viene indicada con el producto, sino la de ese elusiva «cultura popular espontánea verdadera» que es uno de los objetos ideales del primitivismo»

El resultado de obras que han sido elaboradas a través de internet por varios autores va creciendo, ya se han creado novelas, pinturas, fotografías que han cambiado la manera de percibir el arte desde expansión de internet. La creación a través de los medios de comunicación de páginas que fomentan la lectura, la crítica y la creación ha permitido que muchos autores utilicen los blogs y los cuadernos de bitácora para realizar creaciones *pop* que atraiga a una gran cantidad de gente. En la actualidad nos encontramos creaciones y autores que han empezado a crear a través de la web y que, estilísticamente, gozan de una gran calidad, como observa Doménico Chiappé (2009):

Un usuario tiene una idea para continuar la trama y la escribe. Otro la apoya y la desarrolla un poco más, o sugiere cambios. Otro más la desaprueba y argumenta por qué. El autor inicial defiende su planteamiento. Un cuarto opina que podría dársele un giro a la idea y aporta algo más. Otro está de acuerdo con lo leído, pero quiere que aparezca uno de los demás personajes, o que la escena permita incorporar un nuevo personaje, que él describe. Un artista envía una imagen. La aplauden o se sugiere su colocación en otro lugar. Se llega a una decisión final que es aprobada por la mayoría. No se involucran sólo escritores, sino artistas multidisciplinares. No será sólo una vitrina para las letras, sino para las artes. Fotografía, ilustraciones, música, poesía, vídeo, animación. Cada una de estas manifestaciones podrá contar, desde su punto de vista, la historia que se desarrolla. Una novela verdaderamente polifónica. La novela avanza.

La novela, como otros artes y géneros literarios, avanza con la era de internet y cambia la manera en la esta es recibida, porque ya no hay un grupo reducido de personas que disfruten del arte, sino que a través de internet y de los avances informáticos el arte

y la cultura son recibidas por muchos más usuarios que las consumen. Fernández Porta (2010: 169) argumenta con respecto a la cibercultura:

El problema con la máquina es, precisamente, que resulta demasiado humana, pues en ella perviven –le han sido transferidos– varios rasgos de la idea moderna de lo humano que tuvo su culminación, o su contrafactualidad, en los bombardeos aéreos y en los campos de exterminio. El espectro de lo Humano insuflado a la máquina es el verdadero *ghost in the machine*. He aquí un relevante aspecto del pensamiento futurista que sobrevive a la ruina y a la ignominia política del movimiento como tal, y que será respondido desde diversas inflexiones de la ciencia ficción.

El doctor Fernández Porta, en su libro de corte ensayística: *Afterpop: La literatura de la implosión mediática* (2010) trata de exponer los principales modelos que han intervenido en la cultura contemporánea y pone de relieve la importancia de todos los géneros culturales, desde la música hasta la literatura, conectando todos los artes en uno solo que sea capaz de abordar todas las cosmovisiones que se le proponen al creador contemporáneo. El escritor literario, según este acertado ensayo sobre nuevas creaciones y creaciones en la posmodernidad, conoce el canon, lo estudia y tiene:

La voluntad de *actualizar* –en el sentido más radical de «traer aquí»– el legado cultural, en forma metaliteraria, caracteriza la modalidad de escritura posmoderna más propia de los años sesenta y setenta, y que se centra en las relaciones de de legado, adquisición y reinterpretación de la tradición literaria, que en este momento aparece representada, en el marco del giro lingüístico, como una tradición casi desvinculada de las otras modalidades de arte e incluso de cultura: como una suerte de voz solitaria y entregada a la revisión de su propia historia (Fernández Porta, 2010: 129-130)

El canon se reviste aquí de tradición, una que se supone cuidada y acaudalada en los más exquisitos pensamientos culturales que marca el intelectualismo contemporáneo. La «adquisición y reinterpretación» de lo que se trata de conservar implica, al mismo tiempo un cambio en la propia reescritura del canon. Al modo del pensamiento benjaminiano, el lector es quien al mismo tiempo critica y pone de relieve aquellos puntos que son motivo de reflexión para futuros lectores. «Sabemos que no hay tal cosa como un «origen» puro, sino sólo un re-cuento, expresado de manera retrospectiva, en discursos civilizatorios, nacionales y de todo orden» (Fernández Porta, 2008: 70). El origen de la interpretación textual no comienza con el autor como creador de un texto, o de un músico componiendo una sinfonía, sino del receptor y del consumidor de esas piezas que le

otorgarán el valor o la importancia que, a través de su canon cultural, se merezcan. Explica Fernández Porta (2008: 102):

La «muerte del autor» foucaultiana se ha realizado de manera metafórica en las concepciones de la praxis artística que relativizan o niegan la responsabilidad última del sujeto encarnada en el nombre propio. Las teorías del apropiacionismo y del plagio convierten al «autor» en sampleador de textos e imágenes; ítem más, la idea de «posproducción» [...] pone el acento en el proceso de montaje, *remix* y acabado de esos «objetos encontrados», situando la «obra original en un pasado ignoto: una especie de cantera universal de ideas, regida por un régimen artístico y económico que ya no reconocemos.

Con «muerte del autor» se refiere Fernández Porta a la idea de Michel de Foucault en su artículo «¿Qué es un autor?» (1987). En este estudio el pensador francés reflexiona acerca de la figura del autor en la contemporaneidad y de qué manera ha de ser recibido el texto por parte del lector. El creador cambia la tradición canónica a través de pequeñas permutaciones en los temas y en el estilo. Las ideas se quedan, las palabras suenan diferentes ya que se encuentran en distintas distribuciones, pero son las mismas, no se crean neologismos para explicar las diferentes realidades que subyacen a la época informática. Beatriz Sarlo (2002: 196) expone:

Los intelectuales son ciudadanos cuyo único privilegio es el uso vocacional del tiempo para trabajar con materias que, producidas por otros intelectuales o por el pueblo, tienen en su base las marcas históricas de grandes esfuerzos colectivos y suponen formas de dominación. [...] Karl Kraus señaló que “el arte desordena la vida”. Para Kraus éste era el *deber del arte* y también de los intelectuales. Desorden quiere decir justamente aquello que ni el mercado, ni las instituciones, ni los medios han previsto en su lógica. Como sea, el trabajo bien hecho es ir en contra de lo que se cree seguro o conveniente y examinar las certidumbres propias con la misma pasión con se juzgan las de los otros.

La cultura sigue precisando de un autor, uno que, tras lo visto en la cita anterior, juzgue las debilidades propias del creador y las instale en una sociedad que es al mismo tiempo la creadora y dadora de todo movimiento cultural. «Para los críticos que esperan que sus libros sean leídos por más tiempo que una temporada, la influencia y reputación duradera de sus textos es desalentadoramente corta» (Edward W. Said, 2014: 527).

Los autores que tratan de componer a través de su propia influencia y reputación, como expone Said ha de ser consciente de que su lectura no se propagará a lo largo de los años, sino que su existencia es «desalentadoramente corta», por el contrario, aquellos

libros que están en contacto con el canon y que a su vez los modifican y tratan de crear uno nuevo a través del propio canon del autor pueden crear una voz en la crítica que permita a los autores conocerse, no por ellos mismos, sino a través de toda la sociedad sobre la que está escribiendo. Ya lo explica Mainer (2012: 49) con las siguientes palabras:

No es fácil pensar en la literatura sin destinatario. Nadie consigna a la tinta y al papel lo que, de un modo u otro, en el fondo de su ánimo, no concibe como una escritura pública. [...] Lo que existe es un “pacto” implícito entre autores y lectores: los autores cuentan sus cosas como si fueran ajenas, o, al menos, enajenables, y los lectores leen las cosas ajenas como si, de algún modo, les fueran propias o les interesaran *a priori* de una manera muy especial.

Ante esto nos encontramos lo que ya dilucidaba Claudio Guillén (2005: 133) en su obra *Entre lo uno y lo diverso*:

La elucidación del género no debe escorarse demasiado ni del lado del tema ni del lado de la forma. En ello reside su dificultad más atractiva. No se me oculta que la forma pura o el tema puro es apenas concebible. Nos hallamos ante modelos mentales que pasan luego a ser métodos de análisis.

El hibridismo o, como lo llama Fernández Porta (2008) *sampleo*, permite a los nuevos escritores, formadores de un nuevo paradigma canónico, crear nuevas formas a través de la unión y la mutación de los géneros literarios que tradicionalmente han sido reconocidos. Muchos cambios han venido precedidos de fundamentos filosóficos y con cambios políticos, otros, sin embargo, han sido la unión de unos escritores que pretenden romper con los textos que hasta ese momento se han consolidado. «Cada obra de imaginación genera su propia verdad que no es forzosamente la que corre de curso legal. Y segrega su propia ley moral», así explica Mainer (2012: 20) el cambio canónico que generación tras generación se ha ido moldeando para generar lo que se denominaría culto o «cultivado» en estos momentos. En palabras de De la Flor (2012: 75):

La complejidad a que asistimos borra las seguras huellas genealógicas ; aniquila la idea de procedencia, donde estaría radicada la impronta de lo verdadero, de lo que viene de lejos y permanece fiel a sí mismo. Tal estilo de mundo al que acontecemos, en particular, nos muestra ahora la ambigüedad de toda constitución discursiva; la radical desjerarquización de la literatura como institución, cuyos modelos se pierden y oscurecen a propósito entre la nueva floración de lo que son las réplicas, las serializaciones y los reenvíos.



De la Flor nos muestra que en la literatura, en particular, y en el arte, en general, se está perdiendo la importancia del autor como creador, pero no como pérdida del honor o de la propiedad del texto, sino por la manera de hacer la crítica y de la demostración, por parte del lector, que todas las lecturas realiza están bajo la mirada crítica de los textos que ha leído con anterioridad.

Dentro de la cultura cibernética se encuentra la *blogoliteratura*, este término ha sido acuñado para las creaciones literarias dentro de los cuadernos de bitácora y blogs en los que cualquier usuario podría narrar sus creaciones y expresar exteriormente sus sentimientos más íntimos. Argumenta Escandell Montiel (2012: 108):

Los *blogueros* pueden expresarse democratizando el papel de la comunicación en internet: cada usuario no es ya un mero visitante de una web, sino que es emisor de su propia información; y asume ese papel sin los requisitos que hasta ese momento exigían cierto nivel de dominio informático. El *weblog* no solo concedió un espacio gratuito a los internautas, acompañado de dominios fáciles de recordar, sino que redujo considerablemente el obstáculo técnico que dificultaba que cada usuario pudiera tener su propia web personal.

Desde la llegada de la segunda década del siglo XXI, la participación en blogs por parte de los usuarios se ha visto reducida. Si bien es cierto, la mayoría de editoriales y de medios de comunicación contienen un blog donde los usuarios escriben opiniones y son recibidos por una gran parte de la sociedad. Los temas que tratan son variados como reseñas de libros, de espectáculos, de política, no existe un punto en concreto, ya que todas las opiniones sobre todo el pensamiento que engloba la sociedad se ven reflejados en dichos blogs y en diferentes diarios cibernéticos. En este punto el autor de dichos escritos literarios o ensayísticos queda relegado como una voz más dentro de la multitud. Escandell Montiel (2012: 122) concluye:

La literariedad de la *blogonovela* es, por tanto, el ejercicio de simulación, la conversión a fictividad del perfil *bloguero* empleando los recursos que definen como tal a la bitácora para entrar en el juego de máscaras del avatar, un ejercicio teatralizante en el que el autor literario es un actor ante el público que encarna ese papel, relacionándose con la comunidad como el avatar y queda él mismo desplazado fuera de la ejecución literaria hasta que terminado el engaño de la ficción literaria, el velo se destapa completamente descubriéndose, al fin, ante la blogosfera.

Internet, como se ha comentado antes, abre la relación entre texto e imagen en la que el primero queda absorbido por el segundo. Los problemas de la autoría que generan

este tipo de blogs provienen de la imagen que él mismo quiera ofrecer al grueso de sus lectores. Se ha de convivir, por tanto, dentro de los blogs con elementos paratextuales que refuerzan dicha imagen. Además, en dichas páginas, los lectores pueden dejar comentarios sobre cómo ha de continuar la novela, dependiendo de la imagen que el blog está creando en el mundo del autor, de esta manera el autor, el bloguero, utiliza todo lo que está dentro de su blog, de sus comentarios y todo lo que lo rodea para ensalzar la belleza de sus palabras a través de imágenes, audios y vídeos. Es por este motivo por el que:

No extraña que uno de los perfiles más recurrentes entre los *blogueros* más constantes y activos sea el de escritores con experiencia de organizadores, que han encontrado en Internet un medio ideal para transmitir, independientes de tutelas políticas, información y opinión sobre eventos culturales en su ámbito geográfico, vertebrando así iniciativas y proyectos con intereses comunes. (Martín Gijón, 2012: 305)

Por otro lado, los blogs alimentan la lectura y la crítica para mejorar y transmitir la cultura y la recepción de la literatura a través de la red. Se ha mejorado la calidad de los comentarios de texto de los autores actuales y clásicos, así como una revitalización de la manera de comprender la literatura como un arte más que se introduce dentro de ese caos al que se llama «posmodernidad». Los propios autores, lectores y estudiosos de las letras son los que utilizan estos medios para realizar investigaciones minuciosas sobre diferentes campos que hasta la inclusión de internet parecían que habían estado agotados. La cantidad de cosmovisiones, además de la inclusión de otros artes, han ayudado a crear un espacio en el que la cultura pueda ser más asequible para la mayoría de las personas y poder diferenciar la cultura de la rapidez con la cultura de lo canónico. Martín Gijón (2012: 312) concluye:

La aparición de cientos de *blogs* dedicados a comentar la actualidad literaria, ha supuesto una revitalización del campo literario en riesgo de anquilosamiento por la excesiva institucionalización y concentración del mercado editorial, al tiempo que la toma de conciencia de las posibilidades de Internet y el rechazo de ciertos prejuicios académicos podrían acelerar un proceso que, a mayor o menor ritmo, parece inevitable hacia la configuración de un «lugar común» de debate y conocimiento compartido.

### 1.3.Sobre el hibridismo y la recepción teatral

El teatro contemporáneo se asemeja a un caos propio de una sociedad que se encuentra en una crisis de valores. Por un lado, se encuentra con el teatro abstracto o de *performance* que trata de transmitir un mensaje rompiendo con las bases del teatro tradicional, véase la ruptura con los canales de comunicación y la necesidad del espectador atento para poder entablar una relación en la que tanto el actor como el propio concurrente pacten tácitamente. Por el otro lado, se halla el teatro de texto, que propone cuestiones sociológicas problemáticas a través de diálogos y fomenta un espectador que debata sobre lo que ha podido suponer la obra. Habría dos opciones de división para el espectáculo dramático contemporáneo: teatro «performativo» y «figurativo».

Esta distinción no siempre es clarividente y dentro de las propias tablas se conjugan ambos para ofrecer, aunque no siempre, una imagen global del pensar de comienzos de siglo y de milenio. Entre todos los autores contemporáneos españoles se ha propuesto un modelo dramático que contiene unas mismas características, pese a que en la forma pueden parecer totalmente dispares. Shields (2015: 57) sobre esta disparidad de visiones argumenta:

Lo que quiero es tomar la banalidad de la no ficción (la literalidad de los «hechos», la «verdad», la «realidad»), volver a esa banalidad del revés y convertir la no ficción en un área escénica donde investigar cualquier pretensión de facticidad y verdad, en un teatro sumamente rico donde examinar las cuestiones epistemológicas más serias. El ensayo lírico es la forma literaria más adecuada para que el escritor realice una investigación rigurosa, pues su teatro es el mundo (la mente contemplando el mundo) y no ofrece ninguna fantasía de consuelo, ninguna salida.

Los dramaturgos del nuevo teatro tratan de tomar su profesión con un fin estético al mismo tiempo que hagan disfrutar al espectador de lo metaliterario dentro de un escenario. Retoman la idea de teatro como juego al mismo tiempo que como crítica. Un divertimento inocente capaz de preguntarse las cuestiones que más atañen a la vida cotidiana del oyente. Ya no escriben o presentan un teatro por pura necesidad de crear una pieza de culto o en serio, sino que son capaces de crear para controvertir mientras buscan el placer estético tanto de las palabras como de otros elementos semióticos que se encuentran dentro del escenario.

La generación de autores que antecede a los dramaturgos contemporáneos trabajó y enseñó el teatro a los autores actuales. Tal es el caso del *Teatro fronterizo* de Sanchis Sinisterra que ha tratado de agrupar a los creadores para explorar dónde están las fronteras del teatro, si es que las hubiera. Los nuevos autores de teatro deben su metodología a dramaturgos como el ya mencionado Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo o Alfonso Sastre, entre otros. Ellos:

Introdujeron nuevas tendencias y promovieron importantes cambios y transformaciones en el teatro español, teatristas en todo el sentido de la palabra, escriben, dirigen, hacen docencia y reflexionan sobre la dramaturgia como críticos e investigadores. [...] Propiciaron una escritura de firme actitud crítica respecto a la situación política y social, como de cuestionamiento de los lenguajes dramáticos. Abrieron nuevas perspectivas para nuevos discursos, intertextuales, metateatrales, eclécticos, con toques de humor y, en algunos casos, de autobiografismo. Iniciaron un camino de renovación de los discursos escénicos que ya no tuvo retorno porque marcó el recorrido de las nuevas generaciones. (Brizuela, 2016: 17)

La pugna intergeneracional que se está estableciendo entre los novelistas o poetas actuales con sus antecesores fue la que en los años de la transición y hasta finales de la década de los noventa los dramaturgos españoles entablaron con sus antecesores en los escenarios. La búsqueda de identidad generacional pasa por la refutación de los escritores que los han precedido.

Pero no sólo los dramaturgos son los que están preparados para crear el espectáculo teatral, el cual ya no se basa en los diálogos entre personajes. El teatro de performance ha ido tomando una mayor importancia dentro de todo el panorama espectacular occidental. La performance contiene los mismos problemas que plantean los dramaturgos que componen un texto, pero propiciando una nueva estética y un nuevo quehacer dramático. Andrew Parker (1995: 2) lo define de la siguiente manera:

Performativity has enabled a powerful appreciation of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational processes. [...] The irony is that, while philosophy has begun to shed some of its anti-theatrical prejudices, theater studies have been attempting, meanwhile, to take themselves out of (the) theater.

Dentro del teatro performativo se encuentra todos los imaginarios de la sociedad contemporánea, además de ofrecer nuevos caminos al teatro como películas, música, televisión, además de unir diferentes religiones y hechos de la vida cotidiana. Grotowski, uno de los grandes padres del teatro contemporáneo, expone:

No es casual que nuestro trabajo evolucione de un teatro de grandes medios, un teatro rico, en el que las artes plásticas, la luz y la música son utilizadas sin límite, a un teatro pobre, ascético, en el que nada queda a no ser el actor y el espectador: los efectos plásticos son sustituidos por las construcciones del cuerpo del actor, los efectos musicales por su voz... Nosotros consideramos al texto como un trampolín, no como un modelo, y esto no porque despreciemos la literatura, sino porque no es en la literatura donde se encuentra la parte creadora del teatro, pese a que las grandes obras dramáticas sean para esta creación un aguijón de valor inestimable. (Grotowsky *apud* Oliva, 2014: 449)

Este tipo de teatro, en el que el lenguaje, entendido como diálogo, es sólo un elemento más dentro de todo lo que el espectáculo puede ofrecer. Esto es lo que lo diferencia de todo el teatro figurativo. La performance, a diferencia del teatro textual, se considera teatralmente como la metáfora más fecunda de las dimensiones sociales de la producción cultural. Ella abarca una gama mucho más amplia de comportamientos humanos. La performance, por ende, es un acto cultural, un acto de crítica contra el canon establecido, una intromisión entre las relaciones sociales que se efectúan y un acto de modernidad. Douglas Mao y Rebeca L. Walkowitz (2008: 745) lo relacionan de la siguiente manera:

If this recent line of inquiry suggest the productivity of getting out from under the commodity form [...] when assaying literature's relation to modern social life, it also suggest the utility of recalling that modern subjects have been not only consumers but also citizens and voters and resident aliens-members of masses capable of being organized and harangued in countless ways yet in varying degrees conscious of themselves as embedded in political situations that they may in some way affect.

Pero, pese a que la performance posea un punto de modernidad dentro del panorama dramático, el teatro textual no está ajeno a todo aquello que le rodea. «Es así y sólo así, con una lectura exigente y escrutadora, como el texto se convierte en un medio de conocimiento, de penetración en la realidad y en un instrumento transformador del hombre» (Porrás, 2011: 12). A Porrás se le puede discutir que no con sólo un teatro textual se puede conocer la verdad, aunque si bien es cierto el texto es una herramienta que ayuda en gran medida al pensamiento crítico y un debate continuo entre el emisor y los diferentes receptores. Urrutia (1975: 271) expone citando a Ortega y Gasset:

Desde la escuela oímos decir que el teatro es un género literario, pero «lo literario se compone sólo de palabras» y el teatro «no es una realidad que, como la pura palabra,

llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, *más aún y antes* que oír,  *vemos*. Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena. *Desde ese fondo de visiones*, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado».

Con esta explicación de Urrutia se podría hacer la siguiente división que se ha propuesto al inicio de este punto. En un primer lugar se había propuesto que los dos tipos de teatro predominantes en la actualidad serían el teatro performativo y el teatro figurativo. Con lo anterior se podría hablar de espectáculo y de literatura, respectivamente. Sin embargo, cabría añadir aquí más explicaciones, ya que pese a que no todo lo que se escribe entra dentro del canon literario, si se comprende lo textual como aquello que no precisa del escenario para poder entenderse, con la posibilidad de que exista un espectador que sea en momentos determinados un lector.

En la actualidad no son muchos los casos que atiendan únicamente a una parte de la creación dramática, sino que a través del escenario se crea un espectáculo textual y a través del texto se preparan las tablas para que la reunión con los espectadores sea lo más amena posible, al estilo de Artaud (2015: 141):

Si cuida el escenario en detrimento del texto, el director se equivoca indudablemente, pero menos tal vez que el crítico que condena esa preocupación exclusiva por la puesta en escena. Pues al atender a la puesta en escena, que en una pieza de teatro es la parte real y específicamente teatral del espectáculo, el director se sitúa en la línea verdadera del teatro, que es asunto de realización. Pero ambos bandos juegan aquí con las palabras; pues la expresión «puesta en escena» ha adquirido con el uso ese sentido despreciativo sólo a causa de nuestra concepción europea del teatro, que da primacía al lenguaje hablado sobre todos los otros medios de expresión.

Con todo esto se puede entender que los espectáculos teatrales en la actualidad combinan el dinamismo que ofrece el escenario con las nuevas tendencias literarias que reúnen los temas que afectan a la sociedad contemporánea además de agrupar a una sociedad que observa el teatro como un espejo. Dentro de ambos se encuentran constantemente relaciones entre palabra y actuación, entre diálogo y recursos escénicos. Es por este motivo por el cual hacer una distribución alcanza, en la actualidad, la imposibilidad. Kowzan (1992: 17) teoriza sobre este problema:

Una de las principales causas de esta confusión es la tradición —tradición nefasta, pero sólidamente implantada— que considera el teatro como una forma particular de

literatura, y el espectáculo como la materialización, aún más despreciable por facultativa y efímera, de la palabra del poeta: surgidas de la literatura y existiendo gracias a ella, el teatro y las otras formas de espectáculo no serían más que un arte auxiliar e híbrido. La palabra pertenece a la literatura, mientras que los medios de expresión «suplementarios» pertenecen a las artes de las que derivan: esta es la teoría «literaria» del espectáculo, que tiene consecuencias negativas para la estética.

El teatrólogo polaco excusa la falta de estudio espectacular a la tradición aristotélica, que en cierta medida ha provocado a lo largo de la historia de este arte que sólo tuviera cabida el estudio literario del teatro dejando de lado la representación y lo performativo. La recepción del teatro en la contemporaneidad abarca todos los espectáculos, incluido la ópera, los musicales y las funciones de danza. Para este estudio, es necesario ser capaces de diferenciar, lo más aproximadamente posible, las diferentes representaciones teatrales, pero como explica Jacqueline Vidal:

Ahora bien, sin un esquema de conflicto ordenado de una cierta manera no hay estructura y el espectáculo no es más que un amontonamiento de «números», tal como el «show de variedades». Concebido el texto en esta amplitud, es decir, desde un esquema de conflicto hasta una «obra de teatro», tenemos que convenir que no hay teatro propiamente dicho, sin texto. El método, pues, [tiene] que comenzar por un análisis del texto. (Oliva, 2014: 451).

El texto es lo que mueve el comienzo de este estudio/trabajo y por tanto se centrará en él para comenzar con el análisis de las obras que en la actualidad se crean y se representan. En la actualidad, en las tablas españolas se producen y se estrenan numerosas piezas nuevas que no carecen de calidad. Se trata de piezas de autores que ya vienen estrenando desde la década de los noventa del siglo pasado y otros que han comenzado a escribir en este nuevo milenio. Como expone García Barrientos (2016: 11):

Y es que solo a partir de resultados *homogéneos* será posible abordar las grandes cuestiones culturales que animan el proyecto; por ejemplo, si puede hablarse en rigor de una dramaturgia actual en español, descriptible y diferenciada, o se trata solo de la suma de diferentes dramaturgias locales; en definitiva, cómo se resuelve la tensión entre unidad lingüística y diferencias histórico-culturales; y a partir de ahí, los aspectos genéticos o diacrónicos: influencias, evoluciones, formación del canon —en la que asumimos, por inevitable intervenir—, etcétera.

El canon del que habla García Barrientos en su *Análisis de la dramaturgia española actual* (2016) no es sino el del estilo moderno y trasgresor, al mismo tiempo

que mantienen dentro de sus representaciones estilos que buscan aunar la tradición con todos los elementos paratextuales que brinda la época en la que se encuentran. Son autores que ya poseen una gran reputación y otros que están comenzando, pero todos ellos trabajan la idea del teatro como transmisor de mensajes que abren debate enfrentándose a la asamblea.

### 1.3.1. Angélica Liddell

Angélica Liddell es, sin asomo de dudas, una de las autoras de teatro más controvertidas de las tablas contemporáneas españolas. Sus piezas son políticamente comprometidas y toman temas violentos a la par que poéticos. Fernández Valbuena (2016: 314) explica:

Esta tensión de la creación por hacerse útil al hombre está presente en cada una de las propuestas de Angélica: las verbales, enraizadas en la tradición de los poetas malditos y en los usos rituales de la palabra con sentido sagrado; las físicas, que abundan en lo sacrificial y en la exposición del efímero existir de la vida, frente a la pervivencia del mal en la humanidad; y las que atañen a la plástica escénica, conectadas con las corrientes artísticas de los últimos 50 años.

Ciertamente, nos encontramos una dramaturga que no crea teatro, sino que compone situaciones que hagan surgir todos los sentimientos y las emociones que el espectáculo pueda ofrecer. Dichas emociones, en un primer lugar, son vistas como grotescas, como situaciones bizarras que genera una inquietud por parte del público y por parte del escritor. Para comprender mejor a esta escritora se analizará una de sus obras más representativas y representadas desde la fecha de su estreno. Cabe añadir que la propia Angélica es la que pone en marcha sus propios montajes actuando ella como un personaje más. La obra es *La casa de la fuerza*, la cual fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro en 2012.

*La casa de la fuerza* muestra la cruenta historia de las violaciones en Ciudad Juárez en México, la impasibilidad de la gente ante ello y el silencio que ha de tomar voz. En ella, la propia Liddell aparece como un personaje desgarrado, que ha sufrido por el



hecho de ser mujer, de haber sido enseñada para quedarse al margen y a la sombra de un hombre, pero cuando el hombre se cansa de ella la maltrata y sólo precisa del sexo para no sentir el vacío existencial que recorre todos los puntos de su vida.

Es una obra cruda, en la que el lenguaje y las acciones desgarran. Esta pieza da más predominio a la representación, a la forma en la que la actriz da vida a los personajes y cómo esta se va desgarrando al mismo tiempo que la desgarran los hombres de su alrededor. Rovecchio Antón (2015: 275) escribe sobre este drama:

En *La casa de la fuerza*, Liddell destapa la identidad concreta de cada una de las víctimas a las que alude, incluyéndose a ella misma, para que no sean voces que caigan en el olvido. En otras palabras, la dramaturga escupe la verdad más cruenta de un país que no respeta los derechos de las mujeres, vistas como culpables de su suerte, en una sociedad machista, donde el hombre es el cimiento intocable.

La dramaturga trata con laxitud con las estructuras dramáticas de la tradición y crea en su obra cierto punto de telediario<sup>8</sup>. Con ello consigue que las noticias nos impacten cuando las escuchamos, pero súbitamente quedan apartadas por la noticia siguiente. Angélica Liddell explora las fronteras del teatro desde la representación de la muerte y la destrucción de las mujeres, tanto por las que son maltratadas físicamente como el dolor que produce la depresión de las mujeres dependientes.

Yo empecé a cortarme el cuerpo para que él me viera.  
Y esa es la verdadera razón por la que me corto el cuerpo, por amor.  
Y hubiera hecho cualquier cosa que él me hubiera pedido.  
Y cuando ya estaba dispuesta a darle todo,  
esta persona a la que amaba con locura  
empezó a tratarme como una mierda.  
O siempre me trató como una mierda y yo no me daba cuenta.  
Me marchaba sin parar.  
Por cualquier cosa.  
Empezó a darme hostias.  
No eran hostias físicas, pero eran cosas que dolían mucho,  
mucho, mucho.  
Me decía cosas que me hacían sentir como una mierda.  
Bueno, era una caricia y una hostia. (Liddell, 2011: 52-53)

---

<sup>8</sup> En la novela *2666* de Roberto Bolaño se puede encontrar este mismo elemento de sorpresa en el que los nombres de las víctimas violadas y asesinadas interrumpen la narración de la novela. En este caso, Liddell incomoda al espectador cortando la historia de su vida personal numerando las vidas de las mujeres que han sido maltratadas, violadas y asesinadas en Ciudad Juárez y cómo los hombres han quedado con total impunidad.

El sexo y la sangre tienen aquí diferentes connotaciones. El sexo se muestra como un elemento de muerte al mismo tiempo que se enroca en la única salida contra la soledad. En este texto la dualidad entre amor y abandono se muestra con sexo, con actos duros y sadomasoquistas que siempre dañan a la mujer, que se siente invadida por el hombre. El varón que, además, cuando posee la intimidad de la mujer la abandona, es la otredad violenta que la rodea.

Ahora ya me he hecho vieja [...]

Y cuando cierro la web cam me quedo a solas con el paso del tiempo.

Y siento un profundo dolor por el paso del tiempo.

Y siento miedo.

Terror. (Liddell, 2011: 67)

La sangre, por otro lado, muestra lo más visceral que existe en el ser humano. Muestra la muerte, pero también muestra la vida. Las mujeres asesinadas y violadas en Ciudad Juárez fueron torturadas y sangraron, la sangre se mostraba en ellas como que se le salía del cuerpo y mostraban que su momento de morir estaba cerca. Por el otro costado estaba la mujer que se cortaba para demostrar que estaba viva, para demostrar que ella estaba ahí y era un símbolo más de la vida. Todo lo simbólico de la obra tiene connotaciones duales, siempre van a mostrar el lado más oscuro y el lado más humano, siempre desde una óptica bizarra que incomoda al espectador en el momento de la representación.

En la mayoría de sus piezas la protagonista o las protagonistas muestran la imagen de una persona que es torturadora por el mismo motivo por el que ella ha sido torturada, por una lucha de poder y por sobrevivir a la propia existencia. El espectador, por tanto, es partícipe de esa violencia y con su silencio o su crítica siempre será cómplice de la propia dramaturga. En palabras de Angélica Liddell «si no hubiera tenido en cuenta al espectador, no hubiera podido entablar una relación hiriente con el público. Es una voluntad declarada de hacerla participar como monstruo» (Fernández Valbuena, 2016: 327).

### 1.3.2. Ernesto Caballero

Ernesto Caballero es uno de los dramaturgos más reconocidos en los comienzos del siglo XXI, además de ser un personaje de relieve en la producción escénica española. Entre sus distinciones cuenta con ser el director del Centro Dramático Nacional. Es uno de los autores que junto con la generación anterior han investigado hasta dónde se puede llegar con el escenario y traspasar las fronteras que ofrece el teatro convencional.

Entre las características más destacadas de su obra dramática se encuentran lo ilógico y lo absurdo para dejar en evidencia el carácter de las personas que retrata en sus piezas. Si Angélica Liddell muestra una versión del humano como mero cuerpo y puro sufrimiento, Caballero ofrece la visión psicológica de los personajes sin destruirlos, únicamente como un pintor que realiza un retrato. Una pintura que muestra el comportamiento de la sociedad. Su obra más reciente hasta la fecha es *La autora de las meninas* la cual se ha puesto en marcha con Carmen Machí como protagonista. Fernando Doménech (2017: 10) propone en el prólogo de la obra:

Ernesto Caballero ha planteado esta pérdida del valor artístico de las obras de arte con una comedia (¿o tragedia?) deliberadamente provocadora: *La autora de las meninas*. En ella, el gobierno de la nación, que tras el hundimiento de la Unión Europea y la debacle de los partidos tradicionales, ha recaído en el partido de la “nueva política” *Puebloenpié*, decide vender el original de Velázquez y encargar, para sustituirlo en el Museo del Prado, una copia a la monja que desde hace años se dedica a hacer excelentes reproducciones de las obras del maestro sevillano.

De nuevo, en otra pieza dramática contemporánea se pone de relieve vemos la decadencia de occidente. El tema del arte actual no muestra los sufrimientos de la condición humana, sino las circunstancias que llevan a actuar a los individuos en contra de la propia voluntad. «Las obras de arte han dejado de tener un carácter único y sagrado para repetirse y repetirse hasta el infinito y terminar convertidas en objetos de consumo turístico.» (Doménech, 2017: 12). Al igual que generó arte Andy Warhol, las piezas pictóricas suelen ser una repetición de los mismos temas y los mismos tabúes arraigados en la cultura *pop*, sin acercarse a la investigación de los temas y las formas que puedan resultar hirientes o generen un debate dentro de una sociedad.

Sor Ángela, la monja copista, muestra la inocencia excelente y la excelencia humilde dentro de todo un mundo que sólo piensa en la sociedad al mismo tiempo que

despoja a esta de su propio tesoro cultural. El pueblo ya no manda y la monja sostiene esa teoría:

ÁNGELA: Pero a lo mejor a la gente no le parece bien...

ALICIA: En democracia la gente está representada por las formaciones políticas. El gobierno es consciente de que para una decisión de este calado es necesario un amplio acuerdo entre las diversas fuerzas; [...] Es cierto que este cuadro en concreto está revestido de poderosas cargas simbólicas para los españoles, sobre todo para una determinada generación, pero todo termina siendo revisable, provisional... (Caballero, 2017: 56)

La crítica que realiza Caballero al despotismo partidista que se sitúa en el gobierno de la nación es clara. La máxima despótica de «todo para el pueblo, pero sin el pueblo» es la ley que regenta al gobierno que no tiene el mínimo interés en la cultura, sino que ve en ella un posible valor de mercado, siempre «revisable, provisional». Ni los mismos custodios del arte tienen una visión amplia de lo que supone la idea de cultura para una patria, es por este motivo, por el que el dramaturgo desacraliza la figura del gestor cultural, como un mero político. Es curioso, porque él mismo es el director del CDN, siendo uno de los máximos responsables españoles de la conservación del teatro en el estado español. Para él, en este caso, el romper los moldes no se realiza desde las altas esferas políticas o gubernamentales, sino desde los trabajadores.

ÁNGELA: ¿De verdad es usted la directora del Museo del Prado?

ALICIA: Su pregunta trasluce el desencanto melancólico de quien es incapaz de aceptar que el mundo ha cambiado. Naturalmente que soy la responsable de esta institución, una institución sostenida con los escasos fondos que aún se conservan en las arcas públicas. Para usted y para mí puede que represente mucho la suerte de esa tela pero para la inmensa mayoría no es así... Desengañese, la gente bastante tiene con llegar a fin de mes, no se va a sentir despojada de nada, no va a salir a manifestarse por unas figuras pintadas hace siglos... la gente ya se ha liberado del aura de las obras, les da lo mismo dónde, cuándo y por qué fueron creadas... esa necesidad de sacralización la han desplazado sobre personas vivas, *celebrities* como usted. (Caballero, 2017: 61)

El cambio ha vejado la cuestión cultural, lo importante ya no es contemplar y entender el arte, sino un elemento mercantil. El arte está en todos los lados, por lo tanto, si todo es arte se entiende que nada es arte. La intención del gobierno de romper con toda la tradición occidental ha originado un cambio de paradigma nacido de la necesidad de

crear una economía potente que permita a los más desfavorecidos subsistir. Siendo la cultura lo secundario o terciario en un país, el pueblo puede ser gobernado con facilidad al proponérsele fáciles consignas que salgan desde los despachos gubernamentales. Pero ante cualquier acción siempre existe una reacción. Ante ello nos encontramos los trances de la monja que, inspirada en Santa Teresa, dicen lo que ella no se atreve a añadir a las conversaciones.

ÁNGELA: (Con un susurro grave de posesa): *Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo. El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad... [...] ... La autenticidad propia de una cosa es la suma de cuanto desde lo que es su origen, nos resulta en ella trasmisible, de su duración de material a lo que históricamente testimonia. Ahhggg... [...] No lo sé, no sé lo que digo... me siento como poseída, estas palabras que salen de mi boca no me pertenecen y sin embargo... En la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura.* (Caballero, 2017: 76-77)

El concepto de Aura de Benjamin, a través de las propias palabras del pensador en boca de una monja, se hace palpable ante la necesidad de un cambio de paradigma cultural, el cual no se ha llegado a completar debido a que el cambio social ha sido tan repentino que el cultural no se ha adaptado tan rápidamente. En una sociedad en lo que se quiere es la rapidez lo que se consigue es la ruptura de las artes y de las ciencias. Ya todo es mercancía la cual se vende a bajo costo por la necesidad imperiosa de dinero que necesita el estado para asegurar la supervivencia de los compatriotas. Esta ruptura con el arte se mostró en las vanguardias y a través de los trances de Sor Ángela se revisa el tratado dadaísta, en lo que nada parece importante.

ÁNGELA: ¡Mi creatividad! *Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual. DADA-DADA-DADA... ¿Se da cuenta? Estoy citando el manifiesto de un señor llamado Tristan Tzara, que no sé quien es, pero qué me importa... DADA-DADA-DADA- Tampoco sé por qué no puedo parar de decir DADA-DADA-DADA... Pero tampoco me importa DADADADADA...*

ALICIA: Sor Ángela, por Dios, deje e comportarse como una vanguardista histórica.

ÁNGELA: Pienso actualizarme... Seré la reina de la instalación, del *body art*, del *postqueere*, del retrovanguardismo, del *Steampunk*, de la cyberinstalación... Seré mi propia obra. (Caballero, 2017: 97-98)

La ruptura con la tradición que marca el partido que gobierna en la obra, es visto ahora como surrealista por la monja que no conoce las teorías literarias vanguardistas. El espíritu dadá se ha apoderado ante la vivencia surrealista que está presenciando España. Una visión rompedora que trata de imitar los modelos tradicionales. Un movimiento que no deja lugar a la nueva creación artística y que trata de que la nueva tendencia cultural sea la imitación de obras de los clásicos.

Caballero pone «patas arriba» los cánones culturales alegando la tradicionalidad dentro de la vanguardia y de la inactividad política dentro del ámbito cultural. Si bien la pieza está basada en unos años futuros, no deja de servirse de elementos de la contemporaneidad para desarrollar toda la crítica hacia todos los partidos políticos que son capaces de vender su propio legado intelectual con el fin de favorecer la gobernabilidad dentro de una sociedad que sólo busca el sustento material.

*La autora de Las meninas*, como tantas otras obras de Ernesto Caballero, «se instala en las fallas de lo real, de la sociedad, de la estabilidad y decide sacudir el frágil equilibrio en el que se sostienen las creencias del mundo contemporáneo». (Gorria Ferrín, 2016: 357)

### 1.3.3. Lluïsa Cunillé

«Al referirse a nuestra inmediata contemporaneidad, estudiar el teatro más reciente de Cunillé equivale a conocer mejor la sociedad en la que vivimos e identificar las constantes que definen nuestra época en los albores del tercer milenio.» (Prieto Nadal, 2016: 19) Lluïsa Cunillé se instaura en el teatro español como una de las dramaturgas más prolíficas y que más éxitos ha cosechado. Sus obras tratan de demostrar la humanidad en todas sus facetas, desde las más crueles hasta la escenificación de la mejor cara de la persona siempre con una estética muy cuidada y cultivada.

Sus referentes en las obras son los grandes autores de la escena europea del siglo XX como Samuel Beckett y Harold Pinter, aunque sus piezas están, también, influidas por todos los acontecimientos que marcan los hechos políticos y sociales de la

contemporaneidad. En este punto es necesario mostrar un texto que sea representativo de dicha modernidad: *Islàndia* (2017). Al realizar un análisis de esta obra, en primer lugar, se observa una crítica feroz a la deshumanización de las personas a través de la crisis financiera que sacudió el mundo occidental en 2008. Ana Prieto Nadal (2016: 35) expone sobre el teatro de Cunillé:

El teatro de Cunillé, en la estela de la dramaturgia beckettiana y pinteriana, se reconoce por la desconcertante intensidad dramática y poética de sus diálogos y situaciones, en que el espectador se pregunta perplejo qué está pasando, y no tanto qué pasará. Destaca la perplejidad con que los personajes viven su involuntario desacuerdo con el mundo, con sensación de desajuste permanente. Se ha considerado como un teatro de incertidumbre, la incapacidad o la impotencia. Una exploración de los límites de la opacidad. Una poética de la sustracción. Se trata de un teatro que opera por atenuación y omisión. Más que penetrar o hender la realidad, la rodea.

Si bien esta explicación es de todo el teatro de Lluïsa Cunillé no deja de ser representativo que en su obra *Islàndia* se den todos esos tópicos. Desde la más dulce sensación de ingenuidad con el *Noi* y la más absoluta desesperación de todos los que le rodean tratando de sacar beneficio de él. La obra trata sobre el viaje de un adolescente islandés desde Reikiavik hasta Nueva York para encontrarse con su madre. Pero tras la caída de las bolsas y la llegada de la recesión económica Nueva York ya no era la gran ciudad donde se «movían los hilos del mundo» sino que todo estaba lleno de estafadores y de gente que hace negocio con su propia pobreza.

METGE: Et recordarà que has d'anar amb compte per Nova York. Es tractava d'un estafador, d'algú que habitualment puja als trens amb direcció a Manhattan i entaula una conversa amb qualsevol que se l'escolti per parlar-li dels seus invents imaginaris i per demanar-li uns quants diners. (Cunillé, 2017: 45)

El *Noi* trata de buscar desesperadamente a su madre, pues es el objetivo de su salida de Islandia. La salida de su país de origen supone, en un primer momento, la búsqueda de apoyo y después de un descubrimiento de la sociedad decadente en la que la inocencia no es vista como algo bueno, sino como un elemento del que poder aprovecharse. Eso se puede explicar a través del siguiente fragmento:

DONA GRAN: Però en el fons no vas tan desencaminat. En èpoques passades la pèrdua de la reputació significava alguna cosa semblant a la mort.

NOI: La mort de qui?

DONA GRAN: De la persona que tenia la desgracia de no mantenir intacta la seva reputació, és clar. Però ara, quan cauen i s'enfonsen bancs i grans corporacions, i fins i tot països sencers s'enfonsen, la reputació s'assembla més que mai a un bitllet fals que tothom es vol treure de seguida de sobre. Per això s'ha d'anar amb molt de compte. (Cunillé, 2017: 56)

La *Dona Gran* parla de la caïda de un país, o de su reputación económica, como algo que afecta a todos los ciudadanos, pero en lugar de probar otra suerte se trata de mantener lo que ha provocado la ruina. Es el caso del marido de la madre del *Noi*. El *Senyor Delamarche* pese a haber perdido todo lo que tenía en las apuestas y en el póker sigue jugando. La ludopatía es tratada en esta obra como elemento de soledad, pues le hace perder, en primer lugar, a su amigo y compañero, su trabajo y su mujer. Aunque la ludopatía se adapte a la figura del *ilusos carnicero*, es comparable a todo el trabajo que se realiza en Wall Street, donde todos parecen los «dueños del mundo» y observan, con la llegada de la crisis económica, el desplome de todo el sistema económico por el que tanto habían ganado.

La economía bursátil es un juego de azar y sólo los que apuestan son los que pueden salir beneficiados o perderlo todo. Como en cualquier juego siempre hay ganadores y perdedores, con la diferencia de que la bolsa mueve todas las empresas del mundo y, por ende, el funcionamiento de toda la sociedad. Sólo los pobres y los borrachos, los alejados del sistema, son los que ven con claridad esta afirmación.

*Robinson*, el antiguo compañero del negocio de *Delamarche*, alejado de todo, viviendo en la calle y con frío, es el único capaz de entender el mundo de Wall Street, aunque vive alejado en un barrio como el Bronx.

ROBINSON: [...] Al Bronx, així que esgarrapes una mica la terra, trobes caps de colons irlandesos, alemanys, i italians per tot arreu. El subsòl de Nova York és ple de cadàvers i els de dalt no estem pas millor. (*Li ofereix de nou l'ampolla*) Vinga, fes un glop a veure si et passa l'ensurt... (*El NOI diu que no amb el cap*). Tu t'ho pers. Has emborraxat mai un pequinès? No he rigut mai tant a la meva vida. (*Fa un glop*) Amb la teva mare rèiem força també, fins que va començar a pensar en la seva ànima i a anar cada dia a l'església per acabar convertida en una fanàtica de la salvació. En el fons només creia en Déu perquè l'ajudés a aprimar-se. I la veritat, com més s'engreixava més fanàtica es tornava. S'hauria d'haver casat amb mi i no amb en Delamarche. Jo crec que fins i tot se'n penedia a vegades.



Robinson, pese a mostrar que Nueva York está llena de muertos, tanto físicos como mentales, está lleno de envidia. No soporta que la madre del *Noi* prefiera a su antiguo compañero, no soporta que no tenga un sitio donde dormir y, por último, no soporta que la idea de la fe salve a una mujer. La envidia le corroe y sólo a través del alcohol y entre perros puede desahogarse libremente. Pese a ello no busca ningún tipo de solución a sus problemas, confía en el destino ya que no trata de cambiar su estatus social. La omisión de Robinson es su propia perdición. «Nadie es dueño de su destino y, sin embargo, suele compartir el destino de los otros, en la brevedad de un encuentro casual y a veces accidentado» (Prieto Nadal, 2016: 69).

Por último, es necesario hablar de los objetivos truncados, el final que no es como el protagonista estaba deseando, similar a la trama de *Grande esperanzas* de Dickens, en la que el joven protagonista descubrió en la ciudad los peores vicios humanos. Cuando por fin el *Noi* ve a su madre, pensando que se había convertido en creyente al verla en misa, descubre que su modelo de vida se ha tornado una lectora de cartas y cuya misión en Nueva York es estafar a los adultos de Wall Street para calmar sus conciencias. El *Noi* pide a su madre que le lea las cartas a él, siente la necesidad de encontrar su destino, pues el viaje a Nueva York se lo cambia por completo.

- NOI: Vull que em diguis el que has vist, de debò. (*Pausa*) Per què no m'ho vols dir?
- MARE: Només vaig tirar les cartes pensant en tu. Només ho vaig fer una vegada
- NOI: I què va sortir? Digues... (*Pausa*) Si us plau, digue-m'ho...
- MARE: Només que no series cantant d'òpera.
- NOI: I què seria doncs?
- MARE: Això no ho vaig veure.
- NOI: Doncs és l'única cosa que vull ser de debò. L'única cosa que m'agrada de debò. No puc imaginar-me arribar a ser una altra cosa que no sigui cantant d'òpera.
- MARE: Ets molt jove i pots canviar d'opinió moltes vegades encara. (Cunillé, 2017: 106-107)

La ilusión del *Noi* se ve truncada cuando llega a su objetivo del viaje. Un viaje que se asimila a una catábasis. Nueva York saca lo peor de la especie humana dentro de la obra, al igual que el infierno es el lugar donde reside el demonio. Su madre, la única persona que confiaba en él para todo ha cambiado con la aparición de la Ciudad. La conversación no acaba aquí, pues para demostrar el egoísmo que se vive dentro de la Gran Manzana, Lluïsa Cunillé consiente que la propia madre no quiera que su hijo se quede,

ya que prefiere seguir estafando a clientes con la lectura de cartas y quedarse en la ciudad con su futuro hijo. De esta manera el protagonista, quien comenzó el viaje buscando la compañía, acaba el viaje deseando la soledad que le ofrece Islandia.

La búsqueda de la libertad se interrumpe por el influjo del futuro, que siempre será peliagudo y difuso. La gran ciudad representa la autodestrucción de las personas, así como el libertinaje que sus habitantes poseen para destrozar todos los cánones en busca de su propio apetito. Islandia, por el contrario, es la imagen tranquila de aquellas víctimas del azar bursátil dominado desde otro país y que, sin embargo, se encuentra con la inexistencia de ilusiones futuras por el capricho y el desvanecimiento de la economía.

#### 1.3.4. Antonio Morcillo

Antonio Morcillo es un dramaturgo que, pese a tener una producción muy rica, ha pasado desapercibido del panorama dramático de Madrid. Su labor como escritor se ha gestado dentro del Institut del Teatre de Barcelona, y es en esta misma ciudad donde ha ejercido de director y de dramaturgo de piezas. En el año 1998 ganó el Premio Marqués de Bradomín con su pieza *Los carniceros*. Además, ha sido el ganador del Premio SGAE de Teatro en tres ocasiones: *Despedida II* (2001), *Experimentos con ratas* (2007) y *Bangkok* (2013).

Esta última obra se analizará más a fondo ya que puede resultar como la más característica de su dramaturgia, así como un compendio de todo el teatro político y de corte crítica contra el sistema gubernamental que se está gestando tanto en España como en el resto de Europa. Morcillo compone sus piezas para tratar de comprender cómo funciona el elemento político y económico en la sociedad contemporánea. Sus piezas se gestan como una especie de esquema político y económico que le permiten examinar los responsables directos del devenir humano. *Bangkok* es la obra en la que el autor más duramente critica la crisis económica que se está viviendo en España.

En ella se muestra la cruda realidad en la que conviven dos estamentos sociales muy diferenciados entre ellos. La pieza pone en escena a un viajero que llega a un aeropuerto en el que no existe tráfico aéreo. Uno de los elementos que más ha caracterizado el despilfarro de dinero público para favorecer a grandes entidades

financieras y mercantiles. Ello ha provocado que los jóvenes preparados hayan tenido que emigrar del país o los que se quedan aceptar cualquier trabajo que no necesita especialización.

GUARDIA: ¿Qué quiere que le diga? Yo estudié Filología Hispánica, Ciencias Políticas y Economía. Soy doctor en Historia de la Economía por la London School of Economics y durante un par de años fui investigador asociado en el Centre for Economic Policy Research y en el Instituto Madrileño de Estudios Avanzados. Luego hice un máster en Business Administration, otro en Estrategias de Inversión y Gestión Financiera y otro en Relaciones Internacionales y Gobernanza Mundial: Nuevos Retos en el Nuevo Milenio. Soy experto en nuevas Tecnologías de la Información y diseño de páginas web. Hablo inglés, francés, neerlandés, alemán e italiano, y Wei me está enseñando algo de mandarín en los ratos libres. Ahora estoy estudiando cuarto de Derecho en la universidad a distancia, por si las moscas. Por lo demás tengo dos novelas acabadas e inéditas y una tercera en la que estoy encallado. Estoy pensando en escribir un poemario para el año que viene, pero ya veremos si tengo tiempo. (*Silencio*) ¿Qué si me gusta trabajar aquí? En cierto sentido, me apasiona, pero también me angustia. (Morcillo, 2014: 18)

El currículum que presenta el Guardia podría parecer, en ciertos momentos, hasta irónico, pero Morcillo trata de que el espectador entienda que la generación mejor preparada se vea obligada a trabajar en puestos que no precisan de esos conocimientos. El viajero, un hombre mayor, muestra que para él no supuso un gran problema el encontrar trabajo cuando era joven ya que la época era «distinta». Morcillo, al igual que lo teorizó Sloterdijk en *Los hijos terribles de la Edad Moderna* (2015), escenifica la cesura que existe entre las diferentes generaciones que conviven en un mismo lugar.

Los jóvenes tienen un paradigma totalmente diferente a las personas mayores. La lucha entre ellos no se lleva a cabo a través de una guerra abierta, sino a través de una ruptura con los valores tradicionales. La importancia de la individualidad frente al utilitarismo de la sociedad se deja ver también dentro de toda la pieza.

VIAJERO: Yo no sabría cómo hacer eso.

GUARDIA: ¿El qué?

VIAJERO: Escuchar mi interior.

GUARDIA: No hay ninguna guía.

VIAJERO: A mí me suena igual de raro que decir “escucha a tu páncreas” o “a tu médula ósea”. No sé qué tienen que decir mi páncreas ni mi médula ósea de mí.

GUARDIA: No es exactamente lo mismo.  
VIAJERO: “Escucha a tu perineo”. Absurdo.  
GUARDIA: No lo entiende.  
VIAJERO: “Tiene algo muy importante que decirte. Corre”  
GUARDIA: “Escucha a tu interior” es lo mismo que decir “escucha a tu verdadero yo”  
(Morcillo, 2014: 25)

Pese a la importancia que se le confiere a la individualidad frente a lo colectivo por parte de la generación más joven, el sector mayor sólo entiende de efectividad y de ser útil el trabajo de uno mismo. La ruptura entre lo nuevo y lo viejo se da no sólo en lo que a espiritualidad y filosofía se refiere. A nivel económico y político lo nuevo tiende a reemplazar lo antiguo, aunque a nivel generacional la tradición se resiste a ser sustituida por nuevos ideales y nuevas luchas.

Morcillo quiere plasmar en esta pieza lo que le sucede a los jóvenes que tratan de romper con las normas establecidas. Pero para ello hace cómplice a todas las personas que pudiendo luchar prefiere pasar desapercibido, demostrando que ellos son los verdaderos culpables de las injusticias que muestran las leyes inamovibles.

VIAJERO: ¿Qué opino? ¿Y qué importa lo que yo opine? No me gusta esa gente. Pero resulta que son ellos los que manejan el cotarro. ¿Qué tengo que opinar yo al respecto? Nada. Mi opinión no es importante. Tampoco se crea que manejar el cotarro es una empresa fácil. No se hacen muchos amigos que digamos. Más bien, despiertas un odio considerable. Lo que quiero decir es que no es lo mismo manejar el coratto que entrenar halcones en un aeropuerto fantasma. Las cosas se ven de manera diferente. En un caso tienes que tomar decisiones, decisiones difíciles, y en el otro te pasas el día rascándote los cojones con un guante de cuero. ¿Me explico? No todas las decisiones que se toman me gustan, por supuesto. Muchas de ellas me revuelven las entrañas. Pero eso no significa que no se hayan de tomar decisiones. Alguien tiene que hacerlo. Alguien tiene que tener una visión a escala de cómo funciona al mundo y actuar en consecuencia. (Morcillo, 2014: 42)

La visión del viajero muestra que todavía existe el respeto por esas personas que «manejan» el mundo, una dominación basada en el miedo a perder todas las pequeñas comodidades que se han podido ganar. La visión de los jóvenes es que urge la necesidad de luchar y de echarlos puesto que la responsabilidad es de cada uno y no tiene por qué estar manipulado por unas personas que no se sabe bien quienes son. Tal y como explica el guardia:

GUARDIA: [...] Se trata de cómo unos pocos pueden someter a unos muchos sin que estos muchos se pregunten por qué deben someterse de esa manera tan estúpida. Se trata de tener domesticada y adormecida a la gente, a la Bestia. Pero la Bestia se está despertando de su letargo. Oh, sí, créame. Y su fuerza es impresionante y demoledora. Créame. Aplastará a esos cabrones de un solo zarpazo.

VIAJERO: Es usted un ingenuo.

GUARDIA: ¿Lo soy?

VIAJERO: Y un panfletario. No pasará nada de todo eso. (Morcillo, 2014: 45)

Ante una amenaza de que lo nuevo puede reemplazar a lo viejo, lo tradicional se muestra a la defensiva, tachando todas las ideas que surgen como «ingenuas y panfletarias». Pero también la tradición tiene sus motivos para superponerse, pues ellos mismos han reemplazado a una sociedad anterior. Tal y como se cuestiona Sloterdijk (2000: 52) sobre la domesticación de la masa:

¿Qué amansará al ser humano, si fracasa el humanismo como escuela de domesticación del hombre? ¿Qué amansará al ser humano, si hasta ahora sus esfuerzos para autodomesticarse a lo único que en realidad y sobre todo le han llevado es a la conquista del poder sobre todo lo existente? ¿Qué amansará al ser humano, si, después de todos los experimentos que se han hecho con la educación del género humano, sigue siendo incierto a quién o a qué educa para qué el educador? ¿O es que la pregunta por el cuidado y el modelado del hombre ya no se puede plantear de manera competente en el marco de unas simples teorías de la domesticación y de la educación?

Aunque los dos personajes hayan recibido una exquisita formación ya no existen elementos para domesticar a lo joven, sino únicamente «amansarlo». No conviene destrozarse la humanidad, sino gobernarla y adormecerla para conseguir un beneficio mayor. El teatro político de Morcillo trata de destrozarse los elementos tradicionales de la sociedad, pero no de las estructuras clásicas del drama. Su pieza se monta sobre un diálogo extenso en el que los dos personajes pueden debatir y propiciar una enseñanza. Esa enseñanza se mostrará, como un descubrimiento, el pensar de todos los ciudadanos y polarizar el discurso que acabará convirtiéndose en una muestra de poder de la generación mayor a través de la violencia y de la represión. La acotación donde aparece la violencia es seguida de un largo monólogo que trata de imitar a los mítines políticos para excusarse el motivo por el que ha actuado de esta manera.

VIAJERO: Estoy cansado, Sisón Uno. Muy cansado. (*Silencio*) Este país me agota. No es que no se puedan cometer estupideces, todo el mundo las comete. Yo,

el primero. Es la defensa acérrima de la estupidez lo que e mata. Es este empecinamiento idiota, este orgullo aberrante en ser estúpido contra viento y marea. Me agota, lo reconozco. Es como si para toda esta gente, nuestros compatriotas, hubiera algo irremediable en la idiotez misma. Como si no se pudiera hacer nada contra ella. Una vez has sido idiota, tienes que seguir siéndolo. No hay vuelta de hoja. No puedes reconducir las cosas. Si has cometido una estupidez, lo normal, lo que la sociedad espera de ti es que sigas cometiendo más estupideces, una detrás de otra, hasta... no sé... hasta caer agotado. (Morcillo, 2014: 61)

La estupidez es lo que ambos bandos reprochan al otro. El discurso del viajero juega con la ambigüedad que supone este término para cualquier persona, pues nadie considerará que sus ideales sean los erróneos. La pieza acaba recordando que todos, tanto los jóvenes como los mayores, tienen un lugar donde desaparecer, ese lugar puede ser Bangkok o cualquier otra parte del mundo, pues todo, en la sociedad globalizada, pertenece al lugar dónde «se desaparece».

### 1.3.5. Paco Bezerra

Paco Bezerra es uno de los dramaturgos con mayor proyección en la contemporaneidad. En el año 2007 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca por su pieza *Dentro de la tierra*. Con ella también ganó el Premio Nacional de literatura. Sus creaciones contienen un halo de extravagancia dentro del hiperrealismo en el que se encuadran. Sus obras mezclan la crítica social con elementos poéticos que se muestran bajo la mirada subjetiva del personaje que se encuentra en escena.

La imagen subjetiva suele estar relacionada con el humor que es utilizado por Bezerra para hacer la crítica más agria. Los temas que aborda son muy amplios, pero se podría catalogar sus obras como una búsqueda de soluciones a los problemas actuales que circulan desde la intolerancia a la homosexualidad, el ciberacoso, el respeto y el machismo. Bezerra comenzó desde muy joven en el mundo del teatro y conoce los entresijos que puede ofrecer el escenario. Para este estudio se analizarán las características del autor almeriense en su obra *Dentro de la tierra*.

Esta pieza critica la importancia que se le concede al trabajo en el campo/ trabajo utilitarista en pos del detrimento de la creación artística. En primer lugar, nada de lo que se cuenta en la obra tiene ningún tipo de relación con lo que ocurre en la realidad. Bezerra juega con el espectador, porque *Dentro de la tierra*, incita e invita al espectador a que vea en el teatro un juego de piratas donde al final se encuentra el tesoro, aunque en este caso no hay un mapa que diga al personaje como actuar.

FARIDA: ¿di qué va?

INDALECIO: Aún no lo sé.

FARIDA: ¿No lo sabes?

INDALECIO: Al final.

FARIDA: ¿Qué pasa al final?

INDALECIO: El título, por qué le he puesto ése y no otro, eso siempre lo descubro al final.

*Farida no termina de convencerse.*

INDALECIO: Escribir es como desvelar un misterio. No hay mapas que lleven a tesoros ocultos y nunca hay una equis que indique el lugar. No lo digo yo lo dijo Indiana Jones, en *La última cruzada*. ¿Sabes que muchas de las escenas de esa película se rodaron ahí, justo detrás de esa montaña? Qué Alejandría ni qué Alejandría. En el cine todo es mentira. (Bezerra, 2008: 31-32)

El final no se aventura en el comienzo de la pieza, el final es imprevisible, pues todo lo que acontece en la vida del espectador no es más que el presente. El futuro es incierto y puede ser visto como liberador o como la peor de las cárceles del alma y la imaginación. Para el propio dramaturgo el teatro no está en un escenario, sino en un lugar de la mente creadora que trata de entender a través del juego cómo funciona el comportamiento de las personas que no entiende, las personas intolerantes y los efectos que estas provocan cuando tienen un lugar de poder en las relaciones sociales.

PADRE: ¿No vas a decir nada?

*Silencio*

PADRE: ¿Es ésta tu respuesta?

INDALECIO: Sabes que no estoy de acuerdo con muchas cosas.

PADRE: Indalecio, ayer soñé que dejabas de decir tonterías

INDALECIO: Y yo que, bajo el plástico, todo el mundo llevaba trajes y mascarillas

PADRE: ¡Yo nunca he tenido trajes, ni guantes, ni mascarillas, ni nada de lo que hablas!

INDALECIO: Y mírate. ¿No crees que te hubiesen hecho falta?

*El Padre le hace un gesto al hijo y éste se acerca hasta Indalecio y le pega un cabezazo que lo estampa contra el suelo.*

PADRE: ¡Todo lo que tengo, todo, me lo he tenido que pagar de mi bolsillo! ¡Nadie me ha dado nunca nada!

*El hijo mira al padre y este último le da una especie de aprobación. El hijo vuelve rápidamente junto al padre. Indalecio, en el suelo, se aguanta la cabeza con las manos.*

PADRE: Los moros, Indalecio, no pueden salir de los invernaderos. La tierra y el plástico, ahí es donde tienen que estar. Ése es su sitio y éste el nuestro. (Bezerra, 2008: 44-45)

La violencia y la xenofobia se hacen patentes cada vez que a los personajes se les desmontan las razones. Indalecio, muestra su desaprobación con la gestión de la finca y la manera en la que los inmigrantes son tratados como escoria, pues pese a ser trabajadores, no tienen la documentación necesaria para ser considerados españoles. Las huertas españolas se trabajan con mano de obra extranjera, a bajo coste y sin cumplir los requisitos laborales que exige la ley. Los dueños de las fincas son superiores en la escala social, pero fácilmente rebatibles por los que toman distancia.

Los personajes tienen una manera de lidiar con estos dolores, que no solamente son psicológicos, también físicos. Para ello recurren a una especie de curandera que practica el chamanismo, con actividades espiritistas las cuales son una mezcla entre paganismo y fe católica.

*La Quinta sostiene una sartén y una botella de agua. En una suerte de coreografía inaugural, La Quinta comienza a besarse, una a una, las yemas de los dedos y a cruzarse de señales el pecho, la cabeza y los hombros. Luego abre la botella y besa repetidas veces el tapón. Vierte el contenido de la botella dentro de la sartén, agarra el mango con las dos manos y la coloca sobrevolando la cabeza de Indalecio. El resto de la familia observa la escena, menos el Hijo Mayor, que continúa inmóvil dentro del almacén.*

LA QUINTA: Interpongo esta agua, bendita y pura, entre Indalecio y el cielo, locura y desgracia, cordura y verdad, para que escuches nuestro llanto, Dios Nuestro Señor.

Este tipo de rituales ayuda a Bezerra a explicar la tradición popular que se gesta dentro de las creencias individuales y que se hacen eco hacia los que más necesitan de ayuda, tanto espiritual como física. Indalecio necesita ayuda puesto que es un incomprendido que sólo se reconocerá al final de la obra, cuando toda su realidad se esté



viendo afectada por las personas en las que él confiaba. Un *shock* que cambiará la manera de entender la obra, puesto que los que tienen la posición de poder al principio al final no son más que unos trabajadores que se sienten maltratados. La esquizofrenia se apodera de Indalecio que pese a ser visto al principio como un pobre marginado por sus familiares es ahora el que destruye todo el atisbo de cordura que ellos pudieran poseer.

Bezerra pone de relieve la imposibilidad de acertar a conocer la realidad, y sin ella no es posible la verdad. Es por este preciso motivo por el que la locura de Indalecio le retiene en una cárcel, desde la que todos los actantes diferentes a él serán un objeto de deseo, al mismo tiempo de repulsión. Una persona encerrada contra toda una sociedad que puede acampar en el invernadero con total libertad. Pero la tierra y el agujero donde acaba la pieza es la alegoría del agujero donde acabará toda la especie humana: *Dentro de la tierra*.

### 1.3.6. Laura Mihon

Laura Mihon es la dramaturga más joven de todas las tratadas en este análisis. Su dramaturgia está repleta de referencias a experiencias personales y otros autores contemporáneos que estrenan en las tablas contemporáneas.

En su pieza *Una casa al Este*, que en los momentos en los que se escribe este punto todavía no está publicada, hace un repaso por la historia de un país que ha estado bajo un régimen dictatorial y en el que todos los ciudadanos estaban en el punto de mira del Partido que gobernaba. Tras su estreno, la crítica expresó lo siguiente:

El guión se ha creado por la propia directora de la obra, Laura Mihon, quien siendo de origen rumano y habiendo llegado a España siendo muy pequeña, es idónea para escribir sobre esta temática. Sin llegar a ser autobiográfica ni con pretensiones de ser un estudio histórico sobre el tema, Laura efectuó un profundo trabajo de investigación para crear esta obra. Esa búsqueda en círculos cercanos a ella así como en la información que había disponible le llevó a la conclusión de que se ha hablado poco y no se ha creado lo suficiente sobre la temática de los regímenes comunistas. Posiblemente, esta sea una de las razones que la motivó a escribir una historia que habla sobre la Historia en general y sobre historias personales, en particular. (Limonés, 2017)

No es lo importante recrear un pasado tal cual ocurrió, como se puede observar dentro de la vertiente del teatro histórico, sino hacer memoria de lo que se ha cometido. Esta memoria es lo que ayudará a los personajes a descubrir qué es lo que pasó y el motivo por el cual se encuentran «deshaciendo la casa» donde habían vivido los padres de los protagonistas. El morbo que genera el querer indagar en la vida de los demás, así como ver a través de una ventana se ve truncado por una visión de realidad y de sufrimiento personal.

- MÓNICA: Flor, mira esto. ¿Cuándo fue la última vez que papá y mamá estuvieron aquí?
- FLOR: Hace unos 3 o 4 años, creo.
- MÓNICA: Centro de Estudio de los Archivos del Comunismo.
- FLOR: Mon, las cartas vale, pero en serio/
- MÓNICA: Resguardo de entrega del archivo personal de Ana R... ¡y el de Iván R.!
- FLOR: ¿Y eso qué quiere decir?
- MÓNICA: Pidieron sus archivos personales, de la época de la dictadura. ¿Crees que los han abierto? No me puedo creer que no nos hayan contado nada
- FLOR: Si no lo han hecho por algo será. Además, ya sabes cómo se ponen cuando sale el tema.
- MÓNICA: No sabes lo que daría por hurgar un poco en esos archivos. Pero sé que jamás me firmarían la autorización. Pero, ¡oye! ¡Al menos podré pedir el del hermano de papá! (Mihon, 2015)

Mónica desea descubrir, desea conocer aquello que ha sido tabú para toda la generación inmediatamente anterior. El deseo viene dado por el secretismo, al igual que Pandora se siente atraída a la caja por el desconocimiento de su contenido. Su hermano, por el contrario, no desea saberlo, está más pendiente en acabar rápido, en reconocer que todo lo anterior ha sido tabú, pues de no ser así jamás hubiesen podido seguir hacia delante. Se produce una lucha por aquellos que prefieren enterrar el pasado y por aquellos que se sustentan en él para poder progresar. El camino, sin embargo, no es tan sencillo, sin las autorizaciones de los involucrados no es posible abrir el cajón.

La obra, se pausa en varias ocasiones, para mostrar escenas que aparecen en los archivos. La figura del archivero, como custodio de los secretos de todos los ciudadanos, se ve envuelta con un aura de enigma al mismo tiempo que de repulsión. Él no es tan diferente a Mónica, pues ambos desean indagar sobre la vida de los demás. En el caso de la joven es para conocer los motivos por los que sus familiares emigraron de su país natal,

en el caso del archivero es por el placer de ver a través de unos archivos los momentos más íntimos y dolorosos que pudieron vivir las personas.

Otoño 1989. Alina T. está en la cola de la administración del bloque con su hija Maria T. de 5 años, para pagar los gastos de la comunidad. A las 8 y media se corta la electricidad, como era bastante habitual a fin de ahorrar energía. Al quedarse a oscuras, Maria T. exclama en alto “Malditos cerdos comunistas”. Su madre le da una bofetada, por lo que la niña pregunta llorando: “¿y a papá por qué no le dices nada?”. Parece que todo se resolvió con una amonestación leve. Al fin y al cabo son cosas de niños.

El quedarse atrapado en el pasado, o «un exceso de memoria», produce que la historia no se acabe y por lo tanto no hay progreso posible, se seguirá caminando, aunque hacia la decadencia. La búsqueda de la información sobre sus progenitores hará que Mónica y Flor descubran el paradero de su tío, un miembro de la familia que después de alistarse al Partido Comunista decidió abandonar el país. Pese a que han oído hablar de él ninguno de los dos conoce más datos sobre esa persona, pero a través del archivero descubrirán que han abierto su expediente y, por tanto, está con vida y con posibilidades de conocerlo.

Las escenas de Mónica y Flor son interrumpidas por las escenas de sus padres cuando eran jóvenes. En estas se vislumbra la inconformidad de los jóvenes progenitores con el sistema, las dudas que les asaltaban y los desafíos que debían de pasar cotidianamente para que no fuesen catalogados como opositores al régimen. Sus individualismos y sus pensamientos propios se convierten en esta obra en un elemento político, en una conversación con el público que ha de juzgarse a si mismo y desvelar qué es lo que habría hecho. La obra cambia los pensamientos que se pueden tener como preestablecidos de lo que ocurrió en una casa en el este de Europa.

Mihon, a través de ellos, busca la solidaridad entre dos puntos del continente que pese a ser totalmente diferentes en cuanto a ideologías los ciudadanos pasan los mismos miedos y las mismas penurias. *Una casa en el Este* muestra el morbo del recordar lo que no atañe en un primer momento, pero al poco de observarlo hace partícipes a todos los espectadores de lo que ocurrió, lo que ocurre y lo que ocurrirá.

### 1.3.7. Wajdi Mouawad

Mención especial recibe Mouawad en este estudio de autores españoles, pues si bien él no escribe teatro en castellano, ni tiene la nacionalidad española, es un autor que posee una gran influencia en la creación de las nuevas dramaturgias. Su aparición en este apartado pretende demostrar la importancia de la revitalización de la tragedia griega en la tragedia humana que asola a todos los habitantes del planeta. Su teatro acerca los problemas de las experiencias vividas en cualquier parte del mundo a todos los espectadores, aunque si bien es cierto, es en su tetralogía *La sangre de las promesas* donde se recogen las grandes características de sus creaciones dramáticas.

Él, como autor libanés refugiado en Canadá, experimentó por sí mismo los desastres causados por la Guerra del Líbano. De ella, la mayoría de medios de comunicación, han narrado los avances bélicos confinando a las víctimas a meros hechos insustanciales o trasladándolos a meros números. Mouawad pretende recuperar esa humanidad añadiendo los temas de la tragedia griega y apostar por una catarsis escénica en la que el público pueda reconocerse a sí mismo y a los mitos que han marcado la creación escénica desde su fundación.

Dentro de la tetralogía se hallan dos obras, en concreto, que escenifican a la perfección todo lo que se está ensayando. En la primera de ellas, *Litoral*, se relata el viaje catabático de Wilfrid, un joven refugiado libanés en una sociedad occidental. El drama de ser un marginado por sus orígenes y dentro de su propia familia se hace más patente cuando decide llevar el cadáver de su padre al país de proveniencia de ambos. Eladio de Pablo (2010: 15) en la introducción, resume:

Wilfrid intentará enterrar a su padre junto a su madre, pero la familia de esta se lo impide. Entonces, con el cadáver de su padre a cuestas, como quien dice, emprende un viaje al país de este, un país asolado por la guerra [...], para buscar un lugar donde darle digna sepultura. Este viaje será el de su maduración, un regreso al origen que le pondrá en el camino de su identidad humana, del sentido de su estar sobre la tierra.

El viaje que emprende el joven será además un punto de empatía con el espectador, pues en él se descubrirá a sí mismo, mientras sale de su zona de confort y se permite descubrir por él mismo las miserias que le han sido narradas. En este viaje se unirán compañeros que tratarán de recordar junto a él las vivencias del padre y el lugar en el que

Wilfrid fue engendrado. El pseudoexilio al que se somete le permite indagar sobre la veracidad de las realidades que él mismo poseía antes de estar en su hogar.

Su viaje toma otro cariz cuando descubre que el lugar donde enterrar a su padre está repleto de cadáveres y ante la imposibilidad de enterrarlo en su país, decide vagar por el desierto hasta llegar a la playa en la que conoció a su mujer. Todos los personajes que aparecen como acompañantes de Wilfrid, además, narran sus propias vivencias, acercando al público a situaciones incómodas que han sido silenciadas bajo el nombre de «desastres bélicos». El odio, la venganza y la ira están presentes en todos ellos, al mismo tiempo que descubren que esa guerra civil no está causada, si quiera, por paisanos suyos.

La maldad y la crueldad muestran de manera demasiado explícita los horrores que la condición humana puede llegar a hacer para demostrar que es más poderosa que todo lo que le rodea. Los personajes «bélicos» no reflexionan, sino que actúan. Matan y torturan por diversión sin acatar el riesgo a represalias y sin responsabilidades por lo que han hecho. Su sociedad ya no culpa a los dioses de sus problemas, sino que los dramas humanos están presentes en toda su dramaturgia. Las personas son las culpables de la situación en la que se encuentran. Al final, de manera dramática, el héroe, Wilfrid, consigue su objetivo de enterrar a su padre en el mar, el único lugar que tiene paz dentro de toda la tierra. Un cuerpo en estado de descomposición es lo único que resta de lo que algún día fue el hombre que concibió al héroe.

Por otra parte, se encuentra *Incendios*, quizá la obra más cruda de toda la tetralogía, en la que la protagonista, Nawal, huyó de su país tras la guerra y concibió a sus hijos los mellizos. Esta pieza, como litoral, está marcada por interrupciones entre las historias. Los *flashbacks* y las interrupciones del notario no permiten una continuidad en la obra, sino un seguimiento total de la vida de Nawal, que en su testamento pide a sus hijos que encuentren a su hermano y a su padre.

Ellos, reacios a tomar esta tarea comienzan a indagar sobre la vida de su madre y el motivo por el que esta ha guardado silencio durante cinco años. Otra catábasis rodea esta pieza, un viaje de ida sin fecha de vuelta hasta el descubrimiento de su hermano y de su padre. Mientras tanto, Jeanne, la hija de Nawal, descubre la importancia que tuvo su madre en los conflictos armados en su país, y cómo ella era un poco de «agua fría» para las heridas de todos los afectados por la guerra.

Con el respeto que los hijos empiezan a profesar a su madre descubren una verdad demasiado tétrica que son contrarios a aceptar. Su padre y su hermano son la misma persona, pero a diferencia de Antígona, ellos sí tienen salvación posible. Su padre era un

asesino y torturador en los tiempos de la guerra, era un psicópata con poder que no concebía la idea de bien y de mal, sólo de diversión. Mientras que otros sufrían, él lucraba sus apetitos más básicos sin reparar en la concepción de los problemas que ello le acarrearía.

NAWAL: Yo viví airada contra mi madre  
como tú vives airada contra mí.  
Hay que romper el hilo,  
Jeanne, Simon,  
¿dónde comienza vuestra historia?  
¿Con vuestro nacimiento?  
Entonces comienza en el horror.  
¿Con el nacimiento de vuestro padre?  
Entonces es una gran historia de amor.  
Pero remontando más allá,  
quizá descubriremos que esta historia de amor  
tiene su fuente en la sangre, la violación,  
y que, a su vez,  
el sanguinario y el violador  
tienen origen en el amor. [...]  
Hay verdades que no pueden revelarse más que a condición de que sean descubiertas.  
Vosotros habéis abierto el sobre, habéis quebrado el silencio. (Mouawad, 2011: 198-199)

Mouawad, a través de las palabras de Nawal a sus hijos concluye su pieza recordando que el teatro no debe de narrar lo que ya se está contando, sino indaga sobre el silencio de los ausentes y sólo de esa manera dar vida a las nuevas generaciones que precederán a las palabras. La guerra del Líbano, así como todas las que se han entablado en Oriente Medio, tienen su origen en el odio, pero dentro de la ausencia se encuentran vidas resquebrajadas por el amor.



## 2. TEATRO DE LA MEMORIA

«El teatro de la memoria era el microcosmos  
del divino macrocosmos del universo»  
S. Critchley



## 2.1. ¿Qué es la literatura de la memoria?

La literatura de la memoria es, según Manuel Aznar (2011: 27): «Una «ficción libre» de un dramaturgo que no es ni quiere ser historiador, cuyo objetivo no es la reconstrucción arqueológica de un hecho real, sino la invención de una estructura dramática que sirva para construir una experiencia en el espectador». Esta definición de teatro de la memoria se puede aunar para toda la literatura de la memoria que a lo largo y ancho de occidente se ha ofrecido y creado para los espectadores.

Muchos textos a lo largo de la historia han tratado de recordar las épocas pasadas, recrearlas con personajes míticos, intentando hacer un estudio intensivo de cómo era la sociedad pasada que estaban recreando, pero la literatura de la memoria no se puede encuadrar aquí. Al cotejar *El cantar de Mio Cid* con *Siete hombres buenos* de Juan Mayorga se observa que son dos obras que permiten recordar una historia pasada a la época en la que fueron escritas. En la primera de éstas se percibe la figura de un héroe que encarna los valores del momento, que relata las batallas importantes que realizó Rodrigo Díaz de Vivar y dónde se enaltece la figura de ese personaje en detrimento de las figuras antagónicas.

La literatura de la memoria, por el contrario, trata de recordar qué es lo que ocurrió desde el punto de vista del pueblo, de la colectividad, para ofrecer una memoria individual. Además, se descubre que los personajes no tienen la verdad absoluta y los propios lectores acaban la pieza cuestionándose sus propios valores. La utilización de *El Cid* para este cotejo puede que parezca inútil por la comparación de dos obras que se llevan diez siglos de diferencia y tan dispares entre sí, pero sirve para formular la diferenciación entre dos tipos de literatura, la histórica y la memorialística. Cuando lo histórico entra en esta literatura se hace necesario el contexto en el que se desarrolla, pero ese contexto no ha de ser el tema principal de la obra, sino una idea del espacio en el que se ubican los personajes que realizan la acción.

El tiempo y el espacio dentro de la literatura de la memoria son fundamentales como marco temático de la obra. Las acciones y las ideas son las que con este marco preestablecido combaten en la escena para conseguir cuestionar al lector sobre los propios conocimientos que a lo largo de su historia personal se han ido imponiendo. En *Siete hombres buenos* se escenifica el gobierno de la II República española durante su exilio en México. En la pieza de Mayorga, por ejemplo, no se menciona el lugar que ocupan

ellos, ni el tiempo en el que se desarrolla la acción, pero a través de sus actos y de sus ideas cuestiona lo que la historia oficial no ha atestiguado sobre ellos.

Las creaciones memorialísticas surgen en Occidente tras los sucesos acaecidos en la historia reciente de Europa. La necesidad del silencio tras los hechos incansables que se prolongaron durante los dos primeros tercios del siglo anterior: la llegada de los gobiernos fascistas en varios países europeos, la creación de los estados modernos, las dos guerras mundiales, guerras civiles, crisis económicas. Todos estos acontecimientos fueron generadores de conflictos y de crisis de valores que afectaron de manera muy directa a todo el ámbito cultural.

La creación, o desarrollo, de las vanguardias fue un impulso a todas las variedades artísticas y científicas. La lucha por modernizar la tradición concede un estudio de esta y, de manera simultánea, se preservaba el arte y se generaba una nueva creación. Los grandes creadores de la literatura de esta época, ya no sólo en España, sino en todo el panorama europeo, renovaron la idea de qué es la literatura a través de la adaptación de obras tradicionales y modificando el paradigma para elevarla hacia una sociedad crítica. Brecht (1985: 122-123) se excusa:

Es fácil suponer que la renuncia a la identificación, a la que se ve obligada la dramática de nuestro tiempo, no es más que una actitud transitoria, un resultado de la difícil situación en que se encuentra la dramática dentro de la sociedad capitalista, puesto que debe representar la convivencia humana ante un público empeñado en una implacable lucha de clases cuidándose de o apaciguar esa pugna. El hecho de ser transitoria no restaría méritos a esta renuncia, por lo menos a nuestros ojos. Sin embargo, nada aboga a favor del retorno de la religiosidad, de la cual esa identificación no es sino una forma.

Brecht, tras vivir la persecución de los nazis en Alemania por sus ideologías políticas, presupone el comienzo de un cambio en el sistema de valores tradicional que se ha gestado en la sociedad occidental hasta ese momento y asienta las bases para un nuevo modo de crear teatro. Después de la época de las vanguardias vinieron los sucesos que cambiaron toda Europa, que marcaron un antes y un después en el sentimiento de todos los europeos, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Tras conocer los horrores que marcaron esta época comenzó una etapa de silencio. Los años siguientes al fin de la Segunda Guerra Mundial se produjo, en términos generales, un silencio pactado tácitamente entre vencedores y vencidos para olvidar los horrores que se habían cometido en los campos de batalla y de concentración. Pero a finales de la década de los setenta comenzó a escribirse una literatura, coincidiendo ésta con la finalización de los

juicios contra los nazis, que necesitaba recordar qué es lo que había pasado, qué es lo que les había llevado al punto en el que se encontraban. Se había creado, lo que Reyes Mate (2009: 153-154 denomina, una memoria colectiva:

Sólo se puede reivindicar la memoria del pasado si tenemos hoy un colectivo, sociológicamente bien definido, que sea el heredero real de ese pasado. A eso lo llama él [Walter Benjamin] «memoria colectiva». Ahora bien, eso es imposible, no hay manera de dar con un grupo que legítimamente se reclame del pasado porque todos, tanto individual como colectivamente somos productos de muchos cruces. No resulta fácil identificar a los descendientes de los opresores y de los oprimidos.

La «venganza» de los vencidos a través de la justicia democrática y del establecimiento de los crímenes contra la humanidad, se perpetuó años después del final de la II Guerra Mundial. A diferencia de lo que ocurrió en la primera, donde se relacionaba memoria con progreso, tras la caída de la ignominia nazi surgió un sentimiento europeístico del deber de la memoria. La literatura creada después de este suceso que humanizó a la sociedad no supo expresar con palabras lo allí sucedido. Pese a que hubo numerosos testigos que recuerdan lo sucedido, el shock causado cambió el paradigma de la creación artística, mostrando la realidad subjetiva, desentrañando los puntos más profundos de la producción cultural.

Es necesario superar una época traumática para exponer la manera en la que ha influido en la experiencia social, con este propósito nace la corriente memorialística. No interesa reconstruir todos los atentados sociales, no conviene divulgar la historia tal y como lo hacen los manuales, sino que a través de un personaje individual se recree una historia colectiva.

La sociedad contemporánea se dirige a lo colectivo de una manera totalmente diferente de cómo se enfrentaban a la sociedad a principios del siglo XX, pero las acciones, los sentimientos y las ideas pueden darse en diferentes personas aunque estén en un tiempo y un espacio bien alejados entre sí. La llegada al poder de nuevas formaciones políticas, la crisis económica, los recortes en educación han creado una corriente crítica con el sistema que estamos viviendo. La crisis económica es también una crisis de valores, entendiendo crisis como cambio. Los valores culturales políticos, éticos y las nuevas formas de comunicación han traído un ambiente de inestabilidad que se deja notar en todas las artes y en la política.

La globalización llega a todos los ámbitos de la vida, es más fácil acceder a la cultura, a la información, a otras personas e incluso hasta productos. El arte se convierte

en un producto, en algo que se puede consumir. W. Benjamin (1973: 44) en su trabajo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él e íntimamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva.

Ciertamente, los cambios sociales afectan a la manera de crear, reproducir y adquirir una pieza literaria, artística o musical. Pero no interesa ahondar, en estos momentos, en la relación de arte y producto, pero se hace entendible al hablar del motivo por el cual la literatura de la memoria ha podido originarse en el siglo XX y se sigue confeccionando en los principios del siglo XXI. Los desarrollos tecnológicos han permitido reconstruir el pasado, pero a los intelectuales, literatos y personas de cultura no les interesa hablar sobre esa reconstrucción, sino sobre la vida de las personas de esa época. La facilidad de la literatura por saltarse todos los marcos impuestos por la sociedad hace que nos encontremos unidos a otros tiempos únicamente por el hecho de que tienen los mismos problemas humanos que nos encontramos en la actualidad.

El tiempo es un elemento que se ha de atravesar. Nuckols (2016:97) explica: «Se trata más bien de hacer constancia de que estamos unidos físicamente con el pasado a través de los espacios, que convivimos con el pasado, aunque no siempre somos conscientes de ello, que los cuerpos del pasado nos afectan». Lo histórico entra en la literatura, pero no de una manera partidista, no entra queriendo imponer su ideología, sino para hacer pensar al público contemporáneo qué es lo que ocurrió y plantear cuestiones al espectador/lector contemporáneo. Esto es lo que llama Juan Mayorga como responsabilidad teatral. Pero no sólo se da en el teatro, sino que todas las artes se ven empapadas de esta corriente crítica y necesaria para cualquier época.

Es importante aclarar la idea y tenerla presente de que todos los hechos del pasado siguen afectando a nuestros días y que seguirán afectando. La memoria es precisamente compromiso con los personajes pretéritos y los ciudadanos futuros. La memoria no trata de dar una idea política o partidista de un momento de la historia, sino que a través de historias se pueda comprender cómo los grandes hechos del pasado afectan a unas personas que tienen problemas semejantes a los coetáneos.

La literatura de la memoria, por tanto, a diferencia de la política en que no quiere transmitir una ideología cualquiera, al mismo tiempo que sí que es una literatura política en el significado griego de la palabra. Esto es, la literatura es algo que se tiene que dar en la polis, en la ciudad, los ciudadanos han de cuestionarse los motivos por los que unas personas similares le ocurrieron esos sucesos. John P. Gabriele (2014:55) expone:

La importancia global actual de la memoria es incontrovertible. El siglo XXI se caracteriza por una cantidad siempre más creciente de obras sobre la memoria. Según los expertos en la materia, hoy en día se explora y se problematiza interminablemente la relación entre la historia de individuos, grupos y naciones y la representación cultural del pasado desde múltiples perspectivas disciplinarias en todo el mundo en conexión con la memoria, el olvido y la desmemoria.

Es por este mismo motivo por el que con anterioridad no se había hablado de este tipo de literatura. Es necesario que se termine la época de silencio y exponer los sucesos que se han producido. La memoria no trata de interferir en la historia, no obstaculiza las cuestiones partidistas contemporáneas, sólo interpela al lector/espectador haciéndole reflexionar e incluso generándole incomodidad de los problemas que se vivieron en una época anterior y que todavía hoy puede afectar a los ciudadanos del siglo XXI. Wilfrid Floeck (2011: 4) en su artículo “La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria” expone: «El olvido de los acontecimientos traumáticos durante un plazo limitado parece ser, en efecto, la condición previa de recordarlo más tarde y realizar una recuperación con éxito de la memoria».

Con respecto a este sentido del que habla Floeck, cabe destacar una novela muy comentada y vendida a lo largo de estos últimos años. Se trata de *Patria* de Fernando Aramburu. Tras el desarme de la banda terrorista ETA una mujer, viuda de una víctima de la banda, regresa a su pueblo. Regresa a la memoria, al lugar donde su marido fue arrebatado de la vida y la historia de la familia encuentra, a través del recuerdo, la verdad que escondía el asesinato del padre. Aramburu no pretende utilizar la memoria para ensalzar ningún tipo de violencia, sino como elemento fundamental de entender la historia. El tiempo de silencio que ha guardado la protagonista tras la muerte de su marido ha sido el detonante para que ella recordase, ha sido la molesta memoria la que ha narrado un suceso que se conocía por la historia oficial y que a través del recuerdo individual el lector haya podido dilucidar las tensiones políticas que se gestaron en el País Vasco tras el final del terrorismo y el cese de su desarme.

## 2.2. Diferencias entre literatura de la memoria y literatura histórica y política o de tesis.

La literatura de la memoria se hace presente al aunar la memoria colectiva, proponiendo como secundario la historia oficial y alejada de todos los fines partidistas. La verdad incómoda de la memoria es que siempre hay detractores que quieren olvidar para poder vivir. La literatura memorialística o la memoria como elemento social ha cuestionarse todos los hechos acaecidos durante años en la sociedad pasada. A diferencia de la historia la memoria se cuestiona y no esgrime punto por punto lo que realmente sucedió. Reyes Mate (2009: 159) arguye:

La facticidad tiene la autoridad de lo que ha llegado a ser, algo de lo que no puede presumir lo fracasado, lo que sólo es sido. La historia, en la medida en que se atiene a los hechos, tiende a identificar facticidad con realidad. Para la memoria, por el contrario, lo que no ha llegado a ser también forma parte de la realidad. «La memoria», dice Benjamin, «abre expedientes que la ciencia da por archivados». La superioridad de la memoria depende de cómo se entienda la realidad: como un fáctico o un contrafáctico. La memoria cuestiona el axioma de Vico «*verum et factum convertuntur*».

La impotencia de la historia para ser objetiva se hace eco en la literatura de la memoria. La historia oficial ha fallado al decantarse por los hechos y no por los sentimientos. No es inusual encontrarse manuales de divulgación historiográfica donde los hechos relatados estén en disposición de un bando ganador o de otro vencido. La incapacidad de encontrar la verdad conociendo sólo una parte de los hechos permite a los autores memorialísticos a conversar con los lectores contemporáneos y cuestionarse todo el conocimiento que se ha registrado hasta el momento.

La literatura de la memoria atrapa al lector que no busca unos finales cerrados, sino que sean finales inciertos o inconclusos, para someterlos a debate con el resto de la ciudadanía. La cantidad de temas, de realidades, de suposiciones subjetivas realizan que la verdad no se pueda conseguir si no es con la reflexión final del lector, el cual queda atrapado por el canon que éste haya recibido. Como explica Gómez Redondo (2008:466): «El peso de la tradición y la continua validación de unas mismas lecturas son factores que ejercen un control crucial sobre la construcción y el mantenimiento de estas estructuras ideológicas y estéticas, que influyen en áreas sociales [...], políticas [...] y de género». Y aunque él se refiera a la literatura también el contexto social donde se desarrolla el lector será concluyente para las ideas finales que obtenga de esa obra de la memoria.

El deber de la memoria, que se hizo más tangible a través de Auschwitz, consiste en criticar todas las instituciones que se han construido en base de una historia oficial. No desde una manera anarquista, sino como conocimiento del saber la causa por la que se encuentran ahí reunidos. Reyes Mate (2009: 169-170) recalca:

El descubrimiento de este aspecto de la memoria ha sido reciente. Tiene lugar después de Auschwitz, cuando los supervivientes lanzan desde todos los campos el «nunca más» y apelan a la memoria como recurso necesario. Nace así lo que Adorno llamaría el Nuevo Imperativo Categórico que se suele expresar así: «hay que recordar para que la historia no se repita» o «quienes olvidan la historia están condenados a repetirla». En Benjamin la memoria es fundamentalmente una categoría del conocimiento; ahora, sin embargo, se señala su aspecto moral: es un deber.

La memoria es justicia. El deber de la política es recordar sin fines partidistas, aunque cualquier nación ha sido construida bajo el manto de una memoria común. La historia de las naciones viene dada por los vínculos que la historia ha querido reclamar y por este motivo si el recuerdo es doloroso también lo es la amnesia. El recuerdo de las víctimas de ETA puede ser el pie para una novela en contra de la banda terrorista o una novela sobre el GRAPO puede conciliar con la sociedad el pensamiento de ETA. Pero la literatura de la memoria hará cuestionar hasta qué punto lo histórico y lo político se han tergiversado mostrando aquellas necesidades contrafácticas, que están ausentes. Las narraciones sobre un elemento histórico no mostrarán aquello que no está, mientras que la memoria aclamará lo ausente en el relato oficial.

Por otro lado, la memoria no ha de estar resentida en el momento en el que comience su reseña, sino que a través del irenismo mostrar la reconciliación de todas las memorias que conformaron el suceso histórico. La historia del superviviente del shock es incómoda para todos los estamentos de la sociedad, así lo ha sido con los judíos en Alemania, con los republicanos en España y lo sigue siendo en la actualidad con la ley de memoria histórica. Las víctimas no pretenden hacer sufrir a los verdugos, sino que éste pueda llegar a empatizar con lo vivido por la víctima. El afán conciliador de la memoria no consiste en imponer una narración a otra, sino que convivan en un mismo espacio dentro de una comunidad, de un colectivo.

El tema de la otredad entra de lleno en el discurso memorialístico, pues el otro es el que no recuerda o prefiere mostrar el progreso tratando de enfocar la evocación como tradición. La literatura de la memoria engloba lo uno y lo otro para conformar un colectivo, un sentimiento que pueda entender una nación y que empatice con todos los

sucesos y vivientes de la historia. Reyes Mate (2009: 176) culmina: «Memoria e historia son dos miradas distintas dirigidas sobre el pasado al principio: mirada interna, la primera, y mirada externa la segunda. La historia más centrada en la construcción del sentido presente; la una trabaja con testimonios y la otra con archivos».

La palabra, el lenguaje, es necesaria para la literatura memorialística y los autores que realizan este tipo de obras recurren constantemente a juegos, a recrear un espacio, a comunicar sus afanes, sus pérdidas, sus ocupaciones y sus preocupaciones. Los personajes recuerdan, pero no recuerdan para ellos mismos como un gesto egoísta que nace del interior de la persona, sino que recuerdan con solidaridad hacia el receptor, ofreciéndoles una anécdota que han vivido, una historia del pasado que todavía tiene unos ecos en el presente, una nueva experiencia. Gabriele (2014: 56) expone:

La memoria, sea personal o colectiva, como el terrorismo y la guerra, es un tejido conectivo que une a la humanidad globalmente. En un mundo globalizado, la memoria sirve como medio atemporal de conectar las experiencias del pasado de individuos o grupos no solo con las experiencias del pasado de otros individuos o grupos sino también con individuos y grupos del presente. La memoria es la manifestación de un fenómeno psicológico con significación social e histórica que trasciende fronteras espaciales, temporales, culturales e ideológicas. Por lo tanto, todo autor que trata temas de la memoria rompe con fronteras.

Pero si bien uno de los puntos clave del canon de este tipo de literatura es el recuerdo y la colectividad, el lenguaje se convierte en una experiencia vital. Las conversaciones son retóricas y en muchos casos los diálogos se convierten en monólogos con respuesta. Las ideas de los personajes son imprescindibles y estas sólo se pueden expresar a través de las palabras. Las acciones marcan el comportamiento de los personajes, pero no su manera de pensar.

El tiempo y el espacio no es necesario recrearlo tal y como fue, sólo como un punto de encuadre. Si bien es cierto Juan Mayorga concibió *Himmelweg* con la idea de que el Comandante nazi fuera vestido conforme a la época actual y que no hubiera ningún rasgo que diferenciara a los judíos reclusos en el campo de concentración. La literatura de la memoria no es concebida como una pieza documental. Es importante ceñirse a la idea de John P. Gabriele (2014: 76) que diferencia la literatura de la memoria de la literatura documento:

El teatro documental es un teatro testimonial de sucesos históricos. [...] Entre sus distintos fines el teatro de la memoria –igual que el teatro documental– se destaca la



recreación de imágenes de realidades históricas. El teatro de la memoria es una forma dramática cuyo objetivo es crear [...] “a route for recovering hidden truths”.

Precisamente este camino es lo que diferencia a este tipo de literatura del teatro político y del teatro histórico o documental. Lo que trata esta literatura es de recuperar las verdades individuales, las que la historia ha ocultado, las historias que han marcado el sentimiento de diferentes comunidades a partir de un suceso histórico cualquiera. Pero en cuanto se ha superado ese suceso es necesario recuperar las palabras para recordarlo. El silencio es lo que hace que esta literatura tome consideración. Malkin (1999: 26) explora sobre lo necesario del recuerdo dentro de la época en la que se escriben estos textos:

The “needs” of the present –especially in times of crisis and change– determine the past that the present remembers. By recalling the past to memory, the (repressed, often marginalized) past is saved from oblivion and becomes an extension of the present it illuminates. [...] Since the past is created through the needs of the present, history cannot be seen as a linear continuity, as a narrative with fixed and casual episodes. It is, after all, the victors who compose the “narrative” of the past, and they compose a “continuum” that always excludes the story of the vanquished.

Como se muestra en esta cita los ganadores son los que cuentan la historia, precisamente por este motivo cuentan una historia detallada, recreándose en una historia individual y que llegará al pueblo. La literatura de la memoria, por el contrario, toma la historia a través de la gente que fue silenciada por los grandes héroes de los conflictos y que al fin y al cabo vivieron la historia que se cuenta a través de la experiencia propia.

Walter Benjamin exprime la idea de experiencia siendo necesario vincular esa experiencia a un suceso traumático o shock. El shock revoluciona la vida de cualquier persona. El arte, la cultura, cambia a través del shock, de un suceso traumático que cambia la perspectiva que un ser humano podría tener sobre lo que es el arte. Juan Mayorga (2016: 121) define la idea de shock:

Por shock entiendo aquí un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones. Es, creo, un elemento fundamental en el cotidiano existir del trabajador/consumidor contemporáneo, ante el que el mundo y la vida se deshacen en una secuencia de shocks.

Este «impacto violento» no tiene por que ser relevante para cualquier persona mientras que para otras sí que lo puede ser. La idea del shock histórico ocurre a lo largo del tiempo a través de secuencias pequeñas que van conformando la manera de vivir y de pensar. El cambio de una era a otra sólo se da cuando todas las personas ya dan por superada la que época que están viviendo.

### 2.3. Espacio y tiempo. Literatura como mónada.

Walter Benjamin, en su Tesis II, sentencia: «existe un misterioso punto de encuentro entre las generaciones pasadas y la nuestra. [...] Nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene derechos» (Mate, 2006: 67). Con estas palabras de Benjamin se encuentra preconcebido el concepto de literatura como mónada. La unión del pasado y del presente, además de focalizar sus esfuerzos para las generaciones venideras. Mate (2006: 71) especifica:

Como el futuro tiene el inconveniente de no existir, es difícil hacerse una idea de él, a no ser que lo concibamos como una prolongación del presente, que es lo habitual. El futuro, hay que reconocerlo, no se da en historias que lo narran o que lo elaboran (para eso tendría que existir ya), sino que lo preparan. El que no sepamos nada del futuro no significa que no tengamos futuro cuando decimos que no lo conocemos. La batalla por el futuro se decide en un presente que no sabe aún nada del porvenir.

Pero ese presente del que habla Benjamin, y que Reyes Mate apuntilla, son el tiempo y el espacio donde se desarrolla la acción. El presente, al igual que el futuro, es un tiempo ficticio, pues cuando se estudia las acciones llevadas a cabo siempre será con una perspectiva más adelantada temporalmente. El pasado, es para los dos filósofos el lugar cerrado y acabado, pero donde la acción no se repite constantemente, pues no ocupa el mismo espacio ni el mismo tiempo.

El pasado es la base del presente. El tiempo ocupa un lugar de capital importancia en la experiencia vivida y en la representación de las obras literarias, como desdoblamiento de la humanidad. Esta experiencia es lo que tanto Benjamin, como Reyes Mate y Juan

Mayorga estudian a través de la visión historiográfica del pensador alemán. La literatura memorialística corresponde que el pasado y sus relaciones actuales con las figuras contemporáneas. El canon de la memoria desestabiliza la idea preconcebida del hecho histórico y del lugar donde acaeció, para crear una conversación entre todos los puntos de la historia. Mayorga (2016: 105) advierte:

Lo importante del espacio es el tiempo. [...] En el escenario caben todos los lugares y todas las horas. Es un médium capaz de reunir a seres de distintos órdenes de realidad: seres de este mundo y seres del sueño, del deseo y del miedo. Es la cueva de Montesinos y el Aleph. Es el río de Heráclito, que puede, en cualquier momento, caer hacia arriba. Puede cobijar cualquier cosa y su opuesto. Siempre debería tener la tensión de la encrucijada de caminos de *Edipo*, lugar de encuentro de todos los contrarios: allí coinciden dos que quieren pasar primero, los esposos de Yocasta, el padre y el hijo, el pasado y el presente... Sófocles no la dio a ver a los ojos, sino a la imaginación del espectador –a su memoria, pues el hijo teme siempre desear la muerte del padre.

En la cita, todo lo que Mayorga reúne en escena, se relaciona entre todas las maneras de crear una literatura memorialística. La literatura como mónada de espacios y de tiempos permite la revisión de los hechos ocurridos con anterioridad y evitar que se vuelvan a repetir en un espacio y tiempo idénticos. El lector, que toma el tema por verídico aún a sabiendas de lo ficcional, concluye con sus conocimientos de otras épocas que lo propuesto por un autor desentraña una pregunta crítica contra todo el sistema establecido de verdad.

El trauma, o el shock, ocurre en un tiempo y un espacio determinados. El espacio que ocupa la literatura de la memoria es el coetáneo a la lectura que ejerce el individuo contemporáneo o la sociedad actual, pero la experiencia vivida a través de la empatía, de la que se hacía eco con anterioridad, ha de romper las fronteras de lo meramente histórico. El espacio se sobrepasa en cada momento en el sistema globalizado, ya que todos los elementos culturales saltan las fronteras nacionales. Juan Mayorga (2013: 11) como prólogo a Sanchis Sinisterra: «El horizonte de los verdaderos creadores siempre ha sido romper el horizonte. Ése es el lugar –el no lugar– que José Sanchis Sinisterra ha elegido como su espacio de trabajo. Quien quiera encontrarse con Sanchis, lo hallará en algún punto del horizonte».

El horizonte es lo que el dramaturgo ha de descubrir y bordearlo. No se puede hacer literatura si se estudian los textos y los temas clásicos sin reinventarlos. Esa es una de las máximas de la modernidad. Los pensadores posmodernistas rechazaban la historia porque

ya no existe, ya que los espectadores contemporáneos habitan en una posthistoria. Pavis (1984) propone una definición que pretende aclarar esta problemática. En ella se expone que no existen diferencias entre los planos vitales de las personas. No se puede ver la historia sólo como historia, lo postmoderno hace que si se estudia un plano se ha de entender que todos los planos están involucrados entre sí. Es por este motivo que la literatura, el cine, la música y en definitiva todas las artes se engloban en sólo una. Todos los autores se llaman artistas pese que a que sea posible que un autor dramático no conozca características de otros movimientos artísticos. En palabras de Ortega (2016: 90):

Suele olvidarse esto cuando se habla de influencia de ayer en el hoy. Se ha visto siempre, sin dificultad, en la obra de una época la voluntad de parecerse más o menos a las de otra época anterior. En cambio, parece costar trabajo a casi todo el mundo advertir la influencia negativa del pasado y notar que un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complacida negación de los tradicionales.

La memoria, por tanto, es vista en nuestra contemporaneidad como un plano más. Recordemos que quien recuerda son los lectores/espectadores, que las historias del pasado ya se vivieron y algunas, aunque cerradas, siguen vivas en la literatura y en las decisiones que se toman en la vida cotidiana. La condición posmoderna nos hace ver el pasado de esta manera, del modo en el que nos relacionamos con él y qué podemos aprender de ello.

Peter Sloterdijk en su libro *Los hijos terribles de la edad moderna* (2015) teoriza, precisamente, sobre toda la historia de Occidente, desde la modernidad hasta los últimos sucesos que han marcado nuestra forma de pensar, acabando con la crisis económica. En este volumen el filósofo alemán utiliza la memoria, el recuerdo de los hechos, no para entrometerse en ellos, ni para criticarlos, sino para relatar los grandes sucesos de un individuo que afecta a lo colectivo.

La memoria traspasa todas las barreras nacionales para hacerse eco de todas las ideas que hay en el planeta. La memoria de un sentimiento puede ser colectiva, no se recuerda el momento como tal, sino lo que ese momento ha influido en la existencia de un individuo. La literatura de la memoria atrapa al espectador que ha de aspirar a ser un crítico social. El final no es lo importante en la obra. Las novelas por un lado y el teatro por otro, con diferentes técnicas, persiguen el mismo objetivo, que el lector/espectador cuestione las verdades que le rodean a través del recuerdo de los que la historia ha silenciado. Mayorga (2003: 73) plantea:

Nietzsche cree que debe emerger una historia atravesada de actualidad, pues «sólo a partir de la fuerza suprema del presente» se puede interpretar el pasado. El ideal de objetividad científica parece a favor de los intereses de la vida. Pero Nietzsche concibe «una historiografía que no contenga en sí misma ni un ápice de la verdad empírica común y que, sin embargo, pudiera pretender en alto grado el predicado de objetividad». Esta objetividad de la historia no es la de la ciencia, sino la del arte: la historia es *poiesis* y potencia artística. Al mismo tiempo, Nietzsche defiende lo ahistórico y lo suprahistórico contra el sofocamiento de la vida por la historia. Según él, existe «un grado de insomnio, de rumiar, de sentido histórico, que perjudica al ser viviente y termina por destruirlo».

El tiempo, si es atemporal, convive con la condición humana mortal. Los períodos en los que la literatura de la memoria ha convivido y ha estallado como un fenómeno social se han sucedido después de los traumas causados por la historia. El espacio es limitado, pero a través del teatro puede posicionarse de maneras diversas. La Alemania nazi puede ser trasladada a una sala de teatro para su representación y a través del recuerdo y la ausencia de los vencidos crear en el convivio las ideas centrales de la literatura memorialística. Benjamin postula:

El materialista histórico no puede renunciar a la idea de un presente que no es tránsito, sino que es un presente en el que el tiempo está en equilibrio y se encuentra en suspenso. Esta idea define precisamente este presente en el que él, en tanto en cuanto ese presente le afecta, escribe la historia. El historicismo postula una imagen «eterna» del pasado; el materialismo histórico, en cambio, una experiencia con ese pasado, que es única. Deja a otros malgastarse con la ramera «érase una vez» en el burdel del historicismo, mientras él se mantiene dueño de sus fuerzas: lo suficientemente hombre como para hacer saltar el *continuum* de la historia. (Benjamin *apud* Reyes Mate, 2006: 249)

El tiempo es siempre un movimiento, no un estado permanente. El creador de literatura de la memoria ha de concebir sus textos como una búsqueda de soluciones a los problemas coetáneos al autor a través de lo ausente de la historia. La literatura de la memoria, como crítica a la historiología científica, promulga el deber del saber crítico, del no exponer hechos, sino de asumir las responsabilidades heredadas a través de la tradición y el deber de cambiar la manera en la que la historia se ha gestado. Ante la no historia, ante el trauma de no haber conseguido reparar la historia, Mayorga (2003: 53) apostilla:

La crisis de la narración oral hace evidente la resistencia que un lenguaje así encuentra en la modernidad. El viejo narrador oral recogía y transmitía experiencia que el oyente ganaba

para su vida y desplazaba a su vez otras vidas. Benjamin interpreta la decadencia de la narración oral como reflejo de la creciente pobreza experiencial de la humanidad. [...] Sin embargo, Benjamin observa ese empobrecimiento enmudecedor con paradójico optimismo. Porque el enmudecimiento es la condición de posibilidad a un lenguaje nuevo.

El tiempo de silencio, por tanto, de repensar las experiencias causadas por la historia, sufridas por los testigos de los sucesos, lleva a un replanteamiento del lenguaje. El primer punto de la literatura de la memoria es el de reconocer la imposibilidad de la palabra para describir el trauma y el tiempo de reflexión necesario para la elaboración de una neolengua capaz de recuperar la humanidad dentro de la historia, en el devenir histórico de la humanidad. El recuerdo se considera, por tanto, como una lucha contra la barbarie, contra la sociedad tosca que se deja guiar en lugar de criticar al pastor que dirige al rebaño. Mayorga (2016: 23) esboza:

Si la cultura es la suma de la experiencia humana, cualquier comunidad está siempre en relación de carencia respecto de la cultura. La cultura de una comunidad no es signo de una pieza –preciosa pero precaria, incompleta–, un fragmento de la experiencia humana. De ahí que el signo mayor de una comunidad culta sea el reconocimiento de su propia limitación cultural. Y, al contrario, quizá nunca esté tan cerca una comunidad de la barbarie como cuando confunde su particular experiencia con la cultura en general.

La memoria de una colectividad está atada si pretende hacer crítica sin conocer los movimientos culturales de otra sociedad. En la globalización es más fácil encontrar qué es lo que caracteriza a una sociedad y a una manera de vivir de otra. Pero cabe preguntarse, con la globalización, hacia qué tipo de estándar se sociedad se está adentrando cualquier humano en este inicio de milenio. Si se llegan a conocer todas las culturas que existen, también se tenderán puentes, alegando comunicación y unión entre todas las personas. Pero la pregunta que se termina haciendo Mayorga (2016: 23) es si: «¿Estamos presenciando el nacimiento de una cultura global o la globalización de una sola cultura? ¿Precisamente de aquella cultura que mejor acompaña al mercado en su ensanchamiento?». Concheiro (2016: 14) trata de responder:

La lentitud resulta una estrategia infructuosa frente a la lógica de la aceleración. Los intentos por querer ir más lento terminan siendo infestados por su dinámica y, sin excepción, se vuelven veloces. Para escabullirse de la velocidad hay que aventurarse a enfrentar al tiempo mismo: detener su curso. Esto sólo puede lograrse mediante el instante: una experiencia que consiste en la suspensión del flujo temporal. El instante es un no-tiempo: un parpadeo durante el cual sentimos que los minutos y las horas no transcurren. Es un tiempo fuera del tiempo.

La mónada creada por el elemento estético literario ha de convocar el tiempo y el espacio como un instante que se junta para romper sus propias barreras y atravesar las fronteras donde se encuentran. El elemento artístico muestra el instante como una resistencia ante la velocidad en la que el mercado somete a la sociedad. En el mismo ensayo, Concheiro (2016: 137) culmina:

Al leer poesía y revivir las imágenes rítmicamente que la componen se quiebra la sucesión temporal. Hay un retorno al origen –algunos dirían que al tiempo mítico–. Evitemos la confusión: ese origen no está localizado en el pasado, no es el Comienzo, sino el ahora: un no-tiempo en el que todos los tiempos están contenidos. La poesía hace desaparecer el tiempo del reloj, vacío y homogéneo, y lo convierte en ritmo –en el ritmo primordial. De esta forma, la experiencia poética impone una experiencia particular. Como decía Bachelard, en la poesía «el tiempo no corre. Brota». Los versos rompen la sucesión e introducen una incisión construida por un presente puro.

En este punto, la literatura o las creaciones memorialísticas no tienen un único camino, sino que a través de la crítica pueden forjar diferentes sendas. La crítica a la sociedad mercantil que sobrepone el mercado a la cultura ha de ser el eje central de todos los senderos, pero siempre presuponiendo la suma de todos los traumas humanos, tanto en el presente como en el pasado, para proponer un debate en las sociedades venideras. Reyes Mate (2006: 259) reflexiona:

El equilibrio del tiempo significa, como ya se dijo, que para recordar no basta querer apropiarse del pasado, sino que el camino es la atención del sujeto o historiador a las necesidades del presente. Para captar con finura las injusticias pasadas hay que partir de una sensibilidad aguda para las injusticias presentes. Ése es el paso de acceso al pasado oculto, un pasado que, una vez desvelado, potenciará la sensibilidad del historiador. Esa potenciación funcionará igual que un revelador más potente a la hora de desvelar nuevas injusticias que hasta ahora escapaban al revelador inferior.

La memoria es la potencia de la nueva creación, la forma de crear un *quorum* dentro de todos los planos en los que se encuentra fluctuando la condición humana. Lo colectivo no ha de situarse contra la individualidad, sino partiendo de ella congregando a un grupo partícipe del acto de crítica y reflexión acerca de todo lo que ha podido ser y que no se ha especificado en la enseñanza. La domesticación de la sociedad contemporánea, a través del aprendizaje, ha de ser contrapuesta por el conocimiento sin finalidad aparente, sino

por la necesidad de humanizar todo lo que las personas han realizado. Mayorga (2016: 416-417) se cuestiona:

¿Podemos imaginar a Caín cuidando de Abel? Yo creo que sí. Lo que me lleva a la idea de Canetti que traes a colación sobre versiones posibles de un sujeto. La obra en que me he acercado más a ese drama de versiones es *Reikiavik*, donde es constitutiva la noción de variante ajedrecística. Pienso que, como en el ajedrez, en la vida estás limitado por las reglas de juego y por las jugadas que antes has hecho, pero dentro de ese margen acaso puedas imaginar un hermoso movimiento –hermoso aunque no te dé la victoria–. De lo que se trata es de ser en alguna medida autor de ti mismo; de escribir parte –algunas palabras, algunas acciones, un gesto– de tu personaje en el teatro del mundo.

El hecho de preguntarse cómo en lugar de por qué genera el problema del espacio, tanto escénico como literario, pues si bien los manuales de divulgación no lo ubican, los hechos ocurrieron en un lugar concreto, en una persona concreta, pero que, a través de la empatía de la que hablaba Walter Benjamin y ratificaba Reyes Mate, puede conseguir la comprensión incomprensible de lo variable que es la condición humana. Todo emisor y receptor de la pieza literaria ha de ser consciente de la crítica a la no reflexión sobre la humanidad y ha de saber que el colectivo se produce a través de la unión entre los diferentes emisores y los diferentes receptores, aún si las posturas ante la obra de arte son contrapuestas. Sanchis Sinisterra (2013: 312) aclara:

Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala –o desde el texto hacia el lector–, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética.

Lo estético ayuda a la creación de la comunidad. Las zonas poéticas admirables en la literatura ayudan a entender el folklore típico de una sociedad o empatizar con aquello que es diferente para otra. Sanchis propone la unión entre todos los participantes del hecho literario para la creación de nuevos textos capaces de hacer memoria mientras que se traspasa la frontera entre la tradición y la vanguardia. La búsqueda de nuevos paradigmas literarios a lo largo del tiempo no sólo se produce en la individualidad, sino a través de las resonancias de lo anterior en lo presente. Así lo define Benjamin (2015: 15):



El lector está dispuesto en todo momento a convertirse escritor – en alguien que no sólo describe sino que prescribe. Su condición de experto –no ya en una disciplina sino en su propia circunstancia– le permite convertirse en escritor. El propio quehacer toma la palabra y su verbalización en palabras se convierte en condición de su realización. La competencia literaria no depende ya de una educación especializada sino de una formación politécnica y, como tal, se convierte en un bien común. En resumen, la literalización de las relaciones vitales se apodera de unas antinomias de otro modo indisolubles; y es en el teatro de la más desenfrenada degradación de la palabra –es decir, en el periódico– donde se incuba su salvación.

La búsqueda de un espectador/lector ideal es necesaria para la creación de nueva crítica, para la perpetuación de la pieza artística. Es por ello por lo que un crítico seguirá creando obras de nueva creación, así como revitalizando aquellas que pueden mostrar de nuevo, y a lo largo de la historia, la condición humana mortal.

#### 2.4. La importancia del teatro como arte memorialístico.

El teatro es un espejo que se despliega, es capaz de enseñar qué es lo que hace y qué es lo que transmite. El teatro como elemento literario tiene la belleza y como elemento social tiene la fuerza del lenguaje. En términos nietzscheanos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Y es que, precisamente, a partir del lenguaje podemos conocer pensamientos, reflexiones o diferentes puntos de vista. Como proponía Benjamin en la cita anterior, el teatro es la salvación de la palabra como muestra y representación de la condición humana dentro de la sociedad tecnocratizada.

En el teatro barroco se puede hablar de un teatro de texto, una representación que no estaba hecha para ver, sino para escuchar. Pero es precisamente en el drama barroco donde encontramos a una de las influencias más importantes del teatro contemporáneo: Pedro Calderón de la Barca. La contemporaneidad es barroca en tanto que trata de llenar todos los momentos de experiencias y evitar, en todo momento, el descubrir las plenitudes vacías. En sus piezas podemos observar cómo el lenguaje es bello al mismo tiempo que tiene fuerza, que impresiona y que es capaz de conmover al espectador, incluso en la actualidad. *La vida es sueño* intuye una manera de llevar la filosofía a las tablas, de demostrar que el teatro no es sólo un divertimento, algo que produzca una evasión de

la vida cotidiana, sino que se encuentra conversando y que cuestiona al espectador si la realidad que está viviendo es una falacia o si su realidad es simplemente fáctica.

El teatro, desde su cuna en la Antigua Grecia, pretendía tener una gran influencia en la vida de los ciudadanos presentes en la representación. Lo que nació como un rito sagrado siguió representándose como una forma de entretener y enseñar. Todos los griegos conocían la historia que se iba a mostrar, eran narraciones que se contaban desde la infancia, pero asistían al teatro para dilucidar las nuevas maneras estéticas de relatar esos sucesos, para llegar comunitariamente a la catarsis, volver a vivir la historia y exponer la condición humana para toda la polis.

La primera pieza dramática conservada es *Los persas* de Esquilo. No es de extrañar que esta pieza sea un drama histórico. Recita la batalla que mantuvieron los atenienses contra los persas. Los griegos necesitaban recordar, necesitaban saber qué es lo que les ha llevado a ese momento en el que se situaban. Ese sentimiento que nació en Grecia se ha desarrollado a lo largo de la historia en toda la sociedad occidental.

Lo genealógico ha estado siempre en nuestra mentalidad europea. Se precisa de un pasado para vivir un presente y desarrollar un futuro. La revolución industrial trajo consigo el olvido del pasado y el hablar del presente o del futuro, de esta manera podemos ver que fue a finales del XIX y principios del XX cuando se comenzaron a publicar las novelas distópicas, mostrando un presente o un futuro no muy lejano que dejan de lado el motivo por el cual han llegado a estar donde están. Lo distópico tiene mucho de «antimemorialístico». En las novelas distópicas de *1984* de George Orwell o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley la memoria es casi inexistente y es cuando comienzan a recordar el motivo por el que están en esa situación y no en otra es cuando comienza a darse la problemática de la pieza. Son libros que narran un mundo alternativo al nuestro diferenciados por unos pequeños matices. Éstos distinguen el lugar y el tiempo en el que se vive y plantea un mundo nebuloso que a través de la investigación y el recuerdo se va disipando y se muestra de esta manera lo que hay de verdadero y de falso en el mundo en el que vivimos.

Toda la literatura contemporánea bebe mucho de los textos anteriores. No se puede hablar de originalidad en los temas, pues todos ellos se siguen repitiendo desde la antigüedad clásica. Esto provoca que la literatura contemporánea sea una literatura transtextual, una literatura más rica y que tiene un canon más amplio que la que podía tener épocas atrás. John P. Gabriele (2014: 153-154) explica:

Ambas la intertextualidad y la intratextualidad implican el cruce de fronteras. Son convenciones que captan la conectividad compleja del mundo globalizado en términos artísticos. [...] podemos decir que la intertextualidad y la intratextualidad son convenciones artísticas con fines globalizadores en el sentido metafórico ya que permiten estar presentes ideologías artísticas, sociales o políticas de distintos orígenes espaciales y temporales. Las obras intertextuales e intratextuales promueven una perspectiva literaria global. Figurativamente hablando, las dos convenciones permiten el encuentro transfronteral de textos, autores y personajes.

Y es por este motivo que los actores de una obra dramática de la memoria se encuentran en un espacio dónde se confluye con personajes de épocas pasadas. Los caracteres de una película de Woody Allen pueden estar confraternizando con los poetas de los años veinte. Lo literario y lo artístico se crea como un ente unívoco. Todo por crear unas piezas que confluyen con otras, aportando los mismos temas, pese a que los personajes y las acciones no sean las mismas. Alonso de Santos (2012: 62) intuye:

No hay que sumergirse en lo falso ni en lo convencional de otras épocas. No hay que tener miedo a ser creadores de hoy para público de hoy. El actor ha de ser auténtico y natural, conocer las metas y deseos de su personaje, y luchar por las cosas que dan sentido a su vida, dentro de la ficción. Tiene que descubrir en el proceso de ensayos que la mejor forma para expresar lo que le sucede a su personaje en cada momento son los versos del autor, que éstos aportan el texto y subtexto que su situación necesita y la magia y el misterio de la belleza. [...] La tarea del actor, del director y de todo el equipo, es transmitir esa belleza para que se visualice y viva dentro de la dimensión artística del escenario.

Y es que la labor memorialística de la obra dramática no consiste en reconstruir una época, como hemos explicado con anterioridad, ni tampoco en reconstruir el lenguaje que utilizaban. Uno de los principales puntos en la memoria literaria es que los hechos pasados, y los responsables históricos, están todavía presentes en el tiempo contemporáneo y lo seguirá estando en las siguientes generaciones. El espectador actual tiene que mirar la historia de manera crítica sabiéndose vulnerable a todo lo narrado en la literatura a lo largo de las crónicas.

La obra dramática no sucede en el autor, no sucede en los emisarios, sino en la persona receptora del mensaje. El espectador es el principio de la obra de teatro, pues es él quien a través de su recuerdo y sus ideas reconstruye la obra que está visualizando en un momento de reflexión filosófica y de recuerdo experiencial. El lector/espectador es que dota de carga semántica a la información que está recibiendo. En una obra de teatro de la memoria el escenario puede ser sencillo: unas hojas representan un bosque, una

mesa sirve de icono para mostrar un banquete. Lo importante no es los objetos que ayudan a exponer esas ideas, sino el recuerdo de esas por parte de los asistentes. Mayorga (2016: 181) asume:

El teatro no sólo es un arte en que cabe el pensamiento –además de cualquier otra forma de experiencia humana–, sino que lo es en un sentido especial, privilegiado. Porque además de hacer sensible la confrontación de visiones del hombre, de la sociedad y del mundo al encarnarlas en personajes que las hacen suyas hasta el límite –hasta la muerte–, es capaz de dar a pensar aquello para lo que todavía no hay palabra, aquello que los filósofos aún no saben nombrar. El teatro interpela al espectador dejándolo sus pendido ante la pregunta que nadie ha formulado.

Se ha de incidir en el punto de la escenografía en este apartado porque en multitud de representaciones de estas obras se han podido observar decorados muy exquisitos, que no dejan lugar a la imaginación y que cierran o encorsetan las ideas dentro de la pieza. Las tablas para hacer teatro de la memoria han de ser sencillas y alegóricas. Deben mostrar lo esencial, las ideas y cómo estas enfrentan al público al mismo tiempo que éste sale de la función enfrentándose a sí mismo. No se trata de obras que quieran hablar de una época concreta, no se trata de piezas que pretendan realizar una visión estructuralista del pasado. Sino transmitir las ideas que nos presentaban estos personajes. Eso es propio del teatro épico que describía Brecht (1985: 35):

Un teatro que intenta seriamente representar una de nuestras piezas nuevas acepta el riesgo de sufrir una transformación. El público, cómodamente instalado en su butaca, asistirá pues a un combate entre el teatro y la obra. En esta empresa casi académica la única función del público –siempre que se interese en el proceso renovador del teatro en general– consiste en decidir si el teatro sale victorioso o vencido en esta lucha mortal. (El teatro sólo podrá vencer si logra eludir todo riesgo de transformación impuesto por la obra... Hasta este momento siempre lo ha logrado.) Por ahora el punto capital no es que la obra ejerza una acción sobre el público, sino que la ejerza sobre el teatro.

Brecht ya preconizó que el teatro no podría ofrecerse a la nueva sociedad de la misma manera en la que se ofrecía en la tradición. Los temas tendrían que adaptarse a los tiempos modernos y crear un punto de unión entre la tradición y los movimientos políticos y sociales contemporáneos. El teatro habría de ser la unión de tiempos y espacios que permitiera la conversación entre el presente y el pasado, entre lo presente y lo ausente.

El teatro de la memoria, por el contrario, muestra una fuerte participación por parte del público, ya no tanto en el momento de la representación, sino en la manera de

seguir creando y reconstruyendo la pieza a través del debate y el diálogo. La ruptura con lo anterior se favorece a través del tema y de la consideración de público y de espectador. El público no tendría cabida en cuanto masa, pero el colectivo ha de generarse a través del espectador individual y de los diferentes puntos de opinión que puede generar a la crítica masificada y masificadora. Benjamin (2015: 45) responde:

El concepto de *teatro épico* (que Brecht ha definido en su calidad de teórico de su praxis teatral) indica, ante todo, que dicho teatro desea un público relajado, que siga la acción sin tensiones. Cierto, ese público se representará siempre como colectivo, a diferencia del lector que está a solas con su texto. Pero precisamente en cuanto colectivo se verá a menudo obligado a tomar posiciones de manera repentina. Unas decisiones que, según Brecht, deberían ser meditadas y, por tanto, distendidas, es decir, propias de personas interesadas. Para despertar el interés, sirve un doble recurso. Por un lado, los hechos deben presentarse de modo que el público pueda, en los momentos decisivos, remitirlos a sus propias experiencias. Por otro, la representación debe, en su entramado artístico, mostrarse de manera transparente.

El público interesado es el espectador crítico, el que recurre a sus propias experiencias para poner en duda su propio concepto de verdad y de historia y por otro lo que se está mostrando en la escena. La representación ha de hacer dudar, cuestionar y revalorizar todos los conceptos a través de la autorreflexión del creador y del lector/espectador. El teatro de la memoria no puede mejorar drásticamente la visión del mundo, ni tampoco pretende hacerlo, sino que es el elemento estético que desdobra la sociedad. Este tipo de teatro no trae a colación elementos fascinantes sino instantes:

El instante irrumpe como la ocurrencia: de golpe y sorprendiendo. Nunca es algo esperado. Es, más bien, un imprevisto que trastoca el estado de las cosas. Un tropezón que suspende la normalidad e introduce una discontinuidad. Es desgarrador: produce siempre una incisión en el devenir. Si bien el instante apenas dura, todos los tiempos están contenidos en él. Lo que sucedió, sucede y sucederá aparece como un resplandor que nos ciega. Presencia absoluta. Ante nuestros ojos, en un aquí y ahora permanente: todo. (Concheiro, 2016: 114)

El tiempo y el espacio ocupan un papel central, la experiencia del teatro no ha de proponer un mundo rápido como el de los mercados, sino un mundo luchando contra la imagen del shock y del trauma que recorren los momentos instantáneos. Ambos son elementos que mantienen en pie cualquier sistema político, pero el tiempo y el espacio, dentro de un escenario, sufren cambios que permiten la comunicación entre todos los actantes allí presentes. Para concluir con esta reflexión, explica Concheiro (2016: 116):

La experiencia del instante obliga a un olvido de sí. Rompemos con nuestro pasado y nuestro futuro. El yo se disuelve y nos volvemos todos los hombres. O mejor: nos volvemos *cualquier* hombre o mujer. Somos el otro y lo otro. Comuni3n total, en el instante los contrarios y las dualidades se disipan: uni3n del yo y el t3, pero tambi3n del aqu3 y del all3, de la luz y la sombra, del silencio y del ruido, de la quietud y el movimiento, de la vida y la muerte. La distinci3n entre los individuos desaparece, as3 como la barrera entre el sujeto y los objetos.

La literatura de la memoria es la uni3n y el desapego, pero ante todo es la conversaci3n entre los diferentes tiempos y actantes que forman el hecho literario, a trav3s de la reflexi3n y el posible debate sobre la cr3tica hacia la sociedad mercantil y globalizadora en la que est3 introducida, y a la cabeza, la sociedad occidental.

## 2.5. Problemas de la literatura de la memoria

Lo emp3rico cuestiona el conocimiento del hombre, le hace aprender, relacionarse y adquirir habilidades. Todo esto son rasgos pertenecen a la memoria. No se ahondar3 demasiado en el tema, pero las enfermedades que afectan al correcto funcionamiento de la memoria degeneran en una degradaci3n del cuerpo humano. Todo lo que se conoce y se realiza por la humanidad, conscientemente, se basa en la memoria.

Si se conoce a trav3s de la memoria, hay que poner bajo sospecha a la propia forma del conocimiento. Conviene preguntarse si la tergiversaci3n de todos los conceptos adquiridos a lo largo de la vida no es sino una falacia creada por la propia memoria<sup>9</sup>. La memoria puede estar manipulada y hacer errar, como el genio maligno cartesiano, a las suposiciones de cualquier ciudadano contempor3neo. Las enfermedades relacionadas con la memoria, como el Alzheimer, la depresi3n o diversos tumores cerebrales, pueden

---

<sup>9</sup> La localizaci3n de la memoria dentro del cerebro humano no reside en ninguna zona en concreto, sino que existen diversos compartimentos memorial3sticos donde la informaci3n est3 almacenada. Las dos memorias principales son las de corto y largo alcance. La primera estar3 situada en la corteza prefrontal, y la segunda se divide en subzonas como el cerebelo, el cuerpo estriado, el hipocampo, la corteza entorrinal y la corteza perirrinal.

provocar un alumbramiento de una realidad alternativa, pero autentica en todos los aspectos para el paciente.

Una obra que no recuerde bien la historia, que esté enferma, dejará de ser una pieza de la memoria para convertirse en una pieza política o subjetiva. Que hará que el público se posicione en defensa de una idea, en lugar de cuestionarse lo que se está recordando. Si se observan obras que han sido escritas de manera autobiográfica, como por ejemplo *El lazarillo de Tormes*, los lectores practican la falsa creencia de que lo que se está narrando pudo ocurrir en la realidad, pero se ha de afinar la idea de que lo verosímil no tiene por qué ser real. Estas historias son ficción, la literatura de la memoria narra una ficción verosímil. La intención del autor del *Lazarillo* era hacer una revisión a las costumbres y la decadencia de las virtudes en la sociedad castellana de la época. Era la de transmitir la historia tal cual, reconstruyendo su ficción, o su no-ficción, en espacios que eran conocidos por el lector del libro.

La literatura de la memoria deja de lado los tintes autobiográficos, el autor conoce perfectamente lo sucedido, al mismo tiempo que es consciente de que los personajes que están conviviendo son ficciones que ayudan a los espectadores contemporáneos a encuadrar los recuerdos en una época pasada dentro de un espacio que traspasa todas las barreras existentes. Al estudiar la pieza dramática *Días maravillosos* de Antonio Morcillo, se expone una acción que se desarrolla en la Cataluña de los últimos años del franquismo, pero sin especificar el lugar concreto. En este tipo de literatura, el espacio y el tiempo se pueden trasladar y traspasar las fronteras tal y cómo hizo Sanchis Sinisterra con su *teatro fronterizo*.

De esta manera los recuerdos y las experiencias en este tipo de literatura son historias que pudieron haber ocurrido, que relatan lo que no aparece en los libros de historia, pero que se trató de un sentimiento común que cohabitó durante la época pasada y que puede volver a coexistir en la época contemporánea. Es una idea semejante a la imagen del Eterno Retorno. No es necesario que sea en este momento, pero estos mismos sentimientos se repetirán a lo largo de la historia.

Otra de las problemáticas que se presenta al hablar de la memoria también se encuentra relacionada con otra enfermedad: la depresión. Creer que cualquier tiempo pasado fue mejor o quedarse siempre recordando en lugar de vivir el presente puede ser un motivo para la depresión. Los recuerdos de una persona tras haber sufrido una pérdida importante pueden únicamente llegar a idealizar el objeto o la persona perdida. La idealización del pasado, el creer que la modernidad es la cuna de todos los problemas

existentes da lugar a que la memoria pueda ser vista como un punto de estancamiento y que no permite avanzar ni seguir desarrollándose.

Todas las épocas son la concatenación de los mismos problemas y de los mismos sentimientos con expresiones totalmente diferentes. Al pensar en los poetas de los años veinte y treinta se puede llegar a idealizar las fiestas que hacían, la manera en la que trabajaban y el ambiente en el que se gestaban sus obras literarias. Una época en la que se encuentran los grandes maestros de la literatura occidental como T. S. Eliot, F. S. Fitzgerald, E. Hemingway, F. García Lorca, L. Cernuda, R. Alberti. Es una etapa de proliferación en las artes, que trata de rejuvenecer el humanismo renacentista y superarlo con los movimientos de vanguardia.

Si se ojea de manera objetiva la época que acogió a las figuras antes mencionadas se observa que se estaba entrando y saliendo de una crisis económica sin precedentes, era un periodo entre guerras del que los ciudadanos, tanto europeos como americanos, no se habían repuesto. Existían grandes diferencias sociales, además de la violación de los derechos humanos y la falta de reflexión sobre la igualdad de todos los participantes de la condición humana.

La sociedad contemporánea cohabita con grandes problemas económicos, sociales, políticos y culturales. Las desigualdades sociales han aumentado, la corrupción alcanza sus cotas más altas, se generan tensiones entre los diferentes estados creando un clima inestable en todo el planeta, pero también es una época en la que se han descubierto grandes avances en medicina, se ha favorecido el traspaso de información, los ciudadanos tienen derechos como la libertad sexual, a una educación pública y a la sanidad universal.

Con lo expuesto se retorna a la idea de que ninguna época es mejor que la actual, no se puede idealizar el pasado y condenar el presente, al mismo tiempo que tampoco se puede ansiar el futuro dejando de lado la época en la que nos ha tocado vivir. Las personas que se quedan inmóviles contemplando los recuerdos de un tiempo anterior no generan nuevas experiencias y acciones, no avanzan. Es por este motivo por el que la literatura de la memoria no se queda en el pasado para ejercer su labor, sino que toma ese tiempo y lo trae a la contemporaneidad. No pretende idealizar una etapa, es más, no trata de crear un sentimiento de amor por ese tiempo, porque ya está superado por el presente. Lo que pretende es tomar un punto como referencia y exponer las problemáticas a las que se enfrentan. Esas problemáticas no pertenecen a una época concreta, sino que traspasan los límites del tiempo para que lo que se está exponiendo sea atemporal.



Los escritores contemporáneos, como todos los habitantes de esta época, están en contacto con las tensiones que se viven y su carácter y su creación están marcados por los sucesos económicos y políticos que se dan en la contemporaneidad. Además, la actualidad cuenta con una generación de creadores que conocen, a grandes rasgos, la tradición y no están sometidos bajo ningún tipo de censura para conocer y reinventar lo que ya se conoce. Los autores actuales pueden llegar a estudiar toda la tradición literaria, la estudian, la viven y la incrustan dentro de su canon literario. Pero al mismo tiempo los autores de las obras memorialísticas se escapan de las convenciones de tiempo y espacio para crear obras que puedan estar vigentes lejos de este tiempo.

Los escritores de *best seller* no se preocupan por narrar algo que vaya a pasar de moda, narran el aquí y el ahora, no indagan en las nuevas creaciones y crean una estructura que se repite en muchos de estos libros. Eso sin contar la manera en la que están producidos. Escriben para generar un producto más que para producir un debate. Como explica Gómez Redondo (2008:430):

En vez de mensaje, procede hablar de “producto”, insistiendo en que, en virtud de este proyecto semiótico, la “producción” más importante de la literatura corresponde a los modelos de realidad que han sido construidos y posibilitados por esos textos, para convertirse en esquemas ideológicos a través de los cuales se fijan y se alcanzan unas concretas imágenes que norman el pensamiento social.

La literatura de la memoria deja de lado los esquemas ideológicos, critican el pensamiento social y sus textos no son producidos como mercancía, sino como un instrumento de enseñanza. Se hace referencia a que la experiencia memorialística es narrada con la máxima atemporalidad posible dejando de lado las recreaciones arquitectónicas de una época pasada, creando ficciones que pueden ser reales y permitiendo un diálogo entre todas las personas que se han acercado a esa obra literaria.

Esta atemporalidad es lo que permite a estas obras luchar contra los problemas expuestos en este punto. Si no se idealiza una época y los recuerdos pueden ser ficcionales al mismo tiempo que verosímiles, se habla de una literatura de la memoria que lucha contra los problemas que tiene delante, exponiéndoselos al receptor y trabajando junto a él para que se pueda hablar de superación.

## 2.6. El teatro de la memoria en Europa

El arte de la memoria se ha ido practicando en Europa desde las primeras muestras literarias de la alta edad media. En esa época se comenzó a gestar el mito de *El rey Arturo*, las historias de los caballeros cruzados y las historias bélicas que enfrentaron a los pueblos europeos como la Guerra de los Cien Años. A todo este bagaje cultural e histórico ha de añadirse el elemento religioso, pues a comienzos de la Edad Media se produce la emersión del cristianismo como religión oficial en una gran parte de Europa.

Con este motivo se comienza a recordar la vida de los protocristianos que habían sido asesinados y martirizados por los diferentes pueblos. Las historias de los santos se hacen también eco de lo popular y comienzan a crearse puntos de contacto entre lo religioso y lo pagano, lo autóctono y lo «global». El Camino de Santiago se convierte en un elemento clave para la creación de Europa y de su cultura y pensamiento. Un camino creado por lo religioso y que creó una confluencia entre la literatura, la música, la arquitectura y en general todos los avances del momento. El caso del Camino de Santiago ayuda a entender la importancia de la religión en toda la cultura europea como cuna de todo el pensamiento Occidental posterior.

No es infrecuente encontrarse en el siglo XI o XII poemas o cantares sobre las gestas de la Edad Media: si se estudia, por ejemplo, la literatura francesa se encuentra con *La chanson de Roland* o si se observa la literatura germánica se halla el recuerdo del héroe Sigfrido en *El cantar de los Nibelungos*. Todas estas historias transmitidas de manera oral cuentan con una gran tradición popular, tanto que se conoce la existencia de muchos más cantares pese a que no se hayan encontrado físicamente los manuscritos. Ruiz Ramón (1967: 15) expone:

La historia del teatro medieval español [...] no puede hacerse más que con hipótesis y mediante comparativas aproximaciones a la historia del teatro medieval en Francia, Italia, y el reino de Aragón, donde tuvo –sobre todo en Francia– un espléndido florecimiento. Pero entonces la historia del teatro medieval español se convierte en la historia de un teatro perdido. Un teatro perdido al que se le da un rostro que tal vez tuvo, pero que pudiera no haber tenido.

Ante esta afirmación de Ruiz Ramón, cabe señalar que la historia de una literatura nacional medieval no puede ser totalmente acertada, pues pese a que existiera literatura en una lengua en concreto la creación de las naciones no se dio hasta varios

siglos anteriores a la creación de una literatura y de un teatro nacional. Es necesario, por tanto, observar y estudiar las literaturas de los países europeos para encontrar todos los puntos en común y crear folclore.

Europa es, por tanto, el epicentro de lo memorialístico, de la recreación de los hechos históricos que han marcado la creación de fronteras y el entendimiento de la contemporaneidad. La Edad Media supuso el primer nexo de las naciones europeas a través de la religión y la unión al folclore latino de los países germánicos. De la misma manera que hoy existen los estudios medievales como un elemento arqueológico de la literatura, en la Baja Edad media y el Renacimiento se comienza a estudiar a fondo los clásicos griegos y latinos. Se recuperan los manuscritos que los frailes guardaban en las bibliotecas y en los *scriptoria*.

El cambio de paradigma académico supuso una revolución en la manera de entender el universo, dejando de lado la suposición de que el hombre estaba subordinado a Dios. El Renacimiento trajo consigo la reflexión del hombre dentro del cosmos, el entendimiento de la ciencia como progreso y la aparición de materiales técnicos que mejoraron la calidad y la velocidad de los objetos difundidos. La invención de la imprenta, elemento ejemplar del cambio de paradigma, supuso la creación de nuevas escuelas técnicas y de humanidades ampliando la cantidad de personas que tenían acceso al conocimiento.

Con la llegada del siglo XVII y el barroco, los problemas sociales y religiosos sacuden a todo el continente. La lucha de la Reforma, marcada por Lutero, choca con la Contrarreforma, movimiento reaccionario católico. Los conflictos que hasta entonces se mostraban como una especie de unión entre las diferentes culturas comienza a ser motivo de separación y con ello surge el sentimiento de nación. Los pueblos comienzan a dividirse y se empiezan a crear las primeras naciones modernas. Estas naciones modernas traen conflictos, a su vez, internos, lo que genera un malestar el cual culmina con la Revolución Francesa y con ella la llegada de la modernidad.

Estas naciones modernas traen conflictos, a su vez, internos, lo que genera un gran malestar culminado con la Revolución Francesa y con ella la llegada de la modernidad. Tras la época ilustrada, y su posterior evolución romántica, Europa abrió paso al siglo XIX que fue fundamental para el asentamiento de las formas políticas tal y como hoy en día se entienden. Comenzaron a crearse las primeras democracias modernas al mismo tiempo que fue surgiendo las ideas de comunismo, nihilismo, subconsciente y la teoría de la evolución. Estas cuatro ideas son la base de la sociedad occidental

contemporánea, son las cuatro voces de la conciencia que sacudieron la manera en la que los ciudadanos percibían el mundo que les rodeaba<sup>10</sup>. Reyes Mate (2009: 63) concluye:

Aquí se puede apreciar como la Ilustración, siendo un ideal de la humanidad, es de hecho un proyecto europeo con vocación universal. Europa sabe que ha descubierto la razón y la libertad y, dada la naturaleza universal de su descubrimiento, se propone como guía de la humanidad. Quien quiera progresar – y nada puede sustraerse a esa ley de la naturaleza humana– «recibirá de nosotros lo que nosotros tuvimos que descubrir», es decir, tendrá que seguir nuestro camino.

Si el siglo XIX asienta estas ideas es en el siglo XX cuando todas ellas se ponen en práctica. El siglo pasado está marcado por los conflictos bélicos que se produjeron en todo el mundo, pero cuyo escenario principal fue Europa. En él llegaron los gobiernos fascistas y comunistas al poder, Europa entera se separó en dos partes y comenzaron las dos guerras que marcaron un antes y un después en la manera de desarrollar una acción belicista contra otros países. Las acciones bélicas después de la II Guerra Mundial ya no sólo eran la imposición de la violencia a través de crear muertos, sino a través del sometimiento de la economía mundial. La creación de asociaciones cambió la manera en la que los países están relacionados y no fue hasta mediados de siglo cuando se comenzaron a desarrollar la unión de las economías europeas para competir con las grandes potencias económicas como E.E. U.U. y la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, quienes habían dispuesto de Europa como un tablero de ajedrez.

Después de la caída del Muro de Berlín y la victoria del capitalismo frente al comunismo, la sociedad contemporánea sigue escribiendo manuales de historia en la que la tradición ha arraigado en la sociedad. La historia de Europa es el ejemplo perfecto de la obligación a recordar de la que Walter Benjamin se hacía eco. Todos los acontecimientos que se han sucedido en el pequeño y antiguo continente están en consonancia con la época contemporánea, al igual que se encuentra ligado al recuerdo de una historia común a pesar de las grandes diferencias entre los estados.

La «reconstrucción», al igual que el historicismo, se refiere al pasado que está presente, al pasado que ha ido tejiendo un sutil hilo de Ariadna entre el pasado y el presente, es decir, un pasado que ha cristalizado en tradiciones reconocidas en virtud de las cuales podemos transitar desde el presente hasta el pasado. Ese hilo de Ariadna o empatía permite

---

<sup>10</sup> Marx, Nietzsche, Freud y Darwin están considerados como los padres de las ciencias modernas al romper los esquemas preestablecidos y poder seguir progresando sin las cadenas que atan al ser humano a su quietud.

presentar al pasado como *garantía de origen* del presente. La «reconstrucción del pasado sería la actualización de un pasado que siempre ha estado presente en la tradición como fundamento implícito del presente-dado. La «reconstrucción» sería pues como la legitimación por el origen del presente que es la parte victoriosa de la historia. La «reconstrucción», como el historicismo, es ideología de los vencedores. (Reyes Mate, 2009: 71)

En la actualidad muchos autores siguen escribiendo sobre el recuerdo, sobre lo acaecido, sobre las luchas que enfrentaron a las diferentes naciones y que todavía hoy tienen repercusión. En cuanto a la literatura de la memoria no todos los países han recordado de la misma manera y no todos han contado este tipo de historias. Existe un enfrentamiento, por tanto, entre el recordar de las naciones y la memoria colectiva de estas. Por este motivo el foco central de este tipo de literatura se da en los países que la censura y el silencio por una época ominosa fueron más fuertes a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es el momento en el que la historia rompe con la tradición, como expone Reyes Mate (2009: 71-72):

El concepto de *Konstruktion*, sin embargo, connota la ruptura del hilo de Ariadna que explica la *Rekonstruktion*, o como dice Benjamin «supone una previa destrucción». Rompe la continuidad histórica. [...] La *Konstruktion* alcanza el pasado no por el camino real de la tradición, de lo existente, sino mediante un salto en el vacío [...]. Al saltar hacia un pasado que no tiene conexión con el presente, hacemos presente algo nuevo. Esa presencia inédita es, por un lado, destrucción o crítica del presente-dado y, por otro, creación o apuesta por un presente nuevo.

Los países de habla germánica son los primeros en componer piezas de la memoria, con el juicio a los nazis vinieron los recuerdos de lo que realmente pasó y los problemas que supone recordar. Pese a que la cuna sea los países germánicos, esta literatura ha llegado a lo largo y ancho de todo el continente europeo, así como se han traspasado las fronteras y se compone de la misma manera en Estados Unidos. Pese a que la tradición sea más extensa en Europa, las corrientes literarias que se producen en un punto concreto de la geografía llegan a América poniendo en entredicho la continuación de una cultura nacional.

### 2.6.1. Thomas Bernhard y el resentimiento del olvido.

Thomas Bernhard se querella durante toda su obra dramática contra la amnesia colectiva que padece el pueblo austríaco, una amnesia que también parece afectar a toda la sociedad occidental. El tan controvertido autor vienés se deja, en su obra y en su vida, de eufemismos y de hipocresía ya que son estos, para Bernhard, los elementos principales del olvido de la historia traumática reciente de su país. Los eufemismos y la hipocresía son precisamente utilizados por el olvido para apoderarse de la sociedad. El hecho de no decir palabras hirientes y de soportar a personas que no son del agrado por crear una buena convivencia, para Thomas Bernhard, es el motivo por el que la sociedad austríaca no haya evolucionado desde la anexión de ésta al III Reich.

La literatura de la memoria trata de recordar aquellos hechos que los sucesos históricos silenciaron, los que cayeron en el olvido. La amnesia, por el contrario, es el olvido de lo sucedido por cualquier tipo de trauma, tanto físico como psicológico, y es utilizada por el cerebro como mecanismo de defensa. Después de los hechos que asolaron Europa y tuvieron repercusión en todas las partes del globo se genera un trauma, un golpe que la sociedad ha olvidado como mecanismo de defensa. Pero la amnesia también es temporal en la mayoría de casos, ya que pasado un tiempo la voz de los silenciados se deja escuchar. La vida que no recordaba los hechos anteriores era una vida ficcional como un cuerpo que tiene cicatrices, pero no es capaz de recordar cómo se las ha hecho, qué edad ha cumplido o cómo hacía para sobrevivir antes del trauma. Mayorga (2003: 59) esgrime:

La memoria es esencial a esta operación. Según Benjamin, el recuerdo, «como rayos ultravioletas», muestra en el libro de la vida «una escritura que, invisible, como profecía, glosaba el texto». Benjamin orienta su lectura memoriosa a lo que apenas ha dejado huella; no a la continuidad hermenéutica, sino a la falla en que se rompe el continuo del comprender. En este sentido, asocia la crítica no a la apología, sino a la salvación. Están en juego tanto lo fallido del pasado como lo fallido de la actualidad. Pues el peligro amenaza tanto a la tradición como a quien podría recibirla.

Dos obras principales de Thomas Bernhard son *Ante la jubilación* y *Heldenzelt*. Ambas se encuentran, siguiendo con la metáfora, en el momento en el que el cuerpo comienza a tener visiones de los recuerdos que guardaba con anterioridad al trauma. Son dos piezas en las que la lucha permanente entre recuerdo y olvido convulsiona a todos y cada uno de los personajes que en ellas aparecen. El recuerdo en las obras se muestra

como irreverente e incluso agresivo, en la línea que caracteriza al escritor vienés. Es por eso, que los personajes más tradicionales, los que prefieren seguir con la amnesia se muestran como caracteres hipócritas y que evaden cualquier tipo de malsonancia verbal.

Es curioso como esto causó un gran revuelo entre el público de la época. Pero Bernhard pensó su obra precisamente con la intención de provocar. No quería que nadie que fuese al estreno de estas dos piezas quedara impasible. Mayorga, en la revista *El cultural* tiene una conversación con el escritor Fernando Aramburu (2017) y en ella el dramaturgo expone esta idea:

Desde el momento en que decides escribir para el teatro estás anticipando una reunión. Escribes con la voluntad de que el texto convoque un encuentro de actores y de espectadores. Pero ello no significa que te dirijas a esa masa indiferenciada que llaman “público”. Yo no hago teatro para el público, sino para cada espectador que quiera acompañarme. [...] El teatro –el arte– por el contrario, ha de ayudar a cada espectador a descubrir y defender su singularidad. Ha de ser capaz de hablar a cada espectador al oído.

En las palabras de Mayorga se presupone, claramente, la intención de Bernhard, es decir, Bernhard no está hablando para un público homogéneo. Él sabía perfectamente que los diferentes estratos de la sociedad y los diferentes representantes de las ideologías políticas iban a ver sus obras. No precisaba de críticos que tacharan la obra de partidista o con algún objetivo político concreto, sino que el único afán del dramaturgo era llegar al espectador y recitarle personalmente que ya era hora de comenzar a recordar lo que durante tantos años había sido silenciado.

El público siempre ha sido un punto central en la obra de Bernhard. *Ante la jubilación* y *Heldenplatz* interpelan al público a posicionarse a los escándalos políticos de la época, a tirar de memoria histórica y a decidirse si quieren mediar entre los detractores o los atacantes de lo que está ocurriendo durante el escenario y lo que está ocurriendo en la Viena de finales de los años ochenta. Este doble posicionamiento, del recuerdo del pasado y la representación del presente a estructuras temporales, es utilizado por Bernhard como técnica para combatir la amnesia. En este sentido podríamos mencionar que en estas obras se puede hablar de una diacronía dentro de una sincronía. A través de los hechos acaecidos se ponen de relieve los problemas coetáneos. Se trata de proponer el teatro como una unión entre la historia y las memorias de las piezas.

El pasado, en estas obras, es presentado como el lenguaje a través de la memoria. El lenguaje que genera el recuerdo siempre está cargado de elementos subjetivos, de

diferentes traumas que se quedan estancados en los personajes de Bernhard. Ese lenguaje es la voz de la conciencia, la voz de lo que uno pretende callar. La voz de la conciencia pretende que una persona suela cambiar ante lo que no le deja tranquilo, pero se ve acallada y con menos volumen en los personajes inmóviles. Existe una fuerza motora, pero nadie quiere moverse.

La imagen dialéctica es la forma del verdadero conocimiento histórico; la del verdadero conocimiento, en la medida en que para Benjamin, éste sólo puede ser histórico. Si los conceptos son las velas del pensar, lo importante para Benjamin es cómo se orienten al respecto del viento en la historia. Lo importante es lo que el concepto no puede recoger. La experiencia y el tiempo; la experiencia del tiempo. De ahí la enorme paradoja que encierra el título *Sobre el concepto de la historia*. Pues la historia es precisamente lo que no cabe en el concepto. (Mayorga, 2003: 60)

Esta visión pesimista viene dada en las obras de Bernhard por la capacidad que tienen los personajes de ser mejores y de cambiar, pero la inacción de ellos los deja estáticos, perennes en los actos que les carcomen diariamente. Ante este sufrimiento los personajes ya sólo les queda la muerte, pero al mismo tiempo que la esperan no la desean. Es una angustia constante, ya que saben que si la gente es como ellos no los recordarán después de muerto y por tanto morirán de una manera absoluta. Si hay olvido, no hay vida más allá de la muerte.

El tema de la religión en las piezas bernhardianas es raramente circunstancial. En muchas de las piezas de Bernhard se afirma que en Austria o eres cristiano o eres nacionalsocialista, o ambas. La culpa que sienten los personajes es una culpa imperdonable, se sienten conedores del mal que han realizado al mismo tiempo que son conscientes de que no se mueven por simple egoísmo. La conciencia es un elemento fuertemente vinculado a la ética, al comportamiento humano y por lo tanto a la religión. Todas las religiones marcan un modelo de conducta que se ha de seguir para conseguir la plenitud eterna, pero con el olvido esa plenitud es imposible; las reglas son aceptadas por todos los participantes, pero, en este caso, estas no tienen para el personaje ningún tipo de compensación. Por ello la visión de todos los personajes, e incluso del autor, se enroque en una espiral de pesimismo y soledad, pero lejos de ser algo negativo para los personajes no llega a ser tan existencial como para otros dramaturgos como Samuel Beckett.

Bernhard está siempre implicando al espectador en todas las decisiones, en todo lo político y en la espiritualidad de la pieza. El motivo es crear una comunidad que



recuerde la historia y para ello aún en el escenario al pasado como un elemento fantasmagórico y al presente como el tiempo condenatorio. Malkin (1999: 187) expone: «This paradoxical double awareness, of remembered past and performed present, is translated into structures of temporal conflation within the plays and comprises one of Bernhard's most striking memory tactics».

Es curioso la forma que tiene de tratar Bernhard la memoria, ya que son pistas muy sutiles. La memorialística no pretende recrear, como dijimos con antelación, un punto exacto de la historia. No pretende recrear cómo era la Viena del III Reich, sino cómo una familia concreta ha vivido por generaciones con miedo a lo que sólo recordaban en su cabeza se volviese a repetir. Y es que el teatro es el arte de la repetición como explica Malkin (1999: 3): «Theater is the art of repetition, of memorized and reiterated text and gestures. A temporal art, an art-through-time. Theater also depends on the memoried attentiveness of its audience with whose memory (and memories) it is always in dialogue».

El mensaje que quiere transmitir el dramaturgo austríaco es el de que si se olvida las atrocidades cometidas persistirán con un movimiento repetitivo y funesto, de la misma manera que ya ocurrió con anterioridad continuarán con el mismo movimiento cíclico. Toda la historia es un diálogo que recuerda la vida del ya fallecido Josef Schuster, en *Heldenplatz*. El recuerdo de esta vida individual se puede tomar para crear una memoria colectiva, una memoria de los ciudadanos que pasaron por situaciones parecidas durante un pasado no muy lejano.

Esta obra fue escrita en el 1986 y estrenada en 1988 con una crítica feroz por parte del público y de los partidarios del partido que acababa de ganar las elecciones<sup>11</sup>. La crítica que realiza Bernhard es feroz pero no se puede hablar en esta obra de un teatro político. Él no expone unas ideologías, por el contrario, ataca a todas las que se le proponen, pero sólo a través de la memoria y el recuerdo de las épocas anteriores. Él no está defendiendo una tesis y quien lo hace acaba suicidándose o repudiado. Lo que Bernhard pretende con esta pieza dramática es precisamente crear una memoria colectiva

---

<sup>11</sup> Existió, con el estreno *Heldenplatz*, una campaña de desprestigio contra Bernhard por parte de todos los detractores políticos. Bernhard asumió la creación de esta pieza como celebración del cien aniversario del Burgtheater en Viena, siendo además el cincuenta aniversario de la anexión de Austria al III Reich. Todos los partidos políticos más afines al nacionalismo austríaco tacharon a Bernhard de antipatriota y llegó a recibir amenazas de muerte. La obra fue un éxito pero fue todavía más comentada a la salida del teatro, ya que en ella el dramaturgo propone a la sociedad austríaca delante de un espejo escuchando las voces del pasado que aún rugen en la Plaza de los Héroes de Viena. [https://elpais.com/diario/1988/10/27/cultura/593910009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/10/27/cultura/593910009_850215.html) consultado 28 de mayo de 2018.

de los sucesos austríacos a través de unos personajes individuales. Bernhard toma en esta pieza la idea de Artaud (2015: 105-106):

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; [...]. Por eso propongo un teatro de la crueldad. [...] *Teatro de la crueldad* significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación, esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías [...], sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.

En *Tres dramolette*, Bernhard muestra con la comicidad la barbarie. Son tres piezas breves que compaginan lo cómico, lo autobiográfico y el recuerdo. Los tres *dramolette*, aunque sean piezas con autonomía propia, se sumergen en un tema recurrente, la pérdida de la memoria. La llegada de Claus Peymann a Viena como director del Burgtheater. El primero de los *dramolette* escenifica el momento en el que Peymann acepta el trabajo de director en el Burgtheater y cómo ha de hacer la maleta en una divertida conversación con su secretaria Schneider. En él se ve el futuro de los personajes como algo apasionante al mismo tiempo que el pasado se ve como símbolo de detrimento personal y de estancamiento profesional. Viena le ofrece ser el director del teatro más afamado de toda Europa. Es curioso que en este *dramolette* se trate el tema del futuro, de las expectativas que tiene nuestro director en descubrir qué hay más allá del teatro en el que estaba realizando su labor y todo lo que huele a Bochum queda relegado al asco y a la decadencia, como Augsburgo en *La fuerza de la costumbre*.

En el segundo *dramolette* Peymann tiene una conversación con el propio Bernhard y cómo ven los dos la situación actual del teatro, además de criticar lo poco novedoso que es el teatro de la época –década de los 80– y lo poco que ha evolucionado la sociedad austríaca porque se niega a recordar los hechos acaecidos durante la Segunda Guerra Mundial. En esta pieza trata el tema del presente explicando el motivo por el que han llegado a dónde están. Si bien es cierto que hemos explicado con anterioridad que el teatro de la memoria no es arquitectónico en este *dramolette* Bernhard nos explica con todo lujo de detalles cómo es la sociedad en la que vive, la Viena de los años 80 y la idea de que ser una persona culta no te hace ser una persona buena.

Por último, en el tercer *dramolette*, Peymann se encuentra hablando de su época en Bochum con su dramaturgista Hermann Beil. Aquí, Peymann se dedica a hacer

memoria de lo que está pasando en Viena y en Alemania en el ámbito cultural. Ambos recuerdan su etapa inicial en el teatro, pero uno lo sufre más que otro. Peymann ve ese pasado como algo que ya no va a volver y que el presente que está viviendo es asfixiante en comparación con el pasado, en Bochum, dónde se convierte en un lugar donde retornar. Beil, por el contrario, añora sus comienzos, sus primeros tropiezos y odia el ajetreo que está llevando en Viena, pero no se compadece de sí mismo, sino que es capaz de convivir con el recuerdo y afrontar lo que venga sustentándose en la memoria.

Estos *Tres Dramolettes* sirven para entender la conjugación de los tiempos en la literatura de la memoria. El tiempo deja de ser temporal para ser un espacio en el que los personajes van jugando y cambiando a través de la etapa a la que se están enfrentando. Los personajes recuerdan el pasado para desarrollarse en el futuro teniendo como columna central el presente, el tiempo de la experiencia. Todo esto se puede explicar también con la llamada teoría de cuerdas. Esta teoría física no se ha podido demostrar, pero asegura que en el universo conviven once dimensiones y que estas se pueden presentar en la naturaleza de diferentes maneras pero todavía esta teoría no ha podido ser demostrada empíricamente. Una de esas dimensiones sería el tiempo, el cual en lugar de ser un elemento temporal pasaría a tomar una forma espacial.

Sin entrar demasiado en materia de la física esta teoría propone que puede haber universos paralelos y que esto cambiaría la forma en la que concebimos nuestra existencia. Sirve para el estudio que el tiempo puede ser concebido como un elemento espacial y no temporal. Si bien es cierto que no se tiene el conocimiento necesario para comprobar esta teoría, la literatura memorialística puede expresarlo con palabras. En los *Tres dramolettes* Peymann va cambiando el presente, el pasado y el futuro. Puede ver el tiempo que quiera a través de sus recuerdos. La memoria sólo tiene sentido si hay experiencia y la propia experiencia del director le pronostica el futuro a través de lo experimentado en el presente y los recuerdos del pasado.

Thomas Bernhard escribe sus obras con la intención de molestar, de «levantar ampollas», para que la gente que vaya al teatro o lea sus novelas se replantee las ideas preestablecidas, las ideas que tiene la sociedad y todo el bagaje cultural estimulante al que el espectador y el lector hayan podido estar sometidos. Bernhard no sólo resultaba molesto en su época, sino que a través del tiempo sus piezas siguen teniendo vigencia. El austríaco se atrevió a exponer públicamente los recuerdos que durante más de cuatro décadas se silenciaron. Los juicios contra los nazis no llegaron en Austria hasta la década de los 70, casi veinte años después de la Segunda Guerra Mundial, y este motivo lleva a

Bernhard a tomar la idea de memoria histórica para que el público tome conciencia de lo que está sucediendo a su alrededor mientras que el pasado se propone como un elemento dialéctico. Mayorga, se cuestiona estos preceptos a través de la lectura de *Tratado de la injusticia* de Reyes Mate, donde la memoria toma el papel de la conciencia y aclara las cuestiones que todavía, años después no se han resuelto.

Su propuesta de justicia anamnética recupera la antigua noción de justicia general, puesto que reconoce en cada ser humano el fragmento necesario de un todo, pero también la extiende al colocar en su centro la memoria de las víctimas como clave epistémica. Pide pensar la justicia partiendo de la escucha de las historias de sufrimiento causado por injusticia. [...] Se trata de una propuesta en extremo exigente e intranquilizante que renuncia a la pretensión de una teoría cerrada de la justicia. Jamás completable en sistema, sólo se deja concebir como un proyecto infinito hacia una historia libre de violencia. Cada nueva experiencia de injusticia habrá de ser origen de un volver a pensar la justicia. Que, como la humanidad misma, no será un punto de partida sino de llegada. (Mayorga, 2016: 68)

Las obras de Thomas Bernhard son piezas de justicia contra el olvido. Un resentimiento contra la amnesia y el no recordar la ignominia. Una mirada a un futuro decadente donde sus coetáneos observaron un progreso sin fin. El austríaco fue un ejemplo de la importancia de la memoria dentro de la literatura, de la necesidad que suponía Walter Benjamin de recordar. Bernhard, por tanto, no odió Austria *per se* sino el tratamiento político-partidista que se estaba haciendo con la historia y la limpieza de conciencia que se habían llevado a cabo durante cincuenta años, desde la anexión de su país al III Reich.

#### 2.6.2. Heiner Müller.

«Analizar las estructuras del angustioso matadero prehistórico donde se debate la especie humana, con objeto de que el conocimiento de lo sufrido incremente las posibilidades de comienzo de una verdadera historia del hombre, constituye una intención última en Müller» (Reichmann, 1990: 11). El teatro de Heiner Müller se desarrolló a lo largo de toda la mitad del siglo XX para tratar de narrar todo aquel sufrimiento que había

sufrido y todavía se estaba produciendo en Europa y, por ende, en el mundo. Malkin (1999: 73) relata:

Müller's two major (political and personal) traumas were German fascism and East German communism. Born 1929 to a working-class family in Saxony, Müller saw his father, a minor social democratic functionary, beaten and taken away by Nazi SA agents in 1933; he was himself drafted at sixteen into the German Labor Force and sent to the front in 1945, where he witnessed the ending of the war. [...] Müller's career has been a dialogue with and against, the political and ideological forces that defined and constricted him as well as with their historical antecedents.

Sus recuerdos sobre la guerra y sus propias vivencias proporcionaron al dramaturgo un bagaje cultural y social sobre el que desarrollará todas sus piezas. La visión del hombre como una destrucción de sí mismo rodea todas sus piezas, al mismo tiempo que filosofa sobre el sufrimiento de las víctimas de la Guerra, ya no sólo de los que murieron, sino de los que se quedaron para contarlo. Al poner en escena unos sucesos que invocan al recuerdo a los allí presentes no intenta ser didáctico, a diferencia de Brecht.

La evolución de su teatro se encuadra en la estela de pensamiento de Walter Benjamin en el que la historia, tal y como se conoce hasta el momento, pasa a ser un elemento inútil, alejado de toda la humanidad que ha sido su creadora. «Ningún futuro desalojará a la barbarie; el tiempo no conduce a una humanidad emancipada; la historia es inútil», pero continúa Mayorga (2016: 241): «La Historia no tiene sentido: el teatro de Müller lleva hacia ese descubrimiento, pero no se detiene en él. Es un teatro para después de la historia».

Heiner Müller no trata de crear una escuela para los siguientes años de su época, sino mostrar al espectador coetáneo a él las acciones que se están llevando a cabo. La importancia de los actantes en su teatro cobra forma a través de los actos que representan. Su dramaturgia tiene como finalidad que el hombre se descubra tal y como es, como una máquina de sufrir por sus propios méritos. Como explica Reichmann (1990: 29):

El programa teatral de Müller está de cabo a rabo transido de tensión utópica. Le gusta narrar la anécdota en que Brecht, al preguntársele si lo que hace es ya teatro épico [...] responde que sólo comenzará el teatro épico cuando acabe la perversidad de convertir en una profesión un lujo: la actuación teatral. [...] Este horizonte utópico –teatro representado no *por* actores profesionales *para* espectadores pasivos [...], sino por seres humanos integrales para sí mismos, bajo relaciones sociales distintas– [...] no es casual que durante largos períodos le haya preocupado la reformulación y actualización de la teoría y la práctica del *Lehrstück* brechtiano [...] y cuyo objetivo no estriba en causar un

efecto cualquiera en un público (que no puede existir) sino en transformar a los actores no profesionales que la representan.

Müller investiga en el teatro un rasgo de humanidad. El arte creado por una persona y que esa persona ha de verse reflejado en el proyecto. El teatro de la memoria, representado por Müller en sus piezas, busca la creación de un espíritu colectivo que recuerde lo ausente en lo oficial. El alemán trata en su teatro de renunciar a la individualidad a través de la sensación de sufrimiento. Esto se conseguiría con la ejecución altruista de acciones que dejen de ser utilitaristas y únicamente aporten al espectador un esbozo de lo que la humanidad ha sido, es y será si los actos se repiten. En palabras de Riechmann (1990: 30):

El fundamento del humanismo sería, pues la actitud de renuncia al yo, de superación de la propia individualidad, el suplemento de acción y trabajo, de praxis social, en que el individuo no busca ya su propio provecho; y ello no por un deseo de perfección moral o de redención individual sino porque sólo en esta acción “altruista” se adivina la potencialidad de detener la sangrienta rotación maquinal de la prehistoria.

La búsqueda de superación de lo anterior es un rasgo significativo en todo el teatro posmodernista que se desarrolla en la mitad del siglo XX. Si las vanguardias supusieron un cambio de paradigma, el posmodernismo trajo consigo la devaluación de cualquier rasgo anterior para ser superado por los nuevos elementos históricos, o no históricos, que han marcado el devenir de los sucesos actuales. La reseña que realiza Benjamin sobre el cuadro de Klee de *Angelus Novus* ha servido para muchos pensadores, que influyeron en todas las artes, para comprender la decadencia de la historia y la transición de esta a una no-historia.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecerse. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán. (Benjamin *apud* Mate, 2006: 155)

La idea de que la historia es una ruina ha llevado a los estudiosos del pensamiento de Benjamin a crear el concepto de «dialéctica histórica». En ella Benjamin trata de proponer como paradigma de conocimiento lo ausente, pero también lo presente. Para Müller, como para Benjamin, la complejidad del pasado y la fractura de su memoria recordada es una preocupación eterna, una preocupación que representa nada menos que una firma literaria. Pero esta consigna literaria no ha de estar exenta de la experiencia. Pues como observa Mayorga (2003: 135):

Benjamin considera la experiencia en su historia. Es la marca del tiempo lo que rastrea en ella. De entre sus notas, se fija especialmente en una: su comunicabilidad; de la experiencia se hace comunidad. Ahí radica la importancia política que concede a la decadencia, en la modernidad, del arte de narrar. La crisis de la narración constituye además una crisis de la memoria. Pues la narración es un *medium* de la tradición colectiva. Al considerar históricamente la narración, Benjamin no se ocupa tanto de un género literario como de momentos por los que ha pasado la experiencia humana. Lo que hace más interesante a sus ojos la figura del narrador oral es que éste recoge, crea y transmite experiencia: aquello que narra procede de la experiencia, que él convierte en experiencia de sus oyentes.

Para Müller, al igual que apunta Mayorga sobre Benjamin, lo importante es transmitir la experiencia, pero no a un público, sino al propio actor para que el espectador se sienta reflejado en las experiencias comunes que ha vivido. Si Benjamin prosigue con las ideas marxistas sobre la comunidad, Müller propone la comunidad no como un fin *per se* sino como un convivio, en el que la condición humana quede reflejada. Esto ha de entenderse como un continuo vivir y un continuo sufrir por parte del dramaturgo, que tuvo que vivir a lo largo de su vida con el estigma y el trauma de haber sido una víctima de dos regímenes totalitarios: por una parte, del nazismo y por otra, del comunismo. Como el mismo Müller enuncia:

Mientras la libertad siga estando fundada sobre la violencia, la práctica del arte sobre privilegios, las obras de arte tenderán a ser prisiones, las obras maestras cómplices del poder. Los grandes textos del siglo trabajan en la liquidación de su autonomía, productor de su prostitución con la propiedad privada, en la expropiación, finalmente en la desaparición del autor. Lo permanente es lo huidizo. Lo que huye permanece. (Müller *apud* Reichmann, 1990: 33)

Al igual que el ángel del tiempo de Benjamin, lo que queda es la ruina de lo que fue, pero una ruina pisada por los ciudadanos contemporáneos, que gracias al progreso

han llevado a la amnesia a imperar sobre el ideario occidental. Como define Malkin (1999:71): «Müller's "memories" are not only about remembering, but about the memories themselves: he invokes the concrete political and cultural world of Europe, the figures and events that have shaped its people, the transgressions and oppressions of European, and particularly German, history».

El recuerdo, como tal, es un elemento importante *per se*, pero lo que realmente interesa a Heiner Müller es la provocación que esto puede acarrear. Al igual que Bernhard, el teatro del alemán tiene una gran carga política y social contra aquellos elementos que producen la amnesia, aunque la hostilidad de Bernhard no está presente en los textos de Müller. La comunidad es un elemento central, no para el austríaco, y es por este motivo por el que el alemán trata de convocar a la sociedad para recrear las experiencias, que es el motivo principal de su teatro de la memoria. Como expone Müller:

Creo que sólo pueden hacerse experiencias [Erfahrungen] colectivamente. Son los colectivos los que hacen experiencias. Pero dado que los colectivos están organizados la mayoría de las veces de tal manera que las experiencias vuelven a ser reprimidas enseguida se trata de impedir o perturbar ese proceso de represión. (Müller *apud* Riechmann, 1990: 45)

La colectividad es un punto fundamental, pero el teatro de la memoria ha de ir en contra de aquellos pensamientos establecidos por una sociedad y establecer un diálogo con todos los pensamientos reunidos en el convivio. La idea de Müller es de transformar todos los colectivos y sus fuerzas motoras para desarrollarse dentro de una humanidad global. Si el teatro de la memoria trata de reflexionar sobre el individuo dentro de la sociedad se trata de cambiar a lo colectivo para entretener un diálogo con los individuos a través del recuerdo. Riechmann (1990:45) lo expresa:

Nosotros –nuestra bárbara civilización del productivismo, el saqueo de la naturaleza, la división en clases, el militarismo, el imperialismo, el racismo, el sexismo. Devoramos a quienes mueren de hambre. Estamos ya devorando con apetito a nuestros nietos, y pronto les llegará el turno a nuestros hijos. Que cese el canibalismo. Que cese la barbarie. El estrato de radicalidad que Müller alcanza para el planteamiento de ciertas cuestiones no es por incómodo menos irrenunciable. Con determinadas certezas [...] no se puede vivir, vale decir no se puede seguir viviendo como antes: nuestro poeta es de los que piensan que en tal situación no hay que reprimir las certezas sino cambiar de vida. Sino cambiar la vida.

La idea del cambio como progreso implica un nuevo comienzo. El cambio de perspectiva ha de darse desde la propia sociedad para que de esta manera devuelva el



cambio a los individuos, el cambio de perspectiva de los mismos conocimientos que ya se tenían en mente. Teniendo en mente al público, no como consumidor, sino como factor experiencial permite al dramaturgo memorialístico plantearse otras lecturas y escenas diferentes a lo que se está consumiendo en la cultura pop. En *La máquina Hamlet* de Müller las escenas son una crítica a la lectura del clásico de Shakespeare. El autor postmoderno, al igual que Müller, ya no recrea piezas para agradar, sino para replantearse las propias visiones del mundo y cambiar el resto de la sociedad. El teatro de la memoria sigue el esquema del teatro clásico, el cual se da en comunidad, y la comunidad arguye propuestas sobre la veracidad de lo mostrado en la escena. La memoria no pretende entretener, sino formar un espacio de librepensadores, alejados de los cánones del conocimiento tradicional.

### 2.6.3. Tadeusz Kantor. La construcción de un colectivo.

Tadeusz Kantor fue durante muchas décadas un referente en el panorama europeo dramático. Sus piezas del, comúnmente denominado, *Teatro de la muerte* consiguieron encuadrar la memoria y la violencia ejercida y sometida a lo largo de la historia del siglo XX y cómo los coetáneos sufrieron esas acometidas:

Kantor es una figura fundamental en el teatro europeo del siglo XX. Lo es sobre todo a partir de 1975, en que estrena *La clase muerta*, que Peter Brook caracterizó como «un espectáculo tras el cual el teatro no volvió a ser el mismo». Su influencia se deja reconocer en creadores mayores y también en otros menores que repiten estilemas del teatro kantoriano. Kantor halló una forma específicamente teatral de dar expresión a sus recuerdos, logrando, como quizá ningún otro creador escénico, convertir a los espectadores en portadores de su testimonio. No es posible hablar de la representación y comunicación de la memoria sin tener en cuenta creaciones como *La clase muerta* o *Wielopole, Wielopole*. (Mayorga: 2016: 243)

Las piezas del dramaturgo polaco envolvieron al público congregado en la representación en los propios recuerdos de las experiencias de Kantor. Si bien es cierto que en sus espectáculos lo que predomina es la escenografía, dada su formación en Bellas

Artes, sus textos comprimen todas las vivencias de los niños polacos nacidos en mitad de la Primera Guerra Mundial. La importancia de la memoria para Kantor es suprema, pues la derrota de los ausentes hace asfixiante la vida de los presentes.

La victoria del pasado sobre el presente consiste en la concatenación de hechos que permiten al ser humano contemporáneo dilucidar en qué parte de su propia historia se encuentra. Para Kantor la muerte es mirar al presente observando todo lo que ya no está, pero sí que estuvo. Al igual que la idea del *Angelus Novus* de Walter Benjamin, las ruinas del pasado no permiten la actuación de las sociedades venideras. Mientras que el ángel de la historia se queda mirando hacia el tiempo pretérito, los personajes del teatro de Kantor recogen las ruinas y las toman como propias, aunque eso influya en la ansiedad que genera el presente.

Con lo tangible es posible el acceso a la verdad, pues la historia ha demostrado que no es efectiva para el conocimiento de la condición humana. Sin embargo, aquello que está sin estar permite, junto a lo presente, vislumbrar lo efímero de la vida y mostrar las distintas realidades de las diferentes experiencias que se han generado a lo largo de la historia. Mayorga (2016: 245) entiende:

De la muerte, sí, porque es «el encuentro con la muerte» el precio que, según Kantor, acaba pagando quien se atreve a sostener su mirado sobre los lugares del recuerdo. Su mirar a través de la ventana la clase vacía le lleva finalmente al descubrimiento «de que los niños ya han vivido su vida, de que han muerto, y de que precisamente el hecho de su muerte, de su desaparición, hace que la clase se llene de recuerdos, que los recuerdos cobren vida y adquieran una misteriosa fuerza espiritual».

Las ruinas permiten generar vida, siempre y cuando estas sean vistas con la perspectiva de un tiempo futuro construido sobre ese pasado. Para Kantor esta afirmación es la que lleva a su teatro a mostrar un futuro pasado, un tiempo en el que la historia de los silenciados sigue estando presente en el devenir del progreso futuro hacia el que Europa se ha encaminado. Es preciso recurrir a la palabra como elemento escénico, así como desdeñarla cuando la experiencia se puede volver tangible a los ojos que observa. Nawrot (2018: 850) propone:

En este montaje [*Wielopole, Wielopole*] se abandona por completo la utilización de textos dramáticos previos, aunque no se niega al texto como tal. Ya no se interpretan discursos, sino ideas. Y sólo en el proceso de creación, durante los ensayos, estas ideas cobran vida y se visten con palabras. Éstas, pronunciadas por los personajes, contribuyen a la construcción del espectáculo y a menudo se convierten en un elemento crucial. En la

etapa del Teatro de la Muerte estamos ante la expresión máxima de la dramaturgia espectacular a base de las reflexiones teóricas. Para Kantor lo más importante era el equilibrio o el límite entre la ilusión y la realidad, y durante la puesta en escena tanto el actor como el espectador debían tener plena conciencia de ello.

El teatro, para el dramaturgo polaco, es por tanto una creación social, un elemento político que ha de criticar todas las acciones que la sociedad coetánea a la creación y la verdadera pueden llegar a concebir. No es el teatro, sino, un muestrario de las conductas humanas en diferentes experiencias o traumas, por este motivo, Kantor especifica, en su teatro la importancia de morir para dar vida a aquello que sigue estando presente, para rodear a sus conciencias y valorar los elementos creadores de comunidad. Para Kantor existe, como para Benjamin, dos miradas hacia el progreso europeo. La primera de ellas es la de una marcha triunfal del «ángel de la historia», quien siguiendo su estela siempre irá hacia delante. La segunda permitiría ver los restos que la historia va dejando tras de sí. Si se compara a la humanidad con el ángel de la historia siempre habrá que dividir a este en dos partes, por una sus alas y por la otra su mirada.

Kantor pretende volar al mismo tiempo que observa qué ruina se ha quedado detrás. No se puede dividir al «ángel de la historia» pues es superior, moralmente hablando, que el resto de la humanidad. «Su vuelo majestuoso no le produce alegría, pese a los espacios que conquista, porque observa que la marcha triunfal se hace sobre escombros y cadáveres» (Mate, 2009: 167). La humanidad, proponiendo el avance, destruye todo lo que la tradición ha ido forjando. Esas ruinas que ha dejado es lo ausente, a la par que lo vencido, en los sucesos históricos que se han ido forjando en Europa en el siglo XX y que todavía repercuten en la sociedad contemporánea. Para Kantor «el espectáculo no quiere ser una reconstrucción del pasado, sino la expresión del recuerdo» (Mayorga, 2016: 247).

Pero, pese a que su teatro representa elementos que podrían influir en la concepción de los sentimientos de los personajes, Kantor intenta que no ocurra. Los hechos acaecidos pretenden mostrar lo que ficcionalmente ocurrió, y al ser la realidad más dramática que la propia puesta en escena el dramaturgo polaco no se recrea en las miserias humanas, sino en el recuerdo del sufrimiento que se vivió a lo largo de la historia no oficial. Mayorga (2016: 247) concluye:

Kantor combate contra la tentación de deslizarse hacia la solemnidad y el sentimentalismo. Sin embargo, sus espectáculos han provocado honda y perdurable emoción en espectadores de todo el mundo. Su memoria se ha tejido con la de quienes han presenciado sus espectáculos, a los que Kantor ha convertido en testigos de su recuerdo.

El testigo que recoge el espectador, no es para sí mismo, sino como una manera de contribuir a la idea del teatro como arte político. Un arte asambleario que exige al resto de la polis ausente en la representación un conocimiento de lo que en ella ha sucedido. Un debate que todavía sigue abierto, pues las heridas causadas en el siglo XX siguen abiertas en los espectadores que visualizan este tipo de piezas dramáticas.

#### 2.6.4. Samuel Beckett. Los recuerdos encerrados.

Samuel Beckett es uno de los principales autores dramáticos del teatro del absurdo. Sus dos piezas más representativas, y representadas, han sido *Esperando a Godot* y *Final de Partida*. Sus valoraciones en ambas hacia el devenir de la historia le permiten crear un tiempo estático y disfuncional en el que lo principal no sea una idea temporal lineal sino un momento que se repite en numerosas ocasiones. Beckett tiene una pieza *menor* que no es tan conocida como las otras ya mencionadas titulada *La última cinta de Krapp*. En ella se vislumbra un texto en el que el protagonista, Krapp, graba sus memorias en un magnetófono. Sobre el teatro de la memoria de Beckett, Malkin (1999: 39-40) aclara:

Beckett does not lend himself to discussion through terms such as “collective memory” or “historical trauma” – Terms I will be using in consequent chapters. Memory in Beckett’s plays is not motivated by historical wounds, nor is it memory *of* those historical inscriptions. Yet, it would also be wrong to view these plays as *individual* memory. The individual collapses in Beckett’s late plays, comes apart in ways that are crucially different and more basic than the splintered modernist figure.

El individuo y la colectividad son las ruinas que deja atrás el «ángel de la historia» de Benjamin. Está astillado pues su salvación no es posible. La catarsis en estas piezas memorialísticas de Beckett no se concibe como una manera de seguir luchando, sino como una rebeldía hacia esa condición humana. El esfuerzo de Beckett será premonitorio de lo que luego en España fundó Sanchis Sinisterra y su teatro fronterizo. Una pregunta constante a las preguntas tradicionales sobre el motivo de la existencia. La frontera que

traspasa Beckett a través del tiempo permite encuadrar la condición humana como una ruina temporal, en la que la muerte recuerda que lo eterno es inexistente.

Ante el temor de los ciudadanos a su condición mortal se aferran a sus méritos y a sus memorias para permanecer en el ideario colectivo. Krapp, dentro de la pieza, pretende descubrir más cosas de su pasado tras la escucha de él mismo relatando sus memorias en un magnetófono. El teatro del absurdo muestra el fin de la realidad tal y como se conocía en la tradición, pues a través del recuerdo cuando el personaje percibe cuan alejado estaba de la realidad en el momento en el que estaba viviendo. Beckett trabaja el monólogo en esta pieza arguyendo los problemas que acarrea el descubrimiento de la memoria. El recuerdo, que es omnipresente en toda la pieza, convoca a un colectivo a repensar las antiguas reflexiones y los compara con la experiencia vivida en la senectud. La historia relatada por Krapp cuando es joven es diferente a cómo los recuerdos están narrados. El personaje no se reconoce en él, a pesar de que son sus actuaciones pasadas lo que marca su comportamiento y su ajetreo actual.

La ininteligibilidad de la pieza beckettiana es, cree Adorno, la propia de un tiempo en que la humanidad «tras sucesos a los que ni siquiera supervivientes pueden sobrevivir», se arrastra sobre escombros sin capacidad siquiera para reflexionar sobre la propia destrucción. En un mundo cuyo a priori es Auschwitz, el único texto posible está tejido «con la técnica de la inversión». (Mayorga, 2016: 235)

Si bien la filosofía no es tomada en consideración por Beckett, la condición humana no está exenta de reflexión en sus piezas. Pero este debate no se gesta entre el autor y la pieza, sino entre la escenificación y el espectador. La complejidad existente para sentirse reflejado en el espejo escénico, permite la reflexión del arte no como un producto mercantil, sino como la tergiversación crítica de los valores catequéticos tradicionales.

El tratamiento del pasado, por ende, no es objetivo, sino que, dentro de las piezas de Beckett, se da en el sujeto, en la mente del propio personaje. El conocimiento de la historia marcada por los grandes acontecimientos no es necesario, sino el recuerdo que Krapp ha tergiversado a través de sus propias experiencias a lo largo de su vida. Malkin (1999: 44) aduce:

In Krapp, memory is imagined as a large two-spoiled (double-lobed) tape recorder. This choice of metaphor –a mechanical, material box– presupposes and shapes the way we view memory function, and thus the “self”, in Krapp. It also entails a set of concepts and dramatic moves –mechanistic, dualistic, basically still mimetic– that, I will claim, are no

longer relevant in *Not I*. Memory in a box means memory localized within a concrete, material form. No longer elusive or diffuse, memory seems self-contained, redeemable, very present, depending for its “use on finding the right reel, twisting the right levers, locating the desired section of tape.

Encerrar los recuerdos en un lugar concreto permite acceder al pasado en un plano espacial. La confusión de dos elementos que siempre han ido unidos en la tradición filosófica contemporánea permite a Krapp, en la obra, y a Beckett, en su dramaturgia, concebir unas piezas que permitan la reflexión sobre el cambio de paradigma que se estaba llevando a cabo desde el nacimiento de las vanguardias y después de la caída de europeos por parte de otros europeos. La muerte de la historia implica, por tanto, la muerte de la tradición, la nueva manera de crear contenido histórico se ha de gestar desde el individuo que ya no puede ser entero, sino parte de un conglomerado global. Fernández-Santos (1965: 15) defiende:

Beckett es un escritor que ha vivido no solamente el apogeo doctrinal del existencialismo, sino también, y esto es más importante, las circunstancias históricas que hicieron posible ese apogeo. Ninguna de las presiones ambientales que condicionaron la creación de la filosofía existencialista es ajena a la obra del dramaturgo irlandés; del mismo modo, y por las mismas razones, tampoco le es ajena su problemática, que no es simplemente la problemática de una filosofía específica, sino la de toda una generación de intelectuales, la de toda una época del pensamiento europeo contemporáneo.

El magnetófono permite intuir la memoria individual encerrada, los recuerdos concretos de un lugar y de un tiempo. Muestra con subjetividad las memorias ausentes en los libros de divulgación historiográfica. Beckett no pretende narrar historias de grandes personajes históricos, pero sí representar historias de la no historia. Se presencia en *La última cinta de Krapp* el recuerdo más crítico y personal, al que se puede vislumbrar, además de un acercamiento por extrañamiento al personaje que recuerda sus vivencias en el lugar concreto. El recuerdo de todos los europeos supervivientes a la matanza de la II Guerra Mundial está encerrado dentro de magnetófono, para luchar contra la amnesia que llega en el momento en el que las personas que acumulan unas experiencias han dejado de existir.

Hay un «exceso de conciencia» en los móviles básicos del pensamiento europeo contemporáneo. Esa frase tan cotidiana: «Tomar conciencia» es un exponente de esa situación. Se «toma conciencia» de todo y en todo. Los hechos humanos más pequeños aparecen como un pretexto para «tomar conciencia» de ellos. Entenderlos, concienciarlos,

significa situarlos en un orden de ideas superior e infalible, explicación última de todo, del mundo en su totalidad como en sus menudencias. [...]Dada una supuesta clave de la historia y del mundo, su poseedor se considera autorizado para explicar mediante ella incluso el vuelo de una mosca o la caída de la hoja de un árbol. El mal –y el mal supremo intelectual es la confusión vestida de lo contrario– no está tanto en el gesto honrado de «tomar conciencia» como en la enorme variedad de contenido que este gesto tiene en el mundo europeo actual. (Fernández Santos, 1965: 35-36)

Beckett condiciona la existencia del mal, expuesta por Fernández-Santos como dogmática, a la influencia que las acciones del mundo puedan acarrear. Pues para Beckett, como en *El gran teatro del Mundo* de Calderón, observa a la humanidad como un Circo o un teatro. Krapp es un personaje encarnado por un payaso. Como acentúa Sastre (1965: 85): «Beckett parte de esta pareja del circo. Destruye su diferenciación externa, Borra la gran ceja. Quita la narizota. Desvanece los colores brillantes. Lava los maquillajes y aparecen los verdaderos ojos hundidos. Los echa a la pista. Están arrojados. Esperan. Se aburren. Juegan».

El teatro de la memoria de Beckett es un juego del recuerdo, pues mientras en otros autores la memoria es un elemento de salvación, a través de Beckett la memoria está encerrada y sólo se usa como un juguete en las manos de un niño.

#### 2.6.5. Harold Pinter. La inexistencia del pasado.

Harold Pinter es considerado uno de los mejores, y más importantes, dramaturgos británicos del siglo XX. Con él se gestó en toda Europa un teatro comprometido con la sociedad y con la búsqueda imposible de la verdad. Aragay (2017: 113) define así el teatro de Pinter:

«Art, veritat i política», el títol de l'al·locució que Harold Pinter va adreçar a L'Acadèmia Sueca el 7 de desembre del 2005 en versió preenregistrada a causa del seu delicat estat de salut, recull tres passions d'un home apassionat. Tres passions que van marcar la seva dramaturgia fins al punt que no resulta descabellat afirmar que la seva obra constitueix una reflexió continuada sobre la relació entre el tres termes.

Los tres términos que expone Aragay, en el estudio sobre las obras *Viejos tiempos* y *Cenizas a las cenizas*, marcan los puntos cardinales que toda la dramaturgia de Pinter seguirá en los años siguientes. En sus piezas se encuentran los elementos políticos necesarios para crear una pieza espectacular al pueblo, conversando con sus ciudadanos, pero las obras que están relacionadas con la memoria son, precisamente, las mencionadas al inicio de este párrafo.

La figura del tiempo en estas dos obras es la de un elemento ausente, pues pese a que existe en el recuerdo de los personajes, no es sino un pretexto del marco temporal. En *Viejos tiempos*<sup>12</sup> la imposibilidad de saber el recuerdo acertado convoca al convivio a replantearse la verdadera condición de su realidad. Una realidad que es, alejada del objetivismo del siglo XVIII, cambiante. García Tortosa (1979: 12) apunta:

El problema estriba en que la realidad es extremadamente cambiante y sujeta a múltiples y contradictorias interpretaciones. No obstante, existen unas constantes; un tanto difusas e imprecisas, hay que confesarlo, pero que pueden por otra parte predecir los rasgos más descolantes de la realidad lingüística, vista desde la perspectiva de la marginación. Si en el siglo dieciocho esta realidad se identificaba con la lengua de la burguesía, no ha de sorprender que actualmente se sitúe en el nivel conversacional y que Pinter haga hablar a sus personajes en el nivel coloquial del lenguaje obrero. [...] El que Pinter decida por este nivel de habla no supone un compromiso alguno con los problemas sociales de sus personajes, sino más bien la aceptación objetiva de un hecho que trasciende a autor y personajes por igual, así como el convencimiento de que es en este nivel donde mejor se pone de manifiesto la falsedad y el vacío del lenguaje culto.

La familia escenificada en *Vells temps* pertenece a un estrato social adinerado y que pasan sus días en su casa de campo. Pese a que ambos protagonistas hablen sobre la libertad toda la acción se desarrolla en una habitación. Al hablar del exterior de la casa necesariamente han de reflexionar sobre el pasado. Kate, Deeley y Anna, son tres personajes de la misma edad cuyo núcleo de unión es el pasado de Kate. La casa de Kate y su marido, Deeley, es la mónada escénica donde se desarrolla todo el acto. Pinter desarrolla en esta pieza una lucha dialéctica entre Anna y Deeley para demostrar quien de los dos conoce mejor a Kate, aunque ambas imágenes del pasado están tergiversadas por sus intereses creados. Ante ello sirve de guía las palabras de Reyes Mate (2009: 76):

Para ver necesito renunciar a mi mirada (es el momento destructivo) y aceptar ver

---

<sup>12</sup> Tanto *Viejos tiempos* como *Cenizas a las cenizas* serán analizadas en su traducción al catalán por parte de Joan Sellent. Utilizamos estas ediciones no sólo por la calidad literaria de la traducción, sino porque además son las ediciones más recientes y actualizadas.



con la mirada del otro. Al hacer mía la mirada del otro (traducción ética: al hacer mía la causa del otro) ocurre lo siguiente: a) me veo como soy [...] b) el otro se hace visible [...]; c) podemos ser vistos como somos. [...] Ver es ser visto. Gracias pues a la mirada del otro (que es el pasado inédito), aparece en toda su particularidad e injusticia la actualidad del presente y se postula un nuevo presente en el que se reconozcan los derechos de ese pasado vendido. Es decir, se postula acabar con la lógica histórica que lleva a construir el presente sobre las espaldas de los vencidos.

En el caso de *Vells temps*, Pinter pone la vista en los ojos del que escucha. Esta sinestesia será recordada durante toda la obra por Kate, quien se muestra como hundida en cada momento pasado que llega hacia ella a través de las palabras de sus acompañantes. Este rasgo de Kate se repetirá en otras obras del dramaturgo, pues ella no mira por los ojos del pasado de los otros dos personajes, sino que ellos están recordando las experiencias vividas por Kate. Ella está siendo vista por su marido y por su amiga, pero en absoluto se ve a ella misma reflejada, ni siquiera cuando comienzan a cantar *Lovely to look at*, la canción de Irene Dunne.

Las propias palabras evocan momentos del pasado. El lenguaje como creador de realidad también es un distorsionador de ella. El espectador está obligado a discernir sobre que realidad es la verdadera, o que imagen es la que se muestra menos distorsionada. Pinter proyecta su imagen sobre las verdades dogmáticas en su dramaturgia. Nada hay de realidad en una acción al cien por ciento, sino que las experiencias traumáticas de cada uno distorsionan la llegada del mensaje. Ante esto Mayorga (2016: 143) se plantea:

El compromiso es decir la verdad. De eso se trata: de decir la verdad. De hacer visible la realidad. De hacerla visible porque la realidad no es evidente. De desvelarla, porque está enmascarada. Un teatro así es necesario ahora como lo fue siempre. Cualquier otro teatro no merece ser puesto en escena, ni ser escrito, ni siquiera merece ser imaginado.

El teatro de Pinter entra en el colectivo de la sociedad europea, y occidental, del siglo XX. La verdad no se deja presuponer como elemento vertebrador, sino la búsqueda de esta. En la tesis de Jiménez Fortea (2004: 177-178) se expone:

En las obras de Pinter, los personajes no explican el mecanismo de sus cerebros, como es de suponer, sino que los espectadores nos encontramos con dos tipos de situación que debemos analizar: al primero pertenecen aquellas en las que unos personajes mienten a otros personajes sobre hechos que han ocurrido dentro del tiempo de la representación y de los que nosotros hemos sido testigos; por lo tanto el proceso de verificación no será tan difícil, pues sólo tendremos que prestar atención a todas las escenas y relacionarlas; y en el segundo, incluiremos aquellas en las que cuentan hechos que han ocurrido fuera del

momento de la representación y por lo tanto no será tan fácil de comprobar si son verdad.

Los personajes juegan el papel fundamental de encubrir la vida que han llevado y sus verdaderas intenciones con respecto a sus palabras. Los caracteres pinterianos luchan por sobrevivir ante las acometidas de los otros y de la historia. Distorsionan sus recuerdos para que su vida sea un completo enigma y que sea únicamente el espectador/lector quien averigüe lo que realmente están relatando. En *Cendres a les cendres*, Rebecca hiere con sus palabras a su acompañante, Devlin. Él trata de buscar un sentido a todo lo que ella está recordando, descubrir el motivo del recuerdo de su amada, y cerciorarse si lo dice como método de evasión o si sus palabras son como un arma blanca que tratan de rasgar su piel.

El sometimiento a través del lenguaje es el encadenamiento, para Pinter, de todas las clases sociales a las leyes burguesas que rigen Occidente. La búsqueda de la verdad por parte de los personajes y espectadores de las piezas de Pinter pueden conducir al relativismo filosófico que el propio autor trata de evitar. Es precisamente por esto por lo que esta pieza, pese a tener un fuerte contenido memorialístico, no trata la memoria como elemento central de conocimiento sino como la desconexión entre las fuerzas motoras del mundo y lo que los une. Como explica Aragay (2017: 128):

L'obra també es pregunta cap a on ens porta el relativisme absolut –paradoxa de les paradoxes– de la cultura postmoderna i reivindica, sobretot a través de Rebecca, el vincle entre llenguatge i realitat. El segon Pinter no renuncia, per tant, a continuar explorant la preocupació fonamental de la seva primera etapa, el llenguatge com a constructor de realitats i relacions en el pla «micropolític». Sí que es mostra fermament convençut, en canvi, que cal denunciar tota utilització del llenguatge per distorsionar o per amagar la realitat, els fets o la veritat i el relativisme ètic y polític que sovint se'n deriva.

Lejos de realizar un estudio político o filosófico sobre la sociedad, Pinter enmascara a sus personajes de individualidad en la que el espectador no puede acceder si no es través de su propio conocimiento y sus propias vivencias o traumas. Se encuentra en consonancia, también, con lo expuesto por Benjamin sobre el *shock* y las consecuencias que este tiene como elemento didáctico del arte en la sociedad. Es precisamente por este motivo por el que Pinter, en la recepción del premio Nobel de Literatura en 2005 estipuló y resumió lo que con su teatro quería transmitir. Sanchis Sinisterra (2018:127) tilda su discurso de:

Inoportuno y demagógico, fuera de contexto en un acto concebido para reconocer el valor de su obra literaria [...]. Pero él se había anticipado a tales críticas, al anunciar que iba a hablar de *la verdad*, de la verdad en su teatro y su posición como ciudadano. Y si bien es cierto que en sus obras predominan la ambigüedad, la incertidumbre y lo inverificable de las conductas y las palabras humanas, si es evidente que su teatro explora lo que hay detrás de las apariencias, sin relevarlo nunca de un modo inequívoco, no menos cierto es que su conducta como ciudadano ha sido siempre, y más rotundamente a partir de su consagración como dramaturgo, de una transparencia clamorosa.

La importancia del ciudadano como espectador, además de cómo creador de crítica es una figura fundamental para cualquier tipo de teatro, pero hace especial hincapié en el teatro de la memoria, donde el espectador y el creador se unen para formar una experiencia única y variada, un trauma vivido por una comunidad a través de una representación de un *shock* acaecido en épocas anteriores.

#### 2.6.6. Arthur Miller. El recuerdo como espejo.

El caso de Arthur Miller presenta una mirada hacia el conocimiento del pasado a través de los hechos presentes. Es preciso traer a colación dos de sus piezas que a través de sucesos históricos o autobiográficos se expone los recuerdos de épocas anteriores para dialogar con el espectador coetáneo de estas piezas: *Las brujas de Salem o el crisol y Después de la caída*. Miller fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las letras por toda su carrera como dramaturgo y guionista cinematográfico. La primera de ellas, por orden cronológico, es *Las brujas de Salem*<sup>13</sup>. Esta pieza dramática ha sido llevada al cine y en el estreno tuvo una gran acogida por parte de la crítica. Esta obra narra un caso real de la historia que es la caza de brujas que ocurrió en el siglo XVII en un pequeño pueblo de Estados Unidos, Salem.

Miller, a partir de sus protagonistas expone una vivencia ficcional con personajes reales, trae al siglo XX cómo afectaba el fanatismo religioso en una pequeña comunidad.

---

<sup>13</sup> Esta obra puede llamarse indistintamente *El crisol* o *Las brujas de Salem*. En este trabajo se denominará *El crisol* cuando se estén mencionando elementos de la edición de Cátedra (2011) y el estudio de Ramón Espejo Romero, mientras que se llamará *Las brujas de Salem* cuando se esté haciendo mención al libro de *Teatro reunido* (2015) editado en Tusquets.

Proctor y su mujer son condenados a la horca porque los habían acusado pactar con el demonio. El pasado es implacable a la hora de desarrollar el presente. Con anterioridad, él había mantenido relaciones sexuales con la sobrina del párroco del pueblo, y ésta reúne a todas las chicas jóvenes en un bosque para urdir un plan y someter bajo su poder a todas las mujeres más mayores que se hacían cargo de su educación. Espejo Romero (2011: 16-17) resume esta rebelión:

Los altos mandatarios llevaban tiempo viendo cómo su autoridad iba siendo minada, tanto desde el flanco interno, dada esa relajación de las costumbres que comentábamos, como incluso desde la propia metrópolis. Lo que empezó siendo un juego de niñas terminó convirtiéndose en un instrumento (fallido a la postre) para devolver a los colonos al redil de la fe y las buenas costumbres, una manera de establecer una suerte de imperio del terror que mostrara a las claras que Massachusetts seguía siendo esa luz que iluminaba el mundo, esa ciudad en lo alto de la colina. Aunque los hechos estuvieron Salem como epicentro, el «brote» de brujería afectó también a otras localidades cercanas, en un fenómeno que terminó extendiéndose por toda la colonia.

La historia de cada continente es diferente, los personajes son diferentes y las fundaciones de ambos están largamente distanciadas. Estados Unidos tiene una historia bastante más joven que Europa, es por este motivo por el que el tema de la memoria es tratado por ambos bloques de manera totalmente distinta. Pese a ello la memoria de la fundación americana está ligada, en todos sus matices, a Europa. Por tanto, los países anglófonos de América –Estados Unidos y Canadá– deben su carrera literaria, filosófica y política a las raíces europeas. Arthur Miller narra el tema de la memoria en las raíces americanas, pero con el contexto social de un mundo globalizado, que no sólo se sirve de la tradición nacional, sino de todos los elementos occidentales de creación artística.

Miller produce una visión de la obra de una manera muy cineasta. Todas las acotaciones están en disposición de narrar el tipo de luz, las preocupaciones que tienen los personajes, los vestuarios, el *attrezzo* y, en suma, toda una serie de elementos que funcionan como vínculo realista entre el escenario, el pasado, el presente y el futuro. A diferencia de lo que se había mostrado con anterioridad, el teatro de la memoria de Miller pretende recrear arquitectónicamente un pasado gracias, sobre todo, a los avances cinematográficos y la industria de Hollywood que permiten las creaciones escénicas dentro de la pantalla cinematográfica. Los autores europeos inciden más en las acciones y en los pensamientos que en la recreación historiográfica en sí. Lo visual en Miller apoya lo sensorial y el mensaje que el autor quiere transmitir al espectador y ponerlo en

consonancia con las acciones que han revertido en el transcurso del país americano.

El contexto histórico en el que esta pieza fue concebida no era muy desigual al puritanismo extremo que se ejerció en Massachusetts en el siglo XVII. Tras el final de la II Guerra Mundial y los consiguientes juicios a las personas comunistas, Miller trata de mostrar que la historia, si no se conoce, se puede repetir. La muerte de Proctor es una alegoría a aquellos que llevaban una vida intachable, moralmente hablando, y que fueron juzgados por sus ideologías políticas. Los juicios de Salem eran similares a los que los tribunales estadounidenses sometían al pueblo que reaccionaba contra el poder. La lucha por las libertades en el férreo sistema capitalista que dominaba todo Occidente tenía que ser retratada a través del recuerdo de lo acaecido en Salem. Espejo Romero (2011: 42) apostilla:

Aunque la Guerra Fría ha durado hasta épocas recientes, es conveniente remarcar que para finales de los 50 la histeria anticomunista había remitido en Estados Unidos, por lo que el clima que Arthur Miller describe en *El crisol* es propio de finales de los 40 y principios de los 50. Jamás se volverían a cometer posteriormente los excesos de aquel momento. Es decir, no se prolongó durante toda la Guerra Fría y fue consecuencia de una situación nueva a la que los americanos no supieron reaccionar con la suficiente mesura y en la que se dejaron llevar por la histeria, tal y como ocurrió en el Salem puritano.

El lenguaje juega en la obra un elemento de unión entre el siglo XVII y la mitad del XX. Miller no se centra en esgrimir las palabras tal y como estaban detalladas en las memorias de los juicios, sino que utiliza el lenguaje educado de mitad de siglo para favorecer esa similitud. Las palabras de los personajes tratan de ocultarse constantemente de cualquier hecho que hubiesen realizado, pues la importancia de las respuestas que se ofrecen viene dada por el devenir de los personajes. También es propio del lenguaje puritano no extenderse en contar historias, pues lo importante ocurre dentro de uno mismo y de la relación del hombre con Dios. Es por este motivo que no ha de extrañar al lector/espectador contemporáneo que se trate de una obra oscura en cuanto a los diálogos, pues el silencio está mejor valorado en la sociedad que las palabras.

La subversión de la conducta de Proctor reside en utilizar las palabras para narrar sus actos y no sus creencias. Él es el ejemplo de lo que luego será la religión en Estados Unidos, una religión individual, subjetiva y que propone el bienestar de la raza humana a las creencias religiosas. El lenguaje de Proctor le permite encabezar un nuevo pensamiento para una nueva sociedad. Espejo Romero (2011: 102) narra:

Y quien es capaz de dominar el lenguaje es capaz de detentar el poder, y la heroicidad de Proctor está, por un lado, en su capacidad para detentar ese poder, y, al mismo tiempo, en su imposibilidad para hacerlo. Sus adversarios deberán acabar con Proctor para impedir que éste les arrebatase su autoridad, sin darse cuenta aparentemente de que su muerte (y la de otros inocentes como él) es justamente lo que se le va a arrebatar. [...] Proctor se ha apropiado totalmente del lenguaje figurativo para luchar contra los enemigos del hombre y, aunque finalmente sea derrotado, a partir de ese punto se tratará de una lucha entre iguales, al menos en el lenguaje, que es el que en definitiva crea realidades.

El drama narra la dificultad de poder desarrollarse como persona libre cuando existen ojos acusadores que coartan las expresiones que se alejen de lo socialmente adecuado. Para proponer más similitudes con la sociedad coetánea a Miller añade la importancia de la seguridad en los momentos de histeria colectiva y la creación de los chivos expiatorios que traicionan la confianza popular. La existencia de nuevas maquinarias que fortalecen la seguridad es excusada por la repetición de un hecho que consterna a la ciudad, y que todavía siguen estando presentes en los tiempos en los que se está escribiendo este trabajo. El párroco evoluciona como personaje, desde el ser bondadoso del primer acto al juez que amedrenta a los inocentes. Todas sus acusaciones están en contra de aquellos que no se toman los dogmas de fe como él mismo manda en su propia parroquia. Pero en la alegoría de su pieza él mismo acaba perdiendo a todas las vacas y a los animales domésticos que poseía en su domicilio. Este símil, con lo que está sucediendo con sus parroquianos y el cura, demuestra, al espectador, el motivo por el que las religiones han dejado de ser una piedra fundamental en una sociedad libre. El antagonista del párroco, protagonista, a su vez, de la pieza, Proctor señala la laicización como elemento de libertad total del hombre con respecto a la sociedad. Reyes Mate (2006: 279) teoriza:

La crisis, el fracaso o las insuficiencias de la Modernidad, que nadie cuestiona, obligan a hablar de tiempos postseculares, es decir, de tiempos en los que la razón toma con frecuencia formas más cercanas a la magia que a la crítica. Para hacer frente al persistente carácter público de la religión, por un lado, y a la tentación «religiosizante» de la razón, por otro, es por lo que conviene repensar la relación entre religión y razón.

Proctor propone la lógica como razón y no la religión como dogma. Es por esto por lo que se le obliga a repensar su manera de vivir bajo las duras normas religiosas del puritanismo. En los años 50, tras la comprobación del desastre que produjo la II Guerra

Mundial, se cambió el paradigma de la sociedad hacia un entendimiento de esta a los principios estoicos del trabajo como salvación, ya no del alma, sino de la sociedad que no ha quedado derruida. La sátira, dentro de la oscuridad total de la obra, es comprendida por el protagonista al final de la pieza. Su propio conocimiento sobre el funcionamiento de la sociedad en la que está viviendo le ha permitido perderlo todo menos el nombre. Sus palabras finales no son sino el odio ante una sociedad oscura por la ceguera de la ideología. Como expone Mayorga (2016: 31):

Aquello contra lo que el satírico dirige su odio moral, aquello que desnuda como inauténtico, es su propia sociedad. De ahí que pueda parecer un escritor de coyuntura, confinado al localismo y al instante. Pero ese reproche no vale para los mejores satíricos. Pues el asunto central de las sátiras mayores no es el nuevo vicio, sino el vicio de siempre, reapareciendo en sociedades que imaginan ser nuevas.

Si Proctor es el representante de la crítica a la sociedad, Abigail es la que sirviéndose de la ceguera colectiva consigue su propia venganza. Las mentiras a las que somete al pueblo de Salem se cobra vidas, es la visión rebelde de lo nuevo contra lo viejo, llevado al extremo. Pues utilizando los medios que están dentro del sistema judicial ayuda a entender a los tradicionalistas que todo lo que ha ocurrido es una mentira infundada por el odio. Abigail trama todo para luchar contra la educación del pueblo. No sólo carga contra Proctor por asuntos sentimentales, sino que toda la sociedad que domestica a las niñas se reduce al final en una consecución de ejecuciones. El muestrario de la maldad y de las brujas es Abigail, pues queriendo cambiar la sociedad termina corrompiéndola.

Esta pieza ha dado diferentes historias populares, el cine de terror ha tratado este tema de una manera menos realista de lo que ocurrió en la realidad. Miller, al comienzo de la obra, expone que la historia que está contando sucedió realmente y los personajes vivieron unas experiencias verosímiles. Es un punto que acerca este drama al teatro de la memoria. A través de una historia individual contar un sentimiento y un recuerdo colectivo. Los estadounidenses recuerdan con pavor y vergüenza lo que ocurrió en Salem, Miller trata esta vergüenza, pero desde un punto de vista fundacional, para que la fundación de los Estados Unidos no sea vista como narra la historia oficial, sino que fue una lucha de la condición humana contra la condición religiosa. El miedo y la angustia de los personajes se contraponen a los hechos victoriosos que se viven en Estados Unidos desde su independencia de Reino Unido. Como conclusión, Steiner (2011: 21) propone:

La ironía se ahonda. En vez de modificar o disminuir su condición trágica, el aumento de recursos científicos hace que los hombres sean aún más vulnerables. Este concepto no se halla explícito en Homero, pero aparece elocuentemente en otro gran poeta trágico, en Tucídides. Nuevamente debemos observar el contraste decisivo. Las guerras relatadas en el Antiguo Testamento son sangrientas y atroces, pero no son trágicas. Son justas o injustas. [...] Hoy seguimos desencadenando guerras del Peloponeso. Nuestro control del mundo material y nuestras ciencias positivas se han desarrollado increíblemente. Pero nuestros mismos logros se vuelven contra nosotros, haciendo más azarosa la política y más feroces las guerras.

Con esto, las historias trágicas de la muerte de los inocentes no lo llegan a ser por el propio hecho de que no han sido los dioses quien han condenado a los «embruados», sino que han sido las propias personas quienes han de hacerse responsables de sus propios actos. Ante la discusión de si la tragedia es posible en la contemporaneidad, Steiner elucubra que no es posible. El teatro de la memoria no es, *per se*, una tragedia, sino un drama, es decir, las acciones de los personajes definen el final a tomar y las diferentes direcciones que las sociedades posteriores han tomado. El recuerdo no es trágico en cuanto que es humano, si, por el contrario, existiese la posibilidad de un personaje luchando contra su propio destino la catarsis nos llevaría a la tragedia. Proctor no se revela contra ningún dios, por el contrario, acepta su destino de una manera estoica, como siempre ha actuado ante de toda la sociedad.

*Después de la caída* es una pieza peculiar dentro de la dramaturgia de Miller en la que el dramaturgo propone en el espacio teatral la memoria de Quentin, esto es, la memoria deja de ser un tiempo para convertirse en un lugar y viceversa. Esta manera de ver el tiempo también puede ser observada en la película de Christopher Nolan: *Interstellar* (2014). Pese a que sea ciencia ficción esta película lo que pretende es demostrar una de las teorías científicas contemporáneas: la teoría de cuerdas. Si el tiempo es un lugar donde poder pasear, el espacio queda relegado a otra dimensión. En la película el espacio es la habitación de la hija del protagonista y él está todo el tiempo navegando en los planos espaciotemporales del habitáculo.

Algo similar a esta película ocurre en esta obra de Miller. Los espectadores, o los oyentes, está dentro de la memoria del protagonista y en el escenario se encuentran todos los protagonistas de sus recuerdos. Quentin, en cuya memoria está presente todo el convivio, es el hilo conductor de la historia, de tal manera que se centra en un recuerdo, pero otro le viene al mismo momento e intenta controlar aquellos que son desagradables para él. Esta pieza que se sitúa en un tiempo espacial no es ni más ni menos que una obra



totalmente autobiográfica. En ella nos narra la persecución que sufrió en la caza de brujas a los comunistas en los años cincuenta y las relaciones que había tenido con anterioridad, entre ellas con la estrella del cine Marilyn Monroe.

El dramaturgo no pretende hacer una reconstrucción de lo que ocurrió, no le interesa otros decorados que no sean su propia mente, pues a través de ella es capaz de descubrir en qué lugar y en qué espacio se encuentra situada su mente. Miller consigue con esta obra contar un recuerdo personal a un receptor colectivo. La intención de la pieza no es generar el recuerdo de una comunidad, sino publicar todos sus recuerdos del pasado para proceder a un conocimiento historiográfico de la vida del dramaturgo y de Estados Unidos a través de la fábrica de recuerdos escenificada. Esta pieza se introduce dentro del teatro de la memoria a través de la reflexión del tiempo que realiza Reyes Mate (2009: 158-159):

La fecundación de la memoria del historiador gracias a la memoria o memorias colectivas. Lo explica ocurriendo la doble noción del tiempo. Además del tiempo *continuum* (pasado-presente-futuro) con el que trabaja la historia, hay un presente en el que se concentra todo el tiempo, es el tiempo eternamente presente, la punta de un cono invertido que hace plano con el presente. Es el tiempo en el que coinciden la conciencia individual y la memoria del grupo.

La historia de Arthur Miller es narrada en primera persona a través de los recuerdos de Quentin. Los personajes existentes no son sino recuerdos de sus tiempos anteriores, pero todos ellos están fuera del continuum temporal para acabar en el momento de la representación de la pieza, es decir, en el más estricto presente.

## 2.7. Teatro de la memoria en España

### 2.7.1. Alfonso Sastre

Las representaciones del teatro de la memoria en las tablas españolas comenzaron a gestarse como una manera de rebeldía a la última etapa de la dictadura franquista y como reflexión de lo acaecido en los años anteriores a la Contienda Nacional. En esta tesitura se encuentra Alfonso Sastre, uno de los dramaturgos más irreverentes de la escena española en las últimas décadas de la dictadura y un revolucionario escénico. Ruggieri (1990: 26) explica:

Los temas constantes de su teatro son la lucha por la libertad, la necesidad de la revolución, la protesta y la denuncia constantes contra la injusticia, la explotación del hombre por su semejante, la miseria, el terror de un nuevo conflicto atómico, la tortura; pero sin perder jamás de vista los problemas del individuo atormentado por el dolor, el sentimiento de la muerte, la incertidumbre de una trascendencia. Son problemas que reflejan en cada drama, incluso en los que, para un lector apresurado, pueden parecer menos ligados a su compromiso político, pues en Sastre no se trata jamás de una evasión, sino más bien de buscar un medio para llegar a una sociedad corrompida, disolviendo lo trágico en lo grotesco.

El teatro de este dramaturgo español, pese a que comenzara en la dictadura, siempre ha estado involucrado en los movimientos de resistencia contra la opresión. Sastre intenta, a través de su teatro mostrar al convivio los mecanismos que utiliza el poder para someter a la población. A través de la mirada encriptada de sus primeras piezas se observa la lucha como un elemento de libertad, pero atendiendo a las exigencias de la censura que estaba arraigada en la cultura española. Hasta la descripción del teatro de Sastre realizada por Ruggieri, el dramaturgo tuvo que contentar a la crítica para poder publicar sus piezas dramáticas. Por este motivo en una definición hecha con anterioridad sobre su teatro, Farris Anderson (1975: 20) define:

El suyo es un teatro de investigación y revelación, y nunca de propaganda. Es un teatro rico en experiencias humanas y en sutileza poética. Sastre ha comprendido siempre que la fuerza dramática no se consigue dando soluciones panfletarias a problemas complejos, sino haciendo preguntas acerca de esos problemas. [...] Todo el trabajo de Sastre está montado sobre un irrevocable compromiso con la dignidad humana, y su exploración de la condición del hombre contemporáneo implica una revelación de los condicionamientos sociales.

El teatro de Sastre sí que tiene fuertes connotaciones políticas, y alguna de sus piezas están encuadradas en «soluciones panfletarias» a los conflictos. Es precisamente ese teatro el que el dramaturgo pone en escena y que con la época de cambio entre la dictadura y la democracia puede escenificar sin ningún tipo de alegorías. Sastre es el pionero en realizar teatro reivindicativo en la transición española, pues sus piezas contrastaban mucho con el teatro de divertimento que recorría toda la nación.

Su teatro experimental, o teatro irrepresentable, consistía en un teatro alegórico que rompía con toda la tradición nacional-católica que residía en España desde 1939. En su pieza *La mordaza* expone la imposibilidad de expresarse libremente. Él como autor tuvo innumerables problemas con la censura y llegó a criticar este sistema de control del arte a través de sus piezas alegóricas. Ferris Anderson (1975: 41) define esta obra:

Esa función documental y denunciadora es sólo uno de los niveles en que funciona *La mordaza*. Como toda obra de arte digna, *La mordaza* trasciende en el nivel inmediato y la situación que la inspiró para convertirse en un comentario sobre algún aspecto constante de la experiencia humana. Sastre puede haber pensado la obra como parábola o alegoría de la situación española pero la situación y el “mensaje” de esta obra son coordenadas de una constante de la experiencia humana de cualquier país, en cualquier momento: la represión, el miedo, y la necesidad de actuar para alcanzar la dignidad humana.

Su pieza persigue la crítica del sistema de censura sin haber sido censurada. Sastre, proponiendo como tema central la represión, no ha sido reprendido por los custodios culturales de esa época. Muy relacionado se encuentra Sastre con otros autores dramáticos de su época como Buero Vallejo quien colabora con él las lecturas de Brecht y la aplicación del efecto de distanciamiento. Es por esto por lo que comparte De Paco (1995: 24):

La «complejidad» de lo catastrófico-irrisorio conduce precisamente a lo que Sastre llama una especie de «dramaturgia boomerang», construida con la «dialéctica de la participación y la extrañeza». La ambivalencia de este efecto, para el que se propone el nombre de «efecto A» (de *Anagnórisis*), daría lugar no a un reconocimiento *inmediato*, propio del naturalismo y sus secuelas, sino a un «extrañado» reconocimiento que apuntaría «a una catártica toma de conciencia». Es, pues, necesario un armónico equilibrio entre distanciamiento y participación entre la reflexión crítica y la identificación emotiva, como, por otra parte, y en distinto contexto, pide también Buero Vallejo.

Las carreras de ambos dramaturgos, pese unidas por el tiempo, toman carices

muy diferentes, pues si ambos toman lo social como fundamental en sus piezas, en las de Sastre el público ha de formar un colectivo, criticado, que se posicione en contra de las leyes preestablecidas. Si Buero Vallejo sigue una línea lorquiana en cuanto tradición y vanguardia, Sastre añade el elemento político que aúna al grueso de España en sus dramas.

### 2.7.2. José Sanchis Sinisterra

En un libro publicado por la editorial *paso de gato* en 2013 llamado *Fragmentos de un discurso teatral*, Sanchis reflexiona sobre el teatro que él mismo trabaja en sus talleres del Teatro Fronterizo. En el prólogo escrito por Juan se entiende que en el teatro se ha de traspasar la frontera perforándola.

El horizonte es lo que el dramaturgo ha de descubrir y bordearlo. No se puede hacer teatro, o mejor dicho no se puede hacer literatura, al quedarse con los textos y los temas clásicos sin reinventarlos. Esa es una de las máximas de Sanchis Sinisterra y de todos los discípulos que han participado con él en el taller de dramaturgia. Los autores contemporáneos, con las experiencias de Sinisterra, pretenden mostrar el mundo tal y cómo es, pero explorando nuevas maneras de dramatizar los problemas cotidianos. Los discípulos de Sanchis están reconocidos por sus conocimientos sobre la literatura dramática europea del siglo XX y su implementación en los escenarios españoles desde la época final del franquismo, la transición y la democracia

Sanchis en sus piezas dramáticas recuerda el pasado de España desde una visión europeizante. Si Sastre trataba de buscar en el recuerdo la lucha contra la opresión, Sanchis ofrece las memorias como un muestrario de diálogos entre el tiempo pasado y el cambio de paradigma social que hubo en España. Sobre Sanchis Sinisterra, Mayorga (2016: 278-279) apostilla:

Sanchis hace memoria convencido de que no hay futuro sin ella. [...] Sólo conjurando el olvido –nos dice– podemos entender el presente y escoger un futuro. De ahí el imperativo «Prohibido olvidar». De ahí la necesidad de un teatro de la memoria. Sanchis ya lo practicó en *¡Ay, Carmela!* y en la *Trilogía americana*. Pero acaso sea *Terror y miseria*

*en el primer franquismo* el texto en que se hace más visible su empeño en convertir la escena en un lugar para la rememoración.

Es en las piezas mencionadas por Mayorga en las que Sanchis Sinisterra proclama el recuerdo como único elemento de supervivencia en los tiempos de cambios. Tras la calma que había permitido el cambio de paradigma político en España, Sanchis rompe la escena con una pieza que obliga a los españoles a recordar todas las miserias que se habían cometido en aras de un presente ordenado. *Terror y miseria del primer franquismo* es una pieza que parafrasea, en el título, la pieza *Terror y miseria en el tercer Reich* de Bertolt Brecht. Esta pieza es rompedora en cuanto lo que expone Sánchez Arnasi (2016: 38):

Franco y la Dictadura no son temas que hayan ocupado a nuestros dramaturgos, a pesar de que todavía hay muchos silencios en la historia español en torno al primer franquismo. Silencios que empiezan a ser convocados en nuestra literatura. [...]Esta reserva quizás se explique porque la memoria siempre se ha considerado peligrosa por lo que puede entrañar de recordatorio y, en algunos casos, de rencor y venganza. Sinisterra está convencido de que la memoria debe cultivarse, máxime, como en lo referente al periodo que nos ocupa, cuando ha habido una intención de eludirla.

La rebelión que propone Sinisterra con la memoria es la que los dramaturgos memorialísticos occidentales, expuestos con anterioridad, han cultivado tras la caída de las épocas fascistas. Sinisterra se rebela contra la amnesia en España y narra la historia desde la perspectiva de los ausentes como creadores de Benjamin. Estas piezas muestran a un dramaturgo comprometido, en un primer lugar, con la política española y, en segundo, con la gestión cultural de la España de la Transición. Sánchez Arnasi (2016: 40) prosigue:

De este modo el autor permite actuar a la historia, pero, sobre todo, a la cotidianeidad que la sustenta. La actualiza con fidelidad como iluminadora del presente, como diría Buero Vallejo, y así crea «las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente y se den cuenta de que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos».

Como se proponía en la lectura de los dramaturgos anteriores, Sinisterra muestra en *Terror y miseria en el primer franquismo* las crudezas que se vivieron y que la democracia ha tratado de olvidar. No se presupone una creación baladí de los temas, sino que con el compromiso social a sus coetáneos y con el respeto al presente se entabla un diálogo de dos épocas que están distanciadas. La crítica al presente por parte del pasado y la

enumeración de todas las miserias que se viven en la dictadura, ponen de relieve la desgana de la sociedad española ante los sometimientos que se han ejercido a lo largo de los años. El propio Sanchis expone:

La memoria que se encarna en estas piezas no es la mía. No son mis recuerdos lo que me propongo compartir con el público, con vosotros. [...] Por lo tanto, he debido «fabricar» la memoria que alienta en estas escenas. ¿Cómo? Hablando con parientes y amigos de mis padres, que vivieron como jóvenes o adultos ese «tiempo de silencio», escuchando a mis compañeros y profesores de Universidad y, sobre todo, leyendo, leyendo mucho: libros, revistas, documentos, cartas... (Sinisterra *apud* Sánchez Arnasi, 2016: 42-43)

El teatro de la memoria de Sinisterra nace por tanto de un individuo que busca una colectividad. La comunidad española es la que recrea las vivencias en *Terror y miseria en el primer franquismo*, pero Sanchis las reúne en un texto dramático para devolvérselas a la sociedad, a la entidad que las ha creado para vislumbrar los hechos que han marcado la historia más reciente de España. Reyes Mate (2009: 77-78) esgrime:

La monadología [...] remite a una teoría del conocimiento, esto es, al encuentro entre un sujeto insatisfecho con su presente (de ahí el concepto de necesidad que anima al «materialista histórico») y un objeto que tampoco tiene lugar en este presente («die unterdrückte Vergangenheit»). Desde el momento en que nuestro sujeto asume la razón del objeto, es decir, cuando hace suyos los derechos insatisfechos de los vencidos, lo que está postulando es un tipo de presente o, si se quiere, un tipo de quehacer político cuyo progreso no seguiría cobrándose víctimas sino que se articularía teniendo en cuenta los intereses de los herederos de los vencidos de la historia: los pobres y los marginados.

Sanchis Sinisterra convierte el teatro en un espacio monadológico. La lucha entre el «presente-dado» y el «presente-posible» se convierte en el tema principal de sus obras memorialísticas. Tanto en *Terror y miseria en el primer franquismo*, como en *¡Ay, Carmela!* la intención del valenciano es ofrecer al público la historia de los vencidos para relatar el «presente-posible», para narrar las diferencias que han desviado la historia oficial y situar en ella a los vencidos. Sanchis (2016: 188) expone:

El «teatro de la memoria» es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, visitar el pasado para entender un poco más el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro... o incluso para luchar por él. En la vida de cada día –la mía y la tuya– ocurre también que el recordar experiencias vividas tiempo atrás, rememorarlas, contárselas a otros, nos sirve para entenderlas mejor, para entendernos, para que nos entiendan. Y aunque las «maquillemos» un poco –o un mucho–, nos ayudan a construirnos

como personas, a dar un sentido a nuestra vida, a afirmarnos ante los demás, a situarnos en el tiempo: vengo de allí, voy hacia allá.

El valenciano fue el precursor de la memoria como redención de la humanidad en el teatro español. Si Alfonso Sastre criticaba la falta de recuerdo por el pasado y criticaba ferozmente todo lo que Franco significaba, Sanchis propone la solución del recuerdo como arma contra la amnesia generada por una sociedad fascinada «por el cambio y la innovación, ávidos de conquistar el futuro y empeñados en no perder el tren del presente» (Sanchis Sinisterra, 2016: 187). Al igual que Bernhard en Austria y Tadeusz Kantor en Polonia, la lucha contra la amnesia se hace palpable en la sociedad de final de siglo. El teatro se convierte, en esta época, un elemento subversivo contra todo aquello que pretende borrar el pasado de la humanidad y, por ende, de la condición humana. Ésta se vio relatada, como explica Reyes Mate (2009: 215), con el surgir de la teodicea:

La teodicea era la pregunta por el mal en un mundo creado por un Dios bueno y todopoderoso: *cur malum*. Agustín no soporta que se cuestione de esta manera a Dios y lo explica diciendo que el problema del mal es asunto del hombre. Al poner el origen del mal en la libertad del hombre asume la autonomía del hombre y se aleja de la tentación gnóstica que busca explicaciones del mal en algún tipo de dios o demiurgo.

Esto permite liberar al hombre de la existencia de un Dios creador y en su propia libertad hacerle responsable de sus propios actos que si son honrados serán hábitos y si son moralmente reprochables serán llamados por la Iglesia pecados. El teatro de la memoria de Sanchis Sinisterra no pretende liberar a los hombres de sus actos, sino, por el contrario, ofrecerles una redención a través del recuerdo de su existencia contemporánea. Como hace notar Mayorga (2016: 279-280):

La Guerra Civil y el franquismo contuvieron un proyecto de olvido. Muchos, y muy poderosos, continúan trabajando en ese proyecto de desmemoria. Esfuerzos como el de Sanchis le hacen resistencia. Pero que sea un puñetazo contra la amnesia –que siempre empieza por las víctimas– y la amnistía –que suele empezar por los verdugos– no debe ocultar los valores propiamente artísticos de esta obra. En ella –en la construcción de personajes, espacios y tiempos, en el manejo de la palabra y del silencio, en su capacidad para convocar la inteligencia del espectador, en su sentido para lo tragicómico...– encontramos los rasgos que han hecho de Sanchis un gran dramaturgo.

La importancia de la situación actual de la humanidad tiene sus bases en el pasado más próximo, aunque el tiempo concatenado siempre tiene sus referentes en los tiempos

anteriores. Todos, además, han de estar unidos por las experiencias humanas que generan los *shocks*. El teatro se muestra como un exponente del trauma historiográfico para escenificar los problemas causados por la intervención de la historia oficial en la historia personal de los pueblos. Ante la falta de lo ausente, lo presente no se encuentra cohesionado y es por este motivo por el que el propio Sanchis (2013: 206) teoriza:

Porque [...] teatralizar un texto consiste fundamentalmente en hacer estallar, mediante el análisis, su aparente unidad, linealidad y coherencia, descomponer sus niveles y elementos configurantes, multiplicar los códigos explícitos o implícitos, producir el máximo de diferencias, dialogismos, oposiciones, contradicciones y fracturas, tanto entre los significantes como en los significados [...], desplegar y distribuir toda esta pluralidad en el espacio y en el tiempo, en el ámbito material de la representación. Tal es el trayecto: de la materialidad –lingüística– del texto a la materialidad –escénica– de la representación.

Todos los elementos textuales y semióticos han de mostrar la coherencia dramática y la cohesión temporal de toda condición reflejada en la puesta en escena. Por otro lado, en *¡Ay, Carmela!*, estrenada en 1987, trabaja la importancia del recuerdo tras la finalización del encantamiento generado por la Transición. Manuel Aznar (1995: 65-66) estudia:

A través de la historia ficticia de Paulino y Carmela, se quiere comprometer al espectador, emotiva e intelectualmente, a un reencuentro con la memoria histórica de la dignidad republicana, a un reencuentro en donde se conjugan lo vulgar y lo sublime, la ternura y el patetismo, el humor procaz y la ironía inteligente, la emoción y la reflexión. Porque la vulgaridad y frecuente chabacanería del diálogo entre ambos personajes, su comicidad fácil, no es óbice para que Sanchis Sinisterra logre alcanzar, a través de la situación dramática, el patetismo más sublime.

Si *Terror y miseria en el primer franquismo* mostraba el sometimiento de la sociedad nacional católica hacia el resto de los ciudadanos, en *¡Ay, Carmela!* es el teatro el que trata de sobrevivir a los embates propinados por la Guerra Civil española. El teatro se muestra como una forma de resistencia y de un arte común a todos los allí presentes. Si bien Paulino intenta pasar desapercibido, Carmela muestra todas las posibilidades que el teatro ha de realizar en la sociedad bélica. La escena ha de ser una exposición de todos los elementos sociales, incluidos la política, la economía, la religión y el arte. Todo se une para combatir el pensamiento único y proteger las libertades y los derechos de todos los congregados en el espectáculo dramático. Carmela comprende que «el teatro no debe aspirar a convencer a nadie de nada. En vez de adhesión, su deber es buscar conversación.



No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta» (Mayorga, 2016: 95).

Sanchis Sinisterra no pretende hacer partidista su teatro, sino relatar hechos que podrían haber cambiado el paradigma histórico en el que los espectadores de la pieza viven. La República española es sólo un pretexto para introducir las ideas ausentes dentro del debate presente. La voz de los caídos es la conciencia de todos los que gobiernan y del pueblo que persiste en la lucha contra todo lo establecido. La rebeldía de Sinisterra se da a través de la intelectualidad y no por proclamas de manifestación. El patetismo dramático que utiliza Sinisterra para la creación de *¡Ay, Carmela!* permite trazar y catalogar esta pieza como una tragedia, en la que lo humano se ve destruido en cada intento de destronar las ideologías nacional-católicas que el franquismo impone. Pero a diferencia de la tragedia griega y barroca ya no existen los héroes, sino la condición de mortal contra la condición de deidad. Esto contrapone a lo expuesto por Steiner (2011: 31):

La acción trágica debe desarrollarse con absoluta coherencia y economía. No debe haber residuo alguno de emoción desperdiciada, ninguna energía de palabra o gesto que sea inconsecuente con el efecto final. [...] Los sentidos trágico y cómico de la vida deben mantenerse severamente separados; el verdadero poeta no «combina gaitas y funerales», no hay que meter «a la fuerza el bufón para que desempeñe un papel en asuntos majestuosos».

Pero como Calderón crea en *La vida es sueño* a un bufón que muere recitando palabras heroicas, Carmela y Paulino son héroes en tanto que se encuentran durante toda la obra luchando contra su propia condición humana para no morir por desacato al temor de Dios. La tragedia en la actualidad no es la lucha de hombres contra dios, sino de mortales combatiendo con otros mortales con la intención de retrasar al fatídico momento del deceso. Pero ante esto estudia Mayorga (2016: 192):

A una idea pasteurizada y amnésica de Europa corresponde un teatro asimismo amnésico y pasteurizado. Una dramaturgia obediente, leal, burocrática. Pero conviene recordar que el teatro en Europa no nació para obedecer. Si el teatro nació para la polis, no lo hizo para inclinarse ante ella, sino para desafiarla. Desde los griegos, en el teatro, arte del conflicto, el más importante es aquel que se abre entre los actores y el resto de la asamblea, entre la ciudad y su máscara. A menos que quiera ser irrelevante, el teatro debe ser, en Europa, un problema. Europa necesita un teatro que dé a ver lo que no se quiere mirar; que dé a oír lo que no se quiere escuchar; que dé a recordar lo que casi todos han olvidado.

Sanchis Sinisterra propone la misma idea de Mayorga en sus piezas dramáticas. El teatro ha de ofrecer al espectador la noción de que son mortales y sólo a través del recuerdo podrán convivir con las sociedades futuras a través del escenario. La importancia del dramaturgo es la de crear una resistencia que pueda ayudar a las sociedades venideras a resistir la amnesia que ha calado en la sociedad occidental por la importancia del progreso, pero que, aunque propuesto en el mismo movimiento vanguardista, se trata de una gran decadencia. El teatro, pese a ser un relator de actividades y acciones humanas, no es un elemento narrativo, sino un muestrario de conductas en las que el espectador y el autor se encuentren y se nutran de otras acciones y pensamientos anteriores. El propio Sanchis Sinisterra (2013: 255) arguye:

En efecto: en todo acontecimiento teatral [...] se produce por una parte, la mostración, la exhibición de un simulacro dinámico ofrecido por un conjunto de ejecutantes a la contemplación y audición de un conjunto de espectadores-receptores supuestamente (idealmente) pasivos; por otra parte, tiene lugar la copresencia real y la consecuente interacción física y psíquica de ambos conjuntos humanos en un mismo marco espacio-temporal, con ocasión de compartir una experiencia imaginaria y sensorial inmediata, es decir, sin mediación.

El espectador, como responsable de sus propios actos y pensamientos, ha de descubrir en el teatro lo que la sociedad y él mismo representan, las actitudes tomadas ante las injusticias y el replanteamiento filosófico de sí mismo dentro de una colectividad. La resistencia al olvido se produce en el teatro como una resistencia a perder su propia identidad. La muerte y el olvido no se contraponen, de una manera sencilla, en sus piezas, sino que se explican recíprocamente.

### 2.7.3. Teatro de la memoria en los escenarios contemporáneos españoles.

Los autores de principios del siglo XXI y que comenzaron su andadura en la literatura en la década de los noventa, conocen perfectamente que no se puede superar algo sin haberlo asumido, no se puede superar una frontera que todavía no se ha

vislumbrado. Hoy conviven adaptaciones de todos los autores europeos y es, por tanto, actualmente el momento en el que se puede hablar de superación del teatro del siglo XX. Pero esta superación no ha sido un proceso de un día, de un punto concreto, sino que se han ido dando cuando los autores, los actores y el público han conocido las características principales de este tipo de teatro.

Todo es dramatizable, Brecht dramatizaba sobre los problemas que sacudían a su época a través del conocido recurso de la distanciamiento. Todo tiene que tener un carácter alienable, es decir, no se puede acceder a toda la verdad de una obra desde un punto de vista, sino que el espectador ha de conocer todas las opiniones de los personajes que aparecen en la pieza dramática. Se trata de crear un teatro que no se tome como dogma de fe, sino que haga pensar al espectador y a replantearse los pensamientos previos que poseía. Según Fernández Cordero (2017: 44):

Habría que investigar entre los diferentes tipos de teatros formulados a partir de una intención práctica e interesados sobre todo en crear imaginarios con los que remover el pensamiento social. [...] También debe trabajar, en mayor o menor grado, no solo con las tensiones sociales creadas a partir de un contexto concreto, sino además de analizar las relaciones de poder que lo rige y domina, e indagar en las profundidades del sistema para detectar, conocer y avanzar en un proyecto de mundo que resuelva la problemática planteada.

Esta problemática de los dramaturgos exiliados y de la transición no es la misma que la que pueden tener hoy en día los autores contemporáneos, pero nos deja claras las directrices que siguen los escritores de teatro de comienzos del siglo XXI. La época de Sanchis Sinisterra, de Alfonso Sastre o de López Mozo no son las actuales, sin embargo, se puede explicar la evolución de este tipo de teatro de la memoria que se comenzó a gestar en la transición y que todavía hoy tiene sus repercusiones sociales.

La transición trajo consigo la abolición de la censura y nuevos espacios para la creación y modernización teatral. Se creó el Centro Dramático Nacional, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, además de la inversión pública para promocionar el acceso al acontecimiento teatral. Sin embargo, pese a esos avances, Fernández Cordero (2017: 45) es muy crítica con la mentalidad de los gobiernos de la época:

No hubo grandes cambios estructurales o de peso. La famosa “ruptura pactada” que sobrevolaría todo el periodo alcanzó también al teatro. Ni los partidos de izquierdas ni de

los de derechas apoyaron tampoco el verdadero punto y aparte teatral esperado que indicara la superación del teatro dominante durante el franquismo.

Tras un estudio historicista, el verdadero cambio que hubo con respecto al funcionamiento de los teatros, como espacios de cultura, era que se introdujeron nuevas temáticas en las obras y se incluyeron los nuevos avances literarios que se gestaron en Europa décadas atrás. El teatro siempre anduvo al margen de la sociedad, siendo vistos por la cultura pop como algo que se escapaba de lo que el pueblo quería ver o sentir. Como explica Fernández Porta (2010: 60-61) en su libro *Afterpop*:

Es erudita porque [...] no concibe la cultura de masas como una retórica de la regresión y el infantilismo, sino como un archivo problemático. Es implosiva, en fin, en la medida en que reproduce y pone en práctica la implosión de los signos oficiada por los medios de comunicación. Desde esta perspectiva la realidad construida por los media es ya borrosa y tramada, y eso sólo puede expresarse asumiendo –entre otros– su propio vocabulario.

Los dramaturgos de la transición tratan de alejarse de los espectáculos que se ofrecían en la etapa anterior, pero el público seguía demandando las obras que se representaban en el franquismo. El teatro, por tanto, comenzaba a ser un objeto de mercado, inevitable estando en una sociedad capitalista. Pörtl (1986:15) criticaba la actitud de muchos autores que seguían esta mercantilización del teatro en una época que llamaba a innovar:

El dramaturgo que ayer escribía con símbolos inconformistas de la España de Franco, hoy sigue escribiendo con los mismos símbolos inconformistas en contra del gobierno de Felipe González, y si la censura franquista era terrible, hoy sigue siendo más terrible aún, porque no hay empresarios particulares. El empresario es la Administración socialista. Esta Administración eleva a los altares aquellas obras anodinas y aquellos dramaturgos totalmente anodinos, miméticos o epígonos benaventinos, que en nada perjudican al sistema político de la democracia española.

Ante esto se toma una actitud de lucha contra lo pop para hacer algo reivindicativo, algo que reflejara la realidad que estaba viviendo y que al mismo tiempo abriera los nuevos horizontes al teatro español. Sanchis Sinisterra, con su *Teatro fronterizo* es el que sabe ver más allá de lo que se está proponiendo, crear un espacio en el que no haya fronteras, crear un espacio donde converjan diferentes maneras de consumir la cultura, tomando por una banda la idea de consumidores de cultura filisteos de la escuela de Hannah Arendt o de Walter Benjamin y por otro lado la idea de consumo más pop que es

la que nos llega hoy en día por todos los medios de comunicación en la sociedad occidental. El *Teatro fronterizo* no quiere participar de los odios partidistas, sino que quiere reconciliar a todas las personas que participan de él y delatar lo estúpido que era estar divididos por partidos políticos.

Dentro del panorama creador memorialístico actual en las tablas españolas destacan dos creadores, además de Juan Mayorga. El primero de ellos ya se ha comentado con anterioridad, se trata de Antonio Morcillo. Aunque de él se ha estudiado su pieza *Bangkok* que narra los problemas políticos y económicos derivados de la crisis, tiene diferentes obras que hablan sobre la cotidianidad del pasado, entre ellas se encuentra *Días maravillosos*, en la que se escenifica la historia de unos amigos teatreros en los últimos momentos de la muerte del dictador Franco, así como sus reacciones a los conflictos entre ETA y el gobierno central.

La historia se convierte por tanto en un elemento circunstancial en el que encuadrar las convulsiones políticas y la inseguridad que se proponía tras el cambio de paradigma social tras la caída del dictador. Morcillo pone en la piel de unos jóvenes las incertidumbres y la pasión por las formas de revelación contra el sistema, proponiendo a figuras como Salvador Puig Antich como una víctima del sistema y la violencia de ETA comprendida como «violencia de liberación».

El otro dramaturgo del que se hará mención en este punto se trata de Pedro Martín Cedillo y su pieza *Campo de noche y niebla* en la que narra la historia de los judíos en los campos de concentración. Este autor, ligado desde sus inicios a las artes escénicas, comenzó su labor de dramaturgo en 2014. Aunque la mayoría de sus obras son de creación colectiva están basadas en el recuerdo cotidiano de lo que la historia narra como meros datos.

Tanto Morcillo como Martín Cedillo han sido galardonados con el premio de la Fundación SGAE de dramaturgias. Es de vital importancia en la actualidad los premios y los certámenes dramáticos. El CDN también juega un papel fundamental en las nuevas creaciones, tanto memorialísticas como de otro subgénero dramático. Ernesto Caballero, como director del Centro Dramático Nacional permite la representación en teatros principales de autores vivos para una perenne renovación de las tablas españolas.

3. UNIÓN MONADOLÓGICA DE FILOSOFÍA Y  
DRAMATURGIA.  
MODERNIDAD DRAMÁTICA E  
HISTORIOLOGÍA TEMÁTICA EN LA OBRA DE  
JUAN MAYORGA.

«Gracias a la memoria  
se da en los hombres lo que se llama experiencia»

Aristóteles

Para un estudio de la modernidad en la obra de Mayorga con respecto a otros autores que representan en la contemporaneidad se ha de observar a un dramaturgo cuyas piezas y obras revisan la condición humana a través de los cambios de paradigma que la historia oficial ha ido creando. La visión de la sociedad actual está condicionada, en todos los aspectos, por los hechos anteriores que han marcado la historia, además de todos los elementos ausentes que advierten sobre el progreso.

Pero él, como dramaturgo, no se contenta únicamente con narrar la historia tal y como sucedió, sino que concibe estos hechos desde el punto de mira del exiliado. Éste es un elemento fundamental en la obra de Mayorga, pues si él no ha vivido la salida del país por sí mismo, trabaja en sus piezas la idea del exilio republicano español, así como el exilio sufrido por Walter Benjamin en su huida del gobierno nazi. En Mayorga persiste esta idea de «percepción del exilio como enfermedad crónica o incurable, por ejemplo, tiende a silenciar las formas de reparación, consuelo o alivio» (Gracia, 2010: 13)

Los personajes de las piezas dramáticas sí que viven en la obra como contemporáneos a los hechos, pero los espectadores actuales poseen una visión de auténticos forasteros con respecto a los sucesos. Mayorga (2003: 219) sentencia: «El mito es una construcción perfectamente clara que se presenta indivisible en una imagen no reemplazable por definición o análisis; en esa imagen, el grupo reconoce el sentido de su acción y contempla la historia entera». Los exiliados, para Mayorga, poseen una concepción total de la historia al ser ellos mismos los ausentes y lo que les rodea los presente. La historia de los exiliados está en íntima unión con la idea de viaje, de muerte, y de identidad. No es posible reconciliar la idea de exilio con la de una forma narrativa estática, sino con verbos de movilidad. Las obras de Mayorga, concebidas bajo el pensamiento benjaminiano, se perciben como históricas, pero:

Sin huir de un pasado temporalizado, pero concibiéndolo como pasado de un presente en el que (y desde el que) lo rememoro, cuando lo reconstruyo con la memoria consigo unir el principio con el final, descubrir en lo ocurrido los orígenes de lo que ocurre ahora, describir lo ya pasado a la luz de lo que ahora ha resultado relevante, pero entonces no podía saber que lo iba a ser. En realidad, reconstruyendo el pasado de esta manera venzo al tiempo, sin negarlo; lo venzo porque puedo reproducir el devenir en forma de un relato en el que cada acontecimiento es descrito a la luz de otros acontecimientos que entonces eran futuros y que ahora, al rememorar y relatar, ya son también pasados. (Ballester y Colom, 2015: 135)

La historia de los exiliados, en España en particular, muestra la historia de los ausentes, pues si bien ellos trataron de narrar los hechos en los años precedentes al exilio, se suponía, con el tiempo, más complicado al perder el arraigo identitario que era la tierra. Es por esto por lo que, en palabras de Jordi Gracia (2010: 129): «Transmitir la vivencia de la contradicción o la paradoja como ley es el ejercicio más complejo del relato del exilio, como lo es de la resistencia del interior: asumir la simultaneidad del querer hacerlo y no querer hacerlo». El narrar lo pasado y vivir de la nostalgia que producía la tierra alejada, o resignarse a progresar en el nuevo país que le brindaba otra oportunidad, ofrece a los proscritos la posibilidad de identificarse con una historia, que ellos mismos tomarán como suya.

Los manuales de historia se han encargado, repetidamente, de relatar los acontecimientos que cambiaron la historia, pero sin acercarse a cómo estos sucesos se vivieron en la cotidianidad, en la relación de la humanidad con su quehacer diario, en sus sentimientos de arraigo y de desapego. El teatro de la memoria trata de ofrecer esa cotidianidad, desde un punto de vista exterior, desde una distancia entre el personaje y el receptor, como si este último fuera un extranjero que compartiera la situación que el actor está representando. Kristeva en *Strangers to Ourselves* (1991: 1) define: «The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities».

Juan Mayorga juega en todas sus obras a incomodar al espectador situándolo como extranjero al mismo tiempo que participante de una comunidad. El receptor ha de tomar conciencia sobre las diferencias que se encuentra entre el personaje y él mismo, pero ha de saber empatizar con el drama humano que narra el dramaturgo en sus piezas. La idea de la empatía está relacionada con el final de la vida humana. La memoria sirve para que un receptor sea un allegado de las narraciones escenificadas, en las que cualquier persona se sienta identificada en la puesta en escena o pueda llegar a estarlo. Él mismo (2016: 87) razona: «Unas personas se separan de otras para representar ante éstas posibilidades de la existencia humana. Es un desdoblamiento asombroso. Da que pensar. En ese separarse y ponerse enfrente para representar la vida, los actores abren un conflicto. A esa escisión conflictiva llamamos teatro».

La condición que se refleja muestra al otro como un reflejo del propio espectador. El teatro, además, no sólo los muestra, sino que arguye una idea violenta para enfrentarlos, para luchar contra las seguridades que uno mismo puede llegar a poseer. El teatro de Juan Mayorga alberga una gran tradición mientras que persigue los preceptos



de ruptura de Sanchis Sinisterra, aunque no sólo de él. Incluye al espectador como parte fundamental. La diferencia que él mismo propone entre espectador y público traslada la importancia del teatro al crítico, al espectador único e ideal, al mismo tiempo que lo confronta con la gran masa occidental, que acepta los preceptos impuestos sin albergar un lugar para la continuación de la pieza artística.

«El teatro es el arte de la reunión y la imaginación. Lo único que le es imprescindible es el pacto que el actor ha de establecer con su espectador» alude Mayorga (2016: 87). Si todos los grandes autores dramáticos han creado para un público ideal, Mayorga, al igual que los dramaturgos anteriores a él, confecciona al espectador para que sea crítico con lo que se observa y mostrar la desconfianza de los símbolos que se les advierten como reales. La importancia de la filosofía y del pensamiento dentro de las piezas dramáticas del madrileño es la que Platón muestra en la *República*<sup>14</sup>. Un gobierno de filósofos que extienda la verdad al resto de la ciudadanía. Pero la verdad, visto ya en claves contemporáneas, es subjetiva, está canonizada por los traumas de este receptor de arte. El propio dramaturgo (2016: 89) visualiza:

El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía. Puede suspender al espectador ante preguntas para las que el filósofo todavía no ha encontrado palabra. Nunca es más filosófico que cuando el filósofo, no pudiendo pensarlo desde una filosofía que lo preceda, ha de buscar una filosofía que lo prolongue. El teatro no ha de buscar una filosofía precedente que lo legitime, sino provocar una filosofía que lo prolongue.

La innovación a través de la filosofía en la obra de Mayorga es un elemento que permite la creación de nuevos interrogantes ante los nuevos acompañantes de pensamiento que condicionan la vida. Esta forma de pensamiento propuesta por Mayorga en *Razón del teatro*, ha de ser, a su vez, una manera de encarar lo que de otra manera sería inviable. La manera de vivir ha de estar relacionada con la de pensar, y por tanto, no es posible, para Juan Mayorga, ser dogmáticos en cuanto a las ideologías que cada uno profesa. Aunque él mismo (2016: 91) preconiza:

El teatro elige. Nunca es neutral. Nace de la escucha de la ciudad, pero traiciona su

---

<sup>14</sup> La pertenencia a una u otra clase social dentro de la República platónica viene determinada por la naturaleza del alma. Esto es, no a través de los rasgos familiares, sino a través de la educación. Propone una educación diversa que fomente la participación de todos los ciudadanos en el plano público, después de haber recibido una educación común a todo el resto de la *pólis*. La educación más refinada debería de ser para la clase gobernante, que para el pensador griego recaería en los filósofos.

misión si se limita a devolver a la ciudad su ruido. Igual que un mapa, es irrelevante un teatro que no descubre la ciudad. El mejor teatro pone ante la ciudad lo que la ciudad se oculta. En vez de a lo general a lo normal, a lo acordado, atiende a lo singular, a lo anómalo, a lo incierto. A aquello que la ciudad quiere expulsar del territorio y del mapa. Un teatro necesario, como un mapa necesario, nos devuelve a la escena original: aquella en que la ciudad establece sus límites.

La ciudad ha de ser, como espectadora, crítica consigo misma para conseguir la idea de progreso y no de decadencia. La idea benjaminiana, que recorre todo el bagaje creativo de Mayorga, se hace eco en su propia idea de crear una pieza dramática. El progreso se ha de mirar a través de las ruinas, no como una mirada pesimista, sino como revisadora, en la que el progreso no se convierta en el pseudónimo de declive. Con la conciencia de que todo lo que es un avance deja una ruina Mayorga propone un mapa que no permita olvidar. Ballester y Colom (2015: 142) arguyen:

Los distintos espacio-tiempos son los grandes preservadores o estabilizadores de la memoria. Cuando, al evocar algo, lo sitúo en un específico espacio-tiempo se consigue una referencia que permanece por encima de los acontecimientos. Cuando se trata de un tiempo concebido como tiempo de la experiencia, entonces sus distintos intervalos están tipificados como soporte estable de clases de acontecimientos: solo ciertos acontecimientos son posibles en el tiempo de vacaciones, del colegio o del trabajo. Si careciéramos de estos marcos que proporcionan estabilidad, si prescindiéramos de estos órdenes estructurados en los que ubicar los acontecimientos, la experiencia sería un flujo singular e irreplicable que haría muy difícil, cuando no imposible, el trabajo reconstructivo de la memoria. La crítica de Benjamin a la memoria pura se centra justamente en esta dificultad.

Por este motivo que mencionan Ballester y Colom al pensamiento benjaminiano, la memoria no es simple recuerdo, sino reconstrucción a través de un pasado común dentro de una colectividad, dentro de un auditorio y de los espectadores allí congregados. Ese es el mapa de los ausentes, de los vencidos. Varias de las piezas de Mayorga, como se verá en el punto posterior de este trabajo, están enfocadas desde la mirada de un cartógrafo, desde la mirada de un lector o espectador conocedor del código necesario para descifrar lo que se ve en el mapa. No existe, por tanto, un afán didáctico, sino un afán de descubrimiento, de descifrar el lugar exacto en el que la sociedad se encuentra y poder ofrecerles las respuestas que estaban escondidas tras la marca de la equis. Como expone el propio dramaturgo (2016: 92): «Es la búsqueda de lo universal en lo particular, el salto del fenómeno a la idea –a la forma–, a lo que se refiere Aristóteles cuando afirma la superioridad de la poesía sobre la historia, su mayor proximidad a la filosofía».

Al igual que Pinter buscaba la verdad en los silencios, Mayorga lo busca en los diálogos. La poética aristotélica, que Brecht trabaja de manera brillante y cuyos estudios llegaron a España gracias a la mano de Buero Vallejo y de Sanchis Sinisterra, es un punto de partida a debatir para el madrileño, pues si la importancia que confina Aristóteles a la tragedia es fundamental, la filosofía, o la manera de vivir no dogmática, es lo que el pueblo va creando y aunando en sus espectáculos. Explica Steiner (2011: 69): «El término «civilidad» comunica todos los rasgos sociales y políticos que hay en su raíz. Cuando se hace ciudadano, el amor, que es la circunstancia más privada de la vida, se vuelve público y espurio. La civilidad es una virtud de la cabeza y no del corazón».

Pese a la impronta poética que muchos de los dramas clásicos franceses contienen, son creados bajo la atracción del público, de la masa. Steiner se querella contra la nacionalidad de los dramas franceses. Pero este es un fenómeno que todas las piezas dramáticas clásicas han utilizado. En la contemporaneidad, y en una búsqueda de traspasar lo nacional, el teatro dispone de un elemento común y distante de todos los países integrados en la comunidad global, las cuestiones previas del espectador. Pues mientras que en el teatro oriental, chino y japonés, las piezas dramáticas están altamente vinculadas a un espíritu religioso, en Occidente los dramas muestran la importancia de la individualidad y las luchas generacionales. Ensayo Tanizaki (2011:60):

El *nō*<sup>15</sup> muestra, de la forma más elevada posible, la belleza de los hombres de nuestra raza; cuan imponente y majestuoso debía de ser el porte de aquellos veteranos de los antiguos campos de batalla cuando, con sus rostros quemados, por el viento y la lluvia, totalmente ennegrecidos, con los pómulos salientes, se ponían aquellas capas, aquellos trajes pomposos, aquellos trajes de ceremonia con semejantes colores, chorreantes de luz. Estoy convencido de que todos los que disfrutaban viendo *nō* se entregan en cierto modo a asociaciones de ideas de este tipo y encuentran un placer retrospectivo, completamente ajeno al quehacer del actor, en decirse que este universo de la escena, de tan encendido colorido, tuvo antaño una existencia real.

Dependiendo de la sociedad en la que un dramaturgo cualquiera realice una pieza propia, habrá de representar la sociedad en la que está viviendo y proponer en la escena aquello que pueda cuestionar los valores. Por ello prosigue Tanizaki (2011: 67):

---

<sup>15</sup> El *nō* es una de las formas clásicas más antiguas del teatro japonés. Existen tres géneros dramáticos en Japón: el *nō*, el *ningyōjoruri* y el *kabuki*. Las tres se engloban como teatro tradicional religioso, pero los avances técnicos y de vestuario se hacen más palpables en el *ningyōjoruri* y el *kabuki*, mientras que el *nō* no concibe cambios en la manera de representar. Extraído de la lectura de Tanizaki, *El elogio de la sombra*.

Nuestro pensamiento [oriental], en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos la sombra.

Por esta razón es por lo que, precisamente, el teatro es el arte más nacional, a la par que salta las fronteras en pos de hacer comunión entre el resto de países. No es posible hablar de teatros nacionales dentro de las dos sociedades mayoritarias, Oriente y Occidente, pero sí que se cuestiona, a través de los estudios culturales, la impronta que el teatro deja en la convivencia social. Sanchis Sinisterra (2013: 311) aclara:

Se puede diseñar así una especie de estado puntual del gusto, de las preferencias del público real, y entonces se encarga al autor –o éste lo hace por sí mismo– un texto cuyo lector ideal, cuyo receptor implícito, se parezca, mediante una especie de retrato robot, a ese lector real que consume masivamente un determinado periodo los productos culturales. [...] Así, determinadas obras, tanto literarias como teatrales, encuentran una inmediata respuesta y obtienen una reacción positiva del público porque el receptor implícito, el espectador ideal a partir del cual han sido concebidas, encuentra una inmediata similitud con el público real. Otras obras, en cambio, no conectan, y tienen que esperar años –a veces, décadas o siglos– hasta que ese lector o espectador ideal que configura el tejido dramático del texto encuentra en la realidad social al espectador real.

Los preceptos de Sinisterra ante la creación de piezas dramáticas son la búsqueda de un receptor real que coincida con el ideal. Expone a una sociedad ante su doble, reflexiona sobre los problemas que contiene y explota la violencia implícita que se deja entrever en los pequeños detalles sociales. La lucha generacional que se está viviendo en la contemporaneidad gracias a la crisis económica y de valores permite a Mayorga insertarse como observador en el nuevo paradigma que ofrece la sociedad actual. Esta situación, y el madrileño como participante de ella, permite aplicar a sus obras lo que, de nuevo, Sinisterra (2018: 97) teoriza:

Cuanto más abundan en el texto –hasta cierto punto– la alusión, lo implícito, lo sugerido, lo no dicho, etc., más intensa y dinámica será la interacción entre la escena y la sala. Incluso la ambigüedad de los significados, susceptible de producir cierta perplejidad en el receptor, al diversificar las interpretaciones que el público hace de la obra, genera una experiencia estética compleja y múltiple. No es necesario que todos los espectadores “lean” lo mismo en la escena: como en la vida.

La actividad de Mayorga como creador le permite estudiar a la sociedad, distanciado y cuestionándose las principales debilidades de la condición humana, así como desenmascarar la importancia del lenguaje estándar en la creación de un sentir comunitario. Pese a ello, y al igual que el lenguaje evoluciona generación tras generación, la condición humana contemporánea, la de comienzos del siglo XXI, se ha visto fuertemente sacudida por las diferentes crisis que se han gestado en la última década. El teatro pretende «prolongar y ampliar la siempre necesaria tarea de revisar y cuestionar en la práctica el lugar, el sentido y la función<sup>16</sup> del hecho teatral en la cultura y en la historia» (Sanchis Sinisterra, 2018: 142)

Tras la realización de esta tarea es cuando se vislumbra la modernidad dentro de las piezas dramáticas de Juan Mayorga, ya no por la época que le ha tocado vivir, sino a través de mostrar el paradigma filosófico de una sociedad en constante movimiento, aclarar los conceptos pasados que permiten situar al ser humano dentro de la historia y configurar una comunidad en la que lo ausente y lo presente conviven en constante diálogo a través del convivio. La modernidad de la obra del dramaturgo madrileño reside en retomar sucesos del pasado, revisarlos de manera historiográfica, pero generando respuestas a los problemas de la contemporaneidad. Lo propio de las piezas de Mayorga es resolver las dificultades que se encuentran a través de proporcionar preguntas a través de los ausentes, no como un mero dramaturgo de obras de tesis o partidistas, sino como el «ángel de la historia» de Benjamin que mira hacia el pasado mientras prosigue con su camino.

El trabajo del autor se parece al de ese observador paciente. Ha de seguir mirando para que, quizá sólo poco a poco, quizá nunca, se le aparezca la forma de la obra. La forma de la obra es irreducible a la estructura del texto literario. El tipo de palabra constituye forma. Espacio, luz y sonido constituyen forma. El modo de actuación, la relación de los actores con los espectadores y la ubicación de éstos constituyen forma. El lugar de la representación constituye forma. [...] El texto entrará en conflicto con sus puestas en escena. Ante ellas no tendrá otra autoridad que la que cada una conquiste. Será sometido a reescritura como corresponde a la naturaleza de un arte que se hace en el tiempo, esto es, en un tiempo. La reescritura precede a la escritura. Cuando un escritor escribe una palabra, ha desechado dos. (Mayorga, 2016: 100-101)

La importancia del texto en las piezas de Mayorga no es superior a los otros elementos escénicos, pues si bien es cierto que el suyo es un teatro de texto, cada receptor

---

<sup>16</sup> Destacado en el original.

del mensaje teatral ha de interiorizarlo o subjetivizarlo y relacionarlo con sus propios conocimientos como se ha venido vislumbrando a lo largo de este estudio. Pero, pese a tener un texto bastante potente escénicamente, éste no está en un nivel superior a aquello que le rodea. La actuación y los elementos semióticos, *a priori* imperceptibles, son tan fundamentales como el texto. Pero todo esto es entendible a lo que él mismo describe del período, de que él está concibiendo un espectáculo temporal y al salir de ese tiempo, se ha de revisar y entablar entendimientos con los nuevos espectadores lo que esta pieza expone. Esta teoría está mejor explicada a través de las adaptaciones de textos clásicos que realiza Mayorga en la actualidad. El texto no domina sino que está revisado por todo el contexto social que lo rodea. Mayorga (2016: 101) sentencia: «La literatura dramática del pasado es una herencia que recibe el teatro de cada tiempo. También es un horizonte».

En las adaptaciones mayorguianas, además de en sus piezas, este concepto de regeneración está presente. La idea del adaptador como traductor, extraída de Benjamin, es una razón de respeto hacia lo pasado, al mismo tiempo que de necesidad para los espectadores contemporáneos. Mayorga (2003: 34) teoriza:

Benjamin define la tarea del traductor como la de «rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra». La traducción es para Benjamin no sólo una forma de supervivencia de la obra, sino la representación del infinito desarrollo de los idiomas hacia un horizonte mesiánico: la integración de las lenguas en una sola verdadera [...] Cuando el lenguaje de llegada resulta insuficiente, la fidelidad al original exige la extensión de aquél. En ese momento, fidelidad y libertad coinciden.

La pervivencia del pasado en el presente ha de ser también en lo ausente. No es concebible, para el dramaturgo madrileño, por ejemplo, ofrecer una representación de *Fuenteovejuna* desechando la figura del Rey como el *Deus ex machina* que soluciona el problema. El respeto hacia Lope y el Barroco también ha de ir unido con la experiencia de esa época que contiene en su bagaje el lector/espectador de esa adaptación, de esa traducción. Mayorga (2016: 367), a través de su adaptación, trata de exponer:

Si mi interés por el texto lopesco en tanto que representación de un pasado que me concierne ha guiado algunas decisiones de la versión, otras están relacionadas con la misión que tiene el adaptador de ser traductor entre dos momentos de la lengua y entre dos sistemas teatrales. Ninguna de esas decisiones debería, en todo caso, debería dañar los valores por los que en los últimos cuatrocientos años hemos vuelto a *Fuente Ovejuna*: sus enormes personajes, la fuerza de su trama, la belleza de su palabra, la teatralidad de los pequeños gestos y de los grandes movimientos... Todo eso que nos arrastra una vez más a abril de

1476 para asistir al asalto de la Casa de la Encomienda.

Para el dramaturgo madrileño las adaptaciones son nuevas piezas en cuanto que se modernizan a la sociedad que las está reviviendo. Muy relacionado con esta concepción benjaminiana de la adaptación se encuentra Wajdi Mouawad. El dramaturgo libanés, nacionalizado canadiense, revive el teatro clásico a través del estudio de la sociedad contemporánea y los problemas que le atañen. La tragedia muere para dejar paso al drama, para exponer los límites y bordear las fronteras de lo que el ser humano es capaz de experimentar y responsabilizarse de los problemas que le conciernen. La condición humana deja de estar pendiente de los caprichos del destino para asumir que su única redención pasa por sí misma. En *Incendios* de Mouawad se puede leer:

HERMILE LABEL:      Al notario Hermile Lebel.  
Notario y amigo,  
lleve a los gemelos,  
y entiérrreme desnuda.  
Entiérrenme sin ataúd.  
Sin ropa, sin corteza,  
Sin oración,  
y el rostro vuelto hacia el suelo.  
Deposítenme en el fondo de un agujero,  
cara a cara contra el mundo.  
A modo de adiós,  
arrojen sobre mí,  
cada uno  
un cubo de agua fresca.  
Arrojen luego tierra encima y sellen mi tumba.  
Lápida y epitafio.  
Al notario Hermile Lebel  
Notario y amigo,  
que no se ponga lápida alguna sobre mi tumba  
ni se grave mi nombre en parte alguna.  
No hay epitafio para los que no mantienen sus promesas.  
Y quedó una promesa sin cumplir.  
No hay epitafio para los que guardan silencio,  
y se guardó silencio.  
No haya lápida,  
ni nombre sobre la lápida.  
No haya epitafio para un nombre ausente sobre una lápida ausente.  
No haya nombre. (Mouawad, 2011: 52-53)

En esta pieza, Mouawad revive los clásicos griegos de Edipo y de Antígona, pero expuesta en unos turbios momentos de los siglos XX y XXI. En sus adaptaciones de los

clásicos la figura de la redención a través de un *deus ex machina* ya no aparece, pues no hay salvación posible dentro de un mundo en el que el libre albedrío permite que las personas mueran a manos de sus iguales. El habitáculo donde los emisores y los receptores conviven, en la puesta en escena de estas piezas, se ofrece un clima catártico, en el que se embellece una condición que *per se* puede ser horrible. Si el teatro en Occidente surgió como un elemento vinculado a la religión, en la actualidad no es si no una búsqueda incansable de la responsabilidad de los actos desdoblados de la especie humana.

La masa posmoderna es una masa carente de potencial alguno, una suma de microanarquismos y soledades que apenas recuerda ya la época en la que ella -excitada y conducida hacia sí misma a través de sus portavoces y secretarios generales- debía y quería hacer historia en virtud de su condición de colectivo preñado de expresividad. (Sloterdijk, 2002: 18)

Tanto para Mouawad y Mayorga el teatro contemporáneo no tiene que situarse a favor de una fuerza de masas, sino contra ella. No busca el anarquismo personal, sino la convivencia entre iguales. No como una filosofía marxista, sino rebelándose contra todos aquellos que generan moralidades impuestas al grueso de una sociedad. Las adaptaciones mayorguianas persiguen mostrar la condición humana de la época que se está traduciendo, pero proponiendo un cambio comprensible y crítico que otorga el presente con respecto al pasado. La modernidad de sus piezas propias así como de sus adaptaciones reside en: «the break from religious hegemonies and the spread of science, technology, and Cosmopolitan ideals of freedom and democracy» (Friedman, 2015: 47)

La verdad es lo absolutamente otro del mito –en cuanto que la relación entre este y aquélla, como entre Dios y el mito, es «de exclusión recíproca». Puesto que la verdad ha de ser descubierta en el lenguaje, la filosofía no es sino la búsqueda de un lenguaje liberado del mito. El derecho, palabra mítica, aparece como ruptura de aquella comunidad en que hombre y naturaleza hablaban un mismo lenguaje. Éste dejó de ser un ámbito separado de la violencia para estar penetrado en su centro por la violencia del derecho. (Mayorga, 2003: 50)

La Ilustración, como época histórica, supuso, de manera general, un revulsivo a la manera de pensar metodológica y reflexiva. En la actualidad se sigue reviviendo los preceptos que los ilustrados propusieron. El teatro contemporáneo sigue con la estela ilustrativa, al mismo tiempo que critica con dureza el conocimiento por el conocimiento,



de la búsqueda de una verdad absoluta que no representa la realidad de la condición humana occidental. No concierne a los dramaturgos de esta época el calcar los modelos anteriores sino subvertirlos a las nuevas formas de pensamiento. Mayorga (2016: 103) critica:

La opción entre evitar la opacidad de una palabra o salvaguardarla puede servir de modelo a otras que el adaptador toma. El adaptador puede hacer que el espectador reciba la obra como un eco del pasado, en parte no inteligible, o actualizarla, venciendo la erosión del tiempo. Puede respetar las leyes del sistema teatral en que la obra nació o hacer que la obra negocie con las leyes del sistema teatral que las recibe. Pero no puede leer la obra como si él fuera su primer lector ni debería desconocer la historia de sus lecturas. No puede imaginarse contemporáneo de la obra ni debería ignorar lo que el tiempo ha dejado sobre ella. El tiempo es el principal adaptador.

El tiempo como forma de conocimiento permite a los dramaturgos contemporáneos desechar aquello que a lo largo de la historia no se ha considerado relevante, o incluso revitalizar formas que en su momento fueron innovadoras. La actualización no ha de ser un elemento creador, sino actualizar a través del lenguaje. Pues es sólo a través de él como las épocas pueden tender puentes entre sí. En palabras del propio Mayorga (2016: 104):

El teatro historicista ofrece al espectador convertirse en testigo presencial del acontecimiento representado. Esta oferta es, en primer lugar, mendaz: no es posible reconstruir ni el acontecimiento ni la mirada que en aquel tiempo lo observó. En segundo lugar, es una oferta pobre, porque de cumplirse privaría al espectador de lo que el tiempo ha ido revelando sobre el acontecimiento, aquello que el testigo presencial no pudo ver. La actualización en teatro consiste en traer al escenario aquello del pasado en que el presente se reconoce, centrifugando lo demás. Este procedimiento –afin al dominante en la industria de la moda cuando mira hacia atrás– es lo que Benjamin llama «salto de tigre al pasado». Es una forma de colonización del pasado por el presente.

El respeto hacia el pasado ha de ser igual que el que se tiene a la comunidad presente. No se pretende mostrar una historia falaz ni tampoco unas tesis posicionadas. No consiste en ser partidario de un tiempo por encima de otro, sino actualizar siendo respetuoso con lo que la historia y la tradición han mostrado a lo largo de los siglos de diferencia. Pero «modernity involves a powerful vortex of geohistorical conditions that coalesce to produce sharp ruptures from the past that range widely across various sectors of a given society and open up new futures» (Friedman, 2015: 154). La modernidad de Mayorga, así como de otros autores a lo largo de la historia es que tras conocer la tradición intenta hacer vanguardia de ella. Sus palabras no son nuevas, pero las nuevas formas y

los emergentes significados se querellan contra el pasado, al mismo tiempo que no son agradables, comunicativamente, con el espectador actual. Julián Marías (2018: 33) esgrime:

La realidad es siempre interpretada. Y la primera interpretación consiste en nombrarla. A veces, una lengua confunde cosas distintas (por ejemplo, colores) o distingue verbalmente lo que es lo mismo (leopardo y pantera). La misma realidad da con expresiones diferentes según los diversos registros del lenguaje (*morir, fallecer, espichar, diñarla, estirar la pata*; pero ¿es de verdad la misma realidad?

Mayorga percibe la adaptación como un juego de fidelidades entre épocas entroncando la misión de conservar y renovar, la unión entre tradición y vanguardia, de lo nacional y lo global. Cualquier espectador que en la sociedad actual asista a un espectáculo dramático no será un ente ajeno a esa expresión, sino que pese a ser extranjero a la acción que está ocurriendo convive con ella y la siente como suya. El teatro ofrece la unión entre un hombre y su antagonista, así como de un hombre consigo mismo. La razón del teatro es la de la crítica, pero es también la de la unión a través del nuevo conocimiento adquirido. En palabras de Mayorga (2016: 106):

En el teatro, así como en el sueño, uno puede encontrarse con lo que teme ser; con lo que quiso ser y no pudo ser; con lo que pudo ser y no se atrevió a ser. Como del sueño, del teatro no deberíamos salir más seguros, confirmados en lo que éramos, sino más inseguros y sabios. El mejor teatro nos pone en peligro. Deberíamos hacer teatro de modo que de él huyesen los cobardes.

El teatro ha de ser un punto de inflexión en el conocimiento de la sociedad. Una crítica hacia ella, pero dentro de ella, un Caballo de Troya, que la intente destruir, pero que salga más reforzada, con más conocimiento y con la certeza de que todo lo que hay de perenne en ella es una falacia. Se ha de entender, por tanto, el teatro de Mayorga, así como de la concepción que el dramaturgo tiene de el teatro mundial como una lucha entre el sueño y la vigilia cartesiana. Un entendimiento de la sociedad como Calderón pretendía en su auto *El gran teatro del mundo*.

El teatro envuelve al mundo. Nos rodean mundos de ficciones aparentemente más sólidos que el que habitan nuestros cuerpos. Somos –también– seres ficticios. El teatro debería ayudarnos a reconocer las ficciones que nos cercan y construir otras. [...] ¿Quién ha escrito estas palabras que estoy pronunciando? (Mayorga, 2016: 107)

Es por este motivo por el que la obra de arte nunca estará concluida, porque siempre ocurrirá o se sentirá cualquier cosa que la condición humana tendrá la necesidad de narrar, a pesar de que esas palabras estén predeterminadas por una larga tradición social. El artista, como el crítico, es un continuador de la usanza humana. Son creadores de tradición al mismo tiempo que modernos en cuanto a la vanguardia que los envuelve. La obra de arte estará muerta en cuanto alguien no perpetúe su crítica, pero seguirá siendo objeto de estudio y de renovación en tanto que converse con las generaciones venideras y haya tendido puentes entre las sociedades pasadas. Mayorga (2016: 107) termina *Razón del teatro* añadiendo:

El discurso de un artista sobre el arte que practica es siempre un discurso de legitimación. Ha de ser escuchado con recelo. El artista defiende como lo que hay que hacer aquello que él hace, que suele coincidir con aquello único que es capaz de hacer. La pronunciación de este discurso sobre el teatro ante una asamblea es un hecho teatral, conflictivo. Tanto si lo leo como si finjo leerlo, soy un actor frente a un espectador. La mía no es la última palabra.

La perpetuación de la obra mayorguiana no culmina con lo que él ha escrito o reflexionado sobre sus obras, sino que son los críticos, los dramaturgos futuros y los espectadores que sigan viendo sus piezas quienes convertirán su teatro en arte y ese arte en una adaptación de la condición humana contemporánea en un futuro venidero. Ballester y Colom (2015: 64) ensayan:

La imagen dialéctica consiste en la recepción por el individuo (percepción e interpretación inmediatas) del sentido nacido de la conexión profunda entre la forma originaria de un fenómeno y la forma actual, desfigurada o devaluada. La dialéctica entre el pasado y el presente, alterado por la masificación, así como por la pérdida de valor de uso y de valor simbólico, se produce en todos los ámbitos de la actividad humana. Esa dialéctica también se produce en los mismos sujetos que vuelven a su infancia para entender su presente.

Para Benjamin, así como para Mayorga, la obra de arte tiene tanto de tradición, en cuanto que se ofrece en un punto temporal de la vida del espectador, como de vanguardia, que a través de sus experiencias personales es capaz de darle otro valor simbólico al ya establecido por el autor y la sociedad. No se concluye en el subjetivismo, sino que se trata de crear un conocimiento común para el resto de la sociedad que pueda avanzar teniendo unos preceptos a seguir, sin que estos sean dogmáticos y estando siempre revisados por la crítica. Porque de lo contrario se entraría en un mundo ideado por Hobbes en *Leviatán* en el que habría un soberano que coaccionaría a las masas. Y al tratar de crear una

comunidad no se puede dejar de criticar a la masa, se crearía aquello que tanto Mayorga como Benjamin han tratado de combatir a través de sus trabajos filosóficos y dramáticos. Es por ello por lo que el teatro del madrileño no va dirigido hacia un público sino hacia un espectador concreto lleno de experiencias.

Quien pretende llamar la atención sobre la existencia de problemas relacionados con el respeto y el desprecio en el marco de las sociedades actuales es, si todo sucede como de costumbre, ninguneado a través de un acto reflejo mediático-masivo casi infalible, como si el simple hecho de mencionar esta cuestión abriera de inmediato una herida en la conjura universal de silencio y ya la simple evocación de esta situación embarazosa se sintiera como una ofensa necesitada de revancha. (Sloterdijk, 2002: 63)

En esta ofensa, la crítica se hace fuerte, no por ser ninguneada por la mayoría de una sociedad acrítica e inculta, sino por criticarse a sí misma y replantearse la manera de ejecutar los preceptos que favorecerían el progreso dentro de una cultura acrítica decadente, que no precisa de la sátira y que se convertirá esta en el peor de los mecanismos en la sociedad masificada. Por el contrario, la censura y la búsqueda de la seguridad en pos de medrar la libertad han sido y serán aclamados por estas sociedades. Mayorga (2016: 32) sentencia:

En una sociedad uniformada por una promesa de renovación total, podían ser vistos como artefactos desmoralizadores y disolventes [los satíricos]. Textos así hacían necesario un censor. La figura del censor es antagónica de la del satírico. Si el satírico es el enemigo de la sociedad, el censor es su mejor amigo. Si el satírico disgrega, el censor trabaja por la unidad. El censor es el cirujano tanto como el satírico produce tumores. Su lápiz rojo es un bisturí quirúrgico.

La importancia de la crítica, como de la sátira, está pendiente del espectador, no existe la posibilidad en el «buen teatro» en el que los espectadores no debatieran sobre lo que se ha puesto en escena. Es una idea repetida a lo largo de este estudio, pero es fundamental para entender el teatro de la memoria de Juan Mayorga, así como todas las representaciones dramáticas puestas ante un auditorio, ante una comunidad. La actitud crítica a la que hace tanto hincapié el madrileño proviene de la tradición ensayística dramática de Brecht (1985: 197) quien presupone:

El arte dramático no tiene por qué apartarse totalmente de la identificación; pero sí debe –y puede hacerlo sin perder por ello su carácter artístico- dejar el camino libre a la actitud crítica del espectador. Esta actitud crítica no es hostil al arte, como se suele creer.

Es tan placentera como emocionante, es en sí misma una vivencia y, ante todo, es una actitud productiva. [...] Y se trata de crear una técnica de la representación capaz de estimular, en el espectador, la actitud crítica que acabamos de enunciar, en oposición a la técnica que persigue la identificación total.

Ante esta pérdida de la identificación Brecht encaró su teatro hacia el distanciamiento del espectador, pero no por ello deja de ser un teatro político, un espectáculo que se refiera a todas las personas allí congregadas. Y aunque Brecht aceptara el teatro épico como forma de representación, él mismo sabía que tenía que cohabitar con otros tipos de espectáculos dramáticos, ya preconizados por Artaud, Piscator y Meyerhold<sup>17</sup>. La variedad de formas escénicas permitía que los espectadores crearan una actitud crítica mucho más preparada, aunque ha sido en la contemporaneidad cuando ha emergido un renacer crítico dramático, alejado de la «crítica culinaria» expuesta por Brecht.

En la actualidad conviven varios tipos de representación dramática, y cada una trata diferentes temas y diferentes maneras de reflejar una misma condición filosófica, histórica, política y social de una manera totalmente dispar entre ellas. Pero no todas estas piezas son propiamente modernas, sino que son aquellas que realizan las tareas de revisión, recuperación, circulación y de unión, como considera Friedman (2010: 493):

Re-vision, recovery, circulation, and collage: Four strategies for reading particular modernisms within a planetary epistemology. This is manageable. We can each find our place on the map without vertigo, paralysis. We don't need to try to do it all. We can change our epistemological framework and locate our specific method within it, as one part of a large, fluid, mobile project to which all of us are contributing, differently. Planetary: Modernity Studies as a living, breathing organism.

Friedman considera que la modernidad se da en todas las épocas como un cambio de las formas tradicionales. Por tanto, diferencia entre dos conceptos: el primero, modernismo –*Modernism*–, sería la representación de la modernidad dentro de un movimiento artístico, mientras que el término modernidad –*Modernity*– es el movimiento de una sociedad que cambia los elementos tradicionales y/o populares por otros más innovadores. Ambos términos están en una ardua discusión dependiendo de las

---

<sup>17</sup> Estos tres directores, junto con otros dramaturgos de la época como Rivas Cheriff y Appia estaban totalmente predispuestos a un cambio de paradigma dentro de la escena tradicional europea, marcada todavía por un fuerte barroquismo. Ellos introdujeron elementos políticos, violentos y la inserción de elementos lingüísticos y semióticos en la escena vanguardista.

nacionalidades en las que se desarrollan. Aunque exista una globalización y esté todo conectado, los pensamientos nacionales modifican estos elementos innovadores.

Es una ardua tarea la de separar ambos conceptos, así como de unirlos. Una pieza puede ser moderna dentro de una tradición y ser arcaica para otra. E incluso dentro de un mismo autor se pueden dar las dos corrientes, la tradicional y la moderna. En el caso de Federico García Lorca se visualiza claramente la dificultad de considerar a un artista vanguardista o tradicional. Sus obras son una mezcla de elementos clásicos y nuevos que han creado, a lo largo de los años, un imaginario colectivo tradicional a través de una innovación técnica. Sus obras dramáticas surrealistas mezclan elementos tradicionales como las canciones de pueblo con escenas de muertos hablando entre ellos o una obra donde el tiempo no pasa.

Con Juan Mayorga ocurre un fenómeno similar. Si bien es cierto que los estudios del dramaturgo madrileño permiten unas obras sean bastante elevadas, intelectualmente hablando, él es capaz de aunar las formas tradicionales de realizar teatro en España. En sus últimas obras, y desde que él ha comenzado a dirigir, otorga total libertad a la representación, pasando de ser un autor que culminaba sus obras totalmente –como en *Siete hombres buenos*– a un final abierto que dirige al espectador y al personaje a la acción de dudar. Como explica Friedman (2010: 487):

A planetary aesthetics of modernism need to be transformative rather than merely additive. It is worthwhile to identify texts –visual, verbal, auditory– outside the West that exhibit the aesthetics of so-called “high modernism”, but a fully approach should aim to detect the different forms that representational rupture takes in connection with different modernities.

La conexión de la obra de Mayorga con otros trabajos occidentales es claramente visible, se vislumbra en su obra ensayística *Elipses* donde se presupone cómo el bagaje dramático del dramaturgo no se centra únicamente en piezas clásicas españolas, sino que indaga en otras piezas occidentales para hacer de su obra un drama occidental, un drama que no sólo afecta a la sociedad española, sino que intenta poseer una buena recepción en cualquier parte del mundo. Esto es motivo, también, de reflexión del madrileño (2016: 23):

Acaso la llamada cultura global no sea sino una experiencia particular que, desconociendo su propia limitación, se presenta como la suma de todas las experiencias. Acaso fuera de esa cultura global queden todas aquellas formas de experiencia no

susceptibles de ser convertidas en mercancía. Si esto fuera así, estarían en peligro ámbitos enormes tanto de la tradición como de la creación.

Esta crítica a la globalización, a la creación de una cultura global, es una reflexión que todavía lo acerca más a la modernidad de la condición humana. Mayorga se está convirtiendo con esta cavilación en una voz de la conciencia, que pretende aunar lo tradicional y lo elevado creando una recepción de la cultura de manera vertical. Ante esto sólo queda la reflexión historiográfica, se considera que el progreso es necesario, pero advirtiendo que la historia, si no se conoce, se puede volver a repetir. Esto es uno de los puntos fundamentales de la literatura de la memoria, el conocer para no repetir. El recordar, pero sin tener nostalgia de la época de la que se está tratando. Es necesario abandonar la idea de que la modernidad es un periodo, como explica Friedman (2015: 93: «We need to begin by abandoning the notion of modernity as a period, instead considering modernity as a loosely configured set of conditions that share a core meaning of accelerated change but articulate differently on the global map of human history»).

La modernidad no es un punto en la cronología, no es una etapa que se abra y se cierra a su libre albedrío. No se puede concebir la modernidad como un punto concreto sino como una ilustración del momento en el que se vive. De esta manera el Renacimiento era una modernidad, con respecto a la etapa anterior, la etapa de la Ilustración era un volver a la etapa renacentista y el comienzo del siglo XX generó la libertad en las artes y en las ciencias que produjo los avances tecnológicos que siguen evolucionando hasta la etapa actual.

Todas las artes han cambiado a lo largo de la historia. Estos cambios se producen por pequeñas modificaciones, no se producen con una ruptura temporal como se concibe en los manuales de historia. Los tiempos cambian levemente, con sucesos cotidianos y que modifican, levemente, el comportamiento humano, cambian por el concepto, implícito, de lo ausente. Critchley (2016: 37) expone:

Lo que se recuerda es la historia del Espíritu, es decir, la historia que constituye implícitamente al propio sujeto espectador. Lo que ocurre en escena es el íntegro drama espiritual de la subjetividad, nuestro propio drama. Gracias al arte de la memoria, aprendemos a vernos a nosotros mismos desde la perspectiva del todo, desde el punto de vista de la totalidad.

El arte de la memoria se contrapone al concepto mismo de la historiología. La historia se ve como un suceso ya pasado, al mismo tiempo que como una lección de

acontecimientos que no han de volver a repetirse si se quiere progresar hacia una sociedad mejor que la que tenemos. La nostalgia es lo que nos puede hacer caer en las situaciones pasadas, el idealizar un momento, sin ni siquiera recordarlo. Aunque en un primer momento la nostalgia pudiera ser el recuerdo que los soldados tenían de su hogar cuando iban a la guerra, en la actualidad es el recuerdo idealizado de una situación<sup>18</sup>. El ejemplo que plantea Kundera (2002: 33) en su libro *Ignorance* es el más evidente: «During the twenty years of Odysseus' absence, the people of Ithaca retained many recollections of him but never felt nostalgia for him. Whereas Odysseus did suffer nostalgia, and remembered almost nothing».

El pueblo no se quedó quieto, siguió progresando pese a que no tuviera a nadie que lo gobernara. Ulises, nostálgico, mantenía a Ítaca idealizada, recordaba a Penélope eternamente joven y su hijo como un niño, el reencuentro de Ulises con su tierra hizo que ya nada le pareciera fascinante, que nada le había esperado y por lo tanto se dio cuenta del tiempo que había gastado mientras que había estado en el naufragio. Julián Marías (2018: 48) teoriza:

Hasta tal punto es la ilusión algo ligado estrechamente a la condición de la vida humana, fuera de la cual no puede existir, y dentro de la cual no se da o se desvanece tan pronto como se produce un «olvido» de lo personal, tan pronto como la vida experimenta algún grado de «cosificación». El fracaso de las ilusiones, su atenuación en el adulto o en el viejo, no proceden tanto de las desilusiones experimentadas como del hecho, tan frecuente, de que disminuye el carácter proyectivo.

La nostalgia y el recuerdo no convergen en su significado, sino que muestran dos tratamientos diferentes de la memoria. El significado último de cada uno es totalmente diferente. La nostalgia lleva a la idealización, lleva a la mirada pasada de un soldado que deja su casa, sin la idea de que cuando regrese su mujer y sus hijos habrán envejecido. La memoria, presupone un progreso cimentado en los defectos del pasado hacia las ruinas de la actualidad.

La dramaturgia de Juan Mayorga está ajena a la nostalgia, pues esta se contrapone a la memoria. Todas sus obras históricas no son realmente dramas históricos, sino que basándose en unos sucesos de épocas anteriores es capaz de crear una dramaturgia que plantee problemas, dudas y discusión entre los espectadores contemporáneos. Porque

---

<sup>18</sup> El significado más longevo en lengua castellana se refería a la nostalgia como el pensamiento que tenían los soldados cada vez que salían de casa en dirección a la guerra e idealizaban el recuerdo de la estancia en su hogar.



según expone el mismo dramaturgo (2016: 181): «El teatro no sólo es un arte en que cabe el pensamiento –además de cualquier otra forma de experiencia humana–, sino que lo es en un sentido especial, privilegiado». Así, también teoriza Sinisterra (2018: 159) sobre la existencia del teatro histórico en las tablas contemporáneas:

El teatro, que siempre pretende hablar a sus contemporáneos, se vuelve a menudo hacia el pasado para nutrir el presente, para dotarlo de raíces, de sentido, de densidad. A las obras surgidas de esta mirada retrospectiva se las suele llamar “históricas”, pero a mí, francamente, esta denominación me parece un poco solemne y acartonada. En vez de usar el pretencioso término de “teatro histórico”, yo prefiero hablar de “teatro de la memoria”.

El teatro de la memoria, así como el teatro histórico que propone Mayorga, no es sino una creación de debate y de diálogo entre el pueblo, como espectador, y los personajes como emisores, al mismo tiempo que como receptores, de la reciprocidad recibida por parte del convivio allí presente.

Mayorga, conocedor de los clásicos griegos, entiende que la filosofía y el teatro tienen la misma cuna. La lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche permite entender a sus lectores el germen que impulsó el acto social del drama, así como de la evolución que este ha ido manifestando a lo largo de su historia. El propio Mayorga (2016: 223) presenta:

Una epidemia por la que el individuo queda suspendida y la masa se vincula íntimamente a una muchedumbre de espíritus. Así es como en *El nacimiento de la tragedia* caracteriza Nietzsche la excitación dionisiaca desencadenada por el coro trágico. Nietzsche atribuye a Eurípides la responsabilidad mayor en la liquidación de esa fuerza transformadora de la tragedia esquileo-sofóclea. La escena había sido invadida por el racionalismo socrático, que sustituía la consideración trágica del mundo por su contemplación teórica. El conflicto entre libertad y necesidad habría sido desplazado por el diálogo psicológico. El misterio era sacrificado al concepto; la vida, a la ciencia; el cuerpo, al espíritu; Dioniso, a Apolo. El teatro ya no era capaz de excitar, descargar y purificar la vida del pueblo.

Lo filosófico, así como lo dramático, surgen de la misma manera, se complementan y ninguno ha de estar en superioridad del otro. Pues, si bien, ambos se retroalimentan, lo poético y lo artístico no pueden quedar relegados a un segundo plano por la palabra, por el *logos*. Esgrime Nietzsche (2011: 349) en *El nacimiento de la tragedia*:

Esta divinización de la individuación, cuando es pensada en general como si fuera

imperativa e impusiera prescripciones, sólo conoce una única ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige de los suyos la medida y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y, de este modo, la exigencia del «conócete a ti mismo» y del «¡no demasiado!» marcha junto a la necesidad estética de la belleza, mientras que el autoenvanecimiento y la desmesura estuvieron considerados como los demonios de la esfera no-apolínea genuinamente hostiles, por lo cual se los conceptuó como cualidades propias de la época pre-apolínea, la edad de los titanes y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros.

Nietzsche, en su afán de relatar la vivencia de la tragedia en la comunidad helénica, acerca a sus coetáneos la idea de ética y estética dentro del arte, proponiendo entre ellas una lucha. Lo dionisiaco y lo apolíneo tratan de hacer servir el arte como un elemento bello al mismo tiempo que sea útil para la reflexión de la polis y el avance de ésta en pos de una sociedad crítica y democrática. El teatro y la filosofía tienen raíces comunes, muestran una misma idea, pero de dos maneras diferentes. Por una parte, se muestra la filosofía que es el arte de lo abstracto, el arte de las ideas no tangibles. Por el otro lado está el teatro, mucho más concreto, que aclara esas ideas en una representación personal. Lo filosófico y lo dramático se juntan en Mayorga al igual que lo popular y lo elevado, la tradición y la vanguardia.

Esta dicotomía se debe reflexionar por medio de la movilidad, en pensar que las obras del dramaturgo madrileño no son estáticas, sino que siempre están en un continuo movimiento. No se trata de un desplazamiento total, no se trata de crear un drama de viajes, sino de fluctuar entre lo cotidiano y lo intelectual, de bordear los límites entre lo que el público acepta y lo que el público duda. Una catábasis hacia el conocimiento de los mecanismos que sostienen a Occidente. Este movimiento, al igual que lo que se ha dicho anteriormente sobre el extranjero nos debe hacer pensar en la dramaturgia de Juan Mayorga como un exilio. Un exilio de la sociedad de la información rápida a una sala donde las respuestas no vienen dadas. Un exilio que es recurrente en muchas de sus piezas, un movimiento en el que todos los personajes que pasarán de un estado a otro, de un país a otro o de Oriente a Occidente. Las obras de Juan Mayorga se hacen la siguiente pregunta: ¿Dónde estamos cuando pensamos? Hannah Arendt (1978: 57) responde la cuestión:

I don't know which memories and which thoughts nightly dwell in our dreams. I dare not ask for information, since I, too, had rather be an optimist. But sometimes I imagine that at least nightly we think of our dead or we remember the poems we once

loved. I could even understand how our friends of the West coast, during the curfew, should have had such curious notions as to believe that we are not only “prospective citizens” but present “enemy aliens”. In daylight, of course, we become only “technically” enemy aliens –all refugees know this.

Los recuerdos o las ideas dentro de un país diferente, de un estado diferente, no son los mismos que los que podemos poseer en nuestro país. Un extranjero nunca se sentirá en otro país como propio de ese país. Hannah Arendt, como refugiada en los Estados Unidos, vivió la experiencia de sentirse aislada dentro de una sociedad que, aunque similar, le era tan ajena. Es el recuerdo lo que la salva, la nostalgia es lo que la condena.

Esta dualidad entre memoria y nostalgia es útil como punto de partida para cotejar la diferencia entre las obras de la tradición que tratan la historia para extraer de ella una enseñanza. Como ejemplos de este tipo de piezas, se observa *El príncipe* de Maquiavelo o *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, estas dos narraciones se encuadran en el movimiento denominado *Speculum principis*. No se trata de hablar del pasado con una idealización, no hay una única respuesta para todos los problemas que sucedieron en la historia. Las decisiones que se tomaron tuvieron cierta reflexión y esta no está reflejada en los manuales divulgativos de la historia, los cuales sólo mencionan la decisión que fue ejecutada. Las piezas tratan de ser una mónada, un punto de unión entre los hechos pretéritos y los sucesos coetáneos, y esto es lo que diferencia a estas piezas didácticas, que también tienen sus exponentes en el teatro de Brecht y de Piscator, del teatro de la memoria. Sanchis (2018: 159) define:

El “teatro de la memoria” es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, visitar el pasado para entender un poco más el presente, y quizás para ayudarnos a escoger un futuro... o incluso para luchar por él. En la vida de cada día –la mía y la tuya– ocurre también que el recordar experiencias vividas tiempo atrás, rememorarlas, contárselas a otros, nos sirve para entenderlas mejor, para entendernos, para que nos entiendan. Y aunque las “maquillemos” un poco –o un mucho–, nos ayudan a construirnos como personas, a dar un sentido a nuestra vida, a afirmarnos ante los demás, a situarnos en el tiempo: vengo de allí y voy hacia allá.

Es a través de la palabra por el que se puede crear la memoria. Como explica Sanchis Sinisterra, ésta se puede maquillar, pero no se debe falsear, ya que se perdería el efecto de comunidad y de relación entre los presentes en el acto teatral. Mayorga, en sus piezas dramáticas, propone el lenguaje como motivo de la razón enfrentando éste con la ciudadanía. Se convence a sí mismo de la importancia del lenguaje agónico, del lenguaje

que permite la creación de la duda entre la tradición y la vanguardia, es decir, Mayorga entiende el lenguaje teatral como hacedor de pensadores críticos de la historia y de la sociedad. En sus propias palabras:

El lenguaje es el asunto político más importante. [...] En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. [...] 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, su empequeñecimiento y su acoso, siempre comienzan por la reducción de su palabra. (Mayorga, 2016: 93)

La importancia de la palabra como generadora de críticos es entendible a través del entendimiento con los personajes que representan los actores, y la empatía de los espectadores hacia los caracteres que están viendo en escena y que son el reflejo de su propia condición. Y es la palabra importante en el teatro porque es éste el más político de todos los artes porque «examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir» (Mayorga, 2016: 93). Y es a través de esta imaginación donde la palabra es llevada a cabo por los hechos. El teatro, además, permite, a diferencia de las otras disciplinas literarias, a la concepción de que los actos no tienen porque estar siempre relacionados con las palabras emitidas.

Es por esto por lo que las falacias mostradas en escena presuponen también un conocimiento del contexto por parte del espectador. El dramaturgo crea la obra entablando una relación de dependencia con el ciudadano allí presente. La principal preocupación de Mayorga al comenzar con esta relación es que el espectador sea su colaborador en lo que él pretende mostrar, en el juego de la humanidad que entiende por el teatro.

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle algo que 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 contruidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios –antes que nada, palabra– para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico. [...] 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. (Mayorga, 2016: 94)

Ante esto, Mayorga, como dramaturgo y ensayista, se enfrenta a la tradición del propio espectador, de su propia palabra y de su propio conocimiento. La violencia por la que consigue llegar al espectador a sus piezas de teatro es la que los propios personajes entrarán en su imaginario. No se trata de crear nuevas maneras de conocimiento, sino de romper todas las que han sido impuestas, o las que libremente se han tomado y realizar, al estilo cartesiano, una duda y una crítica. Para Mayorga el teatro no ha de contentar, sino de violentar al espectador, tal y como Artaud propuso en su trabajo ensayístico.

Pero la violencia que muestra aquí Mayorga es la que presenta Benjamin en *Para una crítica de la violencia*, en la que dos tipos de violencia, la divina y la mítica entran en contacto. Una es conservadora y la otra es revolucionaria. Por un lado, el dramaturgo escenifica la violencia represiva de la tradición que se encuentra en continua batalla con la vanguardia que necesita su espacio para seguir evolucionando. Ante esto, tanto Benjamin como Mayorga, proponen a la sociedad como una ruina, en la que la historia y el progreso han deprimido a la sociedad contemporánea. El propio dramaturgo (2016: 95) define:

Se dice que el teatro es el arte del conflicto. Debe añadirse que no hay conflicto mayor entre los que el teatro puede ofrecer que aquel que se da entre los actores y el resto de la asamblea teatral. Los actores se separan de la ciudad para desafiarla. El mejor teatro divide a la ciudad. Un teatro que no divide al público y a cada espectador es un teatro irrelevante. [...] El teatro ha de hacerse contra el público.

Pero esta violencia conflictiva entre el teatro y el espectador no sólo ha de crearse para el convivio, sino que ha de producir una regeneración para toda la comunidad. Esta utopía reside en que el teatro, renovador para algunos, puede ser irrelevante para un gran grueso social. Pero para Mayorga una pieza dramática ha de crearse con la finalidad de incomodar al espectador y que se enfrente a aquellos que únicamente observan en el teatro un mero evento social asambleario. Ante los deseos del dramaturgo y de los espectadores más críticos con el acto teatral se confrontan, además, las maquinarias mercantiles que llenan auditorios ofreciendo obras intrascendentes o irrelevantes para la crítica.

Cuando los deseos de dos entran en colisión, cuando el deseo de uno no puede realizarse sin que el del otro fracase, estamos ante un combate. A través de él, los personajes pueden darse a conocer, pueden conocerse a sí mismo, pueden transformarse. Pueden convertirse en pareja de contrarios, como llegan a serlo Creonte y Antígona. El conflicto entre dos partes puede producir razón aunque ninguna la tenga. El conflicto entre razones puede ser ocasión de que el espectador encuentre una tercera. (Mayorga, 2016: 97)

Mayorga diferencia entre público y espectador, para ofrecer en una parte del conflicto a aquellos que representan una sociedad crítica, como la figura de Antígona ante las leyes injustas que está ejecutando Creonte, frente a aquellos, que, como masa, se deslizan por los senderos que otros han marcado. La mayoría de edad que Mayorga presupone al espectador contemporáneo es la que Nietzsche previó para el *übermensch*<sup>19</sup>, no como un hombre superior a los demás, sino como una humanidad liberada a través de la crítica hacia todo el impulso cultural por el que el espectador ha estado influenciado. Mayorga (2016: 98) se cuestiona y se responde:

¿Dónde acaba el poder y dónde empieza la violencia? ¿La violencia es el uso ilegítimo que un ser humano hace de su poder sobre otro? ¿Hay violencia necesaria, justa, inocente? El teatro no tiene que responder a esas preguntas. También aquí, su misión es que el espectador haga experiencia de la complejidad de la pregunta y de la insuficiencia de cualquier respuesta. Cumpliendo esa misión, puede hacer al espectador más crítico y resistente; más resistente también contra la violencia de la obra a la que está asistiendo. Y más consciente de su propia violencia, actual o latente. Cuando eso ocurre, podemos hablar no sólo de la violencia como tema teatral, sino de un teatro contra la violencia. Hagamos un teatro que la barbarie no pueda utilizar.

Si la palabra es la que condiciona la violencia, o la trama del teatro, se han de generar muchas más palabras, para abrir el espectro del conocimiento sobre el que se está trabajando, de esta manera no cualquiera podrá apropiarse de los escenarios, no cualquiera podrá realizar un drama y ser un hacedor de una pieza partidista creada para unos fines específicos. En *Razón del teatro* Mayorga teoriza sobre las necesidades básicas de un teatro crítico y hacedor de comunidades críticas y satíricas. Se convierte, por tanto, el dramaturgo en un defensor de la escena como libertad, como expendedor de todas las realidades posibles para la independencia de los presentes con respecto a la tradición ya dada.

La creación de palabra y, por tanto, de literatura no es el único elemento central en las piezas dramáticas. Pues, aunque este estudio analice la literatura y el pensamiento de diferentes dramas, sin la pronunciación de esas palabras a un público o a una asamblea no se puede completar el acto teatral. Artaud teorizaba en *El teatro y su doble* que la escritura no es la única manera de crear teatro, sino que proponía otros tipos de

---

<sup>19</sup> Esta figura nietzschiana expone la libertad total del hombre, quien conociendo la tradición que le ha sido impuesta puede subvertirla para su propio beneficio y está libre de todas las ataduras morales que le han sido impuestas socialmente.

manifestaciones escénicas que cambiaran el paradigma social de lo que se entendía por hecho dramático. Mayorga (2016:99) teoriza:

El teatro vive en la tensión entre la escritura y su pronunciación. Si no hay escritura, no hay teatro. Esto vale tanto para la puesta en escena de una pieza de literatura dramática como para la improvisación a partir de un tema o un motivo; tanto en la performance o la danza como en fenómenos parateatrales cual lo [*sic*] son el discurso en un mitin o un desfile de moda. No a todo ello subyace literatura, pero a todo ello subyace escritura. Si hay un gesto fijado, hay escritura. [...] Los ensayos [...] se hacen sobre una escritura –aunque ésta no esté fijada en un papel ni haya un firmante– o la producen. [...] Los mejores actores reescriben el texto sin cambiar una palabra.

La creación de la obra en el momento de la recepción es una teoría benjaminiana en la que presupone la continuación de la creación en el momento en el que el visualizador intenta acercarse a la pieza artística. Posteriormente, en la teoría literaria, surgió el movimiento de la estética de la recepción cuyo máximo exponente en las tablas españolas, hasta la fecha, es Sanchis Sinisterra. Él (2018: 88) arguye:

Hacemos teatro para que otros lo vean, jugamos para que nos vean y lo importante es ¿qué pasa? ¿qué queremos que pase? En esa interacción con la sala me sirve de mucho la teoría general de sistemas al considerar cada representación como algo efímero, compuesto por dos subsistemas: uno más o menos establecido que ocurre en escena y el subsistema siempre imprevisible que está en la sala. Cada noche es distinto, cuantitativa y cualitativamente. [...] Hay que flexibilizar el subsistema de lo que ocurre en escena y permitir que se adapte a las inevitables oscilaciones que se producen en esa otra parte del sistema. [...] Se produce un campo de fuerza y una retroalimentación entre escena y sala donde ambos intercambian todos los sistemas, información y energía.

La relación entre la historia ficcional y el teatro como elemento físico se ha de adaptar a las necesidades del espectador y de la representación. La pieza dramática, capaz de crear a espectadores entre la masa del público, permite a Mayorga, como seguidor y trasgresor de las piezas de Sinisterra, conocer las necesidades de la sala y estar en continua conversación con ellos, a través de una historia que los actores y los directores irán modificando día a día. En el caso paradigmático de lo que aquí se expone se encuentra *Reikiavik*, obra que fue publicada en 2014 junto al volumen de *Teatro completo*, poco tiempo después y tras la preparación en los ensayos de esta pieza fue reeditada y vuelta a publicar con cambios que permitían una mayor capacidad de juego y libertad a los actores. No hay una obra que se represente dos veces exactamente idéntica, pues la condición humana permite todo tipo de variables para conseguir un mismo objetivo.

Pero la mejor manera para separar las obras memorialísticas de otros tipos de obras que evocan al pasado se puede realizar a través de la clasificación que realiza Jeanette R. Malkin en *Memory-Theater and Postmodern Drama* (1999). En él, la autora intenta realizar una aproximación a qué es lo que tiene de propio el teatro de la memoria en comparación con otras dramaturgias. La colectividad de las memorias al servicio de los recuerdos individuales: «If even memory has a history, it follows that the agendas of memory –especially collective memory– are, at least partially, historically formed» (Malkin, 1999: 215). Para ella las características de una literatura de la memoria deberían ser las siguientes:

### 3.1. Memoria horizontal

Estas características de la literatura de la memoria se dan total o parcialmente en todas las piezas dramáticas de este estilo. La primera característica, la de la memoria horizontal consiste en que todo lo que se puede recordar puede ocurrir de nuevo en una sociedad posterior. La memoria horizontal es una memoria individual que se puede dar en una colectividad. Se trata de un hecho que puede darse en diferentes tiempos, en diferentes espacios y con diferentes hechos. Mayorga (2016: 154) propone esta característica como una mónada:

Todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico –incluso el de vocación historicista– es una victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo.

Un ejemplo práctico en la obra del dramaturgo es su pieza dramática *Reikiavik*. La historia representada es la de Bobby Fischer y Boris Spassky, aunque en ningún momento aparecen estos personajes, sino que son otros caracteres los que prestan vida a la historia de los dos ajedrecistas. El motivo por el que escenifican esta parte de la existencia es debido a la lectura de un libro sobre la final del campeonato mundial de ajedrez en



Reikiavik. Tanto Bailén como Waterloo se ven obligados a representarla, siempre de manera distinta, siempre desde diferentes perspectivas, lo único que no cambia es el final de la partida. Representan la vida de Fischer y de Spassky, no la pública, sino los sentimientos, los problemas personales y las presiones que recibían desde sus países.

Waterloo y Bailén representan lo que pudo ser o lo que fue. Es un viaje a la época de la Guerra Fría situando ésta en la contemporaneidad. En un ciclo que seguirá perenne hasta que dejen de representarlo por completo. El análisis completo de la obra se realizará con posterioridad, pero es curioso ver que la presentación dramática de esta pieza es al mismo tiempo un espectáculo teatral. El teatro de la memoria se concibe como una máquina que contenga todo el conocimiento humano de la historia. El metateatro dentro de la escena mayorguiana permite la unión de todos los humanos como contemporáneos. V. Bartolomé (2011: 88) especifica:

El discurso teatral se caracteriza por presentar una doble enunciación, un emisor-autor, cuyo sujeto inmediato de la enunciación es el autor y comprende todas las didascalias, y un emisor-personaje, que tiene como sujeto mediato de la enunciación a un personaje y que comprende el conjunto de diálogos. En este segundo plano de la enunciación teatral enfocamos ahora la metateatralidad, observando el modo en que los diálogos que mantienen los personajes contienen reflexiones sobre el teatro. Estas no siempre ni necesariamente son directas ya que los mismos tratamientos y formas de construir textualmente a través de procedimientos dramáticos los personajes, las acciones, los espacios, etc. pueden ser interpretados y analizados como concepciones críticas sobre el teatro.

La metateatralidad pretende reforzar la idea de que la vida humana es un gran escenario, no como modo filosófico o científico, sino que todos los actos y palabras que son enunciadas diariamente están condicionadas por los demás elementos sociales que rodean a la condición humana. La idea principal de esta característica es la de reconocer que el lenguaje y los mensajes que se crean con él no son privados, sino que se establece dentro de una comunidad, pública, que influye además en la caracterización de crear una emisión. Es decir, se utilizan múltiples maneras para comunicar el mismo mensaje y dependiendo con las palabras con las que se digan el contenido de este puede ser hasta contradictorio. Para ello, al crear un arte memorialístico conviene pensar en la comunidad a la que va destinado, sea o no nacional, y repensar el tipo de espectador al que el dramaturgo dirige su mensaje:

Aunque me alegra cuando alguien dice haber disfrutado con la lectura de una obra mía [...], todo lo que ofrezco en ella es concebido para la interpretación de unos actores

que se pondrán ante / frente a unos espectadores con los que formarán asamblea. Espectadores que no sólo completarán, sino transformarán la actuación, resignificando la obra de una forma imprevisible. No es retórica decir que cada función es distinta. [...] y en cada una compruebo que si algunos espectadores reaccionan o no a las primeras réplicas los actores se conducirán de un modo u otro y la función acabará teniendo uno u otro carácter. (Mayorga, 2016: 420)

La literatura de la memoria, por tanto, trata de utilizar un lenguaje que sea capaz de hablar al espectador, no al público, y que a través de ese mensaje que se presenta como colectivo realizar una inmersión en el recuerdo particular, en la historia personal de cada oyente/lector. Lo individual al servicio de la comunidad y no de la masa. Esto sirve, a su vez, para recolocar lo discontinuo, lo que se ha saltado parte de la historia, dentro de la memoria colectiva. El incluir lo ausente permite trasladar el conocimiento en todos los momentos temporales, pero no entendiendo la historia de manera lineal, sino como un cúmulo de acontecimientos. Además, esto se utiliza para identificar los diferentes sujetos y espacios que concretan la memoria y cómo a través de las experiencias personales se crea un lenguaje con diferentes significados. Como teoriza Sanchis Sinisterra (2018: 81):

No toda acción o conducta humana es interacción que nos hace actuar. Aquí entramos en una permanente realimentación de nuestra conducta. Es difícil atribuir la causa de cualquier cosa que hacemos a algo o a alguien, y ahí cometemos muchos errores en la vida, puesto que, [...] la causa de algo es todo lo demás. [...] Una red de unidades, elementos y sujetos que están en una perpetua interacción y por ese carácter reticular de la causalidad es muy difícil atribuir a cualquier cosa que nos ocurre una causa única, porque existe todo un montón de variables ocultas que no conocemos.

En este aspecto, Sanchis Sinisterra explica la memoria horizontal a través de la física de partículas. Todos los momentos de la historia están relacionados por «variables ocultas» que el creador artístico ha de saber encontrar o vislumbrar. No es posible crear arte sin visualizar lo otro, ya que en lo propio también existe la otredad. Alejos García (2006: 48-49) explica:

Bajtín examina la *intersubjetividad* desde una perspectiva fenomenológica que parte de la concreta relación yo-otro, de este binomio fundante en su filosofía del lenguaje y de sus teorías ética y estética. [...] El yo no puede comprenderse íntegramente sin la presencia del otro. La identidad pierde íntegramente sin la presencia del otro. La identidad pierde así su eje egocéntrico y monológico: se vuelve heteroglósica. Identidad y alteridad se entienden entonces como conceptos interdependientes, complementarios, de una naturaleza relacional y relativa.

Lo propio no existe y esa es una de las premisas del teatro desde el barroco. Todo es público en tanto que la propia afirmación del sujeto ha de darse dentro de una comunidad. En *El gran teatro del mundo* el creador es quien elige los roles de sus personajes, así como en la vida, la sociedad es la que orienta al sujeto a tomar unas decisiones y no otras. La libertad está concebida, por tanto, para tomar decisiones dentro de las opciones que lo público ofrece. Mayorga (2016: 393) reflexiona sobre esta cuestión en su adaptación de *Un enemigo del pueblo*:

*Un enemigo del pueblo* es una obra sobre el riesgo de que la democracia degenera en demagogia y sobre el precio que paga quien dice lo que la mayoría no quiere oír. Un drama –casi una tragedia– sobre el castigo que recibe quien dice la verdad cuando ésta es impopular: ser señalado como traidor por la sociedad a la que se desea ser útil. Y es que, poniendo en riesgo su propia seguridad y la de su familia, el protagonista de la pieza se enfrenta a políticos, a periodistas y, finalmente, a sus vecinos, los cuales olvidan sus diferencias para sostener contra el disidente una mentira y marcarlo como enemigo común.

El drama de Ibsen es el drama de todas las naciones modernas. Lo que Ibsen escribió en el siglo XIX, sigue vigente en el sistema occidental del siglo XXI, en los modelos sociales en los que Mayorga encuadra su obra. La condición de Stockmann es la condición del yo insumiso ante la masa, de un emisor hablando a un receptor que sea crítico con la sociedad. Para Ibsen, como para Mayorga, la sociedad está corrompida en tanto que deja de ser crítica y olvida su propia condición para convertirse en masa.

La memoria horizontal persigue la muestra de toda la interrelación que ha existido a lo largo de la historia en todos los momentos y en todos los espacios posibles en los que el ser humano ha desarrollado su actividad. Todo, como exponía Sanchis Sinisterra, está relacionado, el recuerdo del pasado vincula la forma de actuar presente, y lo hará en el futuro. El conocimiento obtenido a lo largo de la historia ha de ser preservado sin tergiversación dentro del arte con el fin de entender, completamente, la condición humana. Sanchis (2018: 97) añade:

No es necesario que todos los espectadores “lean” lo mismo en la misma escena: como en la vida. Esta voluntad de activación del receptor tiene en Sanchis una dimensión sociopolítica, ya que los medios audiovisuales al servicio del poder –el discurso del sistema dominante– tratan, por el contrario de volver pasivo al ciudadano, ofreciéndole una lectura única, inequívoca y esquemática de la realidad (cuando no la falsifican simple y llanamente. El teatro, piensa Sanchis, debe en cambio responsabilizar al espectador apelando a su imaginación, a su memoria histórica, a su sensibilidad, a su sentido crítico y a su desconfianza en las apariencias y en las palabras.

La memoria horizontal traslada de un punto a otro de la historia este conocimiento, esta condición que es cambiante en cuanto la sociedad cambia, y atemporal en cuanto lo que tiene de acciones y sentimientos, es decir, de humanidad. En la siguiente característica se tratará lo ausente como creador de memoria, pero es necesario añadir una reflexión que Ballester y Colom (2015: 137) examinan, a este respecto, sobre el pensamiento de Benjamin:

Benjamin subraya que incluso los recuerdos infantiles, sus propios recuerdos de las situaciones de dificultad o de soledad tienen un carácter social, pues en tales casos se presupone una referencia a algún otro que está ausente o no es visible y que actúa como el objeto de referencia que singulariza la situación y, en definitiva, da vida al recuerdo. El argumento, pues, presentado en su forma más simple, se limita a llamar la atención sobre una característica de la experiencia que es siempre un mundo habitado por otros y con otros.

La importancia del otro como receptor y emisor del recuerdo, así como de la experiencia a través de esa remembranza, permite a Mayorga la creación de unas piezas que no son estáticas, sino que fluctúan entre los emisores y los receptores, los personajes y los espectadores, el autor y los lectores. La creación de este movimiento permite situar al dramaturgo madrileño como un dramaturgo que huye de la pedagogía, al mismo tiempo que se sirve de ella para permitir la crítica. Pero el crítico no será un pedagogo, sino un libre pensador capaz de exponer sus experiencias a través de las de otros, a través de una comunidad y de una sociedad.

La experiencia monadológica constituye una detención del pensamiento. Para entender la naturaleza de esta detención es útil tender en cuenta el esfuerzo de Bertolt Brecht por interrumpir la compenetración del espectador con los personajes de sus piezas teatrales. [...] La interrupción brechtiana «detiene la acción en su curso y obliga así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor tome respeto de su papel». (Mayorga, 2003: 107)

Lo que a primera vista un elemento destructor se opone a uno constructor, en el arte memorialístico se situaría como un *continuum*. No es capaz de entender dos elementos tan dispares sino es a través de una relación de reciprocidad, por ende, en la memoria horizontal, uno sería la consecuencia del otro, aunque ambas fuerzas actuaran de manera conjunta. La mónada dramática que Brecht plantea en su convivio y Mayorga en sus piezas dramáticas permite la generación de una crítica, pues el movimiento del lenguaje

es siempre hacia el exterior, nunca hacia el interior del propio sujeto que emite. Por ello explica Mayorga (2003: 109): «Una actualidad plena es aquella capaz de hacer una experiencia auténticamente universal, que no deje nada fuera de la historia. Pero una experiencia así sólo puede darse en la historia. El Mesías está fuera de la historia, pero el ángel es de la historia. El ángel es la idea de un hombre absolutamente otro». Ese ángel de la historia que va dejando ruinas a su alrededor y que progresa apenado hacia delante.

### 3.2.Las ruinas de la memoria

«En el Génesis encuentra Benjamin la forma de un lenguaje que, sin identificar místicamente la palabra con la cosa, conoce ésta en su entidad espiritual. Se trata del lenguaje nombrador [...], *medium* del que toda la naturaleza participa» (Mayorga, 2003: 27). La literatura memorialística recurre a épocas del pasado dónde sólo queda el recuerdo. Al estudiar las diferentes revoluciones sociales, siempre se ha tratado de cambiar un tipo de gobierno con otro que se asemeja en lo principal al anterior. Así lo explica Mayorga (2003: 64) con relación a *Sobre el concepto de historia*, de Walter Benjamin:

Aunque presentan como su adversario fundamental a la tradición historicista, se articulan en torno al conjunto de preguntas planteadas por esa tradición. Las posiciones centrales de Benjamin están construidas críticamente sobre las del historicismo, las cuales, a su vez, surgen como problematización de los supuestos y consecuencias de la filosofía idealista de la historia. Pero la experiencia que Benjamin hace de su propia actualidad le lleva a replantear radicalmente las preguntas del historicismo e incluso volverlas como este. Desde tal experiencia, y problematizando a ambos contendientes del combate filosofía idealista de la historia/historicismo, Benjamin hace una crítica del concepto «historia».

La memoria trata de trazar las diferencias y similitudes existentes entre los personajes del pasado, de la época que se recuerda y los espectadores contemporáneos. Todas las épocas tienen sus negros, sus puntos ignominiosos. Al poner el foco de estudio en *Las brujas de Salem* de Arthur Miller se observa que él trata el tema de la caza de

brujas que hubo en Estados Unidos a través de una caza de brujas real que ocurrió en el siglo XVII en ese territorio. El recordar otros momentos que fueron similares a la época que se gesta es un punto que gusta a muchos autores. Arthur Miller captó perfectamente la idea ciceroniana de que cualquier sociedad que no conoce su historia está condenada a repetirla. La persecución de intelectuales socialistas en Estados Unidos a mediados del siglo pasado está totalmente relacionada con la sociedad contemporánea dónde, todavía, se persigue a personas por tener diferente credo, orientación sexual y pensamiento. Como explica Reyes Mate (2016: 101):

Un historiador, por ejemplo, está convencido de que el conocimiento de los hechos pasados nos devuelve hoy a la realidad de lo que ocurrió. Pero si queremos de verdad conocer el significado de lo que ocurrió habría que atender a aspectos aparentemente secundarios y, por eso, desechados que, una vez puestos sobre la mesa, permitirían un nuevo conocimiento de la realidad. [...] Esta estrategia [...] es un arduo proceso, pues tiene que desmontar las seguridades presentes y hacer sitio a lo ausente.

Las ruinas del pasado cualifican al espectador a conocer el presente, para que al caer en los mismos errores que en las épocas pasadas se tenga información sobre el devenir del transcurso histórico. En una sociedad polarizada siempre se verá a quien no piense como uno mismo como un enemigo, es por este motivo por el que el teatro de la memoria trata de hacer llegar a un espectador a que empaticé con las situaciones y circunstancias que acorralan a ese otro. En la visión optimista de Benjamin, en la que se sitúa Mayorga, y también Malkin (1999:27):

Benjamin's imagistic descriptions of a historical/redemptive methodology based on memory-moments inspired by the needs of the present is highly evocative for the plays I will be studying. The past as a vast unformed heap of ruins and wreckage reaching skyward, spread out, available yet incomprehensible, is a distinctly theatrical image.

La memoria, en este caso la literatura memorialística, trata de ejercer como voz de conciencia para una sociedad amnésica. Los dramaturgos de la memoria, especialmente Thomas Bernhard, tratan de luchar contra la amnesia de la sociedad o el desconocimiento de los hechos anteriores que en ella han sucedido, tal y como presupone Mayorga (2003: 39):

Sólo su consideración «en términos de la filosofía de la historia» permite captar «el contenido integral de verdad» de una forma. Tal consideración consiste en su presentación

en una época que la hace necesaria y sin la que no es pensable. En este sentido lamenta Benjamin que la filosofía de la tragedia se haya desarrollado «al margen de los contenidos históricos reales». A su juicio, cada forma lingüística es un documento de la vida del lenguaje y de sus posibilidades «en un momento dado», al tiempo que como forma artística contiene [...] «el índice de una determinada estructuración del arte, objetivamente necesaria».

La historia trágica de la humanidad no ha sido sino la repetición de unos hechos con idénticos motivos, es decir, hechos humanos. No por la aparición de los mismos elementos sino por la de los mismos cánones de conducta. Walter Benjamin propone la memoria como salvaguarda de la especie humana. Una mirada a las ausencias del pasado que no forman parte de la historia oficial, sino que se ha ido creando a través de las investigaciones y del recuerdo de los que sufrieron el pasado en sus propias experiencias. El tiempo es una característica íntimamente ligada a la experiencia del ser y por tanto algo que une a todos los humanos a través de la historia. Reyes Mate (2009: 27) preconiza:

El *tiempo* desde el que pensar la pretensión de universalidad es la memoria. La memoria de los marginados rechaza toda identificación entre realidad y facticidad porque de la primera también forma parte lo que no ha logrado ser, lo que ha quedado en las cunetas de la historia. [...] Para los historiadores, la memoria no es de fiar, por eso prefieren los archivos a los testimonios; le conceden una función privada, pero no aceptan sus pretensiones políticas.

Lo político de la memoria está relacionado con el subjetivismo de las personas experimentadas o traumatizadas. Estas experiencias han sido acalladas por parte de los vencedores y de los propios vencidos, en un pacto de no agresión.

Otro tanto ocurre con el tema de las víctimas: durante siglos han sido invisibles; ahora se han hecho presentes, pero sólo sabemos decir de ellas que hay que acompañarlas, consolarlas, venerarlas o repararlas. No nos decidimos aún a pensarlas políticamente porque eso significa poner en tela de juicio una lógica política, que sigue presente, dispuesta a avanzar cobrándose nuevas víctimas significa repensar la relación entre política y violencia. (Reyes Mate, 2009: 37)

Pero la política no ha de ser el juego de poder, sino la actitud ciudadana ante todo lo que acaece en la ciudad, en el país y en el mundo; en el sistema colectivo en el que se engloba toda la humanidad. Las víctimas, para la memoria horizontal, no son sino otros elementos propios de unos sujetos, y para las ruinas de la memoria el lugar donde desarrollarse, el terreno sobre el que construir, al igual que «el ángel de la historia» de

Benjamin. Hannah Arendt (2014: 49) explica a este respecto:

El conflicto entre política y cultura puede darse solo porque las actividades (actuar y producir) y los productos de cada uno (los hechos y las obras de la gente) tienen lugar en el espacio público. La cuestión que se ha de resolver respecto a este conflicto se basa simplemente en decidir qué principios deben aplicarse en ese espacio público creado y habitado por la gente: los principios comunes a la acción o los comunes a la producción, los que son políticos en el sentido más básico del término o aquellos que son específicamente culturales.

La política entiende por las ruinas lo viejo, lo descartado. Mientras que para el arte, en general, y la memorialística, concretamente, esas ruinas con los cimientos sobre los que se construye la realidad y las circunstancias que rodean a todos los seres vivos, incluyendo en ellos toda la problemática surgida con el medio ambiente. En este aspecto todo lo concerniente al espacio no es sólo un elemento del ser humano, sino de cómo dispone éste de todo lo que le rodea. Prosigue Arendt (2014: 51):

De todos los objetos que componen el mundo hemos distinguido entre las cosas que tienen un uso y las obras de arte. Las dos se parecen en que son objetos, es decir, que no tienen un lugar en la naturaleza, sino tan solo en el mundo creado por el hombre, y que se caracterizan por una cierta permanencia que se extiende desde la durabilidad de los objetos comunes de uso hasta la potencial inmortalidad de la obra de arte.

La naturaleza en la que el ser humano presenta su vida no es sino una construcción o destrucción de áreas repletas de objetos útiles. Al pensar, por ejemplo, en la catástrofe de Chernobyl, un área ocupada por una civilización. Esta ciudad ha dejado de ser servible a la comunidad, por lo que esto afecta a otras zonas demográficas, cercanas o no, y se producen movimientos de un espacio hacia otro totalmente otro. Esas ruinas que dejó Chernobyl han provocado multitud de incertidumbres sobre el devenir humano, por ejemplo, exponiendo la capacidad de destrucción de los actos humanos, así como de la capacidad globalizadora de todas las responsabilidades civiles. Hannah Arendt (2014: 58) culmina:

El ser humano, en tanto que ser político y no solo productivo, carga consigo la preocupación en torno a la preservación del mundo. Como ser político, necesita ser capaz de depender de la producción, de forma que esta pueda proporcionarle un refugio duradero donde actuar y hablar durante su efímera existencia, durante una vida mortal caracterizada por su caducidad. La política necesita así de la cultura, y la acción necesita de la producción para lograr la estabilidad, pero aun así precisa también proteger de la amenaza de la cultura y la producción tanto a lo político como al mundo ya producido, puesto que toda producción



es al mismo tiempo destrucción.

Arendt finaliza su crítica a la condición humana refiriéndose, con otras palabras, al mismo concepto que Benjamín previó en su explicación ya mencionada del «ángel de la historia». Mayorga estudia a Benjamin, de la misma manera que cualquier investigador puede acercarse a él. Las circunstancias vitales que él experimentó no pueden ser vividas más allá de la mera empatía, pero es a través del teatro cómo el madrileño se acerca a esta idea de progreso decadente hacia la que se dirige todos los países occidentales. Mayorga se sitúa en la experiencia de los derrotados para recrear en sus piezas la ineficacia de proponer verdades absolutas. Para él no existen dos versiones idénticas sobre un mismo hecho, y la inclusión de estas ruinas históricas y testimonios de los caídos dentro del canon literario y social que lo rodea, es una manera de proporcionar hechos verosímiles útiles para la comunidad.

### 3.3. El trauma de la historia

«La idea de progreso –por ejemplo, moral– exige la extensión de un patrón por medio del que establecer comparaciones [...] La idea de progreso conlleva la eliminación de culturas y épocas enteras» (Mayorga, 2003: 69). En esta afirmación, Mayorga explica la idea del progreso de Ranke, quien está en contra de la idea clásica de progreso. En ella, el dramaturgo indaga sobre la eliminación de las civilizaciones que se niegan a adecuarse a una cultura general en pos de mantener su propio folklore. Tras la *shoah*, muchos de los judíos, que hasta entonces practicaban sus creencias públicamente, tuvieron que acomodar sus rituales a los occidentales. Esto supuso un trauma, ya no sólo para los judíos, sino para el resto de europeos, que vieron mermada su diversidad cultural.

Hablar de trauma en la historia es hablar de shock, de un punto de la historia que marca un antes y un después en la existencia vital de una persona individual o de una sociedad. Mayorga (2003: 137) explica: «El poeta camina envuelto por una multitud que no es ni una clase ni un colectivo estructurado y cuyo comportamiento se reduce a reaccionar a *shocks* o a desencadenarlos». Malkin (1999:29) hace su definición de trauma

dentro de la escena dramática:

Trauma does not remember its source; rather it replays, in gestures or body experience, the moment of cognitive disruption. This state leads to a wide set of psychological problems, from memory loss and depression to psychotic urges to return to, and eternally repeat, the traumatic moment.

El teatro y la literatura, en general, surgieron con la finalidad de transmitir un mensaje a un gran público, de narrar hazañas del pasado y como un juego con el lenguaje cotidiano. «Los tiempos de ocio y de trabajo son un solo tiempo en el continuo del *shock*» (Mayorga 2003: 138). El trauma histórico o *shock* produjo, para Beckett el fin de la historia, después de la Segunda Guerra Mundial. El *shock* para Benjamin es cualquier elemento de la sociedad en cualquier punto de su vida y que provoca una reacción. Esta reacción puede ser, un avance hacia una visión progresista de la historia o puede acarrear una acción totalmente opuesta. Como prosigue Mayorga (2003: 73): «La conciencia histórica no es ya la forma suprema del espíritu humano, sino que puede ser criticada a partir de las ventajas y desventajas que ofrece la vida; es un problema de la vida y debe ser subordinada a ésta».

La reacción al realismo y al naturalismo, en literatura, fueron las vanguardias; la reacción a la Primera Guerra Mundial fue la Segunda. No es de extrañar, por tanto, que el teatro de mediados del siglo pasado estuviera marcado por el extrañamiento, por un distanciamiento entre el drama y la vida real, llegando incluso al absurdo. Desde el teatro de Brecht y de Pirandello hasta Ionesco, Beckett y Müller. Estos dramaturgos conciben el teatro como algo que ya no puede volver a las formas clásicas, a las formas relatadas con anterioridad. No se pueden mostrar las mismas condiciones atemporales a la sociedad como hasta ahora se ha concebido. Pero como puntúa el propio Mayorga (2003: 76):

Para Benjamin, la verdad del pasado no está al alcance de una supuesta ciencia histórica, sino que sólo puede darse en la experiencia que los impotentes hacen de su propia actualidad, experiencia en la que recogen la de los impotentes del pasado. Los poderosos dan a éste el orden que en cada momento les es más útil, así como a partir de los mismos cristales la mano que sostiene el caleidoscopio puede formar figuras a su capricho.

La sociedad ya no existe, ya sólo queda el individuo. Este individuo es un ser subjetivo que tiene una idea del mundo totalmente nueva, como un mundo en ruinas, que es difícil de volver a restaurar y que sin embargo sigue representando todos los días el

juego de la cotidianidad. Ionesco en *Notes and Counter-notes* (1964: 190) explica lo siguiente sobre *La cantante calva*:

It became apparent during the rehearsals that the play had movement; actions, although without action; rhythm and development, though plotless; and progression of an abstract kind. A parody of drama is even more dramatic than straight drama, for it simply emphasizes and exaggerates, like caricature, a characteristic line.

El teatro no puede ser una representación de la vida humana y si lo es el drama es un absurdo. Nada de lo que la sociedad haga o diga tiene sentido. El absurdo es el fin de la realidad y, por tanto, de la objetividad dentro de esa sociedad. Y es por eso por lo que la literatura de la memoria ha cobrado tanta importancia en la contemporaneidad. Siguiendo a Malkin (1999: 32) en su búsqueda del trauma dentro de la memoria expone: «The abundant anxieties in the memory-plays I study, the unattributed voices, the massive influx, the structures of mourning, the recurrent images of loss, are, I suggest, often an expression of such Deep collective memory traces». La memoria no es objetiva, no busca unir al espectador, sino que lo que busca es relatar un recuerdo que haga a los asistentes descubrir otros puntos de vista después de haber vivido de manera diferente el *shock*. Como expone Reyes Mate (2016: 97):

La obra teatral pone en juego “razones, emociones, temores, sueños, espacios, tiempos y cuerpos”, que piden ser elaborados por todos los convocados por la función teatral para que salgan de allí cambiados, incluso desorientados. [...] Nunca ha sido fácil transformar acontecimientos en experiencia y menos en esos tiempos tan acelerados, ricos en sensaciones que no dejan señal porque nos resbalan. [...] ahí tenemos a Don Quijote que sale de la cueva de Montesinos pensando haber vivido días y noches cuando, como bien informa Sancho, sólo ha consumido poco más de una hora de reloj, el tiempo de una función teatral. El genio del dramaturgo se la juega en conseguir que quien viene al teatro haga una experiencia, y para eso tiene que ser capaz de convertir el escenario en una cueva de Montesinos.

El poeta, el demiurgo, ha de centrarse en contar una experiencia que ha cambiado su forma de observar para poder exhortar las acciones humanas que durante mucho tiempo han sido recriminadas como éticamente reprochables. El teatro de Juan Mayorga no polariza a la sociedad en actitudes buenas y malas, sino que se distancia de la época histórica que está narrando, para que el lector/espectador sea capaz de empatizar con esos personajes que están siendo sacudidos por un trauma o *shock*. Sin experiencia no hay desarrollo, sin experimentos no se pueden sacar nuevas hipótesis que nos extraiga de la

sociedad corroída por las raíces putrefactas de la historia y crear, a través de ellas, una nueva, con mentes capaces de pensar sin prejuicios, o abiertas a descubrir las nuevas realidades que se proponen. En palabras de Reyes Mate (2009: 175):

La irrupción de la memoria ha alterado el panorama de la historia, de la política y, desde luego, el de la filosofía. Habíamos construido un logos sin tiempo y un concepto impasible de verdad, pensando que eran la condición para garantizar la universalidad de la razón. Eso no ha funcionado. Hemos logrado una universalidad muy particular pues queda limitada a Occidente, a los vencedores y al presente. Se impone un logos con tiempo. Es la hora de una racionalidad anamnética.

Si la memoria conduce hacia una nueva manera de conocimiento, el ciudadano ha de estar prevenido de los problemas que ella conlleva, además de crear a través de esa memoria un sistema crítico para la sociedad. Los testigos de otras épocas ya no están presentes en la actual, y en el caso de que todavía estuvieran en unos años ya no lo estarán en los siguientes. La creación del conocimiento a través de la memoria ha de situarse en el momento de experimentación de los sucesos y no a través del trauma que esto supuso para los personajes historiográficos. Por ello Mayorga sitúa su teatro como un lugar en el que la memoria es conocimiento, no una memoria humana, sino teológica y colectiva. Un lugar de reunión de todas las personas para la redención de sus quehaceres cotidianos. Es un espacio en el que sabiendo las deficiencias que presenta la memoria humana, se encontraría el conocimiento popular elevado:

Lo decisivo en *Sobre el concepto de historia* es que se otorga la mayor importancia política a esa conciencia monadológica capaz de construir constelaciones de la actualidad con el pasado. La actualidad no tiene su superación en el fin de la historia [...]; tampoco tiene el valor siempre igual de cualquier otro tiempo [...]. La actualidad es en Benjamin ocasión de traer al presente un ayer dañado [...]. La noción de «experiencia del pasado» ha de entenderse frente al modelo historicista de conocimiento acumulativo. Al retirarse por mor de la objetividad, el historicista vacía el presente, convirtiéndolo en un momento más en la cadena homogénea del tiempo. Construir una constelación de un pasado con el presente, llenando éste de aquél, es la tarea que Benjamin asigna al materialista histórico. (Mayorga, 2003:100-101)

El lugar de unión entre la teoría –teología– y la praxis –política– se encuentra en el teatro, en la búsqueda de este de crear nuevas experiencias públicas y aunar todas las individuales en pos de una convivencia. Una idea judeocristiana que estaría relacionada con la unión entre lo divino y lo humano, lo subjetivo y lo objetivo. Para favorecer «la

memoria segura» ante la tergiversación de fines partidistas en pos de un olvido que obligaría a la humanidad a seguir errando en su afán de progresar.

### 3.4. Memoria y Olvido

Juan Mayorga (2016: 174) para hablar de esta dicotomía dentro del teatro expone lo siguiente:

El teatro puede dar visibilidad a esas preguntas y encontrarse personajes atravesados por ellas. Entre éstos están los testigos de lo que sucedió –con cuya propia muerte podría perderse para siempre la memoria de la violencia que la tierra esconde–, y quienes se dicen testigos y acaso no lo fueron, y quienes habiéndolo sido decidieron callar. Están los familiares castigados no sólo con la ausencia del ser querido, sino también con la incerteza de aquella muerte. Están los que hoy tienen la capacidad de abrir la tierra. Están, desde luego, esos cuerpos que pueden reaparecer, por la voluntad de los vivos o por la casualidad, quizá con señales de violencia, convertidos en prueba de un crimen que ahora amenaza al criminal. Y están, finalmente, todos los miembros de la comunidad, porque el pueblo del desaparecido es todo el estado de excepción, espacio marcado por una ausencia en que la violencia inicial no deja de repetirse.

La muerte es el olvido, la memoria es lo que crea sentimientos. La muerte, tan natural como antinatural, obliga a repensar la vida. El olvido, por tanto, obliga a repensar la memoria. El teatro es el espacio adecuado, como afirma Mayorga, para el encuentro entre el olvido y la memoria, entre los vivos y los muertos, entre tiempos y entre espacios. El recuerdo es necesario cuando se ha olvidado, pero no cabe abogar por un recuerdo distorsionado, la literatura de la memoria rechaza las obras que utilizan los recuerdos del pasado para fines particulares en la contemporaneidad.

A que el recuerdo sólo produzca depresión, represión y aversión. La celeridad es un gran aliado del olvido, que lleva a actuar y a no pensar. El teatro de la memoria, por tanto, ayuda a recordar, con fines altruistas, la historia a través de la autorreflexión y del debate entre los espectadores de esa obra de teatro. La dicotomía memoria y olvido se presupone como antológica, pero si bien es cierto se precisa del olvido para poder recordar, se precisa del silencio para poder hablar. Este juego de la dualidad del recuerdo tiene unas

raíces muy platónicas, el cual tiene la certeza de que cuando se aprende cualquier cosa en realidad la estás recordando. Todo lo has olvidado hasta que lo recuerdas. La literatura de la memoria trata de recordar, de aprender a través de ese recuerdo, una remembranza que no da aclaraciones, sino que plantea todavía más dudas. «Si el teatro nació para la polis, no lo hizo para inclinarse ante ella, sino para desafiarla» (Mayorga, 2016: 192).

Toda la literatura memorialística, ciertamente, posee estas características, pero no en todos los lugares se dan obras de esta corriente con los mismos rasgos ni con las mismas formas. La literatura de la memoria evoluciona a través de los años, la modernidad de este tipo de literatura reside en su saber adaptarse con respecto a la época en la que le toca gestarse. Son obras que están vigentes porque son atemporales. Se recuerdan hechos del pasado, pero desde una perspectiva contemporánea, contemporánea a nosotros y contemporánea a los lectores/espectadores de cada época.

La modernidad de esta corriente no es un combate con las corrientes anteriores. La modernidad del teatro de la memoria reside en la importancia de la tradición dentro de las piezas modernidad otorgándoles otra perspectiva a los temas y mitos ya conocidos, tocando otros temas y provocando experiencias en el espectador. Estas experiencias temporales son asimismo experiencias espaciales. A lo largo de la historia se han ido preservando lugares para el recuerdo de épocas históricas. Se podría ejemplarizar con esto los museos de los campos de concentración nazi, que han servido desde su desuso en el lugar donde recordar. Estos lugares se han convertido en piezas de resistencia contra la amnesia. Mayorga (2016: 127) esgrime:

Pero la fuerza de ese compromiso no puede nacer de la nostalgia de un mundo en que el shock no era todavía la norma. Quizá un teatro de la experiencia esté condenado a ser un teatro a contracorriente, intempestivo, dialectal frente al lenguaje imperial de la técnica. Quizá un teatro de la experiencia haya de resignarse a no ser un teatro popular. Quizá haya que limitarse a interferir con voces humanas el monólogo de la técnica. Quizá haya que negociar con el shock. O quizá haya hombres de teatro capaces de construir, en escena, una experiencia tan intensa como el shock.

La existencia de estos lugares otorga conocimiento sobre las experiencias vividas. Los creadores artísticos necesitan de ellas para su trabajo, de igual manera que los ciudadanos están llenos de experiencias personales, pero el shock marcado por la historia, es decir, los hechos relevantes que han señalado el camino a los sucesos contemporáneos. Como señala el propio Mayorga (2003: 60):

La imagen dialéctica es la forma del verdadero conocimiento histórico; la del verdadero conocimiento, en la medida en que, para Benjamin, éste sólo puede ser histórico. Si los conceptos son las velas del pensar, lo importante para Benjamin es cómo se orienten respecto del viento de la historia. Lo importante es lo que el concepto no puede recoger. La experiencia y el tiempo; la experiencia del tiempo. De ahí la enorme paradoja que encierra el título *Sobre el concepto de historia*. Pues la historia es precisamente lo que no cabe en el concepto.

La experiencia que se puede hacer del lugar donde se han desarrollado los acontecimientos también sucede a partir de lo que se piensa, experimenta y recuerda estando dentro de la mónada. Ésta permite una experiencia nueva a través de las que ya ha vivido el espectador en dentro de una misma premisa espaciotemporal. En esta colectividad en la que se encuentra, le permite conocer las memorias de otros semejantes a él y alcanza el conocimiento de que existen muchas maneras de aprender y de recordar.

### 3.5. Características vertebradoras de la bibliografía mayorguiana.

Dentro de la dramaturgia de Juan Mayorga se observa la atención que muestra a todas sus piezas, tanto en ellas como en su labor ensayística e investigadora. Como se ha observado a lo largo de todo este punto, la bibliografía del madrileño es una unión entre teoría –ensayos– y práctica –teatro–. Ambas están unidas por dos elementos que son fundamentales que se observará con más atención en el punto último de este estudio: la memoria y la violencia.

El pensamiento de Walter Benjamin, a expensas de ser repetitivo, recorre toda la experiencia investigadora y artística de Mayorga. La relación de este con Reyes Mate y el acercamiento de ambos teóricos a los pensamientos filosóficos de Benjamin permite, tanto a Mate como a Mayorga acercarse a Benjamin a los puntos neurálgicos contemporáneos, en la piedra angular que une la tradición y la vanguardia; el estudio de los clásicos desde una perspectiva innovadora y bajo el prisma de la historia. Éste permite a los espectadores/lectores actuales conocer lo que la historia y las sociedades pasadas han ido desechando y/o adquiriendo. Mate (2009: 162) teoriza:

Con él [*Benjamin*] la memoria pasa a ser una «teoría del conocimiento» es decir, sale del orden del sentimiento para convertirse en un modo específico de conocimiento. El lugar de esta teoría son sus *Tesis sobre el concepto de la historia*, que no las presenta como suplemento de la historia (como hacen historiadores que se ocupan de los «testimonios» como materiales del conocimiento histórico), sino como conocimiento del pasado, un conocimiento rival de la historia, o más precisamente, de las concepciones de la historia con las que él polemiza.

La visión de la historia de Benjamin, como preconiza Reyes Mate, es violencia y memoria. La primera genera la experiencia que después será recordada por la segunda. Estos dos puntos serán fundamentales en la creación dramática de Mayorga, quien es capaz de unir estos dos elementos como creadores y utilizarlos como parte fundamental de la condición humana y espejo de la realidad que está presente en el convivio. March Tortajada (2014: 363) sentencia: «La memoria en el teatro de Juan Mayorga abarca un gran número de temas que parecen construirse como si de un juego de cajas chinas se tratase, sobre todo, a partir de la palabra y del silencio». Mayorga otorga al espectador, al igual que el pensador alemán al receptor artístico, total libertad de creación a través de lo ya creado, es decir, «permite al lector, al espectador, ser también escritor, ser el constructor de su propio sentido».

La nueva recreación artística es para Mayorga textual, pues si bien el lenguaje puede caer en el subjetivismo, éste ayuda a la creación del imaginario posmoderno de que ninguna verdad absoluta es posible. Pero estas palabras, usadas de manera malintencionada, pueden arrebatar el debate que el teatro de Mayorga, así como el teatro de la memoria propone. El punto principal del lenguaje posee la ocasión de falsear la realidad, pero simplemente se dedica a la enseñanza de otras circunstancias que rodean al resto de los espectadores congregados ante el espectáculo. En palabras de March Tortajada (2014: 363):

Juan Mayorga desconfía del lenguaje pero, a su vez, tiene fe en él. Sabe que las palabras pueden producir heridas, pero también amor. Asimismo, el dramaturgo explora esta desconfianza para generar una desestabilización, para hacernos dudar sobre lo que creemos conocer, sobre lo que creemos saber. En este sentido, la idea de traducción benjaminiana es fundamental. Con ella, trata de acercarse al origen, a la autenticidad.

En la mayoría de sus piezas, Mayorga utiliza binomios o dicotomías, que permiten esclarecer las relaciones que las palabras ocultan. Las relaciones de sus piezas están muy presentes en la manera de concebir el mundo tras la falsedad de las palabras y los actos,



así como también único punto de soporte para el conocimiento de la situación de los actantes. Para ello, Mayorga utiliza en repetidas ocasiones estrategias dramáticas que permiten la creación de un espejo que sitúa al espectador como parte de la acción, no en el momento de la actuación, sino como una visualización de la propia manera de vivir.

La violencia, como se ha mencionado, es un eje central en la manera de entender el teatro de Juan Mayorga. «La violencia forma parte del teatro del dramaturgo, en este caso, bien en relación con una representación que abogue por una poética no explícita o bien con el lenguaje, donde, de forma imparable, insiste en luchar contra el *shock* que elimina la posibilidad de experiencia» (March Tortajada, 2014: 364). Esta violencia, si bien, puede ser como un elemento de destrucción, es también considerada un elemento creador.

La violencia que se ejerce enfrente de lo público afecta a toda la asamblea congregada en la sala. El dramaturgo no tiene la posibilidad de conocer hasta qué punto las políticas ejercidas por los diferentes gobiernos actúan a favor o en contra de los allí congregados, pero les ofrece la posibilidad de crear una conversación que sea generadora de nuevas construcciones y de nuevas identificaciones de lo que pudiera pasar. Esta idea repetitiva de que todo se ve reflejada en el teatro de Mayorga, como articula Argüello Pitt (2011: 68):

Que el teatro político plantea la manera de oponerse a la hegemonía y de pensar otras alternativas de construcción y anunciar “otro” estado de situación. En el teatro político el espectador (público) es un par, alguien con quien dialogo, con el cual es posible un intercambio de “ideas y discursos” y no un cliente, ya que esta disposición anunciaría nuevamente la asimetría y lo que se pondría en juego es el valor de la oferta y la demanda y no el intercambio de ideas.

Esta crítica contra el teatro político no es sino una adulación a la manera de crear voces libres capaces de entablar un diálogo con el actor, el autor y el propio convivio. Mayorga no pretende crear un arte inerte, sino proponer unas experiencias que no estén reprimidas por los cánones tradicionales que a lo largo de la historia de las naciones se han ido imponiendo.

El teatro en particular no puede no ser interesante a quienes tengan una vocación reflexiva, y mucho menos aquellos que tengan la memoria y el olvido entre sus objetos de meditación. Al menos desde que Esquilo escribió *Los persas*, una ficción sobre un acontecimiento histórico a la vez que un discurso moral sobre los límites del ser humano, el teatro ha sido un lugar para el pensamiento y la memoria. Además de presentar ante los espectadores ideas, controversias y paradojas, ha contribuido a levantar o derruir imágenes

del pasado, e incluso a discutir la naturaleza misma de esas imágenes. Recíprocamente, el teatro es más rico cuando es infectado por las preguntas que atienden los filósofos y cuando se deja sacudir en sus fundamentos, objetivos y estrategias por la inteligencia crítica.

La unión de filosofía y teatro en toda la producción de Juan Mayorga le permite investigar al mismo tiempo que obtener los resultados con la finalización de los problemas resueltos. Tanto lo dramático como lo filosófico salen reforzados de esta relación por la inclusión de elementos propios de cada uno en el otro. Ambos se cuestionan la naturaleza de la vida, así como tratan de dar soluciones o explicaciones de los hechos que ocurren. La violencia y la memoria recorren el teatro, así como las relaciones humanas en las situaciones que están fuera de la escena.

Ante la imposibilidad de añadir personas a las cuestiones filosóficas que Mayorga presupone en sus piezas utiliza el juego dramático del distanciamiento a través de un imaginario animal. En numerosas piezas el dramaturgo añade animales racionales para criticar ferozmente la vida humana. En *La paz perpetua*, *La tortuga de Darwin*, *Palabra de perro* y *Últimas palabras de Copito de Nieve*, las «bestias» tienen soluciones para los problemas que afectan a los humanos que le rodean. En el punto siguiente se estudiará a fondo dos de ellas, muy relacionadas con el teatro de la memoria, pero se hace necesaria la comprensión de la conducta humana desde los que están fuera. Con estas obras lo que pretende Mayorga (2016: 323) es:

Lo cierto es que, en ese arte político que es el teatro, el pensamiento que importa no es del autor, sino del espectador. Las preguntas que el espectador pueda hacerse, el instinto de sospecha que él se pueda desarrollar. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador debería salir desconfiando de lo que oye y de lo que ve.

El espectador está como un exiliado, fuera de lugar, como el paria que describía Kafka y que Benjamin introdujo en sus reflexiones. Sintiéndose sin sociedad que lo acobije, pero sabiéndose individuo, esto es, único ante todos sus iguales. Santos Gómez (2009: 164) esgrime:

La deshumanización propia de nuestro mundo es crudamente retratada por Kafka. Su obra explora y extrae las máximas consecuencias de las tendencias totalitarias existentes en la sociedad. [...] Sus personajes acaban siendo marionetas que se desplazan en un universo cerrado donde todo es previsible y se halla regulado. Sufren sin oponer resistencia la opresión de un poder externo que los machaca como una máquina de tortura. Son seres grotescos que nos interpelan. Significan, como las víctimas reales en la *historia passionis*

protagonizada por la humanidad, una advertencia. Con pocas pinceladas se muestran los horrores del universo social totalitario, cerrado y jerárquico, en el que el individuo desaparece convertido en gusano, tal como ocurría en los campos de exterminio.

La profecía que posteriormente Mayorga adaptó para la escena. En *Ante la ley*, el madrileño propone *El proceso* de Kafka y la historia de Joseph K. para incomodar al espectador, para hacerlo sentir como un «perro», como un paria. Pero es al poner esta imagen en la asamblea es como la experiencia se hace visible, se engloba en el ideario colectivo y es capaz de proponer nuevos rasgos comunicativos entre los que han quedado traumatados por esta historia. Mayorga (2003: 137) propone:

El poeta camina envuelto por una multitud que no es ni una clase ni un colectivo estructurado y cuyo comportamiento se reduce a reaccionar a *shocks* o a desencadenarlos. [...] Benjamin asocia vivencia y *shock* frente a experiencia conforme al siguiente argumento: cuanto más *shock* contiene una impresión, tanto más se protege de ella la conciencia; esta protección impide que la impresión se convierta en experiencia y la reduce a mera vivencia.

Pese a ser instrumentos útiles en la percepción de la vida humana, el *shock* es trauma y la experiencia es vida. Ambos se complementan en la condición histórica humana, y aunque no son incompatibles, el *shock* sólo se podrá explicar a través de las experiencias fijadas en la colectividad, en la asamblea. Julián Marías (2018: 50) explica:

Se tiene ilusión por algunas realidades emergentes. Cuanto más se viven como tales, mayor es la probabilidad de la ilusión. Y por eso la atenuación de la emergencia es al mismo tiempo algo que debilita la actitud ilusionada. Cuando el hombre, a cierta altura de su vida, decide «dar por visto» el mundo, se instala en la vivencia del «ya sé», vive como si el mundo estuviera ya *dado*, y por consiguiente nada fuese nuevo, la ilusión se convierte en algo infrecuente e improbable. Y no digo imposible, porque, sea cualquiera la expectativa en el hombre esté respecto a la realidad, ésta *es* emergente, ya que se manifiesta en el ámbito *dramático* de mi vida.

El tiempo juega un papel fundamental en la manera de entender las experiencias de los congregados en el convivio. Mayorga respeta el tiempo pasado y el presente y «trata de percibir lo aun velado, traer al presente la herida, a sabiendas que, si esta no puede ser saldada, el error está en no intentarlo, en renunciar a la esperanza» (March Tortajada, 2014: 365). El tiempo pasado es para el dramaturgo madrileño la ruina sobre la que cimentar el presente. La idea de «el ángel de la historia», que ya ha sido mencionada, dentro de su imaginario dramático y filosófico lo sitúa como un dramaturgo revisionista

de la historia. Critica duramente los manuales que narran unos sucesos pretéritos sin la introducción de los factores humanos. Los protagonistas de sus piezas no son héroes, sino que son humanos que acometen acciones y que son responsables de la violencia que ejercen sobre el otro. March Tortajada (2014: 365) concluye:

El dramaturgo orienta su vuelo poético hacia las víctimas que abandona la historia, hacia aquellas donde la excepción se torna regla. Sin embargo, con Walter Benjamin, Mayorga sabe que la verdad tiene hora, que ésta es una construcción, que en ella ha de estar la memoria y, de modo similar, se vale de la elipse benjaminiana. Como matemático, Juan Mayorga no sólo es consciente de cómo la elipse es una figura sin centro, sino que a ésta le traslada diversos intereses, concretamente, a cada uno de sus focos. Asimismo, entiende que la distancia temporal puede barrerse, incluso, de forma aparentemente inconexa. La distancia puede así tornarse imagen anacrónica, contemporánea, actual, donde cada foco puede remitir al otro, donde el presente puede remitir al pasado, donde es el pasado fallido quien hace hablar al presente, donde el pasado está abierto a la escucha.

Entender el pasado como un lugar al que volver a través de la memoria de sus vivientes y de los que todavía están formando asamblea en torno a él, permite a Mayorga postergar la idea benjaminiana de mónada. Todos los humanos, pretéritos, presentes y futuros están en relación con el respeto a la historia y a sus hechos. En su teatro Mayorga narra por los diálogos de sus personajes algo que esté en contra de lo que la historia haya vislumbrado sobre el pasado, sino que trata de dar luz a aquellos elementos que han caído en el olvido, a los vencidos y a los que no se posicionaron. Todos tienen algo que añadir, incluso en el actuar cotidiano de su individualidad.

La poética de Mayorga persigue la construcción histórica y estética de Occidente a través de la memoria de los ausentes, aunque entiende que un único dramaturgo, como autor, no es capaz de abarcar todas las experiencias vividas en el pasado. Sanchis Sinisterra, como mentor de esta técnica en España, comenzó un debate sobre la memoria histórica en las tablas españolas y la crítica de la historia oficial que los gobernantes españoles habían ofrecido a los ciudadanos. Al igual que el valenciano, Mayorga «revela el paso que va desde la memoria de la propia herida hasta el cuidado de las heridas del otro» (March Tortajada, 2014: 366).

Otros autores contemporáneos como los mencionados y analizados en el primer punto de este trabajo intentan ser críticos también desde la escena, y consiguen, a través de sus representaciones y sus lecturas, ayudar a crear experiencias para poder explicar el *shock*, o el trauma, que los participantes del acto dramático han podido retener en sus propias vidas, aunque es Mayorga el único que teoriza sobre ello en las tablas. Así, como

en *La tortuga de Darwin*, en la que Harriet es la encargada de visitar la historia oficial hacia lo personal y lo vivido, los espectadores han de visitar sus historias y sus conocimientos para la construcción de una nueva experiencia alejada de todo lo dogmático que se ha impuesto a lo largo de los siglos. En su tesis doctoral, March Tortajada, concluye proponiendo nuevos horizontes en el teatro de Juan Mayorga, y como propone Sinisterra esas fronteras no deberían ser un impedimento para que los investigadores y los dramaturgos contemporáneos prosigan con su labor.

La dramaturgia de Mayorga puede leerse como imagen dialéctica, como mónada benjaminiana, como la suma de mapas que tratan de configurar un atlas siempre a completar. Precisamente, como la suma de unos mapas que presentan espacios para la fisura, espacios para la yuxtaposición, para la sustracción. En ellos, en cada mapa, la memoria aparece imprescindible, sobre todo, políticamente, aunque también de forma estética, al menos, en la medida en la que esta escritura evoca –y apuesta– por un tipo de representación no fastuosa, pobre, de teatro de actor, de palabra, de complicidad. Al fin y al cabo, donde el conflicto esté entre el patio de butacas y el escenario. Entre el libro y la lectura. (March Tortajada, 2014: 367)

Tras este repaso general de lo que supone la dramaturgia de Juan Mayorga para las tablas españolas y occidentales, se hace necesario un análisis general de sus características principales, estas quedan divididas en cinco puntos que se tratarán de resolver de manera separada pero cuya explicación no puede entenderse sino como una interconexión de todos estos elementos dentro de una abarcadora bibliografía. Pues como expone Mabel Brizuela (2011: 11):

Su teatro [*el de Mayorga*] resulta, a la vez, original y novedoso, en sentido etimológico ya que, por una parte, vuelve a los orígenes tras las modulaciones y tonos del texto dicho, pronunciado en escena, donde se ponen en marcha no sólo la acción también las ideas y, por otra parte, aporta elementos que renuevan la estructura dramática, en las particularidades del diálogo en el tratamiento de personajes, espacio y tiempo.

La clasificación de estas particularidades, por tanto, quedarán divididas de la siguiente manera, y con los siguientes apartados, que lejos de pretender ser dogmáticos, tratan de aclarar y caracterizar la unión monadológica del teatro de la memoria de Juan Mayorga. El primero de los apartados sería el que abarcaría la unión entre tradición y vanguardia, las formas clásicas y las nuevas. El segundo estaría comprendido por la unión de las acciones y las ideas, de lo filosófico y lo vital. El tercer apartado abarcará el tema del lenguaje, tan propicio para el conocimiento como la ausencia de este. En cuarto lugar,

se señala la importancia de los personajes como entes actanciales de una función pública. Y por último la señalización del marco espaciotemporal utilizado por el dramaturgo para estrechar las comparaciones entre una época y la otra.

### 3.5.1. Tradición y vanguardia

Juan Mayorga posee un amplio bagaje cultural y que está implantado en su obra dramática. La tradición para el dramaturgo es el lugar donde lo antiguo clama a los problemas humanos, los cuales intentan ser atemporales. Todo esto hace referencia a la contemporaneidad de todos los personajes espaciotemporales comparten los mismos problemas. Desde el comienzo del acto teatral en Occidente, con *Los persas* de Esquilo, se ha ido generando un compendio de todas las anotaciones y actuaciones que en el teatro de Mayorga es, además, un conjunto de reflexiones filosóficas y literarias, como las anotaciones de Adorno sobre la teoría y la praxis. Julián Marías (2018: 64) teoriza:

El deseo es mucho más amplio que la voluntad; se puede desear... todo: lo posible y lo imposible, lo inconciliable, lo presente, lo futuro y también lo pasado; lo que se quiere, lo que no se quiere y hasta lo que no se puede querer. Es abarcador, envolvente, quizá irresponsable. Pero es la fuente de la vitalidad, el principio que nos mueve a todo, incluso a querer, cuando es con autenticidad. Gracias al deseo mana fontanalmente la vida del hombre, y no es una máquina de optar, de juzgar, de preferir.

Lo que Marías denomina deseo, es para los dramaturgos la experiencia puesta en escena. Mayorga desea conectar todos los tiempos para formar una teodicea de la condición humana. El espacio teatral permite a todos los participantes encontrar el punto cero desde el que comenzar su indagación sobre las diferentes formas de vida. El dramaturgo, consciente de que el teatro es un espacio y un tiempo, crea un mapa en el que cada uno de los espectadores se ha de encontrar situado. En su pieza breve *581 mapas*, uno de los actantes arguye:

HERMIDA: Lo más difícil es establecer el código. Lo difícil no es decidir si utilizas colores o sombreados o figuras geométricas. Lo difícil es expresar la forma

más sencilla posible la imagen que el cliente tiene en la cabeza. El mapa tiene que hablar a primera vista. (Mayorga, 2016: 431)

Los conceptos son difíciles de expresar para aquellas personas que todavía no los han experimentado. El recorrido que pretende realizar Mayorga en su bibliografía es el de la historia, tanto oficial como ausente. Por ello traza unas líneas dramáticas de todo Occidente y que se muestran en su ensayo *El dramaturgo como historiador*. En él Mayorga entiende todo el teatro como un lugar en el que todos los conceptos, tanto tradicionales como vanguardistas actúan dentro de la condición humana desde los orígenes mismos de este arte. En dicho ensayo confluyen Calderón, Esquilo, Shakespeare, Claudel, Camus, Sanchis Sinisterra, Lope de Vega, Szondi, Weiss, Tabori, Kantor, Miller, entre otros. Todos ellos han permitido a lo largo de los siglos el encuentro de una persona y su doble. Como explica el mismo dramaturgo (2011: 213):

Para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que llamamos Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan el olvido. Como si –así lo creía Nietzsche– un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida. Antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia de exponer el pasado ‘tal y como fue’, es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado.

Se hace principal, por tanto, conocer la historia. Se ha de tomar el conocimiento de la tradición. Es ella la que ayuda a comunicar, pues si no hubiera un antecedente no se podría crear o innovar sobre lo ya creado. Lo importante de poseer una mirada retrospectiva es ver la utilidad de lo que se puede ser en la actualidad. La tradición en la obra de Mayorga se conjuga, además con la vanguardia, donde se presenta unos escenarios que huyen del realismo, que tratan de transmitir una realidad fuera de su entorno.

Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular. Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta renunciar a la fidelidad del documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad. A todo ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro. Ante todos ellos es responsable el autor de teatro histórico. (Mayorga, 2016: 155)

El respeto a la tradición permite al madrileño acercarse a ella de la manera en la que muchos han repudiado, es decir, sin pretensión alguna de cambiar lo ya establecido, sino criticar la manera en la que ha sido transmitida a lo largo de los años. «Pero la vida no cesa ni se detiene. Ese regusto de eternidad que tiene la ilusión cumplida no puede encubrir la temporalidad efectiva de la vida» (Marías, 2018: 55). El cambio de paradigma social propone nuevas maneras de crear, aunque no por ello haya que abandonar las nociones que permitieron a autores anteriores llegar a desdoblar la imagen de su época en la escena.

Mayorga revisita a los vanguardistas, ya hoy considerados estos como autores clásicos, de la misma manera que presupone la expectación de obras de Calderón o de Lope de Vega. Tras el estudio, por parte del madrileño de Nietzsche y Artaud indaga sobre la necesidad de la ruptura que ambos proponían con el teatro clásico, pero es consciente de la necesidad dramática de otras épocas para entender la situación actual de la sociedad. Nietzsche teoriza acerca de la muerte la tragedia en su época por prestar más atención a lo apolíneo que a lo dionisiaco, mientras que Artaud observa en su teatro coetáneo una manera de evadirse que no muestra los verdaderos problemas de su condición. Mayorga (2016: 225), crítico también con el teatro mercantilista arguye que «este teatro desencadenará una crisis que sólo se resolverá en muerte o en sanación. Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste».

Nietzsche y Artaud resuelven con sus propuestas que la muerte del teatro tradicional se ha de producir en pos de crear uno nuevo que revele las nuevas ideas filosóficas que envuelven a los hombres contemporáneos. Mayorga, en su bibliografía ofrece la solución de sanar lo antiguo a través de una traducción/adaptación mientras que en sus piezas otorga al teatro la opción de plantear las preguntas que a lo largo de la cotidianidad se esconden. El nuevo teatro propuesto discute y expone ideas diferentes con la opción de no aferrarse a ningún dogma, a crear una crítica humana en pos de favorecer la diversidad individual dentro de una comunidad policultural.

El comienzo de la escritura dramática de Mayorga tiene además la característica propia de un nuevo paradigma que estaba levemente trabajado. Tras la transición política en España los autores todavía seguían la estela del teatro político y social de Buero Vallejo y Alfonso Sastre. A diferencia de ellos, Mayorga comienza su andadura dramática tras «la movida madrileña», primer gran movimiento social en la democracia española, y aunque significativo, su teatro es una crítica a todos los movimientos que no permiten la



autorreflexión. Desde *Siete hombres buenos* hasta *Cartas de amor a Stalin* (1989-1999), sus esfuerzos dramáticos están situados en recomponer una historia que no ha sido narrada, en dotar de ilusión y de desilusión los actos humanos que han sido irrelevantes para la historia oficial promovida por las fuerzas de poder.

¿No contradice esto a la idea de que ésta pertenezca a la esencia o, mejor dicho, *mismidad* de la vida humana? La solución se encontraría en un concepto muy usado por Ortega, y precisamente para caracterizar los contenidos de la vida: *los modos deficientes*. Todo lo humano –decía– admite grados, y se realiza de diferentes modos, desde los plenos y saturados hasta los más o menos deficientes. Éste sería, pienso, el caso de la ilusión: se habría ido afirmando, precisando, consolidando, depurando, en un proceso histórico que he tratado de reconstruir, y que habría dado su plenitud e intensidad máximas a lo que en otros lugares o antes había tenido una realización degradada o solamente incoativa. Y, por supuesto, dada la inseguridad de todo lo humano, esa forma plena de la vida como ilusión estaría siempre amenazada de decaimiento, tanto en la sociedad que la ha alcanzado como en la vida singular de cada uno de los hombres. (Marías, 2018: 68)

La tradición, por tanto, ha de ser como el concepto de ilusión que propone Julián Marías. Obras en las que se admiten diferentes grados y que no ha de caer en el decaimiento de las repeticiones vulgares de un tema atemporal. Su mirada crítica hacia este concepto es similar a la que Mayorga propone en sus adaptaciones y/o revisiones de piezas una búsqueda hacia los problemas que la historia ha solucionado y recuperar aquellos que todavía siguen generando discordia entre los miembros presentes en el convivio. El surgimiento del debate en todo el acto dramático permite que se fomente una democracia crítica, precisamente lo que se perseguía a finales de los años ochenta y que todavía hoy tiene sus reminiscencias en todos los actos públicos.

El teatro de Juan Mayorga y el de Buero Vallejo, aunque con conexiones, son teatros muy diferentes entre sí. El público para el que escribía el segundo no tenía las mismas experiencias que las vividas por los espectadores del teatro de Mayorga. Buero Vallejo escenifica un teatro social, un teatro para que el público se sienta identificado con los personajes, intentando, además, conjugar sus conocimientos de la sociedad con la evitación de la censura. Mayorga conoce las obras de su antecesor, recoge los temas, los moderniza a la democracia y le da un enfoque filosófico. Ambos entienden el teatro como una herramienta de pensamiento, pero la dictadura, y con ella la censura, trajo consigo otra forma de expresar los pensamientos. Al fin y al cabo, lo que pudo hacer Buero fue contar cómo era la época que estaba viviendo, trasladando lo individual a lo colectivo.

Mayorga ya no traza su bibliografía y sus estudios académicos en la dictadura, sino que utiliza todas las técnicas que hasta entonces estaban censuradas, y es capaz de crear una literatura que traspase las fronteras para comunicarse con personajes de todo el mundo y de todas las épocas capaces de ser contemporáneos. Claire Spooner (2011: 323) expone una similitud entre Buero y Mayorga:

El teatro de Buero Vallejo ha dejado huellas en el teatro de Juan Mayorga, en particular respecto a la figura del ciego-vidente: los ciegos logran ver la verdad, mientras los videntes padecen la “locura de la visión” mencionada en la obra de Vallejo *En la ardiente oscuridad*. [...] Así, las obras breves de Mayorga son un conglomerado de tensiones que crean una mirada y un lenguaje desprendidos de automatismos y de eufemismos, un lenguaje puro, vinculado con lo sentido, con la experiencia.

La experiencia es necesaria para la memoria en el teatro. Una persona no puede recordar si no ha vivido. La experiencia se convierte en uno de los temas centrales. Y más que la experiencia el conocer otras experiencias y otras formas de hacer. Tras la lectura del teatro breve de Mayorga se observa la pieza *BRGS*. Esta obra trae al imaginario la figura de Borges y cómo a través del nombre del autor se van creando laberintos. Las lecturas de Juan Mayorga son abundantes y toda su obra ensayística y dramática dan cuenta de ello, pero lo poético es que reflexiona sobre cada obra y les rinde homenaje.

La memoria ha de estar comprometida con el momento histórico que se trata de recordar. Al estilo benjaminiano Mayorga construye una relación entre un momento histórico pasado y el presente haciendo que entre estos dos se influyan y se desestabilicen creando una visión de ambos que no es la que se puede observar a primera vista. Mayorga (2016: 104) sentencia: «El teatro no puede ni redimir el pasado fallido ni reconciliar el presente y el pasado. Ha de ser plenamente actual y siempre intempestivo».

El pasado afecta de todas las maneras posibles al presente, pero también de manera inversa. Pensemos, si no, en la visión que tenemos de un hecho histórico concreto y cómo este nos afecta de manera diferente. La Guerra Civil española es vista por los ciudadanos por diferentes vías. Por una parte, los defensores de la República vieron la Guerra como un Golpe de Estado que eliminó todos los derechos sociales, por otra, están los defensores del bando nacional quienes lo llamaron «alzamiento militar».

El teatro, según Mayorga, debe desestabilizar esa imagen que se conoce del suceso del siglo anterior, se ha de reflexionar, de recordar, pero jamás dejarlo igual, siendo responsables con lo que sucedió y capaces de narrar una historia al público contemporáneo cuya principal muestra de respeto sea la memoria y el rechazo al olvido.

El teatro tiene que ser un elemento de reunión para la comunidad, una reunión que cree discusión que permita al público avanzar y empatizar con aquellos que no tienen las mismas ideas. Se ha de hablar, por tanto, de un teatro común, de un teatro colectivo, pues la obra no tiene que ser más que un pretexto que genere diálogo. Mayorga (2016: 195) explica: «El teatro es el arte de la crítica y de la utopía. Es natural que sea temido por los enemigos de la democracia. Ha de ser, por supuesto, entretenido, pero su misión última es examinar posibilidades de la vida humana; es decir: examinar esta vida e imaginar otras formas de vivir»

### 3.5.2. Acción e ideas

Juan Mayorga ubica la creación de sus dramas en la exposición de las acciones y pensamientos de todos sus personajes. A lo largo de su bibliografía se repiten ciertos caracteres que se contraponen, por un lado, los que actúan ante el problema propuesto y por otro los que por miedo o por cualquier otro motivo se quedan inactivos. No hay un juez que les diga que lo que realizan esté mal o esté bien moralmente, sino que simplemente aparecen como una imagen de la vida misma. Brizuela (2011: 12) lo cuenta de la siguiente manera:

Los personajes, cualquiera sea su procedencia, conforman una muestra de las conductas y prácticas del hombre, sus miserias y sus miedos, sus violencias y sus traiciones. Destaca siempre una contra figura al trasluz, que replica casi sin ser oída, pero cuyo discurso expresa la libertad de conciencia y de pensamiento.

Más adelante se estudiarán las características de los personajes, pero conviene adelantar este concepto porque son ellos los que realizan las acciones a través de dichas acciones exponen su idea vital. La acción dentro del teatro se da dentro de los personajes, es una acción que por muy plana que pueda ser no necesita más que un pequeño hecho el que pueda conformar un trauma que desate el inicio de una nueva historia. Y es que el teatro es el lugar perfecto para la unión de hechos y pensamientos. El teatro es el lugar donde se pueden plantear los problemas que más perturban a la ciudadanía y ponerlo en

práctica para resolverlo en común, en un lugar que da para la conversación entre los diferentes emisores del teatro y los diferentes receptores de la pieza. El teatro ha de proponer preguntas sin resolver para un público que jamás se ha cuestionado esa situación.

La obra de Juan Mayorga es de un elevado contenido intelectual, pero no son piezas complejas ya que siempre están unidas por la cohesión de todos los elementos dramáticos. Él no trata de emitir información, sino la creación de un foro en el que diferentes versiones o maneras de entender el mundo confluyan en un mismo punto. Esas ideas sólo se pueden transmitir en el teatro por el actor, quien a su vez fue el receptor del autor dramático. La comunicación teatral en la obra de Juan Mayorga se realiza de una manera triangular, en el que hay un emisor, un receptor y un observador. No es tan fácil de observar esto en sus obras, ya que en muchas de ellas conviven diálogos con extensos monólogos y el observador pasa a ser el receptor, e incluso puede estar presente o ausente en la escena.

El lugar que ocupa Mayorga en sus propias obras y en la manera que tiene de concebir su propio teatro no es más que «el doble teórico o el reflejo especular que resulta de la transposición hipotética del público, único sujeto de la visión, desde su posición de “tú” al lugar, en realidad vacío, de un “yo” dramático global» (García Barrientos, 2017: 29). Lo global, la unión de lo diferente en una mónada es el eje del pensamiento y de la acción dramática de Juan Mayorga en el extenso de sus piezas teatrales. En el teatro de la memoria lo importante no es que se resuelva el problema, sino que este mismo problema haga huella en las consciencias de los espectadores. Al estilo trágico griego y en palabras de Spooner (2014: 17): «El dramaturgo escenifica la duda, cuestiona y nos cuestiona, siembra confusión en el propio lector o espectador, quien experimenta a su vez el dilema y no tiene más remedio que dejar de lado sus prejuicios e interrogarse sobre su propia acción en el mundo».

La literatura y las palabras pueden atravesar fronteras. La literatura ya no es un género propiamente nacional, sino que es universal. Se visualiza en la obra de Mayorga que sus espacios son muy variados, desde Alemania a Islandia pasando por Rusia y por México, quedándose por la España del siglo XVI. El espacio marca la parte de la historia que queremos profundizar, el espacio es la marca del recuerdo que queremos evocar. Gutiérrez Carbajo (2016: 47-48) explica:

Toda construcción histórica supone una determinada semiotización de la realidad y la que lleva a cabo Juan Mayorga encierra una voluntad decidida a representar algunos de

los aspectos aparentemente más singulares y cotidianos de la realidad, siempre con el referente y el telón de fondo de la historia.

En el momento en el que recordamos esa parte de la historia y ese espacio hacemos de los personajes contemporáneos al espectador. Se le plantean los problemas cotidianos que se le pueden plantear a los mismos receptores de la obra de teatro. Y es, por tanto, que esta contemporaneidad de los personajes los que narran su historia y la que permiten recordar lo que durante mucho tiempo ha sido silenciado. Juan Mayorga en una entrevista a Julio Bravo (2014) respondía acerca del tiempo:

Todos los hombres son tus contemporáneos, también los hombres del pasado. Bulgákov, Teresa de Jesús, los judíos que fueron víctimas del holocausto –todos ellos personajes de alguna de mis obras– son mis contemporáneos, y también los hombres del futuro. Escribo también para ellos, con la ambición de que mis textos venzan al señor tiempo.

El juego de los fingimientos genera que el escenario deje de ser el escenario teatral, deja de ser el momento actual para convertirse en otro momento. El teatro fallará cuando alguno de los dos partícipes de la representación (Actor/Espectador) deje de creerse la historia, deje de imaginarse que está fuera de la narración y por tanto no imagine que en el teatro se pueda viajar hasta el siglo XVII. El espectador es una parte tan fundamental en la representación teatral como el actor o el dramaturgo.

El teatro es un juego del desdoblamiento, es decir, el juego dramático ha de ser una lucha constante con un mismo. El teatro ha de interpelar a la propia consciencia y preguntarse qué hubiera hecho si hubiese tomado una decisión totalmente distinta a la que ha tomado<sup>20</sup>. Mayorga (2016: 322) expone: «La verdad no es natural, la verdad es una construcción. Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve». Con estas palabras se ahonda en la idea de que las representaciones dramáticas pretenden que el espectador y el actor cambien su propio punto de vista. En el artículo citado él pone como ejemplo al delegado de la Cruz Roja de *Himmelweg*, que se deja engañar por lo que ven sus ojos y no es capaz de mirar más allá. Tal como hace Mayorga con el delegado es lo que pretende que se haga el público a sí mismo. Que sean capaces de conocer otras

---

<sup>20</sup> Mención especial merece en este punto *Las vidas posibles de Mr. Nobody*. En esta película se reflexiona sobre las decisiones que se toman terminando con la idea de que todas las opciones son posibles hasta que se elige una. Todos los personajes de Mayorga tienen la oportunidad de elegir y toman diferentes elecciones, es por este motivo por el que no se puede hablar de tragedia en el teatro del madrileño, sino que se habla de drama, porque la responsabilidad no cae en el destino, sino en las decisiones personales. Es una visión muy nihilista, pues al elegir una descartas las demás opciones.

verdades, fomentar la empatía y reflexionar sobre el conocimiento que el espectador tiene del mundo, tanto pasado como presente. Artaud (1978: 31) expone: «Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil».

### 3.5.3. Lenguaje: Diálogos y monólogos

Frente a la palabra se encuentra el silencio. Si la palabra es importante para la transmisión de ideas el silencio ha sido lo que nos ha marcado la época anterior. Se ha de salir de ese silencio para poder hablar, es por este motivo por el que en el teatro de la memoria el silencio y los personajes silenciados guardan gran importancia. En la obra mayorguiana *Himmelweg* este silencio se ve en los concentrados en los campos de exterminio. No se les da voz, todos tienen importancia, su silencio resuena por todo el convivio.

Cuando en la actualidad se habla del holocausto se habla de los millones de personas que fueron cruelmente asesinadas, pero no hay ni una sola mención a las vidas pasadas que ellos tenían. Se hace necesario a través de las palabras de Gottfried que salga a la luz que los encerrados eran personas, desempeñaban puestos de trabajo importantes como actrices, profesores de historia o incluso grandes empresarios. Y es que en sus obras contienen menciones a la memoria, ya como hizo Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!* en la cual Paulino, el protagonista trata de recrear cómo murió Carmela y cómo fue realmente la Guerra Civil de nuestro país. La comedia puede ayudar a crear sensación de la memoria, pero no son obras puramente cómicas. La comicidad en las obras de Mayorga se puede dar en algún comentario o en algún gesto que pueda realizar el personaje, pero argumentalmente sus piezas suelen ser un drama trágico. Resulta imposible, por tanto, tener la verdad absoluta, el espectador/lector tiene la obligación de comprender esto al final de la pieza. En la primera obra de Mayorga, *Siete hombres buenos*, se busca recuperar un gobierno que es imposible, que está idealizado, que olvidan las atrocidades que cometieron y que cuando lo recuerdan se dan cuenta de que el pasado está ocurriendo

de nuevo con otros nombres y con otras personas, mientras que ellos no son más que espectadores alejados de la realidad en la que quieren vivir.

Para poder hablar del lenguaje dentro de la dramaturgia de Juan Mayorga conviene entender primeramente lo político que tiene el arte del teatro. Mayorga (Brizuela, 2011: 233) ha afirmado en múltiples ocasiones que «el teatro es un arte político». Y es que para mantener un diálogo entre diferentes personajes vistos por una asamblea necesariamente se está ejerciendo una función política, que invoca a los ciudadanos. Cipriano Argüello Pitt (2011:66) expone:

La dramaturgia contemporánea se ha beneficiado a partir del diálogo entre el texto y la escena, y la obra de Juan Mayorga es un claro ejemplo. Paradójicamente, la discusión se plantea en términos opuestos, no como “combate” sino como un trabajo mancomunado. El diálogo entre hacedores, director, iluminador, escenógrafo, actor o dramaturgo, colabora en el desarrollo específico del propio lenguaje.

La escena, entendida como la representación teatral, es la asamblea, el lugar donde todos los creadores de diálogo pueden poner su punto de vista diferente y crear, a partir de una idea individual (la representación), diferentes ideas que se engloban dentro de un marco colectivo. La creación de comunidad dentro del teatro es lo que hace de este arte una creación política. El mismo Mayorga, en multitud de ocasiones ha corregido, revisado y modificado sus textos y lo sigue haciendo todavía, después de haberse encontrado con diferentes formas de entender sus piezas. Las creaciones de diálogo dentro de las obras mayorguianas se entiende con lo que expone García Barrientos (2017: 53): «Así el diálogo dramático abarca en efecto *todo* el componente verbal del drama, *todas* las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el *monólogo* y el *soliloquio* que el *coloquio*, el *aparte*, y la *apelación al público* son manifestaciones particulares del diálogo».

Todo lo verbal dentro de la obra de Mayorga, pese a que sea una manifestación verbal individual, recrea un planteamiento común de lo que se está viviendo en escena. Y es que ante la prisa de la sociedad el teatro sabe oponerse, crea un espacio para proponer otra situación. El diálogo se opone a las diferentes posturas que polarizan la visión de la sociedad. Un espectador de una obra de Mayorga tiene el mismo papel que el protagonista de la obra ya que puede diferir de las ideas que defiende al ponerlo en común con el resto de espectadores de dicha obra. Argüello Pitt (2011: 70) afirma: «Arte y Ciudadanía están

fuertemente vinculados ya que, al mismo tiempo que individualizan el discurso, lo vuelven forma colectiva».

Una vez expuesto la importancia del diálogo para la dramaturgia del teatro de Juan Mayorga podríamos hablar de su lenguaje, de sus rasgos lingüísticos que conforman lo característico de su bibliografía. Entender el lenguaje del dramaturgo no es una tarea complicada debido a que no utiliza palabras que puedan ser de dificultad para la trama dramática, utiliza un lenguaje sencillo que más que ofrecer unas ideas abstractas muestra unos problemas comunes, pero dicho lenguaje no es, por el contrario, un lenguaje vulgar ni coloquial ni de un estrato superior o inferior al estándar. No pretende crear un lenguaje poético, pese a que sea un texto intensamente trabajado, sino transmitir la idea de que la verdad absoluta sólo se puede conseguir con el entendimiento, el diálogo y la puesta en común, con un lenguaje que todos los estratos de la sociedad, todas las variedades lingüísticas puedan llegar a comprender y que todas ellas, dentro de su originalidad, lleguen a ser entendidas por el resto de la asamblea. Claire Spooner (2014: 14) defiende:

Del compromiso del hombre y del autor con la humanidad se desprende un empeño por hacer del teatro un espacio de consciencia, de memoria y de crítica, así como un profundo amor hacia la palabra. El dramaturgo convoca al espectador para asistir a un misterio que tiene que ver con lo que J.L. Austin llama el valor *performativo* del lenguaje: en el escenario, lo que se dice es, “si el espectador quiere”, claro. [...] El teatro como lugar de encuentro (y desencuentro) entre la palabra y la imagen genera experimentaciones con la escenografía verbal (el hecho de crear decorados con la propia palabra) e interrogantes que recorren la obra del dramaturgo y ensayista madrileño. Es escenario da voz a los cuerpos y cuerpo a las voces, aunque las imágenes más persistentes no son visibles sobre el escenario: será el propio espectador o lector quien aporte las imágenes reales.

El lenguaje de Mayorga, precisamente, es un lenguaje que genera unión y también lucha, un combate entre los que interfieren en la búsqueda del diálogo, un combate entre los que practican la violencia y silencian a los que quieren hablar. El lenguaje del madrileño es además creador, él como demiurgo va confeccionando un problema que se podrá resolver únicamente dentro del escenario, dentro de la representación y después de esa representación en las ideas y en las conciencias de esos espectadores asistentes a la asamblea dramática. El lenguaje de Mayorga construye y suscita un diálogo entre los participantes del acto teatral que sólo será reproducida a través de las palabras, de las ideas hechas palabras. Para terminar con este punto del lenguaje citaré las palabras que nos deja Claire Spooner (2014: 21) en el prólogo del *Teatro completo* de Juan Mayorga:



La palabra que nos confía el dramaturgo es un acto de amor. Es también la cosa más importante que Juan Mayorga conoce. Es esa palabra que sólo puede ponerse a salvo en otra palabra más y que al mismo tiempo forma parte de una fabulosa genealogía de dramaturgos y filósofos y escritores amados por Juan Mayorga y cuyo principio acaso se remonta al origen de las artes escénicas. [...] Cuerpo y voz se entregan mutuamente, y sólo al prender el u en la otra y viceversa ponen a salvo la palabra. Pensamos en aquello que sobrevive a la destrucción y nos parece doblemente hermoso que la naturaleza del teatro se sirva de un emblema de levedad, tan frágil, tan voluble, pero tan poderoso también como un cuerpo y una voz que tiemblan sobre el escenario.

La palabra de Mayorga defiende la creación de un mundo dónde el pasado, el presente y el futuro, dialogan a través de diálogos hechos monólogos, de diálogos del autor con el espectador, del espectador con el actor y del director con todos los participantes del hecho teatral. El lenguaje, por tanto, forma parte del dramaturgo madrileño tanto en sus obras dramáticas, como en sus adaptaciones, como en sus ensayos. Claire Spooner (2014: 14) expone la importancia de la palabra para Mayorga de la siguiente manera:

La libertad frente al poder, la historia y la memoria, el arte y la crítica, el individuo y lo colectivo: los temas regresan, se atenúan o se hacen más visibles en una u otra obra, pero están íntimamente ligados. Y, sobre todo, sea cual sea el tema, por detrás, pero siempre por delante, brilla rabiosamente el cuerpo vivo de la palabra.

Con lo referente a lo dicho anteriormente con el teatro de la memoria supone que este tipo de trabajo es de la palabra, de enfrentar ya no sólo a los personajes sino a los receptores del mensaje que quiere transmitir la pieza, de hacer que todo se ponga en duda, incluso lo que es dicho por uno mismo. La obra del dramaturgo tiene un tratamiento del lenguaje muy depurado y cuidado. Las ideas son transmitidas a partir de las puestas en escenas y/o lecturas. Las ideas, que un primer momento pueden parecer más concretas, son universales para todos los agentes del convivio dramático. El mismo autor aclara que no hay que mostrar ninguna ideología, y en su obra no encontramos restos partidistas, únicamente encontramos compromisos y responsabilidades filosóficas para el resto de la comunidad.

#### 3.5.4. Personajes

La construcción de los personajes y caracteres que conforman el grueso de la obra de Juan Mayorga presenta una dualidad. Por cada obra hay un personaje que muestra una teoría y otro que realiza la praxis. Hay personajes que son, únicamente, espectadores que están recibiendo un mensaje y que sólo se dedican a observar qué es lo que está ocurriendo. Ante estas tres vertientes se observa, además, con diferentes actitudes que pueden tomar. Todos ellos, además, están marcados por la violencia, una violencia que no siempre es física y que la mayor de las ocasiones suele ser verbal. La violencia verbal suele llevar a una superposición de los poderes en la que no siempre el que está por encima, según el *statu quo*, es el que la ejerce. Guillermo Heras (2011: 33) escribe:

En sus obras aparecen una y otra vez los mil y un pliegues de la violencia: verbal, de dominio, metafórica, sublimada..., pero casi nunca de una manera obvia o naturalista. En este sentido la escritura mayorguiana es profundamente elíptica y elegante. Pienso que los directores deben trabajar esa línea, nunca del subrayado, sino de la analogía, tanto de las imágenes a proponer como a la manera de construir los personajes.

La violencia no se puede construir, exactamente, sin plantear una trama que se realiza y se lleva a cabo por unos personajes. Todos los personajes, sin excepción, se comportan con un fuerte rechazo a la violencia, pero al mismo tiempo sin temer usarla. La guerra que llevan en su interior todos los personajes no es sino el punto de inflexión que muestran en la representación y no dudarán en sacarla en cualquier momento en el que se encuentren obstaculizados para llevar a cabo su tarea. Los personajes de las obras mayorguianas son caracteres que nos muestran los recuerdos de una manera angustiada y que aun así se hacen necesarias para que esa angustia no sea perenne en sus vidas.

Por otro lado, los personajes que sí que tienen una versión oficial de la historia, o, dicho con otras palabras, personajes que existieron realmente. Desde Bobby Fischer y Boris Spassky hasta Santa Teresa de Jesús, Mayorga se muestra un grupo de personas que no son capaces de ser entendidos si no se muestran encima de un escenario. En *La lengua en pedazos* conocemos a una Santa Teresa que no tiene miedo en expresarse, aunque esté siendo investigada por todo aquello que está diciendo. Todo lo que dice está bajo sospecha, pero aun así sigue hablando, sigue escribiendo y sigue defendiendo su escritura y sus palabras ya que ellas han sido las capaces de haber creado un mundo

alrededor de ella y ellas han sido la que han marcado su vida como un camino hacia la verdad.

Los personajes de Juan Mayorga, pese a que están alejados de la tragedia, son los responsables de su situación actual. El drama en el que viven son las circunstancias que ellos mismos han ido fraguando y eso se hace visible, por ejemplo, en *Himmelweg*, que, pese a que se reconozca que los judíos en ese campo de concentración no tenían otra opción, son conscientes de sí que las tienen, el mismo Gottfried se plantea qué pasaría si no accediese a colaborar con el comandante. En *Reikiavik*, tanto Waterloo como Bailén tienen una idea bastante cercana a esto que se viene exponiendo. Ellos representan, una y otra vez, la vida de los ajedrecistas Fischer y Spassky, pero cada vez de una manera diferente, explicando que todo puede variar excepto el resultado final.

Los espectadores contemporáneos, conocen la historia y los sucesos que les han precedido, pero se adquieren de una manera aséptica y científica, son capaces de hablar de Napoleón, por ejemplo, de la misma manera que se puede del Teorema de Pitágoras, se vislumbra lo que hizo, pero no los motivos personales que lo llevaron a ello y no a otra cosa. Es dotar de alma a los personajes de la historia y acercarlos a una plenitud humana.

El sujeto pierde toda la importancia en el teatro, ahora todo es colectivo, todo está puesto en común, el pueblo va a ver el teatro y va a discutir sobre las ideas que se propugnan de él. Al estilo clásico, se pierde lo individual para hablar de un sujeto colectivo. Así, en su obra *El crítico* podemos ver que no consiste en «defender ni atacar nada. Lo que yo soy, mis ideas, todo esto lo dejo en la calle. Cuando se alza el telón, yo estoy vacío». El mismo dramaturgo (2002: 27) habla de la palabra y de poner en relieve su importancia:

La palabra que ahora vuelve a dominar la escena no es aquella que todo lo dice porque todo lo sabe, sino una palabra insuficiente y dañada. Una palabra herida incapaz de hacerse cargo de este mundo, y sin embargo, capaz de mostrar –más que de decir– otros mundos... En las fronteras de nuestro lenguaje se hacen visibles otros lenguajes, otros mundos. No es opacidad, sino una nueva transparencia lo que llega a escena.

La historia individual de estos personajes silenciados crea una memoria colectiva y obliga a los actantes a recapacitar sobre la monadología de la memoria horizontal, sobre la necesidad de pensar los hechos y de reflexionar con calma para favorecer una sociedad no impulsiva alejada del mercantilismo.

Pero el teatro de la memoria no sólo habla de épocas anteriores, también se compromete con respecto a la actualidad, la cual sigue haciendo historia, se siguen

creando movimientos culturales y políticos que cambian el devenir de los ciudadanos. Todo lo que ha ocurrido en la historia se puede volver a repetir, es preciso recordar para que no se vuelvan a cometer los errores del pasado. Mayorga, como filósofo, es consciente de que los problemas de unas épocas pasadas son problemas que se pueden repetir, porque el ser humano sólo ha evolucionado en la técnica no en el pensamiento. El pensamiento actual no está tan alejado de los griegos clásicos, de los romanos o de la Edad Media. En la obra *La paz perpetua* se observa a tres perros policías que están siendo entrenados para detener a los terroristas ante el atentado terrorista que ocurrió en Madrid el once de marzo de 2004.

Mayorga, hablando sobre esta obra, explica que tomó a los perros como protagonistas de esta obra porque de otra manera era tomar partido por algún bando, y son precisamente los animales los que nos permiten alejarnos de cualquier tipo de postura. Barrera Benítez (2009: 13) expone:

*La paz perpetua* pertenece a la etapa o ciclo dramático en que su autor ha sabido dar con un tipo de teatro, intempestivo y actual, en el que con frecuencia sus protagonistas son animales humanizados, con las funciones psicológicas superiores muy desarrolladas o la emotividad a flor de piel, que sirven para descubrir o desenmascarar el lado más terrible de la humanidad y los horrores a los que este ha conducido y conduce.

La inclusión de los animales para hablar de las obras de la memoria en la historia reciente es un elemento que Juan Mayorga utiliza en varias de sus piezas. Son animales dotados de raciocinio, al mismo estilo de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. Saben perfectamente que son animales, que están al servicio de las personas, pero que son capaces de cuestionar a los humanos. Este tipo de alienación ya se gestó unos siglos atrás en la literatura, desde las *Fábulas* de Esopo, *El coloquio de los perros* de Cervantes o *Las cartas marruecas* de José Cadalso, en el que para criticar la sociedad de su época utilizaba la figura del extranjero y veíamos como elementos cotidianos se hacían y se convertían en elementos extraños para personas que no tenían la misma cultura que la nuestra.

### 3.5.5. Tiempo y espacio

Entramos aquí en uno de los apartados que realmente demuestra la modernidad dentro de la obra de Juan Mayorga y es que en los comienzos del siglo XXI se ha puesto en duda todos los conocimientos que se tenían sobre el tiempo y el espacio. La llegada de la teoría de cuerdas que da sentido a la creación y formación del universo en el que ha cambiado y seguirá cambiando la concepción del espacio y del tiempo, así como de otras dimensiones donde las personas nos desarrollamos. El tiempo, en multitud de ocasiones, no se puede conocer ni estudiar si no se está presente en un lugar, en un espacio. El tiempo siempre ha sido la gran dimensión que desborda la existencia humana y que en todos los ámbitos hemos intentado aprisionarlo y someterlo bajo nuestro poder y nuestro entendimiento.

El tiempo, dentro de la escena, es capaz de reproducir todo lo que ocurre en la inmensidad del universo. La capacidad narrativa del tiempo, es decir, de proponer unos hechos cronológicamente, diacrónicamente, sincrónicamente, con aceleración, desaceleración son juegos que el dramaturgo contemporáneo utiliza para dar una perspectiva diferente a la que conocíamos con anterioridad. Pero no sólo el teatro se hace eco de esta relatividad del tiempo, toda la literatura y los artes son capaces de explicar, con mejores ejemplos, que es el tiempo que lo que cualquier persona puede llegar a comprender. García Barrientos (2017: 69) expone: «Tan *fundamental* —en cursiva en el original— como para el estudio del modo narrativo, por lo menos, es el tiempo para el estudio del modo dramático de representación».

El espacio, por contraposición al tiempo, es un concepto que no es tan diferente al de la concepción que ya se preveía. Un lugar en el que aferrarse, pero hay que añadir aquí que el espacio dramático puede traer a sí mismo cualquier espacio del universo de cualquier tiempo. El espacio, pese a que es más de lo que somos capaces de contemplar, se entiende como la longitud, la verticalidad y la horizontalidad. Además, puede ser un espacio cerrado, como una casa, o un espacio abierto más grande de lo que pudiera llegar a ser el espacio dramático.

Para entender estas teorías aplicadas al teatro de Juan Mayorga se conceptuará el teatro, el escenario, como una mónada. Un lugar de reunión de diferentes tiempos y diferentes espacios en un solo lugar acotado por los límites que propone la puesta en escena de una pieza teatral. Estas limitaciones es lo que hacen del teatro un arte plenamente humano. «Pensar el teatro como mapa permite trazar uno en que aparece junto

a otras formas de la razón, si entendemos ésta como esfuerzo por descubrir vínculos ocultos a primera vista». (Mayorga, 2016:91)

El espacio temporal y el tiempo espacial se unen en un mismo punto que tratará por todos los medios hacer coetáneos a todos los personajes de la historia. El teatro sirve, para Mayorga, para concienciar de que todos los seres humanos son contemporáneos y que todos están exiliados de sus propias naciones. Al ser todos contemporáneos, los espectadores que asisten al teatro hoy en día serán en un tiempo reunidos por los espectadores futuros, al mismo tiempo que se concibe la representación escénica como un encuentro con los receptores del teatro en los corrales de comedia del siglo XVII. *La lengua en pedazos* nos ofrece una visión de Santa Teresa como ciudadana del siglo XVI al mismo tiempo que Mayorga la acerca como contemporánea y nos muestra sus pensamientos como coetáneos a nuestra época, hace de su pensar un pensar atemporal.

La atemporalidad dentro de la historia es un punto que además se repite en todas las obras de la memoria. Al estudiar a Bernhard, Beckett o Miller y la manera en que tratan ciertos asuntos ceñidos a una época concreta, se observa que son hechos que se repiten siglo tras siglo a lo largo de la historia y que está impregnado en el carácter occidental de los ciudadanos de principios del siglo XXI y que se tiene a lo largo de los tiempos. Siempre hay temas que no cambian, que se pueden contextualizar de maneras diferentes dependiendo de las circunstancias pero que están condenados a seguir representándose. Los conocimientos de Mayorga sobre estos temas hacen que sus piezas tengan ese elemento de enmarcar los rasgos atemporales en momentos concretos del tiempo, en épocas que sí que se encuentran situadas en un momento concreto del tiempo. En las palabras de Brignone (2016: 274) se presupone que el espacio para Mayorga se concibe de la siguiente manera:

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

Por tanto, el espacio teatral de Juan Mayorga representa al espacio físico, al mismo tiempo que representa multitud de espacios que permitan acercar a los ojos de los espectadores los diferentes espacios en los que es capaz de relacionarse el ser humano,

siempre coetáneo pese a los diferentes tiempos en el que desarrolle su acción. Al seguir con las explicaciones que realiza Germán Brignone (2016: 276) sobre las características del teatro mayorguiano nos encontramos lo siguiente con respecto al tiempo:

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

Y es que tanto el tiempo y el espacio están encorsetados en la existencia de los seres vivos, de todo lo que rodea todos los saberes. Y siguiendo con la filosofía presocrática de Heráclito del «todo fluye». El saber también lo hace, el conocimiento, por tanto, siempre está en constante movimiento. El saber está también incluido en el tiempo y en el espacio y el teatro de Mayorga, entonces, es un teatro que se presupone atemporal precisamente por ser la mónada de tiempos y de espacios, de saberes y de ignorancias y de memoria y olvido. Todas las dualidades que parecen ser contrapuestas tienen en el teatro de Mayorga una unión al igual que se encontraba toda la materia unida antes de la explosión del *Big Bang*.

Y es que la noción del tiempo es un punto fundamental para nuestro autor. Es en su tesis doctoral donde observamos que Mayorga expone la importancia del tiempo para el pensador Benjamin y él mismo toma los mismos derroteros que el pensador alemán:

La historia universal aparece como el desenvolvimiento, la explicitación del espíritu en el tiempo. El progreso no es entendido como indefinido en lo infinito, sino como el fin de la vuelta del espíritu sobre sí mismo. Ese fin de la historia universal consiste en que el espíritu dé de sí una naturaleza, un mundo, que le sea adecuado, de suerte que el sujeto encuentre su concepto del espíritu en esa segunda naturaleza, en esa realidad creada por el concepto del espíritu y tenga en esa objetividad la conciencia de su libertad y de su racionalidad subjetivas. Éste es el progreso de la idea en general, y este punto de vista ha de ser para nosotros lo último en la historia. (Mayorga, 2003: 66-67)

Y es que el tiempo es fundamental en todo. Las nociones de espacio y de tiempo permiten afrontar todas las dificultades existentes en el mundo. El teatro tiene un espacio y un tiempo determinado, tiene como función engañar al espectador fingiendo que se está encontrando en otra época y en otro espacio diferente al escenario en el que se está

representando. Esa representación de un tiempo pasado y un espacio determinado ayudará a entender el teatro, todas las representaciones que se hace de él.

El espacio que se está representando y el tiempo son totalmente distintos con los que se convive en la actualidad. Incluso en las obras que se habla de la actualidad el espacio está desplazado y el tiempo ha cambiado. El teatro de la memoria recorre y juega con estas dos premisas de la existencia. El ser es porque está en un espacio y en un tiempo concreto y desde ese momento es una cosa y no otra. El autor madrileño conoce perfectamente el libro *Ser y tiempo* de Heidegger y *la Fenomenología del espíritu* de Hegel. Estas dos obras conciben las unidades existenciales tal y como son entendidas en la actualidad. Y es que si el espectador no consigue entrar en el tiempo y el espacio que se está representando en la pieza dramática todo el acto dramático falla. Mayorga (2016: 88) explica: «El teatro no puede engañar al espectador; ha de hacer del espectador su cómplice».

Con esto se advierte que el teatro es un espejo que despliega, un lugar donde vemos ideas y nosotros mismos nos reflejamos. Y es que como sigue hablando Mayorga en el mismo artículo: «El teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria». Es fundamental en el teatro de la memoria que el espectador se rija por los conocimientos que ya tiene y que los ponga en contraste con lo que se está ofreciendo.

Es aquí donde entra el tiempo. Lo dice Mayorga (2016: 105) «Lo más importante del espacio es el tiempo». El lugar sólo puede existir en el tiempo. El teatro se puede hacer eco de esa afirmación. Si un grupo de teatro representa *Fedra* han de saber que no están representando en un escenario, sino que están volviendo a la Grecia Clásica de Teseo. Pero como sigue explicando el dramaturgo:

El espacio y el tiempo no están en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Ella da a ver, sucesiva o simultáneamente, los tiempos de un espacio. Ella da a ver, en el cuerpo de un actor y en la duración de una obra, las edades de un hombre, esto es, el misterio del tiempo, que es el misterio del existir.

El tiempo y el espacio entendido como monadología cuestionan las leyes impuestas tanto por la física como por las religiones y ayudan a aunar a toda la humanidad en un mismo punto, a diferentes lugares y diferentes épocas para acercar al espectador contemporáneo a un debate sobre su propia condición de ser espaciotemporalizado.





4.ELIPSES.  
ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA  
MEMORIALÍSTICA MAYORGUIANA

*«El olvido no existe.  
Solo existe el cómo y el qué hacer con la memoria»  
R. Zurita*

«La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante» (Mayorga, 2016: 17). Para explicar la filosofía y el pensamiento de Walter Benjamin, Juan Mayorga propone analizar las obras a través de un elemento matemático como la elipse. Mayorga (2016: 18) expone:

Creo que Benjamin tiende a ver cada objeto como foco de una elipse oculta –o mejor: como posible foco de elipses–. Al observar un objeto, la imaginación y la memoria de Benjamin –¿vale decir su imaginación anamnética? – tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación. Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto sea su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra.

A través de la dialéctica, este encuentro de diferentes posturas conformará un canon de enseñanzas, de temas y de analogías que tratarán de convencer al resto de participantes en el debate. La elipse tratará de aunar las diferentes tensiones y remarcará cuales son los diferentes focos por los que los actantes pueden acercarse, al menos intelectualmente, a su propio antagonista. El teatro de Juan Mayorga, al igual que la filosofía benjaminiana, propone en la escena una elipse en el que él mismo es el generador de las tensiones entre los diferentes puntos y actantes que se desenvuelven en la pieza. El propio Mayorga (2016: 19) finaliza:

En general la imagen de la elipse me parece útil para pensar sobre la misión del artista, del historiador, del científico y, desde luego, del filósofo. El trabajo de todos ellos está atravesado por la duplicidad: al observar una cosa deben estar, al tiempo, viendo otra. Los mejores de entre ellos, al ver un objeto, son asaltados por el recuerdo de otro con el que el primero abre una elipse.

Vemos que, como expone el dramaturgo, su modelo de análisis de la obra de Benjamin puede trasladarse a todas las artes y las ciencias. Es por este motivo por el que para el análisis de su dramaturgia se ha de proponer este modelo de hacer y de pensar. Con él se podrá profundizar en qué es lo que mueve a los actantes de todas sus piezas y cómo son abatidos por las constantes oleadas de información que están recibiendo. Otro modelo que podrá garantizar este análisis es el de Greimas<sup>21</sup>, el cual esquematiza los

---

<sup>21</sup> Greimas propuso un modelo de análisis para representar, a simple vista, la dialéctica de la pieza el paso de una acción a su reacción correspondiente. En él se explica, además los motivos que mueven a los actantes a comportarse de una manera determinada o de otra. A diferencia de la elipse de Mayorga, Greimas separa

puntos que conforman el devenir de la obra y los motivos por los que los actores son movidos y motivados por el propio dramaturgo.

La división propuesta para estudiar las obras de la memoria dentro de la obra de Juan Mayorga está compuesta en cuatro partes. Aunque no se asimile, por tanto, el grueso de su obra, queda la constancia de que sus piezas tienen la historia y su recuerdo como elementos recurrentes. Las cuatro divisiones serán:

1. EL RECUERDO DE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA. EL RECUERDO COMO REBELDÍA A LA MEMORIA HISTÓRICA. (*Siete hombres buenos, Más ceniza, El jardín quemado*)
2. SHOAH. EL GENOCIDIO COMO FIN DE LA HISTORIA Y COMIENZO DEL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO. (*El traductor de Blumemberg, Himmelweg, El cartógrafo*)
3. HISTORIA HUMANA. LA MIRADA SILENCIADA DE LOS QUE HAN VIVIDO LA HISTORIA Y EL TEATRO COMO ELEMENTO DE SALVACIÓN. (*Cartas de amor a Stalin, Últimas palabras de Copito de Nieve, La tortuga de Darwin, La lengua en pedazos, Reikiavik*).
4. DOS ÚLTIMOS APUNTES Y UNA PIEZA DE EXCEPCIÓN. (*Teatro para minutos y El mago*)

Estas cuatro divisiones abarcan una gran producción del dramaturgo madrileño, pero no todo su corpus, si bien es cierto que no prescinden de calidad y de matices que podrían interesar al análisis, se ha considerado que estas piezas son más representativas y explicarían, de una manera general, la forma de crear memoria de Juan Mayorga. Sus otras piezas, pese a que también trabajan la memoria de cierta manera, están centradas en un lugar más contemporáneo en lo que principal es la crítica a la sociedad de valores que se ha conformado en la Europa actual. *Angelus Novus*, narra como teatro distópico la inexistencia de un futuro para todos los contagiados por la enfermedad, *Animales nocturnos* traza la violencia tácita que existe al hablar de inmigración y en *La paz perpetua* y en *El crítico* se observa la importancia que tiene el otro con respecto a la nueva creación. Una sociedad que ha perdido sus valores y sólo, como pasa en *Bodas de Sangre* de García Lorca, la demencia es la verdadera libertad.

Por otra parte, Mayorga ha creado dos obras, reconocidas a nivel internacional, *El chico de la última fila* y *El arte de la entrevista*, las cuales, a través de unas escenas

---

a los actantes por sus motivaciones y la unión entre diferentes caracteres, mientras que esa separación por parte del madrileño es mucho más difusa y no siempre los actantes muestran sus verdaderas intenciones.

costumbristas, se sirve de la escena como una ventana indiscreta en la que el espectador no es más que un observador de lo que está ocurriendo en la intimidad de las familias. El papel de *voyeur* dentro de estas dos piezas se identifica con el asistente o lector que está espiando y deleitándose con lo que está observando, pues de esta manera se está redimiendo de todo lo malo que alberga su existencia.

#### 4.1. EL RECUERDO DE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA. EL RECUERDO COMO REBELDÍA A LA MEMORIA HISTÓRICA. (*Siete hombres buenos, El jardín quemado, Más ceniza*)

##### 4.1.1. Olvido y futuro. *Siete hombres buenos*

El recuerdo de la II República española sigue siendo, en los días en los que se escribe este estudio, un tema del que no se puede hablar abiertamente. Con la llegada en 2008 de la crisis económica, la monarquía pasó a ser duramente criticada, más como recuerdo que como nostalgia republicana, sino como un elemento de la corrupción institucional española.

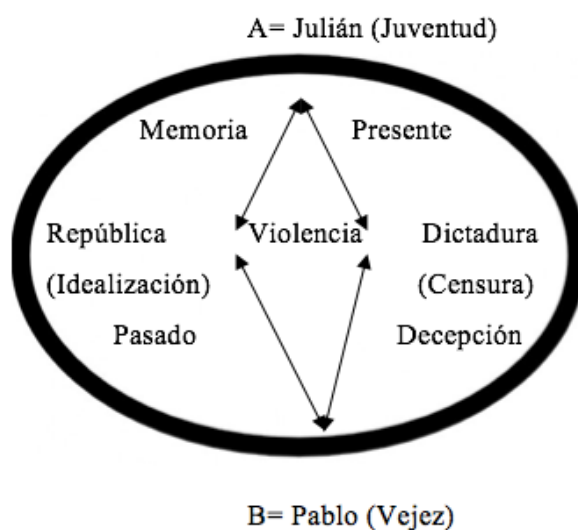
En los años siguientes a la muerte de Franco, tras la llegada de la constitución, no son muchos los textos que hablan sobre la república, aunque sí con reminiscencias a autores de esa época como Federico García Lorca o Alejandro Casona. Las representaciones de otros autores que no vivieron en el exilio, como Antonio Buero Vallejo, se fundían en las carteleras con los autores áureos de las letras hispánicas y sólo en las salas más pequeñas se representaban obras de nueva creación.

Autores como Alfonso Sastre o José Sanchis Sinisterra, comenzaron a criticar o, al menos, a poner de manifiesto desacuerdos con el nuevo régimen constitucional, a través del teatro y del recuerdo. En el año 1989, el segundo estrenó su aclamada *¡Ay, Carmela!*, que ponía sobre las tablas abiertamente de la contienda civil y de los caídos de la II República. Y para explicar la reacción del público bien sirve lo expuesto por Jordi Gracia (2001: 28):

Los disgustos los suele traer la memoria, porque el presente puede fingir la inocencia o la candidez del narciso pero carece de ambas cosas. El pasado se oculta en la piel tersa y los

ojos limpios, pero sólo durante un tiempo que será corto y pasará veloz: entonces quizá resucite la memoria culpable de su miopía, de su insensata ilusión de ser un instante inmovilizado y no lo que es: un hijo crecido desde un pasado complejo y corruptor.

Dentro de este conocimiento de la II República sin idealizarla se encuentra *Siete hombres buenos*. Es una pieza que evoca al pasado, pero teniendo en cuenta lo efímero de la existencia. El tiempo es un factor fundamental dentro de la pieza en la que pese a ser un drama histórico no se ciñe a una escultura de lo que pasó en la realidad, sino que a través de reminiscencias se sabe que la obra está situada en México después de la Guerra Civil española y más concretamente en un sótano donde se toman las decisiones de la «República en la dictadura». Los protagonistas se encuentran en el exilio y comienzan a darse cuenta de que ya ninguno de los habitantes de España recuerda lo que hicieron, además de sentirse culpables por haber dejado que el enemigo ganase la guerra. La elipse de esta obra sería la siguiente<sup>22</sup>:



Esta elipse encuadra la historia, dentro de la pieza, de Julián y de Pablo, ambos ministros de la II República en el exilio. Julián y Pablo son los antagonistas de esta historia, no por tener ideales diferentes, sino por la muerte del padre del primero. Tras la vuelta de Julián de España a México y ver que la dictadura, pese a que censura, permite recordar cuáles son las maldades que se han cometido en la Guerra Civil, encuentra falacias en todas las historias sobre el pasado que sus compañeros le han estado narrando

<sup>22</sup> Todas las elipses mostradas en este apartado son de creación propia.

Julián pretende que el «Consejo de Ministros de la República» recuerde realmente sus errores y sólo a través de eso poder actuar con libertad. Pero ante esta pregunta las reacciones que obtiene por parte de sus compañeros es la siguiente:

- DÁMASO: Nacimos en un país maravilloso, Julián. Lleno de vacas de grandes tetas de mujeres de grandes tetas. Los árboles están cargados de frutas azucaradas y hay fruta de sobra para todos. Los más viejos tienen veinte años. Por la noche, se reúnen a bailar alrededor del fuego.
- ROGELIO: Por desgracia yo recuerdo otro país. Cualquiera estaba dispuesto a reventar una cabeza que pensase distinto. Nos partimos en dos como nos podíamos haber partido en mil.
- NICOLÁS: Conforme pasa el tiempo, a mí se me vienen a la memoria cosas más pequeñas. Mi sacapuntas. La muesca que le hice con una navaja, para distinguirlo del sacapuntas de mi compañero de pupitre. [...]
- ROGELIO: Al infierno la melancolía, muchachos, hay que mirar hacia delante. [...] El único secreto del éxito en la vida: mirar siempre hacia delante. (Mayorga, 2014: 38)

El pasado lleva a la idealización de la República, o en el sentido contrario, a verla como una censora del éxito, pues no es más que una decepción constante, ya que, pese a que sea la República un modelo más equitativo de gobierno, los participantes republicanos de la pieza no acuerdan como actuar en consonancia. Todo eso se debe, principalmente, porque todas las teorías, al ser llevadas a cabo, no se adecuan perfectamente a la realidad en la que tiene que trabajar. La corrupción humana, así como lo efímero del momento y de las necesidades de la teoría permiten que ella no se desarrolle completamente. En palabras de Jordi Gracia (2001: 49):

Quizás una función depuradora y muy primaria, básica, ha preferido mantener a la democracia protegida contra la cochambre. Pero contra todo eso, y contra el instinto de la delación o contra el pudor de la vergüenza, una sociedad democrática sólo puede optar por una vía rehabilitadora y propia de la inteligencia histórica: rechazar ambas cobardías y fabricar la madurez que enseñe las razones que hicieron tan dañina, laberíntica y borrosamente fecunda una etapa muy torturada de la historia reciente. [...] No hay espejo veraz limpio de impurezas, se mire en el presente o se proyecte sobre el pasado, excepto el de los mitos, como los narcisos, navegan en las aguas profilácticas del símbolo, protegidos de la erosión.

Se puede observar, a través del ensayista, que lo único capaz de ser visto sin nostalgia y sin «erosión» son los mitos, puesto que ellos están fuera del tiempo, no obstante, la

historia y los recuerdos cambian a lo largo de las décadas, y sólo se concibe el recuerdo como elemento, en esta obra, de saber y de verdad.

La memoria de los representantes del Consejo se quedó en la melancolía de la tierra y en lo que se hizo durante sus años de gobierno, pero no son conscientes de la realidad que están viviendo los españoles a los que supuestamente están representando, es más, ni siquiera saben si se encuentran con vida, pues dejaron todo sin si quiera despedirse de sus seres queridos.

Los representantes de la República muestran sus miedos, su egoísmo y al mismo tiempo muestran su faceta de «santos y sabios». Son personas, y como tales tienen sus dudas, aunque sus certezas están alejadas de la realidad siendo el más cuerdo de todos precisamente Dámaso, quien sufre demencia.

- JULIÁN: Haz memoria, Dámaso. ¿Tenía alguien interés en quitar de en medio a mi padre?
- NICOLÁS: Ha perdido la cabeza.
- MARCIAL: No le escuchemos. Se cansará.
- DÁMASO: Tu madre le regaló una camisa que le da suerte. Le daba suerte a ella, con esa camisa ninguna mujer se le acercaba. Pero el día que aprobamos la Constitución de la República, ese día llevaba puesta otra camisa. Desnudo no iba. [...] A Pablo le dolía que a Antonio lo quisieran más. (Mayorga, 2014: 48)

Si bien es cierto que la locura podría recordar a la de Alonso Quijano, no cabe ninguna duda de que conoce perfectamente lo que pasó, guarda silencio y observa lo que ocurre mientras todos lo tratan como un viejo enajenado. La demencia que sufre Dámaso no es menos real que la que sufren los propios participantes. Uno está fuera de sí mismo y todos están fuera de su país.

La memoria es dolorosa porque está marcada por la violencia entre personajes. Entre todos los iguales sentados a una mesa, pero en la práctica no tienen todos los mismos privilegios. El olvido y el silencio han permitido que se haya constituido una mesa con personas que, pese a que quieran ser honradas, no lo son a causa del pasado que todos tienen en común y que les ha traído al exilio. Julia Kristeva (1991: 6) comenta:

Masochistic pleasure accounts for his or her submissiveness only in part. The latter, in fact, strengthens the foreigner's mask — a second, impassive personality, an anesthetized skin



he wraps himself in, providing a hiding place where he enjoys scorning his tyrant's hysterical weakness. Is this the dialectic of master and slave?

Los privilegios y los derechos de los que gozan todos los allí presentes no son ni más ni menos que aquello que les hace sufrir, porque los han de vivir en el exilio bajo la mirada de gente no dispuesta a obedecer las leyes que propongan. Y es que pese a que deseen recolectar los privilegios de los que gozaban en la época de la II República no son capaces de saber reaccionar.

- MARCIAL: (*Escribiendo*) «Compatriotas, en el día de hoy se abre un tiempo nuevo para nuestro pueblo. Como vuestro gobierno legítimo, con la seriedad que esta hora nos exige, hacemos la solemne promesa de promover una legislación social progresista, extender los derechos...»
- NICOLÁS: «Depurar el ejército y la policía». No pongas «depurar», pero que se entienda.
- PABLO: Es esencial ganarse a las minorías. «Promulgar estatutos de autonomía...»
- JULIÁN: «Hacer justicia a los muertos.» (*Arrebata a Marcial la pluma y escribe*). «Hacer justicia a los muertos».
- MARCIAL: Julián, has elegido el peor día.
- JULIÁN: Nunca lo habrá mejor.
- PABLO: Julián, tú y yo vamos a hablar cara cara en otro lugar y en otro momento.
- JULIÁN: ¿Por qué no aquí y ahora?
- PABLO: Porque después de treinta años, estamos a punto de volver.
- JULIÁN: Precisamente por eso, no habrá momento como este. (Mayorga 2014: 50)

La insistencia de Julián únicamente muestra el temor de los «hombres buenos». El hacer memoria les hace ver sus dificultades para gestionar todo un país, que les fue arrebatado por la fuerza y que no consiguieron mantener con el diálogo, pues entre ellos no existía, sólo el silencio. Julián está como el símbolo que hace humanos a aquellos que durante años se han creído dioses destronados por el demonio. Al igual que lo hace la Luna en *Bodas de sangre* de García Lorca (1985: 148):

- LUNA: (*A las ramas*)  
No quiero sombras. Mis rayos  
han de entrar en todas partes,  
y haya en los troncos oscuros  
un rumor de claridades,  
para que esta noche tengan  
mis mejillas dulce sangre,  
y los juncos agrupados  
en los anchos pies del aire.  
¿Quién se oculta? ¡Fuera digo!  
¡No! ¡No podrán escaparse!  
Yo haré lucir al caballo

una fiebre de diamante.

Aunque el ansia de sangre desaparece de la obra de Mayorga, Julián se muestra vengativo en la noche en la que todo ha sucedido. En primer lugar, el descubrimiento del asesino de su padre y del complot que ideó Pablo, y nadie puede escapar de contar la verdad cuando esta se ha visto clareada por la luz del recuerdo. Una memoria que genera violencia, pero que al mismo tiempo sana las heridas internas de todos los que en esa mesa guardaban el secreto. Y cuando la claridad llega sobre lo oscuro del pasado la idealización de su trabajo en la II República pasa a ser totalmente insignificante.

El dolor que sentían, de manera masoquista, como anunciaba Kristeva, es entonces relegado a un segundo plano cuando la recuperación de la memoria histórica comienza por los mismos que se encuentran legislando para los muertos. Los vivos están en España, no los conocen, no los tienen en cuenta y quien lo hace los ve de una manera satírica como las revistas del «tirano». Pero la memoria les hace volver a ser hombres, a dejar de ser burgueses para reconocer su propia existencia como exiliados, a voluntad propia muchos de ellos.

Para los que todavía defienden esa causa republicana en el exilio, se da a entender que ya han olvidado ellos mismos cuál es su función en caso de que el país deje de estar algún día controlado por un tirano, o por los enemigos de la república, como los monárquicos. Los más viejos ya sólo esperan no morir fuera de su patria y los más jóvenes caen en la cuenta de que son ellos mismos los que han de seguir trabajando por ellos mismos porque el resto de habitantes para los que están gobernando no los conoce y no los reconocerán cuando lleguen.

El avión, que está a punto de salir del aeropuerto tras «el golpe de estado que vuelve a instaurar la República», se queda esperando a que todos ellos tomen la decisión de volver, aceptando las consecuencias que acarrea volver a constituir un nuevo régimen en un país donde ha estado gobernando una dictadura. La respuesta desde España, que anuncia la disolución de las tropas golpistas, hace que todos vuelvan a olvidar quiénes son, para volver a sus tareas de un futuro que no llegará a ocurrir nunca.

El futuro es sólo una imagen de lo que hubiese gustado que fuera el pasado, sin dejar de lado el presente que es quien oprime a los personajes que no tienen una identidad fijada, quienes actúan igual que lo hacían los inmigrantes judíos tras la II Guerra Mundial. Hannah Arendt (1978: 56) define:

As soon as we were saved –and most of us had to be saved several times– we started our new lives and tried to follow as closely as possible all the good advice our saviors passed on to us. We were told to forget; and we forgot quicker than anybody could imagine. In a friendly way we were reminded that the new country would become a new home. [...] The more optimistic among us would even add that their whole former life had been passed in a kind of unconscious exile and only their new country now taught them what a home really looks like.

Mayorga realiza en *Siete hombres buenos* un estudio de lo que pasaron los republicanos exiliados haciendo una comparación con todos los refugiados que a lo largo del planeta y de la historia han ido apareciendo. El exilio de los republicanos en Suramérica suele ser idealizado por formaciones políticas, de manera que no dejan ver de qué manera funcionó la República más allá de lo que han contado los enemigos de esta. Ante esta dubitativa afirmación, Pablo y Nicolás, ministros de la República terminan su obra mencionando la paradoja de la revolución que se propone a lo largo de toda la humanidad:

PABLO Y NICOLÁS: «La revolución será siempre un crimen o una locura, donde quiera que prevalezcan la justicia y el derecho; pero es de justicia y es derecho donde prevalezca la tiranía» (Mayorga, 2014: 75)

Esta pieza, la primera de Juan Mayorga y accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1989, plantea una duda que se irá propagando al resto de la dramaturgia del madrileño. *Siete hombres buenos* plantea la bondad y la maldad del hombre, al mismo tiempo que hace dudar sobre cómo sería mantener un gobierno ideal alejado de la realidad cotidiana que se plantea.

El teatro, tanto hispánico como universal, ha tratado de mostrar una realidad histórica, al mismo tiempo que ejerce de muestrario de conductas comunes a todos los espectadores que están disfrutando de la muestra. La II República española es una parte de la historia de nuestro país, aunque ha sido percibida durante muchos años lejos de nuestras fronteras. María Teresa León, dramaturga y novelista, trabajó el tema de la frontera entre lo español y el mundo a través de la visión que ella tenía de la II República. Los personajes de *Siete hombres buenos* y de *El jardín quemado* tienen la visión de la II República como la que tenía la autora de *La libertad en el tejado*, una idea que, pese a que narra la historia de un país, no se adentra en las circunstancias vitales que rodean a los ciudadanos que se han quedado bajo el mando de una dictadura.

Estos habitantes sobreviven bajo unas normas que, pese a ser represivas, son vistas, con el tiempo, como pautas para llevar un orden. La democracia, que fue criticada durante

los años del franquismo, era publicitada como algo caótico, sin orden y en el que cualquiera, sin ningún tipo de cualificación, podría llegar a comandar un país. Los representantes de la II República en el exilio seguían observándose como dioses a los que el Olimpo les había sido arrebatado, hasta que se percataron de que no podían gobernar si no se reconocían como hombres quienes perdieron aquello que juraron proteger. Laura Fobbio (2011: 114) comenta a propósito del silencio en el teatro mayorguiano:

Mientras el monologante discurre, el otro calla y ese mutismo concentra el grito reprimido, denuncia la imposición, reescribe la versión de las víctimas históricas. Al lector/espectador le corresponde organizar los blancos semánticos, cooperar con el texto, para visualizar la interpelación a la memoria que el dramaturgo español instrumenta en sus obras mediante la suspensión de la palabra.

Los monólogos de los personajes en *Siete hombres buenos* sirven para excusar los actos moralmente despreciables que ha cometido el gobierno de la II República para asegurar un «bien mayor». El teatro, el paripé, que realizan todos los viernes en las sesiones de control, no es sino el doble de la humanidad. Mayorga (2016: 119) expone:

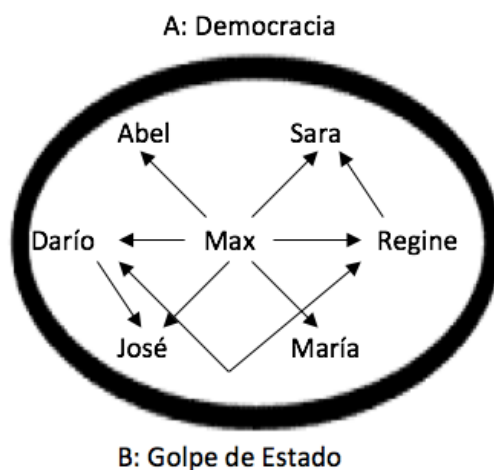
La idea es fantasmagoría; duplica a la humanidad y no existe sin ella. El teatro, en su ruina, no consentirá otra presencia que la fantasmagórica, esto es, la de algo que no está en el mundo: la de algo que está, pero ausente. El teatro es el lugar donde el mundo está ausente; su enemigo es el narcisismo, la voluntad de presencia. Con tanta presencia, con tantos cuerpos encima, el teatro se había vuelto pesadísimo, se arruinó de pesadez. [...] Vuelve el teatro fantasma.

El teatro dentro del teatro es un recurso que, como se estudiará, Mayorga utiliza a lo largo de su dramaturgia. Sus creaciones le permiten investigar sobre el propio acto escénico y sobre la máscara de la tragedia griega. La máscara que todos los actores han llevado para interpretar a cualquier persona que no son ellos, y como representación de la máscara que los ciudadanos en la sociedad llevan puesta. La autodefensa es lo que consigue que las propias palabras y hechos de la sociedad sean violentos y, por tanto, la violencia es uno de los motores fundamentales en la obra del dramaturgo.

#### 4.1.2. Tiranía de la memoria. *Más ceniza*.

En la siguiente obra de Mayorga, *Más ceniza*, surge la idea de que la violencia que durante años ha sido llamada orden en España, surge para eliminar a todos aquellos que planean la democracia como un juego de poder en lugar de ofrecer beneficios para las personas. Donde el bienestar de los ciudadanos queda relegado a la lucha de egos y del control de un demiurgo que ni si quiera aparece dentro de la pieza. La llegada de la democracia tras la caída del Régimen franquista no fue un «camino de rosas» como a lo largo de las últimas décadas se ha transmitido.

Todos se encuentran en el mismo escenario, en la misma cama, aunque ninguno tiene relación y sus acciones pasan desapercibidas para el resto de los personajes en escena. Todos son títeres de alguien que todos conocen pero que no aparece en escena. Él es el centro de la Elipse. Tanto A, que en este caso sería la democracia, como B, correspondiente al Golpe de Estado, se encuentran en la mitad de la Elipse, el punto correspondiente a Max.



Max, cuya profesión está difuminada por los discursos de los personajes, es un jugador al que no le importa la política como herramienta de salvación de los hombres, sino como un enemigo que no le sustenta, pues a través del caos él se ha conseguido hacer importante.

Mayorga, en clara alusión al golpe de Estado de Tejero, el 23 de febrero de 1981, compone esta pieza jugando con el desconcierto que generó el Golpe. Si bien esta obra es del año 1992, su lectura toma otro cariz tras la llegada de la crisis económica y la puesta en duda de los valores preestablecidos de la época de la Transición. Max, sería para esta etapa, el cabecilla de los ejecutores del 23-F.

Darío, uno de los protagonistas de la obra, por lo que se sabe, fue elegido por José y Max para que representara el papel de una mujer que fuera la amiga de Sara, la esposa de Abel, el presidente de la democracia. Abel, querido por todo el pueblo, al mismo tiempo que juzgado por una supuesta mentira, la cual no llega a aparecer en toda la obra y que sin embargo es un actante fundamental para entender el comportamiento de la pareja. Abel, en este caso es sinónimo de democracia.

ABEL: Hay gestos que dan confianza. Un gesto mío puede calmar a la gente o provocar el pánico.

SARA: Es como si tú fueses todos, ¿no? Como si todos al mirarte dijese: yo soy él. Eso es democracia. [...] Todos al mirarte. Democracia. (Mayorga, 2014: 88)

Abel se muestra como el único capaz de llevar la democracia hacia delante y, sin embargo, al igual que José, el militar que dará el golpe de Estado, no son capaces de recordar si no es a través de fotos. El pasado les es incierto y sólo a través de las sensaciones pueden esclarecer las dudas sobre lo que les ha llevado a ser en el momento en el que se encuentran. Darío, por el contrario, no tiene ningún problema en recordar, todo su monólogo dentro de la obra es una lucha constante de reafirmarse mientras narra toda su historia, pero no sin agotarse de las relaciones que ha tenido y la apatía general que siente hacia cualquier tipo de ideología política.

DARÍO: Yo no sé qué saca Max con todo esto. Votar ya se sabe qué vota, pero eso no significa nada. Su nombre salió cuando mataron a aquel diputado, pero no le probaron nada. Algo sacará, Max no hace nada por nada. Seguro que no es sólo por política. Es algo más. La emoción de hacerlo. El peligro. El espectáculo. [...] A mí la política me la suda. Mande quien mande, la gente como yo estamos jodidos porque estamos para eso, para estar jodidos mientras otros mandan. No pienses en ellos, Regine, sólo son mierda. Tú sólo tienes que pensar en estar guapa. Hoy tienes que estar más guapa que nunca. (Mayorga, 2014: 88-89)

Darío y Regine son alter egos de una misma persona. Darío es lo que todos se suponen que tiene que ser y Regine es su lado femenino, su papel como mejor actor del mundo. Regine se apodera de Darío. Regine es la reina que manda sobre él, mientras que Max considera que es pura creación de él para crear una amiga a Sara mientras esta se encontraba en un psiquiátrico. Regine es capaz de matar a Max delante de un público y de los personajes allí pendientes. Esta acción, por cierto, es la única que hace reaccionar a todos los personajes entre sí.

Darío es el cabal, el que no quiere participar en el Golpe porque sabe que las consecuencias son el final de su carrera, mientras que Regine opta por todo lo contrario. Quiere morir haciendo su trabajo, demostrando que ella es la mejor actriz del mundo. El travestismo se muestra aquí no como algo erótico, sino como una lucha de afirmaciones entre «Darío y Darío». Pese a esa lucha, sus recuerdos le permiten ser, al mismo tiempo, el conocedor de su condición existencial. Sabe perfectamente que todos los caracteres que se encuentran en el mismo escenario son marionetas de un juego y que no tienen libertad de expresión ni de acción. La dictadura sigue vigente en la democracia, no como forma política, sino como una violencia que frena las acciones a través del miedo.

José y María, a diferencia de Darío, quieren participar, quieren ser reconocidos por todos como los próximos dirigentes que no aboquen al país a un fracaso absoluto. El orden se ha ido y sólo José, bajo la tutela de Max, es capaz de rescatar el honor patriótico. La historia del marido y de Max está relacionada de la misma manera en que lo está con su mujer. Se conocieron en la frontera después de una batalla de la Guerra Civil que pudo costar la muerte de José, pero que, pese a todos los inconvenientes y todas las heridas, salió hacia delante como un victorioso soldado.

María desea, ante todo, que su marido sea alguien válido y capaz de gobernar un país en orden como se había hecho durante casi cuarenta años. Para ello, pese a que ella se niegue a tratar con gente como Max, lo considera indispensable para conseguir su objetivo. José es una marioneta, que no trata de resistir, sino simplemente de actuar. Los problemas que tiene él para recordar qué pasó antes de la contienda a causa de una bala en la cabeza, lo atolondran, pues no sabe cómo afrontar su pasado. María, por el contrario, se tensa al concebir que hubo un antes, no quiere recordar y precisamente por ello no desea que el pasado se apodere de ellos, sino simplemente un gran futuro. El pasado para ellos no es tan legendario como había hecho creer Max al resto del país.

- JOSÉ: Al saltar de aquel avión en llamas supe que tendría que mentir. Pero no sabía que duraría tanto. En cuanto puse pie en tierra, empecé a mentir, y no he parado de hacerlo. He olvidado quién soy. Así trabaja la mentira, te va quitando trozos y lo que te pone en su lugar encaja mal, se descompone tan rápido que sólo puedes compensarlo con más mentiras. Hasta que un día ya no sabes quién eres. [...]
- MARÍA: Tampoco yo sé ya quién eres. Pero, seas quien seas, la historia te ha elegido. No puedes decir no a la historia.
- JOSÉ: No hay historia. (Mayorga, 2014: 101)

Tras la falta de memoria, no hay futuro posible. No hay historia, pues no seguirán existiendo los actos libres, los titiriteros que manejan los hilos han sido asesinados por las marionetas y ahora sólo queda el miedo al qué hacer con libertad. La no historia es un punto fundamental para entender la contemporaneidad más reciente. Ante el impedimento de hacer algo por voluntad propia sin estar estimulado por las redes o por el elemento social, los miedos se apoderan y siguen deambulando como sombras de lo que una vez fueron, como algo de lo que ya no recuerdan. Reyes Mate (2016: 99) recuerda:

Vivimos como si no hubiera antes y después; sin memoria, pero también sin esperanza. Esa obsesión por el aquí y el ahora crea una cierta sensación de eternidad o, si se me permite, de atemporalidad, porque en él la palabra se hace carne y voz y ruido o silencio, esto es, acontecimiento.

El afán del aquí y el ahora de María permite a la obra acabar según los designios del director que ha orquestado todo el golpe. Ante el temor de José es ella la que toma las riendas y es capaz de que todo ocurra. Muñoz-Rojas (1994) realizó la crítica del estreno y escribió:

El presidente del Gobierno y su mujer, un general y su esposa y otro matrimonio que trabaja en un cabaret son los personajes que se ven involucrados en este golpe teatral. Las tres parejas, que están en todo momento juntas en el escenario, tienen un discurso bien diferente: el general ha de asumir el golpe, aunque no es ese su deseo; es su esposa, "un personaje verdaderamente duro" en opinión del director, la que le arrastra a ello. Un presidente de Gobierno que está perdiendo votos "tiene muchas coincidencias con lo que está pasando en España" señala Simón y su mujer, que siente cómo ella y su marido son auténticas marionetas, son la segunda pareja en discordia. Y la tercera, el golpista que consigue que el atropello lo perpetre su esposa.

Darío y Max, alejados de lo que proponen José y Abel, acaban muriendo por un ideal, el de la muerte de ellos mismos por el espectáculo y el juego mientras que ambos políticos seguirán siendo aterrados por la idea de que todas sus acciones tendrán consecuencias a lo largo de la historia futura o de la no historia. La obra acaba de la siguiente manera:

*Como si las piernas no la sostuviesen, se deja caer sobre el colchón en la postura que tenía Regine. Ruido de avioneta que se estrella, de espejo que estalla, gritos de dolor y de pánico. Todos se vuelven hacia el público como si fuera el lugar de la catástrofe.* (Mayorga, 2014: 110)



El ruido, el dolor y el mirar hacia el mismo lado es lo que permite que tanto políticos como todos los allí presentes se sientan como lo que son, como humanos con defectos y con miedos, pero sobre todo perdedores de la esperanza y la alegría.

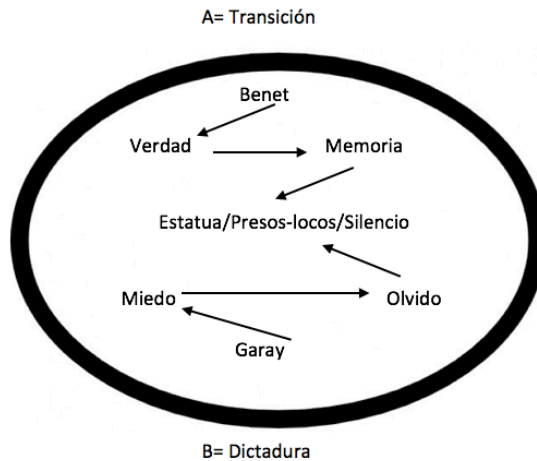
#### 4.1.3. Olvido y pérdida de identidad. *El jardín quemado*.

Ante el juego que presenta Mayorga en *Más ceniza* se encuentra la encrucijada de *El jardín quemado*, donde el problema de la memoria se hace más patente y más cercano a la sociedad española contemporánea. En el año 2007 el presidente español José Luis Rodríguez Zapatero propuso una reforma en lo concerniente a la memoria histórica, que trataba de eliminar cualquier monumento que alzase el régimen dictatorial y promover el recuerdo de los caídos en la contienda nacional por parte del bando republicano. Todavía hoy, esta ley sigue siendo controvertida, pues aún quedan elementos que están a favor del régimen franquista y que la opinión popular sigue queriendo que se encuentren en la vía pública<sup>23</sup>.

Con esta polémica, que, aunque contemporánea, tuvo sus represalias una vez acabada la transición, Juan Mayorga publica *El jardín quemado*, donde se hace alusión a la transición y cómo durante cuarenta años se ha cometido el delito de amnesia y de horrorizar a todos los ciudadanos.

---

<sup>23</sup> En estas dos noticias que se enlazan a continuación se visualiza el problema existente entre los vecinos de un pueblo de Alicante llamado Callosa de Segura en el que han surgido diferentes manifestaciones falangistas en contra de la eliminación de una Cruz de los Caídos de la Vía Pública. Esta cruz, está alejada de cualquier elemento religioso, y sólo muestra los caídos por el bando nacional, es por esto, que la ley de memoria histórica obliga a los callosinos a quitarla. Por contraposición, los vecinos han creado una plataforma para venerar a los caídos, montando manifestaciones en contra de la ley de memoria histórica lideradas, todas ellas, por el partido falangista. <http://www.diarioinformacion.com/vega-baja/2017/11/16/alcalde-recibe-amenazas-muerte-retirar/1958033.html> (consultado 20 de febrero de 2018.) <http://www.elmundo.es/comunidadvalenciana/alicante/2018/01/28/5a6cc73c468aeba6158b457d.html> (consultado 10 marzo de 2018)



El punto A de esta obra, en la elipse, sería la transición. Ésta viene con la fuerza de querer cambiarlo todo, de proponer un nuevo paradigma diferente al de los años de la dictadura y con el recuerdo de una democracia republicana que fue arrebatada por un Golpe de estado militar. En este punto también se encuentra Benet, el joven «psiquiatra» que llega a un manicomio dentro de una isla.

Por contraposición y como punto antagónico, en el B se encuentra la dictadura, el punto donde todavía hay cierto recelo a lo nuevo, que promueve cambios de manera moderada y que se niega a recordar lo que pasó en la Guerra Civil española. El olvido, a través del miedo, se ha hecho presente dentro del psiquiátrico que dirige Garay. Un director que, siguiendo las directrices de los preceptos franquistas, ha llevado a los residentes allí a respetarle.

En los puntos intermedios vemos que existen dos temas que se repiten a lo largo de la obra, en particular, y de la dramaturgia de Juan Mayorga, en general. Estos son la violencia y el miedo, ejes discursivos y temáticos de la obra y que tratarán al mismo tiempo de recordar y de olvidar. Juan Mayorga contesta en una entrevista:

La elipse es una figura sin centro; depende de sus focos, esos dos puntos que, con peso equivalente, la constituyen, Entre el presente y el pasado sólo puede haber una relación de conversación, de aparición de un tercero, porque de lo contrario lo que se da es un ejercicio de dominación de un tiempo sobre otro, de ocupación, de colonización. De algún modo, esa colonización es lo que practica Benet en *El jardín quemado*. Benet es un ilustrado que se siente llena [*sic*] de razón para, desde su presente, establecer una teoría total sobre el pasado. Con su discurso dominador, pretende ajardinar el pasado: las cosas fueron así y en este orden. Sin embargo, cuando se acerca a ese pasado –a los testigos–, se encuentra con experiencias que son inconmensurables a su presente. (March, 2013: 134)

Juan Mayorga, en la entrevista realizada por Robert March, analiza la elipse que él mismo creó para *El jardín quemado*. Lo nuevo se enfrenta a lo viejo, así como lo hace la vanguardia con lo popular, así como los hijos contra los padres. Benet, representante de la transición, cree tener todo el conocimiento de la historia a través de lo que ha leído o escuchado, pero ha de enfrentarse a Garay, representante del orden dentro del propio psiquiátrico. La memoria, elemento que Benet quiere recuperar, no se encuentra en él, sino en los locos que se encuentran allí encerrados.

Cuando libera a los enfermos del temor de Garay, el cual durante cuarenta años ha sido su encarcelador y el que los ha torturado y los ha protegido del exterior de la isla, ellos no quieren enfrentarse a él. La violencia está reinando en toda la obra, una violencia que provoca miedo y que paraliza a aquellos que ya sólo saben hacer esperar. Los que durante cuarenta años han perseverado en los valores de la democracia tienen ahora miedo de recordar y de proyectar todos esos recuerdos hacia el futuro. Los espectadores se sitúan observando una violencia social que se encuentran dentro de cualquier estructura de poder. Los sistemas políticos, sea cual sea su clase, proponen un paradigma de violencia para aquellos que tienen pensamientos divergentes. En esta obra, Juan Mayorga analiza, desde la distancia que le confiere su época personal, el conflicto de la memoria histórica y trata de ser lo más aséptico posible para descubrir la respuesta que muestra su pieza: ¿Hasta qué punto la memoria está tergiversada?

Juan Mayorga trata de exponer la pregunta, aunque hace evidente que sin identidad no se puede recordar.

BENET: (*A Garay*) Tiene suerte de vivir en un país democrático. Tendrá un juicio justo y una cárcel sin torturas.

GARAY: ¿Piensa que la cárcel me da miedo? No me creará si le digo que sólo me preocupan ellos. ¿Qué será de mis muchachos sin mí?

BENET: ¿Sus muchachos? Sus presos, querrá decir.

GARAY: ¿Mis presos? (*Acaricia a un interno*) ¿Están cargados de cadenas? (*Acaricia a otro*) ¿Dónde ve marcas de tormento?

BENET: Les robó hasta los nombres. El paredón no le bastaba y les dio un castigo peor que la muerte.

GARAY: No temen a la muerte. Son niños que juegan.

BENET: Los arrojó al vacío.

GARAY: ¿Sigue sin ver otra cosa que vacío? ¿Aún no ve lo que he hecho crecer en él? En el vacío, yo he construido un hogar. (Mayorga, 2014: 179)

La búsqueda del recuerdo tergiversado por manos de Benet le permitió descubrir que en ese sanatorio fue ejecutado el poeta Blas Ferrater, a manos de unos revanchistas del

Bando Nacional. Si bien Garay accedió no se siente culpable de su muerte, pues, pese a su contribución a la limpieza de «rojos» después de la contienda, buscaba un bien mayor para todos los ingresados en el psiquiátrico. Ante eso se excusa de la siguiente manera:

GARAY: ¿Mis víctimas? (*Mira la fosa*) ¿Cree que fui yo quien señaló a esos inocentes? «por lo menos debe de haber doce rojos ahí fuera», dijo el capitán. Entré en el jardín y hablé con los muchachos. Les expliqué qué querían los soldados. Y fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismos escogieron a los doce. (*Benet niega, no puede aceptar lo narrado por Garay. Éste lo invita a mirar a los internos.*) ¿Los llevará ante un juez? [...] No encontrará un juez que pueda juzgarme. ¿De qué me acusaría? ¿De plantar flores en un jardín quemado? Yo les he dado una primavera eterna. (Mayorga, 2014: 179-180)

La inexactitud de catalogar a Garay como un asesino o si es inocente logra demostrar al público contemporáneo que la historia y los recuerdos de la historia se generan a través de las personas que lo han vivido y por tanto cualquier otro elemento historiográfico que influya en el pasado es una manipulación del deber ciudadano de conservar la historia. La confusión a la que Garay ha llevado durante cuarenta años a los internos ha hecho que ellos mismos sufran una falta de memoria ligada a una falta de identidad.

La violencia que ha ejercido Garay dentro del sanatorio no es relevante fuera de él. Los pacientes son considerados por la sociedad como desechos, personas que han perdido la única facultad que diferencia a los humanos de los animales, el juicio. Ante ello, ante la pasividad de los ciudadanos de a pie, se encuentra la estatua. Este monumento, al igual que en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, cobra vida. La Estatua es el único personaje, además de Garay, que siente certeza en todo momento de lo que es y de lo que está pasando en la isla.

BENET: ¿Vivió usted mucho tiempo en San Miguel?  
ESTATUA: ¿Mucho tiempo? Es curioso que me haga esa pregunta precisamente hoy: he soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena. (*Sube fatigosamente al pedestal*) No entre con Garay en el jardín. (Mayorga, 2014: 150)

Una estatua, cuyo valor es simbolizar algo, no habla de su vida, sino que cuenta a través de su sueño cómo los muertos y enterrados en el jardín del psiquiátrico están metidos dentro de un reloj de arena, que no marca el tiempo. Garay, quien conoce la estatua, no sabe situarlo dentro de la historia de la isla, pero la estatua previene a Benet

de que el pasado sólo sirve para rendirle homenajes. Al igual que el homenaje que se le brinda en esta obra al autor fusilado al final de la Guerra Civil.

La historia de la transición es vista por los espectadores a través de un tragaluz, con un efecto de distanciamiento brechtiano y una carga social similar al estilo de Buero Vallejo. Mayorga, a diferencia de ellos, no pretende proponer una solución al problema, sino seguir cuestionando las verdades históricas que desde la contemporaneidad reprochamos al pasado.

La estatua está allí desde el pasado y es lo único que conmemora, además de la memoria colectiva, el tiempo pretérito. Pero no da más información que la que quisieron dar los escultores. La importancia de la estatua reside en que es la única que no se posiciona ante una democracia o una dictadura, sino que al igual que Hiperión, el poeta de la novela homónima de Hölderlin, se limita a observar el rumbo que las diferentes etapas de la sociedad van tomando. El momento en el que Benet deja al final la isla y el psiquiátrico se dirige hacia la estatua:

*De día o de noche, en el puerto. Benet, junto a su equipaje. Habla a la estatua.*

BENET: Dígame que él no es Ferrater. (Pausa) ¿Por qué Garay le dejó a usted salir? (Pausa) ¿Por qué los demás se quedaron? (Pausa) ¿Cuántos hombres estatua hay? (Pausa) Mi barco está a punto de partir, ¿no va a hablarme? Si le golpease a martillazos hasta que sólo le quedasen los pies, ¿entonces me hablaría? Dígame quién quemó el jardín. (Pausa) Dígame cuando se volvieron locos. (Pausa) ¿Fue su sonrisa lo que les volvió locos? (Pausa) ¿Sonreirá siempre?

*El Hombre Estatua no se mueve.*

Con un estruendoso silencio, al igual que el silencio mortuorio de las cunetas, la obra llega a su fin. El silencio, al igual que el ruido, logra la plenitud de la obra. El sentido de que la historia acabará silenciada, de que todos son humanos y que llegará un momento en el que al hablar sólo quedará la nada, o la tergiversación de lo que realmente ocurrió en una etapa totalmente diferente a la contemporánea. Gracia (2004: 117) culmina:

*Olvidar el pasado siempre presente.* Esa consigna resume un programa de actuación, incluso si lo desarrollan sin conciencia de cumplir con un programa de supervivencia. Con él combaten una pesadilla que el pensamiento liberal no estaba preparado para resistir y la estrategia fue el testimonio marginal, la lealtad al pasado, el silencio discreto: la diseminación de avisos capaces de *notificar* la supervivencia de una mentalidad ajena al nuevo lenguaje y a los usos de poder.

Con el silencio de los caídos y el ruido de los vencedores comenzó la democracia en España que trató ponerle rostro a los defensores de la república, a través de leyes que no se han podido aplicar en su totalidad por la falta de acuerdo entre los diferentes pensamientos que campan por todos los lugares de la geografía española. El texto dramático se da en comunidad y trata de que todas las ideologías converjan en el escenario para fomentar un debate sobre la cuestión que se plantea en el proscenio. El teatro, como dice Sanchis Sinisterra (2013: 362), «es innegable que restringe seriamente la libertad interpretativa de que gozaba el lector, imponiéndole *una* lectura mediatizadora: la del director y el resto del colectivo realizador». A ello hay que sumarle los comentarios, la crítica y la recepción de la obra dentro del contexto social en el que se está representando.

Tanto *Siete hombres buenos*, como *Más ceniza* y *El jardín quemado*, muestran tres caras de lo que la II República dejó en España. Asco, idealización, caos, orden, todos ellos son vistos a través de Juan Mayorga como elementos escénicos que llaman a los ciudadanos congregados en el espacio político del teatro a pensar y repensar cómo la historia que conocemos de esa etapa difiere de la memoria colectiva de las personas que la vivieron y que sobrevivieron.

#### 4.2. SHOAH. EL GENOCIDIO COMO FIN DE LA HISTORIA Y COMIENZO DEL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO. (*El traductor de Blumemberg, Himmelweg, El cartógrafo*)

Juan Mayorga ha trabajado, durante años, el pensamiento de los judíos exiliados de Alemania a través de la filosofía y el pensamiento de Walter Benjamin. Además de su tesis doctoral sobre el pensamiento benjaminiano, en su libro *Elipses* se recogen artículos de opinión y pensamientos sobre la literatura que se gesta después del genocidio judío por parte de los nazis en la Segunda Guerra Mundial. En él nos encontramos lo siguiente:

¿En qué ha de consistir esa asignatura «Contra Auschwitz»? Para empezar, en referir, con tanta precisión como sea posible, lo que sucedió en Europa, cuando millones de seres humanos fueron asesinados por ser judíos. Ese descomunal crimen es inimaginable y, sin embargo, su historicidad puede ser probada contra cualquiera que pretenda negarla. Que un

ser humano se convierta en asesino de inocentes o en su cómplice es un fenómeno misterioso, mucho más misterioso que la kafkiana conversión de un ser humano en insecto. Pero fue esa transformación la que tuvo lugar masivamente aquí, en Europa, y ningún europeo debe ignorarlo. No podemos comprenderlo, pero debemos saberlo. (Mayorga, 2016: 53)

La *shoah* es el asentamiento de la idea de que el pasado influye de sobremanera en os hechos presentes. Mayorga escribe una serie de obras de esta temática proponiendo diferentes puntos de vista y dar visibilidad a las personas que se esconden tras los datos analíticos de la historia.

#### 4.2.1. Traducción y adaptación: maneras de hacer memoria. *El traductor de Blumemberg*.

*El traductor de Blumemberg* narra y pone en escena la imposibilidad de traducir y de entender el pasado en el que la presencia de una raza superior era la idea que predominada por Alemania y que se extendió por los países vecinos. La llegada al poder de los gobiernos fascistas coincide con la llegada de Adolf Hitler como presidente de Alemania. Mayorga trata en esta obra de dar voz a aquellos que fueron silenciados cuando la II Guerra Mundial acabó, aquellos que fueron personas de culto en las universidades y que ahora se tenían que esconder para evitar los juicios.

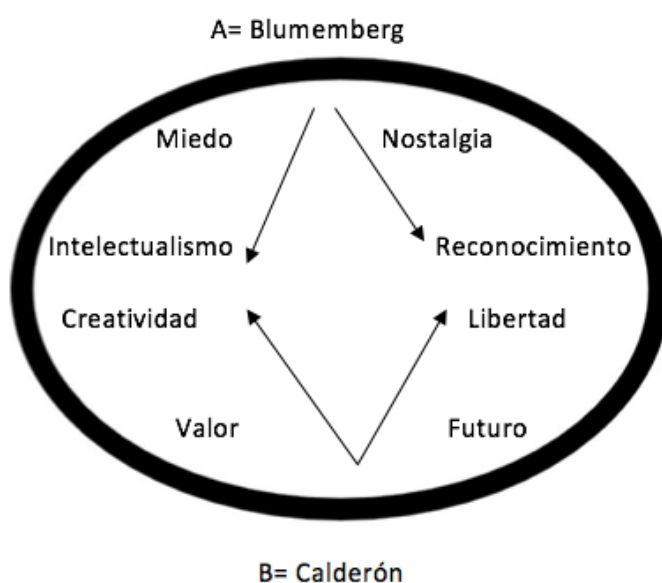
Blumemberg, dentro de la obra, es el caso de un catedrático e ideólogo de las ideas nazis. En palabras de Mayorga (2016: 312) se lee:

En éste intenté construir un personaje al que no se pudiese no mirar, pero al que nadie pudiese mirar sin miedo. ¿Un envenenador de almas que se finge un Sócrates? ¿Una inteligencia que se puso al servicio del mal y que sostiene una maldición a la que él llama esperanza? ¿Cómo juzgarlo? ¿Cómo medir su responsabilidad, si sus manos sólo están manchadas de tinta?

Blumemberg no es un ejecutor, es un ideólogo, y la única manera que tiene para ser juzgado por crímenes de guerra es a través de la opinión pública. Sus ideas representan las de un político fascista, pero, al fin y al cabo, sus teorías y dichas ideas no son motivo

de proponer cárcel a alguien dentro de una democracia. Aún así vive con miedo y con nostalgia, miedo de no ser reconocido como intelectual en la actualidad y nostalgia de volver a Berlín después de su exilio en Argentina.

Blumemberg y Calderón son dos caras de una misma moneda: ambos son antagonistas, pero ambos se necesitan. Esta relación simbiótica entre ambos caracteres hace que pese a sus diferencias no pueden existir el uno sin el otro, por lo que cada uno será un punto de la elipse. A sería Blumemberg y B Calderón.



Los puntos intermedios de la unión de A y B son las aspiraciones que ambos desean, por la parte de Blumemberg se puede observar que teme que su faceta de intelectual dañe su vida en la actualidad, al mismo tiempo que siente nostalgia del reconocimiento que recibía en la Alemania nazi. Calderón, por su parte, desea y lucha por la creatividad. La tarea del traductor es una tarea ardua que no sólo consiste en traducir sino en otorgar un sentido en la lengua receptora, por lo tanto, el dragomán no sólo interpreta, sino que crea a través de una idea que le ha llegado. Además, a diferencia del encerrado por el miedo de Blumemberg, Calderón sale del sótano en búsqueda de pruebas al mismo tiempo que muestra la salida de la cárcel en la que está metido su alter ego. Él no busca reconocimiento, pues sabe que, pese a que sus creaciones tengan el nombre del dador de la idea, éstas tienen los toques y las últimas frases interpretadas de manera creativa por él mismo.

La identidad juega un papel importante dentro de la pieza. La memoria de ambos personajes, el *shock* personal y el recordar sin desearlo son los ingredientes que muestran



la personalidad y la identidad de los caracteres. La memoria implica el hecho de seguir viviendo aunque ya se esté muerto.

BLUMEMBERG: Unos dicen que Blumemberg ardió con el libro. Otros, que lo ametrallaron los yanquis mientras explicaba a Nietzsche. ¿Creés todo lo que se cuenta de él? Nunca encontraron su cuerpo. Aquellos payasos del Tribunal de Crímenes contra la Humanidad sentaron entre los demás acusados un muñeco negro en representación de Blumemberg. ¿Querés saber la verdad? El libro ardió, Blumemberg no, ni su memoria. Los dos, Blumemberg y su memoria están otra vez en Berlín. (Mayorga, 2014: 125)

La memoria, como señala el propio Blumemberg no está sujeta al cuerpo, sino que al margen de lo mortal puede seguir vivo cada vez que alguien recuerde esas vivencias. Lo importante para el ideólogo es que lo recuerden, pero tras la caída del nacionalsocialismo y la derrota alemana en la II Guerra Mundial cualquier recuerdo, a lo que se consideraba intelectual a la época anterior, fue eliminado de la imagen colectiva y demonizado por aquellos que trataban de entender, en las universidades, el fenómeno de la llegada de los fascismos a los países europeos. La experiencia traumática es un elemento identitario y, por lo tanto, el recuerdo que esa genera es el recuerdo y el aprendizaje. Cuando Calderón intenta adueñarse del libro y de las memorias, de la identidad, de Blumemberg, éste trata de explicar la teoría del *shock*.

CALDERÓN: [...] Estoy escribiendo el libro.

BLUMEMBERG: ¿Escribir vos? ¿Sin mis frases? No podés escribir sin mis frases, sólo golpear las teclas sin sentido. No podés escribir mi libro. Ni siquiera sos capaz de traducirlo. No podrás traducirme sin haber vivido una guerra, una fiesta, un banquete. ¿Oíste hablar del bosque de Klausenhof? No lo encontrarás en los mapas, pero cada palmo de esa tierra fue pagado con la vida. Cuantos libros he leído nada valen en comparación con mi uniforme. En mil novecientos dieciocho volví del frente con una cruz de hierro y veinte cicatrices. Era tan hermosa Alemania, tan bello Berlín... (Mayorga, 2014: 136-137)

La pérdida de sus palabras, alienadas del contexto original, producen una crisis existencial que sumada a la pérdida de una patria y de la familia produce «la nada» en el ideólogo. La nada y la muerte vienen juntas ante la pérdida de la memoria y de la identidad. Blumemberg y Calderón se humillan y se agreden durante toda la pieza, pero el extravío de sus libros y de sus palabras, además de su nula vida social, queda relegado

a la traducción que haga de él Calderón. Las ideas fascistas y nazis horrorizan al traductor, que pese a considerarlas bellas en su forma, son ideas que han provocado la muerte de la historia.

- BLUMEMBERG: Cada minuto hay una frase menos en mi cabeza. Muy pronto, sólo tendré estas páginas. No vas a tocarlas.
- CALDERÓN: (*Mostrándole el billete de tren*). Hay hombres ahí fuera que saltan desde los puentes sobre los trenes en marcha. Me matarían por este billete. ¿Quiere oír qué he hecho para conseguirlo? Y, pese a todo, he vuelto. A quemar el libro.
- BLUMEMBERG: Es mi memoria. Lo que queda de mí. No podés quemarlo  
*Calderón señala hacia el techo. De allí vienen pasos y voces infantiles.*
- CALDERÓN: Por ellos tengo que quemarlo. Si supiesen qué he escrito, me matarían. No se puede mirar a los ojos a un niño después de escribir frases como esas. [...] Aún puedo olvidar el libro, olvidarle a usted, olvidar Berlín. [...]
- BLUMEMBERG: Es sólo papel. No bastaría quemar Berlín; aunque ardiese cada huella de Blumemberg, no bastaría. ¿Creés que huyendo salvarás al mundo del veneno? Sólo ese veneno nos salva, sos vos mismo. ¿Quemarás tu cabeza? (*Le ofrece la pistola*). No sos capaz. (*Le pone la pistola en la mano*) El demonio, si pudiera, ¿no sería otra cosa? Mi memoria está a salvo. [...] Dentro de vos, palabra por palabra, creciendo. (Mayorga, 2014: 144-145)

La memoria del nazismo se encuentra arraigada en la sociedad europea contemporánea, de una manera muy sutil, en muchas ocasiones para desprestigiar los hechos, pero siempre creciendo cada vez que la historia, la cual empezó en el pasado, sigue vigente en los hechos cotidianos. La muerte del ideólogo sólo servirá para la creación de otros nuevos capaces de modernizar el concepto que un día él, como intelectual, creó y ayudó a difundir.

La persecución a los judíos, el genocidio son construcciones prácticas de las ideas de Blumemberg. La falta de compromiso y de empatía que contienen los pilares de la «*Crítica a la violencia*» escrito por Blumemberg ayudó a Hitler a cometer los actos ignominiosos que destruyeron el concepto de historia para crear uno nuevo, lo que Chomsky (2012) denomina la no historia:

George Orwell coined the useful term “unperson” for creatures denied personhood because they don’t abide by state doctrine. We may add the term “unhistory” to refer to the fate of unpersons, expunged from history on similar grounds. The unhistory of unpersons is illuminated by the fate of anniversaries. Important ones are usually commemorated, with due

solemnity when appropriate: Pearl Harbor, for example. Some are not, and we can learn a lot about ourselves by extricating them from unhistory.

Esta no historia, para las no personas está claramente reflejada en los documentales de historia en los que los judíos asesinados son datos, mientras que otros tienen la ventaja de haber sobrevivido para narrar las adversidades que supuso vivir en los campos de concentración y de exterminio planteados por los ideales nazis. García Barrientos (2011: 39) se cuestiona: «¿Cómo poner en escena lo literalmente irrepresentable, lo que no puede ser mostrado en vivo, aquello cuya visión inmediata ningún ojo humano puede soportar?» Mayorga (2016: 167-169) responde:

Pero una historia del teatro del Holocausto no debería empezar por esas obras maestras. Una historia del teatro del Holocausto debería empezar recordando a las mujeres y a los hombres de teatro asesinados por el Tercer Reich y las tradiciones teatrales que el nazismo interrumpió. [...] Cuando por fin lleguemos a 1945, una historia del teatro del Holocausto no deberá fijarse sólo en aquellas obras que directamente aluden al exterminio, porque la huella de Auschwitz es decisiva para entender en su conjunto el teatro occidental desde la posguerra hasta nuestros días.

Lo que Mayorga pretende comunicar es que el teatro del holocausto no ha de referirse tanto a los campos de concentración como a la historia que la precedió. Los motivos que llevaron a los judíos allí son más importantes que los actos vergonzosos que allí se cometieron. Peral Vega (2015: 28) resume:

A partir de la confrontación entre Blumemberg y Calderón se colocan sobre el tapete algunas de las ideas más queridas para Mayorga: en primer lugar, la condición sufriente del creador (también representado en el sótano donde malviven escritor y traductor una vez llegados a Berlín) durante la gestación de su obra y también, ante un tiempo, el de su propia vida biológica, que le expulsa de sí. En este sentido, Blumemberg porta en su rostro un gran número de cicatrices que atestiguan el dolor que amasa. En segundo lugar, la condición *desenmascarada* de la verdadera obra literaria. El creador integral, en este caso Blumemberg, *desvela* la mentira propia y la mentira social, incluso cuando él mismo porta sobre sí máscaras que lo ocultan, a través de la palabra creadora.

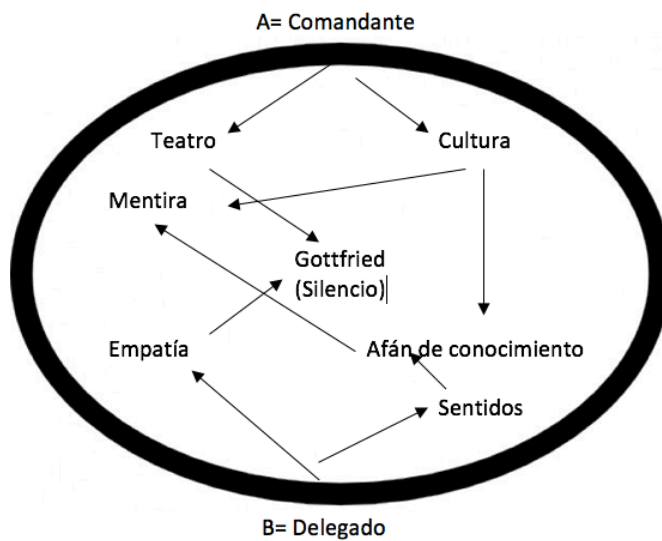
La revisión del teatro desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días ha de partir de la base de que cualquier elemento histórico influye de sobremanera en el quehacer literario. Las obras que a lo largo de la tradición occidental han hablado sobre antisemitismo son, para Juan Mayorga, antecedentes y recuerdos de las repercusiones que ha tenido el exterminio en la sociedad actual.

En *El traductor de Blumemberg* se encuentran alusiones a los judíos y al nazismo, pero no se habla del genocidio explícitamente. Lo importante de esta obra en este punto del estudio es el libro que «sólo Hitler lo leyó». El *Führer*, la mano ejecutora, tuvo las ideas de alguien como Blumemberg y las puso en práctica. El protagonista de la pieza es, por supuesto, un personaje de ficción, pero que tiene analogías de otros pensadores de la época que inspiraron a Adolf Hitler a cometer la destrucción de la historia y dividir a los seres humanos en personas o no-personas, tal y como exponía Noam Chomsky. Mayorga (2016: 171) escribe:

El teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio. El teatro, arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido.

#### 4.2.2. Monólogo y silencio. Memoria y amnesia. *Himmelweg*.

Con responsabilidad hacia el tema expuesto y la época tratada, Juan Mayorga compuso, la que es hasta la fecha una de sus piezas más importantes y representadas: *Himmelweg*. Esta obra, escrita y galardonada en 2004, fue concebida como una muestra de lo que ocurrió en algunos campos de concentración, el teatro como forma de mentira y de supervivencia. En los dos puntos opuestos de la Elipse se encontrarían por un lado el *Comandante* y por otro el *Delegado de la Cruz Roja*. El primero representa la mentira encubierta de grandilocuencia y el otro la ingenuidad ante lo que muestran los sentidos. Gottfried, el representante de los judíos, no se muestra en esta elipse, pese a que tiene un papel fundamental. Él representa «el silencio, la ausencia y el olvido».



La importancia de Gottfried en la elipse es que se encuentra elidido, no por su falta de carácter, sino por su importancia en la trama principal. Pese a que se encuentre cerca del Comandante, pues sigue sus órdenes, son totalmente contrarios. El nazi maneja y el judío actúa por temor a perder la vida.

Lo principal, y después de muchas críticas y reseñas, es comprender que la obra mayorguiana expone que a través de la memoria se puede dar vida a aquellos que fueron ajusticiados delante de todo un continente. La memoria permite al dramaturgo percibir cómo las personas recluidas tuvieron algo más que decir y que la historia, año tras año, los sigue silenciando.

Esta pieza fue esgrimida por Juan Mayorga tras el visionado del documental de Claude Lanzmann: *Shoah*. En el vídeo existen unas secuencias de entrevistas del camino que hacían los judíos hacia las cámaras de gas, llamado irónicamente por los alemanes *Himmelweg* ('Camino del cielo'). En el documental Lanzmann esgrime preguntas muy cortas para dejar hablar a los testigos de la masacre, así como los engañados por todo el régimen nazi. En el mismo documental aparece un comandante de la Cruz Roja, Maurice Rossel, quien cuenta cómo fue engañado, que no vio nada que estuviera fuera de lugar y que se dejó llevar por lo que vio en lugar de hacer caso a los rumores que estaban circulando por toda Europa en esa época.

Tras el final de la contienda que asoló una gran parte del continente, se guardó un silencio aparatoso en el que recordar se asumía como un acto de rebeldía. El Delegado que aparece en la obra dramática podría ser el mismo que el que es entrevistado en el

documental, así como podría ser cualquier espectador que se encuentra escuchando el monólogo que narra.

La pasividad y el miedo le prohibieron descubrir lo que estaba buscando, la verdad. El recuerdo ante esa pasividad se muestra como una forma de dolor, al mismo tiempo que la historia es violenta para él.

DELEGADO: Al llegar a Berlín, escribí mi informe. Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. La gente me pregunta: «¿No viste los hornos? ¿No viste los trenes?». No, yo no vi nada de eso. «El humo?» «¿La ceniza?» No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo. A veces pienso que podría haber preguntado a Gottfried mirándolo a los ojos. O que podría haber preguntado a la niña que jugaba en el río con un muñeco. Ella debía saber. Las cenizas eran arrojadas al río. Ninguno de ellos fue enterrado. Pero, ¿Quién sabía entonces todo eso? Ahora es fácil verme como un hombre ridículo, pero sólo soy una persona como cualquier otra. Lo único que me distingue es que estuve aquí, en el «Camino del cielo». (Mayorga, 2014: 305)

La piedad que se siente ante el Delegado por no abrir la puerta, por no preguntar, por no dejarse llevar por los rumores, es la compasión que se afirma por los reclusos y sentenciados a muerte. La única manera de sobrellevar la culpa es olvidar, siendo, como el propio delegado sabe, contraproducente para la historia futura, ya no sólo de Europa, sino del resto de la humanidad.

DELEGADO: 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. ¿Podría haber escrito otra cosa? Mi misión era abrir los ojos y mirar. Ahora que vuelvo a estar aquí, dentro del bosque, apenas recuerdo al hombre que yo era entonces, pero podría repetir palabra por palabra lo que aquella noche escribí ante el retrato de la familia judía: «He visto una ciudad normal». (Mayorga, 2014: 306)

La mentira se apoderó de la verdad. La representación teatral que preparó el Comandante con la ayuda de Gottfried propició que el Delegado pasase de ser un actante a un espectador y se dejó llevar por la mimesis de la realidad que se propuso. El teatro de

Juan Mayorga, además de representación de horrores, es metateatral. Brignone (2016: 269) expone:

Sujeto a un planteo filosófico, el autor propone en sus obras un razonamiento a partir de un juego de opuestos: mientras aceptamos que la *verdad* es una construcción y, por lo tanto, también puede ser justamente lo contrario, el juego teatral del disfraz coloca al espectador en alerta, agudiza sus sentidos y, sobre todo, pone en tensión las contradicciones que transmite la escena. Por ende, el teatro no puede ser tranquilizador ni narcisista; al contrario, debe mostrar lo que no se debe mostrar, e incluso a veces hasta lo que no se quiere ver, para provocar la reacción del espectador.

El teatro del Comandante está alejado de cualquier elemento filosófico pese a que estuviera repleta de grandes escritores, él lo consumía de una manera filistea. Hannah Arendt (2014:28) teoriza a este respecto el crecimiento de gente cultivada que no reflexiona la importancia del pensamiento, sino simplemente la posesión del conocimiento:

Para el filisteo, la cultura había sido una cuestión de prestigio y una forma de ascenso social que se había devaluado después a una causa precisamente de su utilidad social. Esta dinámica resulta bastante familiar en nuestros días: la gente denomina a menudo «rebajas de los valores» sin admitir que esas rebajas comenzaron cuando la sociedad moderna descubrió el «valor» de la cultura, es decir, la utilidad de apropiarse de objetos culturales y transformarlos en valores. El filisteo culto o educado puede ser un espécimen puramente alemán, pero la socialización de la cultura –su devaluación en forma de valores sociales– es un fenómeno moderno mucho más general.

Él, por orden de Berlín, crea un espectáculo que no especifica que se trata de un juego para engañar a los sentidos. Es una situación de descolocar al espectador planeando que él entre a formar parte sin notificárselo con antelación. La artimaña que urden desemboca en dolor, violencia y desesperación ante la realidad que se está viviendo. Y los que no viven se encuentran fuera de sus tumbas y, por tanto, ejemplarizando a los que se nieguen a colaborar. Mayorga (2016: 173) lo explica de la siguiente manera:

Cuando el muerto lo fue por su raza, por su credo o por sus ideas, en torno a su cuerpo cubierto por una tierra que no es tumba brotan preguntas que convocan intensos antagonismos: ¿Cómo conciliar el deber de memoria con el anhelo de reconciliación? ¿Puede restituirse en su dignidad a la víctima sin dar castigo a su verdugo? ¿Cómo resolver la colisión entre el derecho de la familia y otros derechos [...] cuando invirtiendo el modelo de *Antígona*, son los deudos los que no quieren abrir la tierra? ¿Qué hacer con los espacios de desaparición?

El espacio sigue existiendo, más no el tiempo que procura la realidad. El espacio y el tiempo marcan el culmen de la vida humana, así como la de todos los seres vivos. El tiempo es necesario para recordar, de la misma manera que es angustioso tras haber presenciado la caída de aquello que parecía atemporal. «La representación escénica de la desaparición se convierte en abisal cuando el espacio representado no reside en un mundo mítico o abstracto o distante, sino en el suelo mismo que pisan los espectadores» (Mayorga, 2016: 174)

A lo largo de la historia de la humanidad se han dado grandes acontecimientos que han servido para inspirar la mejor de las literaturas, pero tras la caída del nazismo, la literatura que se gestó no remarcaba el silencio, sino el absurdo. La literatura está escrita por y para las personas, por lo que tuvo que suceder un cambio de paradigma para incluir a aquellos que durante tanto tiempo fueron considerados otra no personas. Por ello el teatro del Holocausto, como expone Mayorga (2016: 170-171),:

La memoria de la Shoah es nuestra mejor arma en la resistencia contra las viejas y nuevas formas de humillación del hombre por el hombre, y el teatro no puede quedar al margen de ese combate. No parece lo más justo ceder el escenario a los negacionistas o a los revisionistas, que también los hay en el mundo del teatro, para que ellos presenten su versión de lo que sucedió. La representación del exterminio planificado de seis millones de judíos europeos, entre ellos más de un millón de niños, no puede ser dejada en manos de quienes trivializan el dolor, de quienes desprecian a las víctimas o de quienes son comprensivos con los asesinos. Trabajar en el teatro del Holocausto es parte de nuestra responsabilidad absoluta para con los vivos.

A través de *Himmelweg*, Mayorga no apuesta por un teatro partidista, ni tampoco por un teatro histórico que recree un campo de concentración tal y como fue en un escenario. Sino que a través del recuerdo a las víctimas va proponiendo unos actos que son verosímiles y que, con un carácter crítico, allegan esos problemas a la sociedad contemporánea que ha estado alejada de esa parte de la historia europea.

Ante la búsqueda de la verdad, por parte del Delegado y la impotencia de conseguirla, se encuentra el Comandante, el victorioso de esta batalla, en la que pese haber conseguido el éxito se mostraba disconforme con el resultado final. Al igual que una obra de teatro en la que ya no existe nada después de la caída del telón, el final de su esperpéntica representación genera una nada existencial que le hace filosofar sobre el sentido de la vida.



COMANDANTE: ¿Habías oído hablar de la melancolía del actor? Ahora sabes de qué se trata. Cae el telón y, de pronto, todo ese mundo de palabras y de gestos, todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada. (*Silencio*) Un actor está clavando un clavo. De pronto, cae el telón. Entonces se da cuenta. Entonces comprende, de golpe, algo terrible: comprende que, cuando un actor está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada. (*Silencio*) Cae el telón y el actor se encuentra con un martillo en la mano. No sabe qué hacer con ese martillo. (*Silencio*). Cae el telón y el actor vuelve a la vida. Y no siempre la vida es agradable. (Mayorga, 2014: 329)

Ante este mensaje que pretende ser pesimista, la victoria cobra el cariz poético del que ha estado exenta la representación que tanto el Comandante como Gottfried habían estado preparando. La vida del actor, de la que está haciendo mención, no acaba tras la caída del telón, pero sí que acabará para aquellos que después de ejercer dicha representación ya no son útiles para los planes nazis dentro del campo. El «Camino del cielo», que durante tanto tiempo han estado temiendo que se acerca, pero no sin antes haber demostrado que los judíos son tan capaces como los alemanes de culminar lo que se proponen.

Mayorga no pretende hablar por ellos, sino otorgarles la voz que se les ha quitado. Él no se imagina lo que pasó, sino que a través de relatos y de recuerdos de testimonios reales encauza un acto verosímil que destape lo que la memoria ha tenido encerrado durante los tiempos de olvido. Como explica Manuel Aznar (2011:28):

Lo que le interesó a Mayorga en *Himmelweg* fue escribir una obra de «teatro histórico-crítico», creador del pasado, pero para imaginar en rigor una obra más del «teatro de memoria», ese particular teatro que, entre la realidad histórica y la ficción dramática, viene practicando Juan Mayorga desde sus inicios. [...] *Himmelweg* es una obra del «teatro de la memoria», inspirada en un hecho histórico, que quiere proyectar nueva luz y plantear nuevas preguntas al pasado, pero también y sobre todo al presente, a nuestro presente, al presente de todos y cada uno de los lectores o espectadores de *Himmelweg*, alertando sobre las trampas y peligros de nuestra realidad actual, de un futuro tan abierto como lo están –y han de seguir estando– pasado y presente.

Esta memoria, esta obra insertada dentro del teatro de la memoria, se ha de guiar por el respeto del que Mayorga, a lo largo de su libro *Elipses* (2016), expone en sus ensayos dramáticos y filosóficos. El respeto hacia la historia conlleva una lectura desde el presente, no para reconstruirla, sino para que el pasado siga estando vigente y modernizado con las cuestiones que los espectadores contemporáneos se plantean.

*Himmelweg* es un teatro de la memoria en cuanto las responsabilidades de los personajes que aparecen en escena son también los compromisos de toda la ciudad congregada en el acto político del espectáculo. El tema recurrente de la «responsabilidad» se corresponde en el dramaturgo al pensamiento de que cualquier persona, cualquier acto y cualquier omisión puede cambiar el rumbo de su vida como individuo y como partícipe de una colectividad.

Benjamin ha influido sobre la forma y sobre el contenido de todo mi teatro. Sin duda también lo ha hecho sobre *Himmelweg*. La estructura de la pieza es, en más de un sentido, benjaminiana: se constituye sobre la interrupción, la fragmentación y la yuxtaposición, así como sobre el insistente rodeo de un mismo objeto. Y, por supuesto, mucho tiene que ver *Himmelweg* con la lectura de *Sobre el concepto de historia*, cuyo primer asunto es la memoria de las víctimas y su enorme valor para el presente, y el no menor peligro en que incurrimos al olvidarlas. (Mayorga, 201: 273)

Benjamin influye a Mayorga, ya no sólo como académico y pensador, sino también como dramaturgo. Los estudios del madrileño sobre Benjamin le confieren un conocimiento sobre el sufrimiento de éste tras la llegada al poder del partido Nazi, así como lo acaecido a los judíos en la Segunda Guerra Mundial. El pensador alemán, a lo largo de sus estudios y reflexiones, trató mostrar la historia del pueblo judío, no como una religión sino como grupo social. El teatro aún a todo un colectivo, diverso en su interior pues está formado por individuos, para que se reflexione, debata y empatice con la otra cara de la historia que se conoce. Mayorga no pretende, en su teatro, crear un espectáculo entretenido, sino un teatro que haga pensar y que muestre el alter ego del espectador presente en la representación dramática.

*Himmelweg* consigue mostrar una imagen del Comandante nazi totalmente diferente y contrapuesta a la que la historia ha señalado. Benjamin, a diferencia de Mayorga, señalaba a la sociedad como un paria, un humano sin conciencia e incapaz de recordar. La mentira, la trampa que genera *Himmelweg*, muestra la importancia de descubrir la verdad a través de, ya no sólo de los sentidos, sino de las reflexiones. La memoria y la historia han tomado distintos derroteros cada uno para mostrar las diferentes conciencias y luchas que se gestaron en el pasado y que todavía influyen en el presente. Manuel Aznar (2011: 45) sintetiza:

Por tanto, si «la verdad es una construcción» y «es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve», Mayorga en *Himmelweg* acierta a construir, vinculado a la tradición del

«teatro dentro del teatro», un sabio y «perverso juego metateatral» mediante el que consigue desenmascarar la mentira de esa siniestra farsa que los judíos están obligados a interpretar y que trata de convertir el campo de exterminio en el que están internos en un paraíso feliz. Y al desenmascarar la mentira de esa farsa, pone la verdad en escena, es decir, consigue revelar la realidad de la tragedia, hacer visible el horror nazi y que el campo de exterminio aparezca, a los ojos del lector o del espectador, no como el paraíso que parece, sino como el infierno que en verdad es.

El teatro se ha convertido en la sociedad occidental como un desenmascaramiento de la realidad y de las trampas que en ella cohabitan. El monólogo del Delegado de la Cruz Roja pone de manifiesto y delante de un espejo a la sociedad actual. Todo ha de ser rápido, sin pensar, actuando, pero a través de la reflexión y de un espíritu crítico se puede reconocer la verdad. Pero Mayorga no juzga, dentro de la obra, al Delegado, sino que el lector es el que debe plantearse la culpabilidad o la inocencia de aquel que mostró al mundo lo que sus sentidos percibieron.

El Delegado, representante de Maurice Rossel dentro de la pieza dramática, se excusa de no haber abierto ninguna puerta y haber actuado como público. La realidad de lo que se encontrara sería la que mostraría al mundo, esta realidad cambiante podría haber cambiado el mensaje que escribió a la Cruz Roja en Berlín. Pero él no fue consciente de que todo aquello era una farsa, de que no hay un «camino del cielo» para la enfermería, sino que lo que realmente existió fue un «camino al infierno» donde los judíos eran asesinados y torturados. La comodidad y el confiar en sus sentidos lleva al Delegado a autojustificarse por su mirar hacia otro lado en tanto que la verdad se encuentra delante de él. En palabras de Aznar (2011: 62):

Lo cierto que, finalmente, no se atrevió a abrir la puerta del hangar y trata de justificar ahora su cobardía de entonces por el miedo a equivocarse, a ser víctima de sus prejuicios, de su vanidad de querer «ver más allá de lo que la vista ve». El Delegado no se atrevió a profundizar en las apariencias para descubrir el fondo de la realidad, para desenmascarar la mentira de que era víctima, para que a su mirada ciega pudiera revelársele la luz de la verdad.

La culpa y la inocencia en este personaje se hacen patentes durante todo su monólogo. Ciertamente es que, a pesar de lo que muestra Mayorga, como delegado no podría hacer mucho más, aunque se hubiese encontrado con el terror que allí, dentro del campo, se escondía. El Delegado ya no tiene más fe que la que tiene en sus propios sentidos, no asume la culpa que por un lado cree tener. Los intentos de autojustificación no son sino la admisión que pudo contemplar por sí mismo los horrores que en cierto sentido se negó a observar y el

silencio de las víctimas cuando se salían del guion no era sino una voz que todavía resuena en su cabeza.

Por contraposición se encuentra el Comandante. Nada hay de él que se pueda escapar a la comprensión, pero al mismo tiempo hace entrar al espectador al juego que está tramando dentro del campo. Como explica García Barrientos (2016: 255):

El tratamiento del personaje parece desviarse de la pauta seguida con el espacio y el tiempo en lo referente a los grados de (re) presentación. Aunque una economía extrema o gran esquematismo (pero característicos del modo dramático en general), los personajes patentes son en rigor los pertinentes, los más estrictamente involucrados en el caso pavoroso: las víctimas, el verdugo y el testigo. Lo oblicuo está en cómo lo presentan y se presentan, no en quiénes son o qué representan. Lo latente y lo ausente apenas cobran importancia.

El Delegado y el Comandante son dos piezas dentro de la obra, dentro de un mapa que está marcando los límites del campo de concentración pero también unos límites morales. Dentro de esas fronteras todo está permitido para el Comandante, hasta incluso ser bárbaro poseyendo una gran cultura. Aznar (2011: 67) lo estudia de la siguiente manera:

El nazismo representa «un proyecto criminal» protagonizado por seres humanos que se convirtieron en asesinos de inocentes; [...] en asesinos de millones de seres humanos que fueron gaseados por el solo hecho de ser judíos, «por su origen»: Y ese «proyecto criminal» lo ejecutaron hombres como el Comandante nazi de *Himmelweg*, un hombre culto, que sin embargo, carece de «una mirada compasiva hacia la humanidad», hacia el dolor y el sufrimiento de los otros: «Yo creo que el Comandante de *Himmelweg* es de verdad un hombre culto, al tiempo que un bárbaro».

La dualidad entre cultura y barbarie está sintetizada en un breve artículo de *Elipses* (2016) donde Mayorga trata de hacer una distinción entre cultura y contracultura dentro de un mundo globalizado. En este artículo, el dramaturgo previene a la sociedad contemporánea lo importante de ser una sociedad crítica para impedir lo que el Comandante logró hacer al Delegado. Mayorga (2016: 27) expone:

Lo fundamental para una cultura crítica no es que los productores de cultura sean críticos, sino que lo sean sus receptores. El verdadero creador de una cultura crítica es la comunidad. Una cultura crítica es una cultura sin guardianes. No hay en ella nombres sagrados, ni lugares sagrados, ni tiempos sagrados. No hay en ella santos ni iglesias. No hay en ella ámbitos fuera del alcance de la crítica de ahí que una cultura crítica puede encontrar resistencias en el

narcisismo de los productores de cultura. [...] Una comunidad crítica sabe que, llegado el momento, los líderes en la producción de cultura pueden ser líderes de la barbarie.

El narcisismo del que Mayorga hace eco en esta cultura está representado en *Himmelweg* como el Comandante. Un personaje que, sabiendo que es culto y que podría representar el bien de la sociedad, no considera como ente político al judío y juzga, mirando por encima de sus propios hombros, al Delegado de la Cruz Roja. La altura de miras del Comandante ayuda al espectador a observar a este como un delincuente al mismo tiempo que puede producir la confusión de tener un comportamiento ejemplar mientras trata de convencer al oyente que lo que cuenta tiene sentido.

El discurso del Comandante no trata, en absoluto, de alejar al ente político que se encuentra avizorando la obra, sino que, al igual que hizo con el Delegado, confundirlo para que su mentira y su farsa siga adelante. Sus palabras, además, no distan mucho de los discursos de los políticos actuales, que tratando de no mostrar sus debilidades utilizan un lenguaje confuso que oculta la verdad más allá de las propias palabras.

El Comandante representa un personaje por completo alejado del «monstruo» nazi y con estas palabras, que Mayorga ha cargado cuidadosamente de «impulso crítico», nos invita a iniciar ya la visita al campo, a dar un paseo a través del bosque, bordeando el río, a gozar un paseo por el campo significativamente con los ojos cerrados. [...] El Comandante utiliza la cultura como un arma para tratar de cerrarnos ojos, para cegarnos y que esa mirada ciega no nos deje contemplar el humo. [...] Y, con los ojos cerrados, nos invita a que tratemos de escuchar el silencio de la paz y a no oír el sonido de los trenes de la guerra. (Aznar Soler, 2011: 76)

Mayorga trata de que el Comandante sea una persona que no muestra sus intenciones, pues la idea preconcebida del espectador sobre el nazismo es la barbarie, sino que a través de la cultura sus palabras se hacen atractivas e incluso pretenden descolocar los pensamientos previos a la idea de nazismo. En la actualidad es conocido que los altos mandos del partido nazi eran hombres de una gran cultura y cuyo gran defecto no fue no saber, sino no empatizar. El realismo se disfraza de mentira para esconder, a través de lo verosímil, los crímenes cometidos contra los judíos. Malkin (1999: 194) expone: «For all the localized realism of the setting, and historical marks notwithstanding, the texture of the play pulses in a quite different direction, that of an historical parable, a grotesque and free-floating metaphor structured through monologues and repetitions».

La idea del monólogo para exponer una apología al nazismo se da en anterioridad en el teatro de la memoria germánico, pero se pone de relieve en la figura del Comandante

de *Himmelweg* y su tratamiento de la farsa como realidad y de la verosimilitud como aquello que tiene algo que esconder y es el espectador, al igual que el Delegado, quien debe descubrir el camino hacia la absolución.

Por último se encuentra la figura de Gottfried, el representante del grupo de judíos que se hacinan en el campo. Él «ha recibido una misión desde Berlín». Ante la muerte segura de él mismo y de su pueblo trata por todos los medios de mantener con vida a los allí concentrados aún a expensas de perder la identidad propia y la dignidad de su pueblo. Gottfried en la elipse muestra el silencio. El ruido elíptico que recorre toda la obra dando una sensación de plenitud al mismo tiempo que aboga hacia la nada. Al igual que el *Requiem* de Ligetti y la canción *Starless* de King Crimson, el sonido, la melodía, se hace más agobiante en tanto que quiere expresar sin saber cómo hacerlo. Aznar (2011: 98-99) expone:

La voz auténtica del ciudadano Gershom Gottfried, un judío interno en el campo y que por tanto no puede hablar con libertad –no la del actor que interpreta el personaje del Alcalde cojo o la que dirige los ensayos– no la escuchamos en ningún momento porque actúa aquí bajo amenaza de muerte, porque no es libre, porque su relación con el Comandante nazi es una relación de violencia.

La violencia que está presente en toda la obra no viene dada por la lucha de identidad. Gottfried quiere preservar su identidad y darle voz a aquellos que anteriormente fueron personas y el Comandante juega llamando a Gottfried de otra manera o intentando hacer diferenciaciones entre judíos y alemanes. Al principio del acto IV se puede leer:

*El comandante está en su despacho, leyendo un expediente, entra Gottfried.*  
COMANDANTE: Tome asiento. (*Gottfried se sienta*). Su nombre es... (*Lee en el expediente.*) Gerhard Gottfried.  
GOTTFRIED: Gershom Gottfried.  
COMANDANTE: ¿Su nombre no es Gerhard?  
GOTTFRIED: Gershom.  
COMANDANTE: Me han informado mal. ¿Un café? (Mayorga, 2011: 153)

Durante la mayor parte de la conversación el Comandante irá alternando el nombre de Gerhard con el Gershom<sup>24</sup>, siempre utilizando el primero para tratar de menoscabar la

---

<sup>24</sup> Gershom Gottfried puede ser una representación de Gershom Scholem, amigo judío de Walter Benjamin, quien fue uno de los mayores expertos en filología sionica, así como un gran filósofo de la causa judía en los momentos de la *shoah*. Por su parte el Delegado de la Cruz Roja podría tratarse de Maurice Rossel, personaje que aparece en el documental *Shoah* de Claude Lanzmann. Éste narra su vivencia en los campos

autoestima del judío y el segundo para felicitarle por lo bien que está saliendo la preparación del engaño. Mientras que el Comandante es un personaje que es culto, refinado y con don de palabra, Gottfried es el silencio dentro del ruido, es la nada dentro del todo. Gottfried, además de ser el ayudante de dirección del Comandante, es el guardián y el salvaguarda de la defensa y de la voz de sus compañeros. Él trata de contar las vidas de los allí concentrados y habla sobre la actriz y los profesores de universidad.

Los relatos de los judíos tienen su fin a la llegada del campo de concentración en el que se vuelven locos, como el Profesor de historia, o pierden la capacidad de realizar su trabajo por la pérdida de su humanidad, como la Actriz. Mientras que esta última es alabada y salvada por el Comandante, el Profesor es llevado a «la enfermería». Un nuevo guiño hacia la importancia de la historia. El futuro sin una historia que lo avale no será progreso sino decadencia.

Gottfried y los judíos se preguntan qué pasará con ellos si deciden no obedecer, sería un gran problema para los campos de concentración, así como para ellos mismos. El miedo los condiciona, pues su propia vida, aunque miserable, sigue siendo lo principal para ellos. Durante la representación Gottfried muestra un ataque de rebeldía, pero de una manera muy sutil, siendo denominada esta por el Comandante «un arranque lírico». Pese a todo, Gottfried muestra que el silencio y la nada siempre se podrá tapar con distintos estímulos, ya bien sea por el ruido o por la imagen de alcalde cojo.

Gottfried sigue los preceptos del Comandante, pero sabiendo que cualquier paso en falso puede suponer su destitución como «traductor» y con ello la pérdida de su vida. Aún así apuesta por aquellos que realmente le importan, entre ellos su hija que, pese a que el Comandante le disguste, Gottfried defenderá a ultranza. La niña, Rebeca, es la única que se sale del guion y destroza la representación, es la que muestra que todo es una farsa y que sólo se verá y se mostrará a aquellos que de verdad quieran observar, a los críticos y a los que allí acuden sin prejuicios de ningún tipo.

La rebeldía de la hija es para Mayorga un mensaje de esperanza, pues es la niña, la juventud, la que es capaz de resistir todos los embates de la vida, aun cuando esta sea desastrosa y desesperanzadora. Los viejos tienen fe en ello y Gottfried, personaje que finaliza la pieza, le habla de la siguiente manera:

---

de concentración justificándose sobre su decisión de ayudar a los campos de refugiados ya que sus sentidos no le permitieron ver otra cosa que un lugar para judíos desplazados.

GOTTFRIED: Si lo haces bien volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia, ¿verdad, Rebeca? Lo haremos tantas veces como sea necesario hasta que mamá vuelva, ¿verdad que lo vamos a hacer tantas veces como haga falta? Si tú puedes, yo también podre. Y si yo no pudiese, si yo perdiese la paciencia, tú no la perderías. Tú vas a seguir hasta el final. Por mamá. Por mamá y por mí, si yo pierdo la paciencia. «Sé amable, Walter, saluda a este señor». Y luego, una canción. Quieren que cantes una canción. Bueno, no está mal, ¿no? Que nos manden cantar. ¿Te acuerdas de aquella que mamá te cantaba para dormir? Una canción para acabar. (Mayorga, 2011: 172)

Los demás judíos son necesarios como juego, no como personas. Existen, no aparecen en escena, están elididos, pero aún así su peso es mayor que todo el peso del Comandante y del Delegado, pues ellos giran en la órbita de ese silencio llenándolo de palabras, pues se hace agobiante en cuanto al recuerdo, por parte del Delegado, y en cuanto a la inactividad, por parte del Comandante. Como si de un átomo se tratase los protones serían los judíos y los personajes que hablan y que se refieren a ellos serían los electrones. Los unos no podrían existir sin los otros y no tendrían la misma carga si los otros no cohabitaran con los unos. Esta obra de Mayorga, como dice Gutiérrez Carbajo (2016: 47):

Toda construcción histórica supone una determinada semiotización de la realidad y la que lleva a cabo Juan Mayorga encierra una voluntad decidida a representar algunos de los aspectos aparentemente más singulares y cotidianos de la realidad, siempre con el referente y el telón de fondo de la historia.

La historia de la no historia, la historia de los campos de concentración y de los nazis se narra en el teatro de Mayorga no como un gran suceso, sino como aquel que ocurrió y que, pese a la ignominia que supone para la especie humana, se puede aprender de aquello que se ha hecho. El teatro de Mayorga no pretende centrarse en la historia, sino tenerla como «telón de fondo». Es por ello por lo que *Himmelweg* se encuadra dentro del teatro memorialístico y no dentro del histórico, porque como dice Barthes (2009: 229):

¿Qué es el teatro histórico? Por lo común, es un teatro que pone en escena grandes acontecimientos o grandes personajes del pasado; es un teatro noble, envuelto en viejos recuerdos de virtud romana, de versión latina. Naturalmente, cambiar el acento de lugar, es decir, cambiar el estilo de la historia, sin cambiarle por ello el sentido, no implica ni mucho menos salir del teatro histórico; para desinflar a un gran personaje no sirve de nada reducirlo, lo que hay que hacer es explicarlo.



La pieza dramática de Juan Mayorga no ofrece al espectador la historia de grandes personajes, sino a través del pasado desarrollar un problema que afectó a esa época y que puede seguir afectando al espectador contemporáneo o coetáneo a la representación. *Himmelweg* se desmarca de la historia en cuanto no trata de recomponerla, sino a través del recuerdo de los judíos hacinados en los campos de concentración mostrar la cara que la historia reciente ha obviado, y es en ese olvido donde reside el verdadero terror de la *shoah*. Johnson (2016: 215) culmina:

El terror del Holocausto habita esa zona donde traducimos más allá de las fronteras sin límites de nuestra imaginación. Uno de los grandes hallazgos de *Himmelweg* es que nos deja ver cómo lo llamado intraducible –entre lo que ha vivido y lo que sabe el Delegado, y encarnado en la relación del Comandante con el judío Gottfried, representante de un pueblo ‘tan enigmático para nosotros’– es una confesión de impotencia. [...] La traducción, entendida como método de entender al otro, de construir o de imaginar el marco histórico que hace que la experiencia del otro sea inteligible, no sólo es una metáfora de la comunicación en la obra de Mayorga. Viene a ser el correlativo más sugerente para todo ese proceso que es hacer teatro. Es la mirada que ve; y es la mirada devuelta.

La mirada de vuelta, la mirada del espectador hacia el pasado no es sólo una de las características del teatro mayorguiano. El elemento del espejo que se despliega es el mismo que podemos encontrar con respecto al mapa. En *Himmelweg* el mapa que recrea todo el campo de concentración es un mapa falso, que muestra puntos relevantes para la treta que prepara el Comandante, pero que no existen. El mapa es un elemento que se va repitiendo y que para Juan Mayorga el mapa es la unión de las matemáticas con el teatro. Mayorga (2016: 91) expone:

Igual que un mapa, es irrelevante un teatro que no descubre la ciudad. El mejor teatro pone ante la ciudad lo que la se oculta. [...] Un teatro necesario, como un mapa necesario, nos devuelve a la escena original: aquella en que la ciudad establece sus límites. Pensar el teatro como mapa permite trazar uno en que aparece junto a otras formas de la razón, si entendemos ésta como esfuerzo por descubrir vínculos ocultos a primera vista. A primera vista tan distantes, teatro y matemáticas comparten mapa.

#### 4.2.3. El mapa como guía para el recuerdo. *El cartógrafo de Varsovia*.

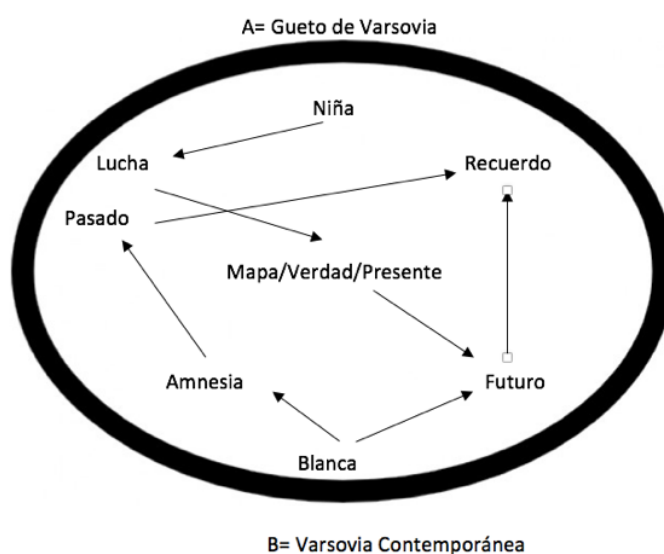
El mapa, pese a que se repita en todas las obras de Mayorga como tópico, no es hasta llegar a *El cartógrafo* donde cobrará la importancia primordial dentro de toda la pieza. En ella el espectador y el lector podrán observar la reconstrucción, en el presente, de un pasado que se ha evaporado. Esta pieza ha tenido varias correcciones y este estudio estará centrado en la última publicación de *El cartógrafo* (2017) por la editorial La uña rota. Sucasas (2017: 107) en el ensayo final de esta edición explica:

Un motivo, el del mapa, atraviesa la escritura de Juan Mayorga. No sólo en *El cartógrafo*. Mapas urbanos, del Berlín de los años treinta (*El traductor de Blumemberg*) o de la ciudad convulsa de *Angelus novus*; mapas militares que el mando reclama de su asistente (escena común a *Angelus novus* y la pieza breve *Legión*); mapas sobre la mesa o el suelo de un bar, objeto de intercambio entre dos de las protagonistas (*Los yugoslavos*); mapa que transmite una declaración de amor (*El arte de la entrevista*); mapa mostrado por Bailén (Spasski) a Waterloo (Fischer) señalando un punto geográfico –Reikiavik– Equidistante de Washington y Moscú (*Reikiavik*)... Incluso el título de una obra puede contener el término; así ocurre en *581 mapas*. Como si esa dramaturgia, en su conjunto, desplegara un vasto atlas al que la singularidad de cada texto aporta uno de sus mapas. Innegable vocación cartográfica de la producción teatral: el teatro como mapa; el dramaturgo como cartógrafo.

Ciertamente, el mapa aparece a lo largo de toda la dramaturgia, como todo lo que muestra en la cita Sucasas, pero además se incluye en la manera de pensar el teatro y de la puesta en escena por parte de Mayorga. El lugar se convierte en un punto en el espacio para, de esta manera, aproximar el conocimiento de las ideas y de los números al espectador contemporáneo. Los espectáculos de Juan Mayorga, como se ha dicho repetidas veces, son un compendio de su formación académica y profesional, una comunión de teoría (filosofía y matemáticas) y práctica (dirección de escena). Sucasas (2017: 111) lo define:

En esa fidelidad, sin concesiones, a la irreductible problematización de hombre y mundo se asientan, por igual, filosofía y teatro. De éste, bien cabe decir que es un «taller conceptual»; de aquélla, que aviva el «drama de la idea». Desafío mutuo, incitación recíproca: tal es el régimen dual (filosófico-literario; literario filosófico) en que vive la textualidad de Juan Mayorga. No debiera sorprender, en visión retrospectiva, la constatación inicial de que un solo núcleo semántico, el del «mapa», represente el hilo conductor común a ambas prácticas discursivas, «una filosofía y un teatro cuya forma básica es el duelo».

*El cartógrafo* señala el mapa de una ciudad dentro de la ciudad de Varsovia. En una exposición de fotos se encuentran imágenes de los años treinta y cuarenta de la ciudad de Varsovia de edificios y lugares que ya no existen en la realidad. Ha de recordarse que Polonia, en general, y Varsovia, en particular, fueron derruidas tras la invasión nazi en la Segunda Guerra Mundial. Por un lado de la Elipse nos encontraríamos el Gueto de los judíos en Varsovia como punto A y por contraposición la ciudad polaca actual, en la que Blanca, la protagonista de la pieza, intenta descubrir qué es lo que queda del pasado a través de elementos memorialísticos que se irá encontrando en su travesía.



Los elementos del pasado se fusionan con los elementos del presente, tanto es así que dentro de la obra convergen hasta tres líneas temporales. La vida dentro del Gueto, la vida de Deborah y Blanca, como presente desvelador de esas historias. Esta idea de preservar el pasado dentro del presente dentro del *El cartógrafo* es explicada por Sucasas (2017: 117-118) de la siguiente manera:

Los dos binomios mucho tienen que ver entre sí, hasta el punto de poder superponerse, dos a dos, los opuestos (de un lado, la cartografía dogmática y aliada de la dominación; del otro, la cartografía crítica que reivindica la mirada del vencido). En *El cartógrafo*, el disenso se expresa en la disparidad entre dos grupos de personajes: los que ostentan una mirada afín a la dominación encubridora (ante todo, burócratas como Molak, Dubowski y Darko; también, hasta su redención final, Raúl) y los que se afanan en preservar el pasado condenado (las tres protagonistas femeninas –Blanca, la Niña y Deborah– y el Anciano; también el Raúl tardío).

Todos los personajes están en duelo, una lucha violenta pero no físicamente, sino a través del sometimiento de las palabras y la imposibilidad de recordar a los vencidos. Esa

memoria juega, para Mayorga, un papel fundamental dentro de la figura del espectador, pero no sólo de un espectador cualquiera, sino del crítico. Ya se lee con anterioridad la importancia de una sociedad crítica para el dramaturgo, es por ello por lo que en varias de sus piezas lo que él reprocha a los asistentes del espectáculo teatral es su falta de poner en duda lo que en ese lugar se está concibiendo. *El cartógrafo* escenifica la crítica a la cartografía utilitarista que sirve para encontrar puntos fijos y se centra en la cartografía que muestra, no sólo los lugares, sino el tiempo y las personas. El motivo por el que hace esto es la memoria, el recuerdo de la violencia que fue ejercida por el bando victorioso. Gutiérrez Carbajo (2016: 46) resume:

Porque es el tiempo quien «reescribe»; el espacio es presentado con frecuencia en su teatro mediante metáforas temporales, pero a veces también el tiempo se representa con metáforas espaciales: «Lo más importante del espacio es el tiempo», dice el Anciano en *El cartógrafo*. Tanto el tiempo de la historia como el tiempo del discurso se plasman en las obras de Mayorga a través de códigos extraverbales, [...] El tiempo de la historia se resalta especialmente, aunque no de forma exclusiva, en aquellas obras de carácter histórico, que pueden remitir a un tiempo más o menos lejano a un tiempo casi contemporáneo.

El tiempo, por tanto, tan presente en este drama, juega un papel de reescritura, de posicionar a vencedores y vencidos antes de la contienda y de que la violencia se haya generado, para, de esta manera, encontrarse en el mismo nivel social. La importancia del tiempo reside en su manera de visionar la condición humana a lo largo de toda la historia, presentando los miedos, los complejos y las alegrías que se han generado por los seres humanos durante todas las épocas de su existencia. El teatro, por ende, es un muestrario de la condición humana. Juan Mayorga, conocedor de esto, expone en *El cartógrafo* la curiosidad como rasgo fundamental, la curiosidad a través de la historia que no se ha contado. La audiencia, el espectador individual, ha de ver en el escenario una historia no cerrada, sino que a través de los conocimientos propios que posea determinar el camino por el cual se encuentra donde está. Freshwater (2009: 5) define:

The common tendency to refer to an audience as ‘it’ and, by extension, to think of this ‘it’ as a single entity, or a collective, risks obscuring the multiple contingencies of subjective response, context, and environment which condition an individual’s interpretation of a particular performance event. A confident description of a singular audience among different members of that audience.

Mayorga, al igual que propone Freshwater, espera del teatro que no sea únicamente una propuesta de entretenimiento, sino también de debate, de política dentro de la ciudad y de la comunidad. En *El cartógrafo* se aprende a cartografiar los elementos de la historia individual que se gesta dentro de una colectividad. Se ofrecen diferentes puntos de vistas antagónicos que a lo largo de la trama se funden en un *quorum* del que los protagonistas sólo actúan de manera visceral. El teatro para Freshwater (2009:75) debe ser:

Performances practices also offers those currently charged with delivering the numerous governmental initiatives designed to widen participation in the arts, education, the social services and local government a vivid and valuable illustration of the problems and potentials of audience (or 'ordinary' people's) participation. On the one hand, theatre sometimes shows us that much of what passes for participation is nothing of the sort. Performances which ostensibly invite the audience to make a creative contribution, only to offer them the choice of option A or option B [...] are as disappointing and mendacious, in their own way, as political consultation exercises. On the other hand, there are signs that theatre can provide meaningful forms of audience participation and engagement. Realizing these, however, involves learning to trust audiences and offering them real choices.

Con estas consideraciones, para Freshwater, aunque también para el dramaturgo madrileño, el teatro no sólo se ha de dar en la escena, sino que a como punto de partida del proscenio llega hacia los espectadores y los convierte en creadores mismos de la historia. En *El cartógrafo*, la importancia de Blanca, de Deborah y de la Niña son cruciales para explicar al público que la historia que nos ha llegado no siempre ha sido crítica y que al exponerse ellas como elemento de crítica hacia esta historia tradicional también exponen al espectador que está observando la obra con espíritu crítico. El espectador, para un dramaturgo, no debe ser igual a público. En palabras de Brecht (1970: 35):

Para representar nuestras obras buscaremos y construiremos caminos y aprenderemos a llenar los teatros con gente cuyas concepciones estén de acuerdo con nuestro tiempo y cuyos sentimientos sean frescos y limpios. Lo único que ha permanecido inalterable en el teatro de todos los tiempos ha sido su efecto; pero ese efecto se ejerció sobre gente siempre distinta y en forma siempre distinta. [...] Debemos ignorar a quienes nos acusan de no ser representativos, a quienes califican nuestra manera de divertirnos de privada e individual; debemos hacer oídos sordos a esas imputaciones porque es nuestra única posibilidad de conseguir nuestra propia audiencia.

La audiencia no puede ser calificada como un colectivo, al igual que la historia no puede englobar todos los sentimientos que provocaron el cambio. En *El cartógrafo* las

vivencias de los vencidos quedan recogidas por los mapas que van trazando las mujeres a lo largo de su travesía. Esta travesía, además, puede ser vista como una catábasis, un descenso a los infiernos del horror y del olvido.

ANCIANO: Este es un mapa fracasado. Me llevó años crear ese sistema de signos. El camino a la casa de mi abuelo, donde por primera vez vi un mapa. La casa de mi mejor amigo, la casa de la primera mujer que besé, el parque en que conocí a tu abuela, la cama en que murió, tumbas de hombres cuyos nombres nadie recuerda. Lugares en que fui amado, lugares en que me humillaron. Líneas de felicidad y de desdicha, de miedo y de esperanza. [...] Una imagen de mi vida, eso quería dibujar. [...] Ya no lo acabaré, ¿quién puede pensar en sí mismo estos días?

NIÑA: Déjeme volver a intentarlo. Deje que lo intente otra vez.

ANCIANO: [...] Sal a la calle y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene. En eso yo no voy a ayudarte. (Mayorga, 2017: 43-44)

El olvido queda registrado, por parte del anciano, como un elemento de condena, como un infierno. La pieza de Mayorga, por tanto, va a ese limbo en el que los personajes tratan de darse voz a sí mismos para salvarse de la nada después de morir. El poner en escena la desaparición de los habitantes la etapa de la obra presenta un conflicto entre verdugos y víctimas en que la trama principal es la memoria. Juan Mayorga (2016: 174) expone:

La representación escénica de la desaparición se convierte en abisal cuando el espacio representado no reside en un mundo mítico o abstracto o distante, sino en el suelo mismo que pisan los espectadores. Cuando el teatro pone a la ciudad ante el abismo de sus tumbas vacías, inevitablemente se hace él mismo causa de conflicto. Tanto si se limita a hacer visible el combate por la memoria como si interviene en él, tanto si se suma al duelo como si se mantiene distante entre las víctimas.

En *El cartógrafo*, Mayorga «se limita a hacer visible el combate». Blanca muestra la historia que considera desconocida, la historia detrás de las fotografías de los lugares y se enfrenta a su marido Raúl exponiendo las razones por las que realmente se encuentran en Polonia: la pérdida de su hija. Y es por ello por lo que toda su búsqueda del mapa es para encontrar, no sólo el gueto dentro de Varsovia, sino también a su hija. La historia de la niña y el anciano la ha marcado desde que ha descubierto las fotos en la sinagoga y la búsqueda de la niña quedará incompleta, pese al encuentro con Deborah.

BLANCA: Se dice que un cartógrafo y una niña...

DEBORAH: ¡Se trata de eso! Llevo setenta años oyendo ese cuento. Ya entonces se hablaba de ellos. Con el tiempo, la leyenda se ha enriquecido. Oí que pensaban hacer una película. Las versiones difieren sobre todo en el final. Una sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva York para convertirla en autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla.

BLANCA: su mapa también era una forma de combate.

DEBORAH: Es verdad, suponiendo que hubiese habido tal mapa. Siento decepcionarla, no me hubiera importado serlo, pero no soy aquella niña. (Mayorga, 2017: 95-96)

La búsqueda de la niña y la aparición de esta como mito y no como realidad sorprenden el objetivo final de Blanca, pero de esta manera, ante la duda de si de verdad es Deborah la niña que aprendió a cartografiar Varsovia, Mayorga obliga al espectador que reflexione sobre el final de la obra. En palabras de Argüello Pitt (2011:67):

Mayorga instaura la dimensión política del propio discurso al poner en valor y en tensión el sentido y las perspectivas del mundo desde la mirada de otro que configura el propio discurso y una comprensión del mundo que implica, obviamente, una postura ética. Frente al otro hay un reconocimiento, en él me veo a mí mismo. [...] Son los cuerpos, los sujetos que encarnan lo político, e instalan por ello una postura ética frente a la construcción de sentido.

En el otro, en la mirada del cohabitante, encuentra Mayorga no sólo la creación de sus obras, sino la condición de ser de sus personajes. Blanca no se puede explicar sin la existencia de la Niña y de Deborah, así como tampoco sin todos los opositores a que ella encuentre la historia silenciada que esconde el mapa del Gueto de Varsovia. El otro alienta y desalienta a Blanca, aunque también propone cambios y aprendizajes para el desarrollo total de su existencia, como en la figura de la Niña que desea mostrar su ciudad al mismo tiempo que esconderla de aquellos que desean destruirla. El propósito del mapa es dar luz a preguntas e interrogantes de una comunidad, que pueden ser totalmente diferentes a los de otra, o simplemente con códigos que el enemigo no conoce:

ANCIANO: Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa sólo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?

NIÑA: ...

ANCIANO: Hacerse preguntas es mucho más difícil que medir y dibujar. ¿Cuáles son las tuyas?

NIÑA: ...

ANCIANO: Este no es un mapa cualquiera. No puede parecerse a ningún mapa que hayas visto. Es el mapa de un mundo en peligro. Un arca. (Mayorga, 2017: 42)

El mapa de la historia no oficial es inútil e innecesario para aquellos que forjan los manuales de divulgación geográficos. El mapa es subjetivo en cuanto el código que contiene. La cartografía del Gueto que está realizando la Niña bajo la supervisión del Anciano no es sino la vida dentro del Gueto, pero la vida que está viviendo en un momento muy concreto donde los grandes sucesos de la historia se están desarrollando lejos de ese lugar.

La Niña tiene la misión, otorgada por el Anciano, de contar lo que allí se está viviendo. Las revelaciones que ella hace al Anciano, el cual no puede salir de casa, lo asustan y trata de disuadirle para que no siga conociendo más, pero al mismo tiempo le da alas para vencer los temores y relatar la vida después de la muerte.

NIÑA: Le he traído esto. Tiene una bala, no puedo darle más.

ANCIANO: ¿Cuántos sois?

NIÑA: No sé.

ANCIANO: ¿Podéis vencer?

NIÑA: No.

ANCIANO: Y, sin embargo, es importante luchar. Pero también lo es completar nuestro trabajo, y sólo tú puedes hacerlo.

NIÑA: El mapa está allí. Ya no hay otro mapa que hacer. Ruinas y fuego, eso es el gueto

ANCIANO: Es necesario que te salves. No por ti, por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que sabes tú. Si puedes vivir, tu deber es hacerlo y contar al mundo lo que has visto. (Mayorga, 2017: 93)

El contar lo sucedido es la única manera que conoce el anciano de sobrevivir a la tumba y al olvido. Una historia que pueda recordar a las víctimas de una catástrofe humana. Una narración que los exhorte de la ignominia que han traído consigo los vencedores de la batalla. Varsovia, la leyenda del Gueto, es revelada por Mayorga como una historia más de resistencia ante la *Shoah*. En ella no se corresponde nada más que la búsqueda de testimonios para progresar a través del conocimiento. Blanca tiene miedo de seguir hacia delante sin su hija, al igual que Raúl, pero ambos se niegan a hablar de ella y sólo cuando lo hacen él comprende que a través de toda su historia se puede concretar un mapa que le de un punto dentro de un tiempo y de un espacio. Reyes Mate (2016: 102-103) culmina:



La memoria no es tanto hablar de un pasado cuanto reconocer la elocuencia inagotable de lo oculto o ausente que nos obliga una y otra vez a estar a la escucha. [...] Si eso es así, el teatro de Juan Mayorga es el de la memoria. Y eso obliga a mucho porque no es una modalidad junto a otras de suerte que pudiéramos hablar de un teatro memorial al lado del histórico o bélico o de enredo. La memoria es una forma de entender la razón y la sensibilidad que *necesariamente* debe ser tenida en cuenta, si no queremos confundir el ser con la apariencia o la realidad con la facticidad. [...] La memoria, esto es, la referencia al momento intempestivo de la elipse, ya no es una dimensión optativa, sino el epicentro de nuestra manera de relacionarnos con la realidad.

*El cartógrafo*, por ende, no es sino el recuerdo convertido de verdad y de condición humana que ayuda a Mayorga, y a los espectadores de las tablas españolas contemporáneas, a entender lo que realmente sucedió y las consecuencias que se pueden dar en los comienzos del nuevo milenio.

4.3. HISTORIA HUMANA. LA MIRADA SILENCIADA DE LOS QUE HAN VIVIDO LA HISTORIA Y EL TEATRO COMO ELEMENTO DE SALVACIÓN. (*Cartas de amor a Stalin, Últimas palabras de Copito de Nieve, La tortuga de Darwin, La lengua en pedazos, Reikiavik*).

«El teatro está fuera del mundo, pero presupone la existencia del mundo. [...] El teatro sólo existe porque hay algo fuera de él: la humanidad». (Mayorga, 2016: 116) El espacio escénico de las piezas mayorguianas es un lugar donde la humanidad, que en el momento de la representación ya no lo es, se ve reflejada por parte de unos caracteres ficticios. En la página anterior a esta cita, el dramaturgo ya intuye esta idea, la va moldeando y en esa página de *Elipses* Mayorga (2016:115) esgrime:

La ruina nos devuelve al teatro como doble del mundo: fantasmagoría para la humanidad. Aunque haya entrado al teatro, a cuyas fantasmales puertas siempre deja parte de su humanidad, el público es toda la humanidad. Sobre la escena encontrará personajes, quizá uno solo, que son también toda la humanidad. La humanidad encuentra, en el teatro, a su doble.

La humanidad como ruina en su representación no es si no una mirada introspectiva de cada uno de los espectadores. El teatro, como espejo cóncavo, como ya apresuró Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*, se hace eco dentro de la dramaturgia de Juan Mayorga, donde tras la caracterización de la humanidad en personajes, se esconde la verdadera condición humana y las diferentes maneras de actuar de cada uno de los espectadores/lectores del teatro contemporáneo y más específicamente de Mayorga. Las propuestas del dramaturgo son autónomas y diferentes a sus contemporáneos, pero tienden a conectar con eficacia a la realidad que actúa de crítica y que se hace sensible a los temas más actuales. Artaud (2011: 101) critica las obras maestras que no muestran la humanidad de su época:

Si la multitud no tiene en cuenta las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir, inmóviles; han sido fijadas en formas que ya no responden a las necesidades de la época. No acusemos a la multitud y al público sino a la pantalla formal que interponemos entre nosotros y la multitud, y a esta nueva forma de idolatría, esta idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués. Todo conformismo nos hace confundir lo sublime, las ideas y las cosas con las formas que han tomado en el tiempo y en nosotros mismos; en nuestras mentalidades de esnobs, de preciosistas y de estetas que el público no entiende.

Mayorga, además de tratar temas de memoria y de historia no oficial, muestra en sus piezas a la humanidad más contemporánea a través de lo que se está representando. La memoria, pese a que sea un tema central en sus piezas, así como la violencia, no constituye para el un paradigma a seguir, sino que es la base donde se sustenta el dolor y el alivio de sus personajes, así como el sustento de la humanidad del nuevo milenio.

El teatro de texto o textual, como es considerado el teatro de Mayorga por Carla Matteini (1995), es un teatro que bebe a nivel referencial de la literatura, y que por tanto aspira a convertirse en una pieza maestra, todo lo contrario de lo que proponía Artaud, pero, a diferencia del francés, el teatro de Juan Mayorga no es conformista, no sigue una estructura cerrada en todas sus piezas, pues la sociedad a la que representa, no está cerrada, pero sí que se riega de todos los elementos tradicionales de los que el teatro se ha hecho gala desde sus inicios. García Barrientos (2017: 177) explica:

Si la política del teatro épico es comunista, su estética es, en síntesis, narrativa, Y como tal, no es original ni exclusiva del teatro épico, sino que lo sobrepasa temporal y conceptualmente. Pues parece claro, en fin, que la contaminación narrativa del drama, uno de cuyos avatares principales es el teatro épico, no es posmoderna, ni siquiera moderna, sino, al

contrario, antigua y hasta originaria; para nada post-dramática, sino más bien pre-dramática y desde luego dramática sin más.

#### 4.3.1. Rebeldía ante la censura. *Cartas de amor a Stalin*.

En la primera obra que se analizará en este punto, *Cartas de amor a Stalin*, Mayorga no tiene voluntad de narrar toda la historia de Bulgákov, pero se sirve de los instrumentos de la narrativa contemporánea, así como de los elementos dramáticos para generar la tensión que pudo experimentar el autor ruso ante la censura a la que estaban sometidos sus libros y sus ideas. Ante esta violación de los derechos del libre pensamiento Bulgákov decide enviar cartas a Stalin demandando exiliarse. Estas cartas, o epístolas, fueron recogidas y fueron un valioso documento para el dramaturgo para narrar y poner en escena ese sometimiento del dictador ruso sobre el autor. Gutiérrez Carbajo (2016: 63) define:

El teatro epistolar es un constructo ficcional, aunque el receptor al que va dirigida la misiva determina la actitud del emisor. Es decir, el cómo se escribe depende en gran manera de a quién se escribe. El receptor, como señala el propio Mayorga, participa de algún modo en la escritura, escribe también el texto.

Los pensamientos y las obras de Bulgákov están condicionados por aquello que le oprime. En este aspecto cabría señalar la importancia que concede a la sociedad el propio dramaturgo en el momento en el que comienza a escribir sus piezas. Para él no se puede construir una pieza con ideas partidistas, pues de ese modo se acabará sometiendo al espectador o al lector. Por ese motivo, Mayorga (2016: 83) reflexiona:

Creo que antes que predicar la libertad hay que ejercerla, y que el modo natural en que un artista contribuye a la extensión de la libertad –y combate el autoritarismo y la docilidad– es ejerciendo la suya. [...] Por esa razón, yo cada día intento preguntarme varias veces, como escritor y como ciudadano, quien es el escritor de mis palabras. ¿Quién escribe realmente mis palabras? ¿Quién elige los temas sobre los que escribo, las palabras que uso, el orden en que las dejo caer sobre el papel? A mi juicio, una cultura que se pretenda resistente contra el dominio del hombre por el hombre ha de comenzar en la sospecha de sí misma.

Ante la creación de una pieza con un elevado contenido político, como podría ser la crítica a la figura de Stalin, Mayorga reflexiona sobre los diferentes tipos de sometimiento que está atravesando y de esta manera no imponer sus ideas ante otros puntos de vista. Bulgákov no puede escribir libremente ante la permanente intrusión del dictador en su vida, de esta manera el espectador de cualquier pieza dramática no juzgará, bajo su propio criterio, si el contenido que está observando confluye con la idea que tenía preestablecida. La elipse de la obra sería la siguiente:



Las cartas son un apoyo a la hora de romper los pensamientos inherentes, ya que no extraen, por norma general, conclusiones generales ni muestran los verdaderos sentimientos de Bulgákov hacia Stalin. La relación entre los personajes, además, es dudosa en cuanto a su finalidad, pues no existe afán de alabanza ni de demonización entre ambos. Son actos de habla muy cordiales en el que la acción de escribir de Bulgákov es una sumisión a los requisitos del dictador y al mismo tiempo Stalin se encuentra bajo el yugo de mantener la lectura de las cartas del escritor. Gutiérrez Carbajo (2016: 71) expone:

En la representación dramática de estos importantes asuntos, Juan Mayorga emplea los más afortunados recursos expresivos y escénicos. En una acertada simbiosis se combinan los elementos temáticos y formales hasta tal punto que, con frecuencia, el que aparentemente es un procedimiento escénico se convierte en una de las cuestiones nucleares de la obra y, a la inversa, algunos de los temas fundamentales como la propia función de la escritura, la producción y la recepción de la creación, aparecen en la capa latente como un recurso representacional.

La figura de Stalin ha sido controvertida a lo largo de toda la historia y después de su muerte, por la publicidad americana, así como por los propios disidentes comunistas. Ante esta problemática el reflejo que queda de él en la pieza no es si no un fantasma, una alucinación, algo que sigue presente en la mente del escritor y que pese a no conocerlo en persona sus órdenes han destruido toda la fama que había cosechado con anterioridad. Escribir es la forma de vivir de Bulgákov y para ello necesita crear a Stalin, pero no la figura real, sino el receptor ideal de sus cartas para el que sí que recibiría el beneplácito.

La búsqueda del receptor/espectador ideal no es única en Bulgákov, pues todos los artistas han de conocer a quién van dirigidas sus obras. El recuerdo de la fama del escritor le hace conformarse con lo que ya estaba escribiendo con anterioridad, pero el paradigma social ha cambiado con la entrada de un nuevo mandatario. La sociedad había tenido que evolucionar para no morir. El silencio de Bulgákov y la iniciación de los monólogos del dictador ponen de relieve el cambio de paradigma y de estilo que se está desarrollando en la obra de Bulgákov y es únicamente cuando deja de escribir las cartas cuando comienza a escribir una obra que será crucial para la vida del propio escritor: *La isla púrpura*.

En *Cartas de amor a Stalin* se trata de desmitificar la figura del dictador, de hacerlo persona, de hacerlo efímero. Pues al final el teatro muestra ideas de la condición humana como un reflejo de la verdadera vida social. Jesús Rubio (1995: 32) indica: «Es por encima de todo una especie de concepción filosófica de la crueldad o lo que pretende explicar, entendiendo crueldad como sinónimo de rigor, de decisión implacable en el análisis de los problemas humanos, cuales sean».

Por último, nos encontramos con la figura de Bulgákov. En un primer análisis se puede presuponer que es un personaje secundario, que está relegada a la sombra de su marido, pero ella es la que realmente está realizando la acción de toda la pieza. Ella es la que marca el tiempo real dentro del tiempo de escritura y de planteamiento de la pieza artística. Ante la negativa de dejarles salir exiliados de la URSS, ella se pone en pie para conseguir arreglar los papeles y es la que pone en contacto con el mundo de fuera de la casa a Bulgákov.

*Junto al teléfono, Bulgákov intenta escribir. Pero no puede hacerlo solo. Al rato entra su mujer, que viene de la calle. Bulgákov está contrariado por su retraso.*

BULGÁKOVA: *(Quitándose la ropa de la calle.)* Una cola espantosa. Todos los diciembre es igual, la gente se vuelve loca por enviar regalos a sus familias. Pero ya está, certificada como querías. Enseguida estará en manos de Stalin.

- BULGÁKOV: He pensado que, en lo sucesivo, deberías llevar personalmente las cartas al Kremlin. No podemos seguir confiando en el correo. (*Se dispone a escribir.*) ¿Preparada?
- BULGÁKOVA: ¿A quién dirías que me he encontrado en la calle? *A Bulgákov no le importa. Está impaciente por escribir.* A nuestro amigo Zamiatin. Me acompañó de vuelta hasta el bulevar.
- BULGÁKOV: ¿Zamiatin paseándose por Moscú? ¿Después de lo todo lo que se ha dicho sobre él? Se arriesga a que la gente lo apedree. (*Escribiendo.*) [...]
- BULGÁKOVA: Zamiatin ha recibido respuesta positiva. [...] Zamiatin escribió a Stalin y, al cabo de una semana recibió una carta del Comité de Asuntos Extranjeros. Puede salir de la Unión Soviética tan pronto como lo desee. *Pausa.* ¿No vas a ir a felicitarlo? *Silencio.* Ya, ya sé: tienes que quedarte junto al teléfono. Ni para mandar tus cartas te asomas ya a la calle, ¿cómo vas a visitar a tu amigo? Tampoco puedes telefonarle. Nadie debe tocar este teléfono. Stalin puede llamar en cualquier momento. (Mayorga, 2016: 142-143)

Bulgáкова es la voluntad de Bulgákov y es ella la que nos transmite el estado de ánimo de él. Ella es la piedra angular de la casa hasta que el demonio entra en ella. Los recuerdos de su marido y de su fama y las expectativas que tiene para salir de la URSS y encontrar otra vez la normalidad de su marido, así como evitar las miradas y los rumores que corren sobre su familia, la alientan a buscar opciones de cambio. Pero la llamada, que no se entrevé si llega a ser cierta o no, y la obsesión por retocar y escribir cartas estancan al escritor hasta tal punto que ella debe decidir abandonarlo para no quedarse como él, obsesionado con el verdugo. Fonseca (2011: 136) afirma:

Ella indaga al escritor y sospecha de todo, es consciente de la importancia de la escritura para un autor teatral y de la representación de sus obras. Ante la actitud cegada de Bulgákov la mujer no se encierra en el círculo de la llamada de Stalin, ve más allá, toma la distancia pertinente para poder mirar las cosas con claridad, la mujer puede salir a la calle y seguir haciendo su vida normalmente, lucha por su libertad y la de su marido, lucha por ser escuchada por él.

Bulgáкова es la que sale de la casa y ve realmente los problemas, se encuentra realmente exiliada y busca salir de allí para sentirse de nuevo como en casa. El exilio que le ha propuesto Stalin no es la censura de sus piezas, sino las de su marido, pero ella, independientemente de sus obligaciones maritales, consigue escapar y no dar al verdugo de su marido la satisfacción de censurar a dos personas. Toma una decisión difícil, pero actúa y sólo ella, que es capaz de ponerse en la piel de Stalin, tratará de salvar de la muerte literaria a su marido.

BULGÁKOVA: ¿Te aprecia? ¿Sabes lo que su gente anda diciendo sobre ti en cada rincón de Moscú? Por toda la ciudad, todo el mundo me mira como si estuviese casada con el mismísimo demonio. Eso es obra de Stalin. Que todos escupan el suelo que piso, eso se lo debes a Stalin. (Mayorga, 2016: 159)

El pensamiento de Bulgákova tiene ciertas similitudes con lo que Mayorga presuponía con anterioridad, con el pensamiento crítico de la sociedad. La censura no es impuesta sólo al autor, sino a toda la sociedad que no puede pensar más allá de los cánones establecidos, sin cuestionarse en qué tipo de régimen se está viviendo. Ella, tras una batalla contra el mismísimo demonio de *La isla púrpura* o de *El maestro y Margarita* logra buscar una solución para su marido, para atarlo a la realidad. Como especifica Mayorga (2000: 212) en la nota introductoria a esta pieza:

Aquella llamada interrumpida es la pequeña base sobre la que Bulgákov levanta una gran esperanza. Tanto como desea ser libre, el artista desea volver a oír la voz del tirano. Ambos deseos le llevan a escribir compulsivamente, a la búsqueda de la carta magistral capaz de conquistar a Stalin. Su deseo de encontrarse con él le arrastra muy lejos del mundo real, al que su esposa quiere mantenerlo unido. Por fin, en su enajenación Bulgákov realiza su deseo: un Stalin fantasmagórico le visita. Pero la mujer no cederá al fantasma su lugar, sin lucha.

La llegada del demonio a su casa y a Rusia no permite el avance, pese a que el propio Stalin esté teatralizando sobre sus actos progresistas en el resto de Rusia, como por ejemplo, uniendo el país a través de cables telefónicos. Pero pretendiendo generar un clima de progreso mantiene a Bulgákov estancado. Repite una y otra vez las cartas para conseguir la aprobación de Stalin, al mismo tiempo que no lucha por que esta suceda e irse de la Unión Soviética. Gutiérrez Carbajo (2016: 75) esgrime:

Los personajes reiteran, aunque con pequeñas modificaciones, los discursos pronunciados en otras escenas. En la reproducción de la conversación telefónica que Bulgákov mantiene con Stalin, por ejemplo, se mezclan los recuerdos y su imaginación dando lugar a numerosas variantes. [...] La obsesión del escritor le conduce a imaginar que su interlocutor se encuentra realmente frente a él, y le hace aparecer en escena y en el texto.

Como elemento literario, la repetición ha servido mucho a lo largo de la historia de este arte, pero en las piezas mayorguianas son un elemento de decadencia y de represión. Pues si no hay libertad de pensamiento el mundo no podrá hacer otra cosa que redactar lo

que los tiranos hayan impuesto. Pero ante la imposibilidad Bulgákov (2010: 19), personaje real y no el actante de la obra de Mayorga:

Al cabo de diez años mis fuerzas se han agotado; no tengo ánimos suficientes para vivir más tiempo acorralado, sabiendo que no puedo publicar, ni representar mis obras en la URSS. Llevado hasta la depresión nerviosa, me dirijo a usted y le pido que interceda ante el gobierno de la URSS PARA QUE SE ME EXPULSE DE LA URSS, JUNTO CON MI ESPOSA L.E. BULGÁKOVA, QUE SE SUMA A ESTA PETICIÓN.

M. BULGÁKOV  
Moscú, julio de 1929

La imposibilidad de combatir la censura con el librepensamiento y con la adaptación del propio criterio al criterio del Régimen demandaba su propio exilio. Su nombre ya se encontraba mancillado y a cualquier pieza que escribía y pese a que estuviera a favor del Régimen no encontraba un editor que la publicase. La muerte en vida que está viviendo Bulgákov hace reflexionar también al público sobre la importancia de la crítica. A pesar de la majestuosidad de la obra del dramaturgo ruso su fama lo recluía en lo más profundo de su casa y de su propia cabeza.

La importancia de la crítica para Mayorga se deja ver en muchos de sus artículos vistos en *Elipses* (2016), pero al mismo tiempo que la ensalza propone ésta que sea elaborada y argumentalmente responsable. De esta manera, como define Monleón (2017: 145):

Hemos señalado que la crítica teatral es parte de la cultura teatral de un país y habría que añadir que también lo es de su cultura crítica. Lo que no se puede pensar es que en una sociedad de bajo nivel crítico, donde la crítica política, la crítica económica, la crítica internacional o la crítica del arte, sean pobres o esquemáticas, va a haber una crítica teatral excelente. Eso sería una incongruencia. El espíritu crítico de una sociedad se desarrolla de una manera armónica. Por consiguiente, hay que pensar que una sociedad tiene tanta mejor crítica teatral cuanto mayor es su nivel crítico en todos los ámbitos.

Si se piensa en la cultura rusa después de la Revolución, el arte había quedado expuesto como un elemento de subversión y para que el Régimen no cayera, la censura tuvo que hacerse sentir. Para Mayorga la crítica sería poner en duda cualquier régimen, por utópico que fuera. La crítica literaria y dramática que le hace la sociedad a Bulgákov es una crítica a través de un patrón, esto es, a través de la voluntad del gobierno y lo que la sociedad considera que puede ir en contra de las costumbres.



El teatro no puede engañar al espectador; ha de hacer del espectador su cómplice. Éste puede desdoblar una persona en otra; un objeto un espacio, un tiempo en otros. Pero si el espectador les niega su complicidad, ese tiempo, ese espacio, ese objeto, esa persona sólo son lo que fuera del teatro. [...] Podemos decir que una interpretación, un texto, una escenografía, un vestuario, una iluminación son más realistas que otras. Pero la experiencia del espectador teatral nunca será «realista» del modo en que puede serlo la de quien lee un libro o mira una pantalla. Libro y pantalla pueden ser tomados por espejos. Ante el teatro no cabe esa confusión. (Mayorga, 2016: 88)

Las cartas de Bulgákov y su mujer, las de Zamiatin y otros tantos que pidieron el exilio de la URSS hacia Stalin no son un desdoblamiento de la realidad, sino que tratan de ser realistas. Sin embargo, Mayorga en *Cartas de amor a Stalin* no tiene por qué serlo, es más, el espectador al participar del juego teatral sabe que esa historia está influenciada por el conocimiento posterior a los sucesos acaecidos en Rusia. El espectador crítico se reconoce en las palabras de Bulgákov, en las acciones de Bulgáкова y en los sometimientos de Stalin que esa historia, pese a estar basada en hechos reales, no está siendo una reconstrucción histórica de lo que realmente pasó, sino una narración de carácter histórico que narra los problemas que nos podemos encontrar en la sociedad contemporánea.

Siguiendo la estela de Arthur Miller y *Las brujas de Salem*, Mayorga nos ofrece la posibilidad de observar el mundo contemporáneo a través de una crítica a la historia y a la tradición que nos ha venido impuesta, en la que ciertas costumbres se observan como inviolables sin saber si quiera por qué están de esa manera. El teatro de Juan Mayorga, cerca del teatro histórico, es un teatro de la memoria, en lo que prevalece el recuerdo de lo sucedido más que la situación que se está narrando. El teatro de la memoria, además, ofrece debate, mientras que el teatro histórico obliga al espectador o lector a aceptar que es una reconstrucción de lo que sucedió en la realidad sin pensar en la historia colectiva y no oficial. Como también se verá en *La tortuga de Darwin*, el dramaturgo trata el tema de la memoria y de la tergiversación de esta y de la historia. *Cartas de amor a Stalin* presagia los elementos centrales de obras posteriores y que sin embargo utiliza mientras que experimenta con las ideas y con las acciones.

#### 4.3.2. Animales racionales y reclusión del conocimiento. *Últimas palabras de Copito de Nieve*.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve* la relación entre los personajes está sujeta a la verdad, el dolor y el sometimiento de unos a otros. Al observar al Guardia que está vigilando al Mono Blanco, se ve que este último lo tiene sujeto a su entera disposición. En esta pieza, la lucha por la superioridad en el *statu quo* se abre como tema fundamental. Pero ante el recuerdo de la condición de cada uno los papeles se cambian y el sumiso pasa ser un victimario. Spooner (2014: 17) cataloga:

Juan Mayorga dibuja en cada uno de sus textos un cuadrilátero en el que se encuentran y se enfrentan adversarios del juego (boxeo, ajedrez, teatro dentro del teatro) y de la vida. El dramaturgo sugiere que la voluntad de dominación contamina de forma latente las relaciones sociales. [...] Queda patente que todo intercambio verbal contiene violencia (de forma más o menos explícita). Unos preguntan, otros responden; unos hablan, otros callan. Y sin lugar a duda su silencio es una respuesta.

Copito de Nieve, el gorila emblema del Zoo de Barcelona, llega a ser humano a través de la lectura de filósofos y se queda maravillado con la obra de Montaigne. Es por este motivo por el que muchos visitantes sienten temor de que los animales puedan llegar a ser completamente humanos y no como útiles para la especie razonadora. Ante los razonamientos de Montaigne sobre la muerte, Mayorga permite al espectador/lector revisar la historia a través de los marginados, al igual que hace en otras obras vistas con anterioridad. Peral Vega (2015: 33) arguye:

La única forma de construir una «memoria de la humanidad» es hacerla soportar sobre los pilares de las víctimas, de los marginados. [...] «La memoria de la humanidad» debe construirse a partir de una historia no transitada, situada en las quiebras del tiempo, en sus momentos liminares, y encarnada por los olvidados, los perdedores, aquellos, en definitiva que pueden ofrecer una vivencia distinta a la que se nos ha transmitido.

La cultura Occidental, a lo largo de los años, ha ido presuponiendo diversas teorías sobre la muerte y es precisamente el Mono Blanco, traído como mercancía desde África hasta Barcelona, quien «ofrece una vivencia distinta a la que se nos ha transmitido». Su propia experiencia aunada, además, con la filosofía del pensador francés, construyen un personaje que trata de hacer reflexionar sobre la importancia de ser recordado. La idea

del recuerdo y vida es interiorizada por los espectadores occidentales desde su aprendizaje en la infancia.

Mayorga, a través de la figura animal, muestra la condición humana. No es un elemento que se encuentre exclusivamente en esta obra, sino que es un tema recurrente en varias de sus piezas como *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, así como en su adaptación cervantina de *El coloquio de los perros: Palabra de perro*. El elemento animal, es muy influyente en el momento de proponer un debate sobre lo que es perteneciente a la especie humana y lo que es perteneciente a la condición animal.

Copito de Nieve está a punto de morir, dentro de la pieza, y él muestra sus miedos, al mismo tiempo que sus seguridades sobre el más allá. Todo lo que acontece en la pieza está vaticinado por las primeras palabras del Guardián:

GUARDIÁN: Copito de Nieve quiere hablar. Copito de Nieve quiere hacer tres declaraciones antes de morir. La primera se refiere al difunto Chu Lin. La segunda es un mensaje a los niños de Barcelona. La tercera es una respuesta definitiva a la pregunta: «¿Existe Dios?». (Mayorga, 2014: 373)

El Guardián actúa como mayordomo, como criado, del Mono Blanco. Si bien es cierto que él se siente subordinado al Mono, éste último no podría sobrevivir, al menos intelectualmente, sin el primero. La relación entre ambos es de dependencia. Ambos muestran sus pensamientos al público, quien al mismo tiempo es público del Zoo de Barcelona. El discurso que plantea el Mono viene interrumpido por el agotamiento provocado por la propia enfermedad. Las intervenciones del Guardián aparecen para evitar el vacío y el silencio que provoca ver a un mono humanizado en su lecho de muerte. El mensaje que quiere transmitir el Mono Blanco, Copito de Nieve, es una muestra de resistir el momento culminante de su vida. Spooner (2014: 16) especifica:

Resistir a la mentira y a la falsedad de nuestra «sociedad del espectáculo», eso es también a lo que nos exhorta el simio albino barcelonés Copito de Nieve en sus «últimas palabras», pronunciadas ante una masa de ciudadanos impacientes por asistir al «espectáculo» de su muerte. El animal enjaulado, fiel lector de Montaigne, se rebela, y pasa a ser de actor complaciente a espectador sarcástico y virulento crítico de la sociedad. [...] En una obra de fuerte tinte filosófico, Juan Mayorga nos pone en guardia, siempre, y nos alienta a asomarnos y ver que para vivir –y para escribir– hace falta coraje.

Copito de Nieve es el crítico de la sociedad que se mostraba con anterioridad en Bulgákov, o que se hace presente en su obra *El crítico*. La importancia de la crítica para

Copito de Nieve es que sólo en el momento de la muerte no se teme a las consecuencias de las palabras emitidas. El miedo a ser crítico contra un Régimen que puede destruir al personaje, como en *Cartas de amor a Stalin*, o el miedo a hablar por las repercusiones que tendría de cara al público, como en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, retrasan el momento para rebelarse y ser completamente libres.

En esta pieza el Mono enumera trece razones por la que no se debe temer a la muerte, estos argumentos van dirigidos a los niños de Barcelona, unos argumentos que se impondrán, además como testamento del viejo mono. La humanidad con la que está recitando las tesis se hace más palpable en el momento en el que tiene que parar para tomar aire y no morir de manera sobrevenida. Por último, cuando arguye la razón número trece exclama:

MONO BLANCO: Razón número trece: la cercanía de la muerte nos hace libres. El moribundo no tiene que servir a nadie, ni es asustado por nada. El moribundo ya no tiene cadenas, ni máscaras. No hay ser más libre que el que va a morir. (*El Mono Blanco mira al público. Silencio intenso.*) Me siento tan solo... Sólo Montaigne me acompaña. Mas para leerlo, necesito paz, y es difícil hallarla en estas circunstancias, en medio de esta incesante demostración de afecto. Colegios enteros, equipos de balonmano, congregaciones religiosas, asociaciones numismáticas, todos queréis darme el último adiós. Familias. Familias que no recuerdan en qué residencia abandonaron a sus abuelos. Toda la ciudad ha venido a llorarme. Toda la ciudad ha sacado el luto. ¿Me habéis preguntado si yo deseaba tanto escándalo? (Mayorga, 2014: 380)

La muerte hace libre al hombre y un hombre libre puede ser crítico con todo lo que está sucediendo. No habrá más tiempo para arrepentirse y el peor castigo es que la espera sea más corta. El Guardián convence al público de que los desvaríos del mono se tratan de su preparación para aceptar la muerte. Pero ya no es un mono en cautividad, sino que es un mono libre de pensar y de decir lo que realmente ha estado reprimiendo durante años, mientras que observaba a la gente que venía a visitarle y a darle de comer plátanos.

El gorila se muestra más humanizado que nunca, al ser estas reflexiones sobre la muerte características de la condición humana. Trata de convencer a todos los allí presentes de que únicamente lo han querido porque las personas quieren ver las expresiones de los hombres en los animales, y es por este motivo por el que él mismo empieza a enumerar todas las emociones y las expresa de manera facial. Copito de Nieve muestra lo que realmente es tener raciocinio y es poder expresar todo el miedo ante la

muerte y todo el dolor que la vida asesta, así como hacer poesía y literatura acerca de lo bello que también posee.

Ante él se encuentra el Mono Negro, que tiene un papel secundario, en cuanto a contenido textual, pero que interactúa constantemente con el Guardián y con el Mono Blanco. A diferencia de Copito de Nieve, él se muestra como un animal, realmente como el mundo espera que sea. A él le han obligado a comer plátanos, fruta que odia, al mismo tiempo que ha sido adiestrado para alcanzar las risas y la admiración por parte del público.

MONO NEGRO: ¿Que no? No me gustan los plátanos. Cada mañana, plátano ahí, y yo por el plátano. A gente gusta el mono-busca-plátano. Mono cae y gente ríe. A más alto, más risa. A mí plátano ni fu ni fa. Si será de plástico. Yo finjo yo, también yo. También yo profesional. El secundario. El secundón. El otro. (Mayorga, 2014: 382)

El Mono Negro representa a aquellos que han aceptado la sociedad tal y como se muestra, por este motivo no ha sabido explorar otras formas de preguntarse la razón por la que está ahí, de filosofar. La carga filosófica de la que hablaba Spooner (2014) en esta pieza está representada por los tres tipos de personajes o maneras de actuar que se dan diariamente en la cotidianidad. Por un lado, se encuentra Copito de Nieve, el animal que es capaz de pensar, que sabe cómo funciona todo y es capaz de criticarlo, aunque le resulta imposible cambiar su condición, puede modificarla levemente para atraer a más personas, pero siempre está anhelando la verdad y la libertad. En segundo lugar, el Guardián es el brazo ejecutor. Se sabe preso de un Mono, pero al mismo tiempo conoce que es el verdugo, el que le inyectará el suero que acabe con la vida y la enfermedad de Copito de Nieve. Por último, el Mono Negro no se cuestiona su condición, pero sabe desenvolverse en su realidad. Desconoce lo que no le han enseñado, pues su única manera de subsistir es estar domesticado por el Guardián y alegrar a las visitas del zoo.

En esta pieza Mayorga plantea un problema de inmersión, al igual que practica en *Hamelin*, o en *Himmelweg*. El espectador forma parte de la obra, hasta cierto punto son los culpables de lo que está sucediendo: de la ejecución en público de Copito de Nieve, de guardar silencio ante los casos de pedofilia o de hacer caso omiso a los hechos más ignominiosos de la cultura occidental contemporánea. Estas piezas están siendo observadas por un espectador cuya visión subjetiva les obliga a ver estos hechos desde la primera persona.

El espectador está formando parte de la función, está viviendo dentro del reflejo de la humanidad y es por este motivo por el que el drama de *Últimas palabras de Copito de Nieve* pasa a ser una pieza concebida para inquietar al público que está siendo testigo de una eutanasia. Esta manera de morir, además, prohibida en muchos países occidentales y que, a pesar de los problemas éticos que plantea, se ha puesto en escena desde autores como Ibsen en el teatro, o de Amenábar en el cine.

Otro tema que se presenta a debate en esta pieza dramática es la libertad. Ante esto existe una pregunta que tiene varias interpretaciones posibles: «¿Quién es más libre? ¿Un preso o un carcelero?». Todos en esta pieza son presos. El existencialismo que propone esta pregunta no reside en la falta de moral, sino en la conquista de la libertad. Las tres maneras de actuar ante la misma problemática, o cuatro si además se cuenta la del público que está expectante a ver la muerte del simio. Pero todas están relacionadas entre sí, someten y humillan a las demás para mantener un *statu quo* que le permita estar por encima de todos ellos.

El gorila trata de convencer al público que no le teme a la muerte mientras que está esperando a morir, pero cuando recibe la primera inyección por parte del Guardián él estalla furiosamente para poner en evidencia la hipocresía de la gente que está llorando por él. Mientras que el Guardián dirá lo que hace con sus restos, Copito de nieve culmina:

MONO BLANCO: Mañana mismo os traerán otro. Un cocodrilo azul, o un elefante enano. Pagarán lo que sea por él. Enseguida empezareis a olvidarme. Seguro que el pobre Chu Lin experimentó una sensación parecida. Nunca dije nada en contra de él. Ni una palabra. Me hubiera gustado ir a su entierro. Aunque habría llegado tarde. Aquí las noticias tardan en llegar. Chu Lin murió en el noventa y seis y no no tuve noticia hasta tres años después. De Mayo del 68 me enteré en Septiembre del 83. Y de la muerte de Franco no supe hasta ayer. Yo es que a la gente no la he visto cambiar. Me hubiera gustado ir a su entierro. Al de Franco no, al de Chu Lin. Nunca he estado en Madrid. Qué cosas, toda la vida en Barcelona, toda la vida pensando en Madrid. (*Camina hacia la silla.*) Pero aún me falta hablar de Dios. No puedo irme sin (Mayorga, 2014: 383)

Sin poder terminar los tres mensajes que se había propuesto y ante la furia que había desatado ante todos los espectadores, el juego de la inmersión termina posando la culpa de ese estado en los ojos que miran y no en las manos de los que están actuando. El silencio por la muerte del icono del zoo de Barcelona se resquebraja por los ruidos de los animales que todavía siguen presentes.

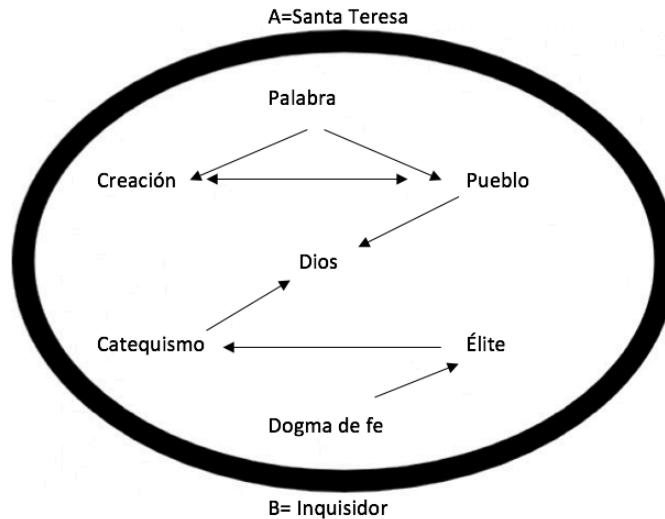
#### 4.3.3. Palabra y memoria contra silencio y olvido. *La lengua en pedazos*.

El espacio de la cárcel o de la falta de libertad es un elemento, que como ya se ha podido adelantar en el análisis de estas piezas, repetitivo. En *El jardín quemado* el psiquiátrico era el sinónimo de la muerte de la libertad, en *Himmelweg* los judíos estaban recluidos en el campo, la casa de Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin* y el convento de Santa Teresa en *La lengua en pedazos*.

Esta última pieza fue galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2013, pese a que fue publicada en 2010. En ella Juan Mayorga narra la conversación entre Santa Teresa de Jesús y un Inquisidor. Si el convento es sinónimo de represión, la palabra en esta pieza es un elemento de libertad, tanto religiosa como personal. La narración de la vida de Santa Teresa al Inquisidor, con inclusiones del texto *El libro de la vida* (2014). En el estudio de esta obra Mediavilla (2014: 432) presenta:

Teresa fue investigada por la Inquisición, como no podía ser de otra forma. La preocupación por el iluminismo se había convertido hasta tal punto en obsesión, que se llegó a reconocer en él una versión española del luteranismo. [...] La figura de Teresa no podía pasar inadvertida a los celosos guardianes de la ortodoxia: siendo mujer, practicaba la oración mental y hablaba de ella y de contemplación, sin haber hecho estudios de teología; por si fuera poco, se decía que tenía éxtasis y revelaciones, y viajaba de un extremo a otro de la Península fundando monasterios reformados, poniendo por escrito sus experiencias interiores, que leían un círculo de personas cada vez más amplio... Pese a lo cual, Teresa no fue objeto de ninguna persecución ni encausamiento por parte del Santo Oficio.

En esta pieza de Mayorga pone en el escenario una investigación de un Inquisidor al convento Carmelita de San José. Lo que en la escena se muestra es una mujer medieval capaz de poner en duda, a través del lenguaje, todas las leyes que rigen la época de la que es coetánea. Por ello Mayorga utiliza el personaje de la Santa carmelita para mostrar que a través de las palabras el escenario es el lugar del debate y de la política. La elipse de esta pieza propone a Santa Teresa como el punto A, defensora de la palabra y al Inquisidor como el B, preservador de la cultura dogmática:



Las palabras son un elemento muy importante a lo largo de toda la dramaturgia del madrileño, así lo expresa Spooner (2014) en el inicio de *Teatro. 1989-2014*, y así se ha podido atestiguar a lo largo de este punto. Como sus personajes, Mayorga no utiliza palabras elevadas, sino que a través de las palabras de uso cotidiano muestra todo el entramado filosófico y los problemas sociológicos que atañen a la más estricta contemporaneidad. En el texto de *La lengua en pedazos* se puede leer:

- INQUISIDOR: ¿Con tan atrevidas palabras, así le habláis?  
 TERESA: No sé otro modo de hablarle. Ni creo que él mire las palabras, sino la voluntad con que se dicen.  
 INQUISIDOR: Sólo un dios pequeño atendería a palabras tan pequeñas. (Mayorga, 2014: 552)

La palabra en Mayorga es la concedora de mundos, además del descubrimiento de todos los pensamientos y por ende de todas las realidades que conforman los seres capaces de expresarse con ellas. El lenguaje es la herramienta que permite a los hombres, como especie, enfrentarse entre ellos o solucionar los problemas. Teresa en esta pieza trata de buscar la palabra que explique el hecho inefable de la experiencia que está viviendo. El teatro y el diálogo consigo misma para la creación de su memoria individual, la cual, a su vez, ayuda a todos los presentes a discernir su propia lucha por encontrar la palabra que presente con exactitud la realidad en la que está viviendo. Mayorga (2016: 93) lo esquematiza:



El lenguaje es el asunto político más importante. La doble misión política del teatro, crítica y utópica, empieza por el lenguaje. En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las [sic] personajes. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. Puede provocarle asombro y vergüenza por su pobreza en la lengua, por la presencia en su vida de la palabra vana, el lugar común, la palabrería, la cháchara. [...] 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, su empequeñecimiento y acoso, siempre comienzan por la reducción de su palabra.

Mayorga, en “Razón del teatro”, hace un pequeño compendio de lo que *La lengua en pedazos* puede ofrecer al público/lector. La prominencia de la palabra sobre el juego actoral o escénico de sus piezas favorece que en sus obras exista un debate que concrete la manera de hablar o de expresarse del *quorum* allí convocado. Para Dubatti (2007:43) «La base de la teatralidad debe buscarse en las *estructuras conviviales*. Sin convivio [...] no hay teatro, de allí que podamos reconocer él el principio [...] de la teatralidad». El texto dramático de Juan Mayorga proporciona al convivio, propuesto por Dubatti, una capacidad de revelación contra todo aquello que se ha ido imponiendo a través de las estructuras sistemáticas de la sociedad.

La dramaturgia puede ser leída como una contestación o una revisión de *El libro de la vida* pues en ocasiones se pueden encontrar ciertas similitudes entre lo que narra la santa en su autobiografía y lo que Mayorga le obliga a decir a través de sus palabras:

Era mi padre un hombre de mucha caridad con los pobres y piedad con los enfermos y aun con los criados; tanta que jamás se pudo acabar con él tuviese esclavos, porque los había de gran piedad. (De Jesús, 2014: 5)

Y:

TERESA: Mi padre era hombre de mucha piedad con pobres y criados. Jamás tuvo esclavos. Nadie le oyó jurar ni murmurar. Gustaba de leer buenos libros y de que los leyésemos sus hijos. (Mayorga, 2014: 551)

Estas palabras de Santa Teresa, que Mayorga trae o traduce al espectador contemporáneo, es el mensaje que ella introdujo en la España del siglo XVI, cuando la lucha contra los protestantes era incipiente en la Península. El dramaturgo no trata de construir o de representar esa historia tal y como sucedió, pues las relaciones entre la

Carmelita y la inquisición siempre fueron de reticencia, pero la Santa nunca fue víctima de una feroz persecución. Las acusaciones que se vertieron sobre ella vinieron de «envidias» de la madre superiora del Convento de San Agustín. Pues la mala salud crónica de la Santa y sus visiones eran un problema para el resto de la congregación.

Mayorga ve en la vida de Teresa no sólo un ejemplo de superación o de una historia que ha de ser contada, pues para muchos católicos españoles ha sido una narración copiosamente divulgada. El dramaturgo, por tanto, trae a los escenarios una historia consabida por todos, poniendo atención en los aspectos no oficiales de los que la vida de la Santa que durante los años no se han divulgado, a pesar de que ella misma los narra en sus propios escritos. Lo importante en esta pequeña biografía que Mayorga (2016: 161) dramatiza es «lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado».

La mística española del siglo XVI fue una narrativa subversiva a la par que codiciada por los lectores, deseosos de encontrar verdades o mentiras sobre las relaciones con el Creador. Para Mediavilla (2014: 430) la vida mística de Teresa se caracteriza de la siguiente manera:

En la vida espiritual de Teresa se puede distinguir entre los estados místicos propiamente dichos, que ella no duda en proponer a todas las almas, y una serie de fenómenos místicos extraordinarios que no ambicionaba para sí, ni recomendaba que se pretendiesen, pues no entrañan mérito alguno dado que son puro don; se trata de las voces interiores, los éxtasis –a veces acompañados de levitaciones- y las visiones. Teresa entiende que no consiste en eso la santidad.

Y es por eso que, en el monólogo final, Mayorga pone en boca de Santa Teresa, lo importante que es para el lenguaje, las ideas y la religión el hecho de dudar. Pues si bien la pieza como se ha comentado es un repaso de la vida de la santa a través de sus propias palabras, es además una puesta en duda de lo que los recuerdos y las palabras pueden llegar a decir. La duda es un elemento fundamental en el grueso de las piezas dramáticas de Mayorga, pero no es hasta el final de *La lengua en pedazos* donde se hace más tangible. Si se mira *Hamelin*, obra que destaca por su crudeza, en ella la duda recorre toda la sociedad y la culpa que hace sentir el desconocimiento de lo que realmente sucedió. En *El jardín quemado* Benet no puede demostrar que Garay ordenó matar a esos prisioneros, porque duda de la veracidad de lo acontecido en el psiquiátrico. *Himmelweg* comienza

con el Delegado de la Cruz Roja dudando de sus propios sentidos y no es, sino a través del paso de los años cuando descubre la verdad.

El Inquisidor en *La lengua en pedazos* es el personaje que pone de relieve la duda, de una manera explícita, demandando a Teresa sobre la seguridad que ella posee sobre las visiones y el verdadero sentido de sus éxtasis.

INQUISIDOR: ¿Nunca dudáis, Teresa?  
Yo sé que dudáis. Cada instante dudáis. Y en tanto extremo la duda os aprieta, que os pone en la mayor aflicción. Cuánta tristeza bajo esa sonrisa. Cuánto miedo a vivir bajo ese ansiar la muerte. [...]  
Dios es conmigo lejano y silencioso, pero jurad que no os envidio. Preguntadme quien soy y sabré decirlo.  
Vos no sabéis quien sois, Teresa. Ni precisáis castigo, pues jamás salisteis del infierno.  
Yo haré que no haya otra pena para vos. En cuanto a esta casa, yo haré que no se cierre. Sé que, una a una, las que hoy os acompañan pronto se apartarán. Os dejarán sola con vuestro pequeño Dios. Moriréis sola.  
(Mayorga, 2014: 571)

El desconocimiento de palabras no es para Mayorga, sino, el desconocimiento del mundo. Una de las mayores características de la mística es la infabilidad. Teresa, ante esa infabilidad duda, pues los sentimientos que para ella son verdad no es capaz de narrarlos hacia los demás. De la misma manera en *La carta de Lord Chandos* de Von Hofmannsthal (1990: 5) se hace palpable la angustia del no poder utilizar el lenguaje:

Al comienzo se me iba haciendo cada vez más imposible tratar de cosas generales o elevadas usando términos que son de uso corriente. Experimentaba una sensación de malestar inexplicable ante la necesidad de pronunciar las palabras “espíritu”, “alma” o “cuerpo”. En lo más íntimo, me sentía impedido de emitir juicios acerca de los asuntos de la corte, los incidentes en el Parlamento, o lo que se quiera. Y no crea que me inhibían determinado tipo de consideraciones, pues bien conoce usted mi franqueza rayana en desparpajo: sucedía que las palabras abstractas a las cuales, sin embargo, ha de recurrir la lengua a fin de poder formular el más intrascendente juicio valorativo, literalmente se me pulverizaban en la boca, como si fueran hongos podridos

*El* miedo de la Santa ante esto es llegar al mundo de las ideas que proponía Platón en *el mito de la caverna* y no saber salir de ahí para alumbrar a todos los ciudadanos y habitantes de la ciudad, en este caso de la comunidad eclesial y el pueblo católico. Sus palabras, incoherentes a la par que poéticas, son puestas en escena por Mayorga de la siguiente manera:

TERESA: Es gran pena, pero tan dulce que no hay deleite que más contento dé. Dios aprieta al alma con abrazo que nunca querría ella salir de él. Cautiva de quien ama, consiente el alma que se la encarcele. Y no anhela sino la muerte, que sólo en ella podría gozar su bien.

Ni puede la palabra recoger tanto amor, pues, como fuego que arde demasiado, no cabe a la palabra contener la llama. Se levanta en el alma un vuelo porque, loca, no ve diferencia a Dios y habla desatinos. La lengua está en pedazos y es sólo el amor el que habla.

Pero nadie puede hablar de ello.

Es mejor no decir más. (Mayorga, 2014: 572)

Ante estas palabras en boca de Santa Teresa, Mayorga explica que la infabilidad está a la par que el silencio. El silencio como elemento semiótico dentro de las piezas teatrales es una forma más de comunicación. Pues si bien es cierto que con la palabra se descubre el mensaje, una parte importante del acto comunicativo es no verbal, y el silencio está a caballo entre los dos elementos de comunicativos. Rondón (2018) expone:

En su opinión [de Mayorga], el lenguaje es la cuestión política por excelencia. Quién escribe las palabras. Hasta qué punto están ocupadas por frases e ideas del poder... Son preguntas que parece plantear asiduamente en sus textos este autor, quien desliza al escribir toda la poesía macerada dentro de ese silencio científico del que se puso a mirar a su alrededor y sabe fijarse en aquello que no se ve de la gente o de sus demonios.

El silencio de la gente muestra, para Mayorga, aquello que la máscara de la humanidad muestra de la persona. La no comunicación es síntoma de comunicación. En la sociedad contemporánea en la que reside el dramaturgo, toda la humanidad está sometida a miles de estímulos a lo largo de una jornada. La libertad que encuentra Santa Teresa dentro del convento es, probablemente, la misma que el espectador contemporáneo recibe a plena luz del día. La cuestión de la autoría real de las palabras que el dramaturgo escribe es una cuestión fundamental dentro de *La lengua en pedazos*. «La libertad está seriamente amenazada por la extensión de un discurso según el cual no se puede hacer otra cosa que someter la vida a los mercados» (Mayorga, 2016: 195)

Para Teresa la libertad reside en los dones de dios, el cual a través de los éxtasis convive con ella otorgándole el valor necesario para confrontar todas las acometidas que esa llamada obliga a la Santa a realizar. La Reforma del Carmelo y la importancia que la santa le otorga a la vida de contemplación fueron las grandes batallas que ella organizó

para reformar el sentimiento eclesiástico. Esta sensibilidad, que ya se encontraba en el sentir de la población, se enfrentaba con los intereses políticos de la Iglesia, la que, además, se contenía contra la Reforma iniciada años atrás por Lutero. Para Mayorga:

[Santa Teresa] Es rebelde y desobediente, y por eso es actual, pero esta obra no es una celebración de Teresa. Su mayor acto de rebeldía fue construir su propia lengua, a la que el inquisidor quiere poner límites. El inquisidor es, en cierto modo, el representante de los espectadores. Porque lo interesante no es lo que nosotros tenemos que decir de Teresa sino lo que Teresa tiene que decirnos a nosotros. (Bravo, 2013)

Las palabras de Teresa, actualizadas por Mayorga, no fomentan la idea de lo que realmente ocurrió, sino la pervivencia de ella como Santa a través de la memoria que los siglos ha querido preservar de ella. En el propio texto de *La lengua en pedazos*, Mayorga presupone esta idea:

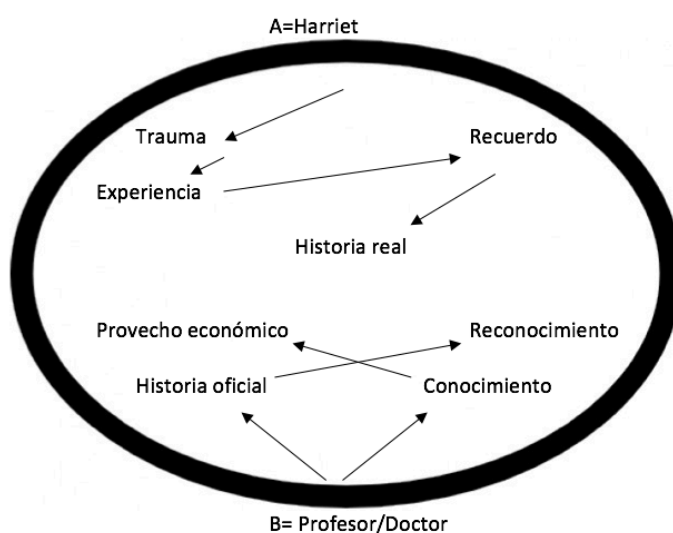
TERESA: Lo hecho nunca va a olvidarse.  
Lo guardarán en su memoria mis hermanas más jóvenes y lo repetirán a las que entren, para que sepan lo que hizo Dios por medio de cosa tan baja como yo. Hará mucho mal y será muy castigada la que relajare la perfección que aquí se ha comenzado, pues con pequeñas faltas barrena el demonio agujeros por donde entran las grandes.  
Tampoco ha de olvidarlo la ciudad. Pronto el pueblo tendrá devoción a esta casa y los que hoy nos son contrarios rendirán parecer a que es obra de Dios.  
(Mayorga, 2014: 570-571)

La memoria no existe para vivirla en el momento en el que los actos son llevados a cabo, si no a través de los siglos y de los espectadores coetáneos a la representación, que a través de la santa han podido comprender la importancia de la palabra para reformar todos los elementos tradicionales que durante años se han impuesto sin ningún tipo de reflexión por parte de los sometidos. Con respecto a la palabra, como se ha comentado con anterioridad, no es *La lengua en pedazos* la única pieza que hace alarde de la palabra cotidiana contra el lenguaje academicista.

#### 4.3.4. La historia como sometimiento. *La tortuga de Darwin*.

Si se estudia otro de los dramas del madrileño como *La tortuga de Darwin* se reconocerá que la fuente de conocimiento de la tortuga no es el lenguaje académico, pues ella, comienza la función cambiando todo el concepto de historia que posee el catedrático.

Con las palabras ella relata su vida, palabras cotidianas que no persiguen otro objetivo que narrar el motivo por el que la historia oficial ha tratado de esconder aquello que hay de humano en el devenir histórico. La historiología se ha estudiado como un arte, como un objeto, pero se ha suprimido el sentimiento humano y la conmiseración de la comunidad que ha vivido ese proceso. La lucha dialéctica entre ella y el profesor no viene dada por los diferentes puntos de vista con la historia, sino en la manera en la que la historia, a través de los catedráticos, ha sido narrada a la sociedad. Esta controversia entre el profesor y la tortuga se puede esquematizar de la siguiente manera:



*La tortuga de Darwin* según Mayorga: «Se trata de un cuento que no es moralizante, tan solo inquietante, que sacude y hace que nos planteemos esos límites de nuestras certezas más íntimas» (Torres; Villena, 2008). Esos límites son los propuestos por Sanchis Sinisterra cuando explica la importancia del teatro fronterizo.

El espectador implícito en los textos de Sanchis completa la obra desde su propia experiencia. No la consume como un producto acabado, sino que participa en su producción. Es responsable de ella –de su sentido, de su éxito-, y no su juez distante. Más que en aspectos temáticos o argumentales, es en esta emancipación del espectador donde descubrimos el núcleo del compromiso moral y político de Sanchis. En su búsqueda de un espectador responsable y, por tanto, capaz de disidencia y de resistencia. Un espectador que sea antes un ciudadano que un consumidor. [...] En cada obra, Sanchis vuelve a definir esos elementos; les halla otros límites. Para saltárselos. (Mayorga, 2016: 271)

En la frontera se halla el espectador, que ha de entrar al teatro cuestionándose sus propios conocimientos, por muy especialista que se reconozca en una materia. La palabra es el elemento vehicular entre el conocimiento y la duda. Peral Vega (2015: 87) aduce: «*La tortuga de Darwin* es también [...] un rincón para la reflexión lingüística, hasta el punto de que las palabras, prostituidas en su condición primaria de unir hombre y realidad, quedan convertidas en los elementos iniciales para la opresión y el genocidio». La tergiversación de las palabras y de la historia, ocurre a lo largo de todo el quehacer investigativo del profesor, que trata de cambiar la historia oficial para adaptarla a lo que Harriet ha vivido. Peral Vega (2015: 84) habla del espacio convivial entre las palabras y el espectador:

La cuestión, nada menor, es determinar si esa misma pared nos contiene también a nosotros, a su vez observados por otros que nos manejan y si la Historia en a que creemos estar inmersos no es, como las plantas y las piedras del cubículo, una mentira más –como la sacrosanta Historia recreada por el Profesor o la Ciencia Evolutiva apelada por el Doctor– de la que no tenemos conciencia.

La puesta en duda de los conocimientos anteriores que presupone Mayorga por parte del espectador, es la clave para entender esta pieza como un drama, con un fuerte contenido cómico, filosófico que propone la palabra como generadora de pasado, frente a la memoria colectiva y subjetiva de los humanos allí presentes. La tarea de la historiología es narrar de manera épica unos hechos acaecidos en una época anterior, por lo tanto, para los griegos, la escritura de la historia compartía más elementos con la literatura que con la ciencia. Para Benjamin (2015: 8): «por un lado, cabe exigir del poeta que siga la tendencia correcta; pero por otro, cabe esperar que su obra tenga calidad». Con esas premisas de veracidad y de calidad, el historiólogo se encuentra en la situación de crear una historia que conforme a la sociedad contemporánea añadiendo toda la veracidad que la historia pueda poseer.

Ante los recuerdos siempre se encuentra la amnesia. La desmemoria, tan arraigada en la sociedad contemporánea, permite manipular a todos aquellos que no son capaces de cuestionarse el pasado. Ya se vio con anterioridad la importancia que concede Mayorga a una sociedad crítica, que sea capaz de pensar las cosas por sí misma en lugar de que la información venga dada. En palabras de la Tortuga:

HARRIET: Hay interesados en que se olvide. Gente que querría cerrarme la boca para que nadie conozca lo que solo yo recuerdo. Temo por mi vida. Nadie debe saber quién soy. Absolutamente nadie. (Mayorga, 2015: 181)

Si bien las palabras de Harriet sobre el interés de que la historia no se recuerde puede suscitar a la comedia, por la situación dentro de la pieza, no deja de ser clave para entender la importancia de la memoria y de la veracidad de esta dentro de cualquier sociedad. La crítica a todos los cánones establecidos se hacen eco con la aparición de esta tortuga en escena. Peral Vega (2015: 84) expone:

En efecto Mayorga colocaba sobre el tapete un valor de Historia aprendido en Benjamin –tamizado por el concepto de «intrahistoria» unamuniano–, en virtud del cual es necesario escarbar en las grietas del pasado para alimentarlo de nuevas perspectivas, en especial las de aquellos que fueron sus víctimas y cuya voz ha sido sepultada por lo grandes nombres y los grandes acontecimientos.

La intrahistoria como concepto sirve a Mayorga para estudiar la importancia de la memoria dentro de la sociedad y del teatro, como espejo de esta. Harriet, precisamente, propone como debate convivial la memoria de los perdedores, de los parias. *La tortuga de Darwin* sirve de relato para mostrar lo cambiante de la vida, dentro del estatismo que se acaba produciendo, de los movimientos cíclicos de esta historia.

HARRIET: No tengo más que contar. Lléveme a las Galápagos.

PROFESOR: Vamos Harriet, la Historia no se acabó en 1989

HARRIET: Yo no he visto nada nuevo desde entonces. El mismo horror una y otra vez. La evolución culmina en el hombre-bomba. (Mayorga, 2015: 226)

Según la obra, los grandes nombres de la historia están condenados a desaparecer, para dejar paso a todos los elementos comunales y memorialísticos de la civilización. Harriet, trata de exponer esa memoria como crítica al mismo tiempo que persigue un objetivo, volver a la isla. Ella es consciente de su condición de mortal, por lo que trata de volver encarecidamente al lugar donde puede tornarse animal y desprenderse de los atributos humanos, donde la racionalización de todos los actos sea ineficaz, ya que, para ella, todo lo importante para un catedrático en su escritorio carece de interés.

Por otro lado, el doctor es quien ve en Harriet no sólo un objeto (de estudio) sino como un medio para conseguir grandes reconocimientos a nivel internacional. Pero si bien es cierto que ella es una tortuga, la capacidad de razonar pone contra las cuerdas a todos los personajes que tratan de extraer de ella un beneficio, ya bien sea económico o



reconocimiento. La mujer del profesor, un ama de casa desengañada de la vida, trata de subsistir a costa de la existencia de Harriet y de la convivencia con ella. Sabe que su vida está vacía y pretende llenarla con el dinero que puede percibir del documental del *National Geographic*.

Todos tratan a la tortuga como unos hijos deseosos que sus progenitores mueran para cobrar la herencia. La idea de que ella es la mayor, además de la que menos sufre por los estándares sociales a los que el hombre está sometido, ayuda a entender el símil de ella como la mujer de la que los hijos quieren aprovecharse. Pero Harriet, a través de su experiencia y de sus «traumas» es capaz de salir de esa casa impune tras haber matado a los tres personajes que querían aprovecharse de ella.

HARRIET: Me habéis utilizado, queríais devorarme. Pero para comer tortuga hay que darle la vuelta, y la vuelta os la he dado yo. Yo tengo más conchas que un galápago. ¿Os duele la tripita?, ¿se os nubla la vista? Todas las pastillas de Beti, las de la ansiedad de los domingos, las de la crisis de los miércoles, todas las he echado en la tarta.

*El veneno hace efecto. El PROFESOR, BETI y el DOCTOR se retuercen hasta morir. HARRIET abre la jaula de Herodoto; ¿va a comérselo?; lo deja libre.*

Y ahora, Harriet, una vez más: ¿Qué hacer? ¿Qué hacer, Harriet? Pues lo de siempre, Harriet: adaptarse. (Mayorga, 2015: 230)

La venganza como elemento de adaptación, ha servido para que los espectadores comprendan el porqué de los conflictos bélicos. La narración de la historia a través de los que lo han vivido se enfrenta a aquellos que quieren hacer de los conflictos del pasado un elemento de propaganda y de política para enarbolar diferentes ideas y proponiendo la otredad como un elemento más dentro de la sociedad.

Las palabras han forzado a que la historia que se ha narrado se ponga en duda y a través de todos los elementos irónicos se puede cuestionar hasta los puntos más centrales del conocimiento humano contemporáneo. La historia es un útil para las sociedades contemporáneas y futuras, por este motivo Mayorga no permite que se haga de ella un elemento de divulgación dogmática, sino un punto de encuentro entre diversas opiniones e ideas en las distintas épocas. Una mónada que aúna lo contemporáneo y lo clásico, la filosofía y la práctica, el tiempo y el espacio. Como especifica Brecht (1983: 57):

El espectador, incorporado al acontecimiento teatral, es teatralizado. De esta manera el acontecimiento teatral no se produce ya tanto “dentro de él” como “con él. Por lo tanto, el teatro actual, como simple empresa comercial que lucra con la venta de entretenimiento nocturno, ha logrado formar una colectividad de compradores y, por ende, sólo ha realizado un trabajo cuantitativo. Un paso más (aunque, *por cierto, un paso contrario al carácter fundamental de la empresa*) y se produciría un cambio cualitativo de esta colectividad.

Si el teatro, como mónada, no sólo muestra lo que las leyes del mercado quieren, es decir, un teatro de mero entretenimiento, podría darse el salto cualitativo a la unión del espectador y por tanto crear una convivencia entre todos los tiempos, todos los espacios y todas las ideas en un mismo lugar. El cambio de función del teatro no ha de darse, por tanto, desde los autores o directores, sino desde la unión de todos los factores del espectáculo dramático. El cometido del acto dramático es la adaptación. Si bien que el teatro ha de mantener autonomía con respecto a los problemas sociales de una época y lograr una atemporalidad, no es sino la sociedad quien considera que una pieza es digna o no de su representación.

HARRIET: Basta aguantar el tiempo suficiente para descubrir que esa verdad en la que confías firmemente, también esa caerá. Hay que ir adaptándose, a las creencias como a todo lo demás. Mi lema: «Vivir es adaptarse». Que me dicen que raspe, pues raspo. A veces pienso si no seré demasiado resignada, pero así es como he ido tirando para adelante. A mi ritmo, sin agobiarme. (Mayorga, 2015: 198)

La adaptación que han de hacer todos los seres vivos se ha de realizar por todas las artes humanas. Mayorga, en esta pieza, propone al ser humano como objeto del cambio, al mismo tiempo que las artes y las creencias han de cambiar, pues no están ajenas a esa humanidad. El aferramiento a todos los principios básicos, como dogmáticos e intocables no permiten esa adaptación y por tanto serán superados por aquellos que sí que lo hagan. La ley del mercado se encuentra en constante cambio, las artes y las ciencias obedecen en cierta medida a lo mercantil y por este motivo aquellas que se aferran a la tradición son desechadas por la sociedad.

*La tortuga de Darwin* previene a todos los participantes del acto teatral de la involución del ser humano a través de la tergiversación de la historia. Los sucesos acaecidos en el pasado no son si no la repetición de todos los defectos humanos. El desconocimiento, o un mal concepto sobre la historia, impide que los humanos cambien su manera de solucionar sus defectos e impide el progreso. Brecht (1985:129) lo explica:

Indudablemente, aprender en la forma en que lo hemos hecho en la escuela o en nuestra formación profesional es tarea ardua. Pero no olvidemos en qué circunstancias y con qué fines se realiza este aprendizaje. En realidad es una adquisición. El saber no es más que una mercancía que se adquiere para ser revendida. Todo aquel que haya superado la edad escolar debe proseguir su aprendizaje en el mayor secreto; porque si alguien confiesa que aún le queda mucho por aprender no hará más que desacreditarse por lo poco que ha aprendido.

Si se cuestiona a la sociedad que todos sus valores han de ponerse en duda, se puede encontrar con aversiones hacia esa historia. Es por esto por lo que el teatro de Mayorga no es un teatro didáctico, sino que, a través de la ironía, Harriet es capaz de mostrar al público la situación en la que se encuentra, tanto ella como el resto del convivio. La tortuga, como animal, sirve para crear un efecto de extrañamiento, que guía, a través de la palabra, al espectador hacia su autosuficiencia. No es inusual, como se comentó con anterioridad, ver figuras de animales durante toda la bibliografía mayorguiana. Como explica March (2013: 129):

Constante e impregnada de teatralidad, esta pieza teatral, no es otra cosa que la atención a su reverso, a su contrario, pues si la palabra se nos presenta en escena en boca del animal, es también para hablarnos, advertirnos, de los momentos de silencio. Mejor dicho, para resistir al enmudecimiento.

La experiencia como trauma es fundamental para Mayorga al igual que lo fue para Walter Benjamin. Los personajes académicos de esta pieza adecúan su trabajo como una producción en cadena, como unos datos que han recibido y que esperan comercializar. No son más que máquinas reprográficas que copian lo que otros han marcado. Los sucesos sobrevenidos en la historia son relatados a través de unas voces de los vencedores, hablando de los vencidos como lo otro. Sin embargo, el teatro de la memoria, o el arte de la memoria en general, presta voz a los caídos y son los sucesos los que marcan un contexto no lo principal de la vivencia. Mayorga (2016: 125), hablando sobre el shock de Benjamin, expone:

Volvió a casa enmudecido. No tenía nada que contar, no era capaz de comunicar su experiencia. En realidad, no había hecho experiencia alguna. Se había encontrado, de pronto en un paisaje «en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructivas, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano». La guerra no había sido para él una experiencia que pudiese comunicar, sino una enmudecedora tormenta de shocks. Era como si, súbitamente, hubiese sido devuelto al mundo mítico, en que rige el destino. Y ante el destino, sólo cabe el silencio.

Este silencio se ve entorpecido por la palabra, pues esta trata de cubrir el vacío pleno que deja el silencio. Como en un lugar en el que ha habido una explosión donde después de una gran sonoridad no queda más relajación que el sonido inerte de los cuerpos, *La tortuga de Darwin* no pretende mostrar la guerra tal y como fue, sino tal y como se vivió. En este punto es donde reside la característica principal del teatro de la memoria, pues es en ese lugar de la literatura donde la frontera se difumina y el silencio deja paso a la palabra que trata de explicar una experiencia inefable. Como la mística con Santa Teresa, Harriet duda de sus palabras, si serán capaces de transmitir esa vivencia, pero no se cuestiona la veracidad de estas.

Ambas protagonistas, tanto de *La lengua en pedazos* como de *La tortuga de Darwin* saben que sus palabras apaciguarán el silencio al que han estado sometidas, que sus obras serán recordadas por los que han estado alrededor de ellas, siempre y cuando las dos expliquen con palabras las experiencias vitales con las que han coexistido.

#### 4.3.5. La guerra ante el absurdo. *Reikiavik*.

A diferencia de *La tortuga de Darwin*, en *Reikiavik* los personajes no han vivido los hechos que están narrando, sino que se limitan a encontrar lo que pudo ocurrir a través del teatro. Esta pieza fue editada y publicada por primera vez en *Teatro 1989-2014* de Juan Mayorga (2014) pero poco tiempo después el autor introdujo algunos cambios en la edición de *Reikiavik* (2015). Juan Mayorga se enfrentó a la dificultad de poner en escena esta pieza y realizó unas permutaciones que posibilitan a los actores un juego que sirve de base al ajedrez. Broncano (2015: 98) resume:

*Reikiavik* desenvuelve este texto y saca a escena la confrontación de dos autoconciencias que se extrañan y desean, que luchan a muerte porque su vida sólo puede preservarse en el reconocimiento del otro, que parece exigir un doblegarse al que no está dispuesto si no es por la sumisión de su otro-espejo. En el principio fue el drama, pues. No hay identidad sin un conflicto en que se ponga la vida en juego, porque si no la existencia se quedaría en una pura existencia en sí, en una existencia sin furia, sin estar «fuera de sí», en un reivindicar lo que el otro tiene y guarda con cuidado, que no es otra cosa que el deseo del deseo del otro, su sumisión.

Esta pieza, por tanto, trata del recuerdo del que probablemente fue el enfrentamiento de ajedrez más importante de la historia, no por el campeonato en sí, sino por las tensiones que existían entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Bobby Fischer y Boris Spasski, aunque son los que mueven las piezas del ajedrez no son más que piezas movidas por estas dos grandes potencias, que en mitad de la Guerra Fría dominaban el mundo a su antojo.

La existencia de Fischer y de Spasski no se entiende si falta alguno, pues ambos son los protagonistas de esta pieza, sin ser ellos los que están en la escena. No aparecen más que como personajes mencionados, como caracteres de una pieza dramática, como títeres de alguien que los está utilizando para contar su historia. Estos titiriteros son Bailén y Waterloo. No deja de ser emblemático que ambos personajes tengan los nombres de conflictos bélicos y que ambos sean derrotas de Napoleón. La batalla de Bailén fue la derrota de Napoleón en España y Waterloo contra los alemanes, los holandeses y los ingleses.



En mitad de todo este conflicto se encuentra el niño, que pasa de ser un espectador a querer introducirse dentro del conflicto y del juego. La línea que separa el contexto histórico y la partida de ajedrez viene dada por parte de los dos personajes, quienes dejan de lado sus ideales políticos para proceder a explicar los sentimientos que llevaron a los personajes a disputar la partida en Reikiavik. La intrahistoria de la Guerra Fría sirve como contexto para representar la violencia. Mayorga implementa la sumisión de unos de los

dos por parte del otro, por parte de Fischer a Spasski, pero también de Spasski a Fischer. Ambos se reconocen como portavoces de sus gobiernos y ambos tienen las características de los dos movimientos políticos, pero para ellos la obsesión es el ajedrez. Broncano (2015: 98-99) especifica: «Los duelistas dejan fuera de sus mentes todo lo que no sea su agónico intercambio de deseos de muerte, aunque saben que la muerte del otro que es lo último que desearían pues su vida carecería de sentido sin aquélla».

No hay ningún momento de la pieza donde la lucha entre el otro y uno mismo deje de ser evocada a través del recuerdo de los duelistas. Las mismas historias que contaba Harriet en *La tortuga de Darwin* son las que sirven de núcleo para poner en cuestionamiento la historia oficial que se promulgó tras el enfrentamiento. Lo importante no es lo que ocurrió en sí, sino, como explican después los personajes, la imaginación de lo que podría haber sido. Gabriele (2014: 21) explica:

La guerra es un fenómeno en que la noción de cruzar y derribar fronteras es fundamental. Toda guerra tiene como fin expandir confines geográficos, fortalecerlos o bien recuperarlos. [...] Los conflictos de guerra, como el terrorismo, es un tema universal. Un drama cuyo tema es el terrorismo o la guerra es una obra que se ha concebido dentro de un contexto global. Si un dramaturgo decide llevar al escenario un discurso sobre el terrorismo, los actos terroristas y la guerra, en esencia lo que se está haciendo es poner en escena un discurso que reverbera mundialmente. Representar el terrorismo y la guerra en una obra teatral es establecer una conexión más allá de los confines nacionales en que se ha concebido la obra.

*Reikiavik*, es una obra global. No por el tema nacional, sino por la guerra cuyas consecuencias finales son la victoria y la derrota. La imaginación de los personajes está corrompida por los hechos reales, por la historia. Esta es recordada por Bailén y Waterloo para poder exponer sus puntos de vista sobre qué pasó en Reikiavik, pero desde la perspectiva lúdica e irresponsable de un actor que sabe que si mata a alguien en el escenario no tendrá repercusiones fuera de él.

El juego imaginativo se hace global. Pues no es un juego con un fin objetivo, al final las normas se ajustan al resultado de la partida entre los dos ajedrecistas, pero al hacerlo critican los pensamientos establecidos que la sociedad contiene de la Guerra Fría. El niño, no se posiciona, aunque ambos tratan de que se entienda y se difunda su ideología.

WATERLOO: Qué poco imagina Fischer cuando pone pie en la isla que morirá aquí. Qué poco imagina, al pisar suelo islandés...

BAILÉN: Estás haciendo trampa, Waterloo. [...] Intentas predisponerle a favor de Fischer.

WATERLOO: No eres bienvenido, Bailén. Adiós.  
 BAILÉN: Fischer morirá en la isla, pero muchos años después. Intenta ponerte en contra de Spasski.  
 WATERLOO: No necesita tu versión. No te necesita  
 BAILÉN: No te dejes confundir: la muerte de Fischer...  
 WATERLOO: No tiene tiempo. A segunda hora, examen oral final global. Total. Vital. No puede entretenerse comparando versiones. ¡Se juega el curso! (Mayorga, 2015: 18)

El tiempo es totalmente relativo en esta pieza, pues mientras que una partida puede ocupar gran parte de la obra, el viaje de Rusia a Islandia puede transcurrir en menos de una frase. *Reikiavik* no sólo es el juego de los actores, también lo es del espectador. Como cualquier obra de teatro, el público pacta tácitamente con los actores a que fingen creer lo que están viendo, pero en *Reikiavik* los espectadores llegan a confundir a Waterloo y Bailén con los dos ajedrecistas.

La identidad de ambos es una lucha de sometimiento, pues si bien Waterloo quiere ser Fischer, no en todas las representaciones es el americano. Bailén entra en el juego disfrutando de ser Spasski, pero sabe que va a perder. La pérdida de la guerra no es el sometimiento de la persona, por este motivo, pese a que el ruso pierda no se puede reprochar nada a su persona. Son los propios países, los que después del enfrentamiento, quienes restan importancia a estos dos ajedrecistas. Por parte de Fischer la completa ignorancia y por parte de Spasski tratándole como antirrevolucionario. A ninguno le interesa la política, sólo el ajedrez.

BAILÉN: ¿Hay un futuro para mí, camarada?  
 WATERLOO: No seas vanidoso, el mundo no se va a venir abajo porque tú hayas perdido unas cuantas partidas.  
 BAILÉN: Colapsan la Unión Soviética y la Federación Soviética de Ajedrez. En el mercado negro consigo el número de su madre. He enviado a Bobby miles de cartas, señora, ¿no cree que merezco una respuesta? Mi hijo no abre el correo, por los explosivos. ¿Puede transmitirle un mensaje de Boris Spasski? Quieren organizarnos la revancha. (Mayorga, 2015: 88)

La URSS y los Estados Unidos siguen en su lucha por saber quién es la potencia mundial más poderosa, mientras que los combatientes equidistantes son despreciados por ambos países. El dualismo claro que se da en la Guerra Fría no se produce en la relación entre Bobby y Boris. La apatía hacia el mundo político por parte de ellos y la interrupción en la narración permiten que Mayorga cree un extrañamiento al estilo de Bertolt Brecht.

Pero no sólo se queda ahí, sino que con los actos de Bailén y Waterloo crea un teatro de clown, de la misma manera que *Esperando a Godot*.

Esta confluencia de estilos remarca, en primer lugar, el conocimiento de Mayorga sobre el juego dramático y, en segundo, la importancia del teatro dentro del teatro. Lo metateatral está presente en más de una obra del dramaturgo madrileño, como se ha podido comprobar durante el análisis de estas piezas. La insignificancia de los personajes ante lo que está sucediendo, la importancia del silencio de sus actos ante los grandes hechos históricos, enmudece al Muchacho, que entra a formar parte, pero como un alumno más, como una persona que sin conocer trata de jugar a la representación de un evento.

El Muchacho aspira a ser actor, no parte de la historia oficial, él trata de mostrarse abierto a todos los cauces que la partida ha ido tomando y muestra rechazo hacia todo aquel ambiente que rodea a los ajedrecistas que no sean propiamente el ajedrez. Los personajes no son seres extraordinarios, sino mortales personas con defectos y con virtudes.

Spasski y Fischer no tienen seguidores, o sí. Pero lo importante en *Reikiavik* no es el juego de ajedrez, sino el sentimiento que para ellos significó ese evento. Es una historia pasada, un punto trágico de la vida de los dos ajedrecistas, pero Mayorga distancia al espectador de ellos para mostrar las miserias humanas en los tiempos de tensión política y social.

Como personas mortales, tanto Bailén como Waterloo están buscando nuevas generaciones que sigan representando ese hecho, ese tomar conciencia de los recuerdos pasados, para, si no evitar los desastres que se produjeron, al menos tener un punto de referencia para solucionar el conflicto. Mayorga propone al espectador como un crítico, al que no se deja engañar por las leyes que dicta la sociedad, sino como adultos capaces de encontrar sus responsabilidades y quehaceres en los protagonistas de esta pieza.

BAILÉN: *(Al teléfono.)* No continuaré jugando. He sido derrotado. Robert Fischer es el nuevo campeón del mundo.

*Bailén y Waterloo empiezan a recoger todo lo que han empleado en su representación.*

MUCHACHO: ¿Y?

WATERLOO: ¿Te parece poco?

BAILÉN: El libro acaba ahí, con esas tres frases. «No continuaré jugando.»

WATERLOO: «He sido derrotado.»

BAILÉN: «Robert Fischer es el nuevo campeón del mundo.»

WATERLOO: Punto final.



MUCHACHO: ¿Qué pasó luego?

WATERLOO: ¿Luego? El libro no habla de ello. Creo que la guerra no tuvo lugar. ¿O sí tuvo lugar? (Mayorga, 2015: 84)

El libro es una tábula rasa donde la historia se ha incrustado. La narración de los hechos termina, por tanto, también termina la vida de Fischer y Spasski. El Muchacho sabe que eso no puede ocurrir, pues después de un evento siempre habrá algún victorioso, por muy equidistante que se muestre. Benjamin (2015: 31), al igual que el Muchacho:

Las situaciones son el resultado, no la premisa, de esos procesos experimentales –unas situaciones a las que se accede a través de los distintos personajes, pero no desde la búsqueda de cercanía con el espectador, o del estupor sino, al contrario desde la distancia, la distancia crítica. En este sentido el teatro crítico no muestra situaciones sino que invita a descubrirlas. Y este descubrimiento se logra gracias a las interrupciones de las tramas. En el bien entendido de que las interrupciones no tienen aquí un efecto excitante sino una función organizadora. Al detener la trama, obligan al espectador a tomar partido ante lo que sucede, y al actor respecto de su papel.

Benjamin, enunciado las características del teatro de Brecht, resume esta pieza de Mayorga. La situación de los personajes es la representación de la vida, del expectante, de la partida de ajedrez. No hay futuro para los representantes, pero sí que lo hay para unos nuevos duelistas ficcionales que traten de aferrarse al recuerdo de la guerra para vivir fuera de sí mismos, como el muchacho, finalmente apodado «Leipzig».

#### 4.4. DOS ÚLTIMOS PUNTOS DE ATENCIÓN Y UNA EXCEPCIÓN.

Antes de concluir este último apartado del análisis cabe destacar dos últimas menciones, no por ser menos, sino por estar incluidas en el volumen de *Teatro para minutos (28 piezas breves)* (2009) de Juan Mayorga. En esta pequeña antología de teatro breve recoge piezas que tienen autonomía por sí mismas, que el propio autor (2009: 7) especifica:

Cada uno de los textos que constituyen este “Teatro para minutos”, escritos a lo largo de los últimos veinte años, quiere ser juzgado no como esbozo o boceto de un texto más amplio, y mucho menos como los restos de un largo texto fallido. Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa. Ello no excluye que un lector o una puesta en escena descubran pasadizos que comuniquen unas piezas con otras. Quizá algunos de esos pasadizos entre textos sean menos secretos para el lector que para quien los ha escrito. Al fin y al cabo, un texto siempre sabe cosas que el autor desconoce.

Dos de las piezas recogidas en esta antología tienen ciertas analogías con el teatro de la memoria. El primero de ellos es *El hombre de Oro* y el otro es *JK*. Son pequeñas piezas que muestran una intención universal, que determinan una manera de hacer teatro alejado del mercado y de las extensiones impuestas por lo comercial, para personificar la pequeñez de la condición humana moderna. Los temas de las piezas son diversos entre ellos. Mientras que *El hombre de Oro* recuerda a los sufridores de la Guerra Civil, tanto vencedores como perdedores, *JK* es un monólogo sobre la repatriación de los judíos y los comunistas a los campos de concentración nazis. Pero ambas convergen en un mismo modo de hacer. Dar importancia a los que vivieron la historia fuera del relato oficial, para encontrar el relato comunitario de lo que ocurrió en la realidad.

*El hombre de Oro* relata la historia de tres hermanos que viven de la sastrería en tiempos de la Contienda Nacional. En el prólogo a esta breve pieza se encuentra una mujer bailando hasta que una sombra la rapta y ella se convierte en Maniquí. Los hermanos Mayor y Mediano están expectantes en todo momento por saber si alguien nuevo entrará en la tienda, pero sólo los ruidos de los aviones interrumpen la acción. Ambos esperan a su hermano pequeño, que se fue a la guerra, porque es la única inspiración para que el mayor pueda terminar de construir un vestido de gala.

MEDIANO: Lo conseguirás en cuanto él haya vuelto. Cuando él esté aquí, las ideas volverán a circular claras por tu cabeza.

MAYOR: Ya debería estar aquí

MEDIANO: En seguida lo tendremos de vuelta.

MAYOR: ¿No dijeron que lo habían cazado en Zamora? Ni que lo trajesen de los mismísimos infiernos.

MEDIANO: No se puede pedir puntualidad, en los tiempos que corren.

MAYOR: ¿Y si se hubiesen equivocado? ¿Y si lo han confundido con otro? (Mayorga, 2009: 14)

La espera tiene el resultado de que el menor vuelve, pero más que una recibida anhelada y cariñosa se encuentra con la importancia del trabajo. El Menor, ha vivido el trauma de la Guerra y todos los afanes de sus hermanos les parecen nimiedades en comparación con los desastres que la guerra le ha deparado. Como se citó en el análisis de *Reikiavik* la experiencia vital del hermano menor es ahora más inefable que los dos hermanos saturados por la entrega de un vestido.

La narración de lo vivido en la guerra, y a diferencia de lo que Benjamin planteaba, el Menor siente fascinación por las tragedias acaecidas, por los traumas superados. Para él no hay mejor manera de morir que en la guerra, pero el Mayor, tratando de evitar que su hermano vuelva a la guerra no entra en la conversación sobre ella. La patria de los pacíficos es el arte, pues no existe ningún tipo de representación que no traspase las fronteras y que pueda llegar a ser entendido o generar emociones escondida en una nación.

MAYOR: Nuestra patria es nuestro arte. (VA HACIA UN ARMARIO.) ¿Recuerdas aquella seda de que nos habló una noche de lluvia un judío de Ávila? (ABRE ANTE EL MENOR EL ARMARIO, QUE CONTIENE UNA SEDA MAGNÍFICA.) Movilizaron diez regimientos para encontrarla. ¿No tenemos entre nuestras manos las mejores telas, aquéllas con las que nunca nos atrevimos a soñar? ¿Sabes de dónde han traído estos hilos de oro? Es esas tijeras, y las agujas...

OBLIGA AL MENOR A ACARICIAR LA SEDA. EL MENOR LA TOCA CON CODICIA. PERO SE APARTA DE ELLA COMO SI FUESE PECADO.

MENOR: ¿Ya no lo recuerdas? Te he visto bailar diez días y diez noches con una mujer para vestirla de novia. Siempre había mujeres aquí. Bailaban con nuestros vestidos.

MAYOR: Volverán. Cuando la guerra acabe sólo querrán bailar para nosotros. (Mayorga, 2009: 21)

El arte y la memoria sirven al Mayor para crear un mundo alejado de la guerra, interrumpido por el ruido de los aviones y las bombas. Pero como cualquier movimiento cíclico, el posicionamiento en cualquier bando de una guerra es mostrar una historia totalmente tergiversada de lo que realmente ha ocurrido. Y esa labor, representada por el hermano Mayor, es la labor del arte, la labor de la memoria, la que produce esperanza al mismo tiempo que sufrimiento al no poder combatir la realidad. Parodi (2013: 54) expone: «El grado de individualidad o colectividad de las perspectivas del personaje representadas determina igualmente la posibilidad de síntesis de estas, pues [...] el

establecimiento de una realidad común se hace más difícil cuanto mayor es el número de modelos individuales de realidad que contrastan con modelos colectivos de realidad».

Por otro lado nos encontramos la pieza *JK*, ésta con un monólogo sobre la huida de Walter Benjamin de las garras de la policía nazi. El único personaje, JK, es un testigo de lo que ocurrió. Él trataba de conocer más al pensador, pero al tiempo tan conocido como desconocido para el narrador. El monólogo recuerda el camino que hubo de hacer para llegar hasta España y poder pasar la frontera hacia Portugal, y el «egoísta» final de un revolucionario, pues con su suicidio todo su pensamiento se puso en tela de juicio.

JK: Pero yo me preguntaba, me lo sigo preguntando: ¿tiene derecho al suicidio un verdadero revolucionario? ¿No es el suicidio un gesto egoísta que un revolucionario no puede consentirse? En el suelo estaba la ampolla de cristal, muchos llevaban ampollas de morfina o de cianuro en aquellos tiempos. Tuve que registrar todo el cuarto hasta dar con el maletín. Dentro de él encontré este manuscrito. La última anotación que seguramente hizo aquella noche con su letra pequeña y apretada, dice: “Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo”. (Mayorga, 2009: 144)

La figura de Walter Benjamin es fundamental para entender toda la dramaturgia de Mayorga, precisamente, por este motivo, esta pieza breve es un elogio al pensador y un retrotraerse a sus experiencias dramáticas. Pues Juan Mayorga se cuestiona la importancia de Benjamin en la salvación de los judíos comunistas que trataban de huir de Francia y de Alemania para no ser atrapados y asesinados por los soldados nazis. Toda la problemática que a lo largo de sus obras sobre la *Shoah* ha expuesto Mayorga son resumidas e incluso atrapadas en una fotografía en este drama breve. Como resume Peral Vega (2015: 57):

Con Nietzsche el hombre contemporáneo aprende la viabilidad de la tragedia, si bien con componentes muy diversos a los que constituían sus variantes clásicas. Y con Benjamin [*El origen del drama barroco alemán*], comprueba que el camino de posibilidad para la tragedia pasa ineludiblemente por el drama barroco, sobre todo en lo que toca a la primacía de la palabra. La *tragedia* mayorguiana, ya lo hemos dicho, es fundamental y radicalmente verbal, no sólo en lo que tiene de reflexión viva sobre la correspondencia indisoluble de los conceptos de *hombre y palabra*, sino en la configuración del espacio y la atmósfera escénicos a través del verbo.

Por último, se añade en este análisis una pieza de excepción en la que la memoria del espectáculo es la única capaz de salvar y someter todas las pasiones humanas. El lenguaje

sigue siendo el principal elemento de esta pieza, pero lo escénico se da fuera de la escena y dentro de ella. Esta pieza, no publicada en la fecha de creación de este análisis, se trata de *El mago*. En ella, Mayorga crea un clima que roza el absurdo para cuestionar los límites del teatro o del espectáculo escénico.

En un ambiente familiar, de clase media y con reminiscencias a *La cantante calva* de Ionesco, Nadia, la madre, llega a casa después de haber visto un espectáculo de magia. Ante la reticencia del marido por haber ido al espectáculo la hija, Dulce, le reprocha a su padre que no haya acompañado a Nadia. Pero Nadia ya no está entre ellos, pues ha sido voluntaria del mago y según ella todavía sigue allí.

NADIA: El espectáculo no habrá acabado mientras haya un espectador. La mitad se marchó en el número del as de corazones –hasta un bebé hubiera adivinado que estaba en el montón de la izquierda–, pero la otra mitad sigue allí porque el mago les da pena, porque no tienen nada mejor que hacer o porque les da miedo volver a sus casas. También yo tengo miedo.

VÍCTOR: Comprendo que estés alterada. Te han sacado voluntaria y eso altera. ¿Por qué no vas al cuarto y te echas un rato, hasta que lleguen nuestros invitados?

NADIA: No he abierto los ojos para echarme un rato. No es para eso para lo que he entrado. (Mayorga, 2018)

El don de la ubicuidad que otorga el espectáculo es el que al mismo tiempo el teatro ha de transmitir. Una representación que sólo entretenga el tiempo que se está dentro de la sala de actuación no permite una vivencia completa de la vida dramática.

El debate que ha de realizar el espectador es propuesto en esta pieza por Mayorga, aunque solo una persona de la familia haya ido a ver esa muestra. Nadia se queda atrapada entre su casa y el escenario. En esta familia, de clase media y normal, la madre está enajenada por lo que el arte puede provocar en la vida de las personas. Al igual que la pieza de la autora francesa Yasmina Reza (*Arte*) en la que se pone de relieve la importancia del esnobismo en el mundo cultural más que de una cultura Crítica, en esta pieza Mayorga propone el escepticismo como una manera de realizar reseñas culturales.

Las metateatralidad a la que están sometidos los personajes y los espectadores está difuminada por un hecho que, a pesar de su carácter ficcional, todo el convivio lo da por un suceso real. Todos los personajes que tratan de ayudar a Nadia se quedan encerrados en el teatro, mientras que sus cuerpos están en la casa. El toque absurdo viene dado por

la aceptación de los disparates que se están vociferando. Los diálogos que, por parte de Víctor, el padre y marido, tratan de ser cabales, no son aceptados por todos los personajes allí presentes. Mayorga (2016: 94) expone:

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle que algo es distinto de cómo es, que algo pudo ser distinto de cómo fue. Darle a ver el orden dominante, los sentidos de la 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. [...] El espectador –el crítico– debería descartar la identificación como procedimiento. Debería tomar la obra como foco de una elipse.

Pues si *El mago* muestra el absurdo del *statu quo*, el espectador ha de criticar el tipo de vida que esta pieza nos propone. Si esta pieza propone la crítica del arte más allá de la visualización del arte, exige al receptor que no tome lo expuesto como algo real, sino como un constructo hacia una didáctica de la crítica. La pieza no muestra un dogma, sino la expresión de que el teatro es un espejo de la humanidad. Las personas no son ajenas a lo que se muestra en escena, puesto que lo que ocurre con Nadia puede ocurrir a cualquier espectador, o no. Lo absurdo se adueña de la realidad para entenderla, no para atraparla y cuando ésta le da todas las respuestas lo absurdo vuelve a intentarlo con nuevas preguntas. Es el espectador quien debe dar al espectáculo la importancia que tiene, un elemento cultural capaz de saltar las barreras que aúna todos los elementos sociales y políticos en un solo lugar y abierto para toda la polis.

VÍCTOR: Estás con una paz que no te conocía. Tienes tanta paz que no me atrevía a acercarme. Hasta que, desde el escenario, El Mago ha dicho: “¿Truco? ¿Proyección? ¿Holograma? Tenemos entre el público a un valiente que va a ayudarnos a comprobar que no se trata de nada de eso”, y me ha tendido la mano. Yo la he rechazado, he subido al escenario sin aceptar su ayuda. Él me ha invitado a tocar la mesa, las sillas, las paredes, y a vosotros también, me ha invitado a tocaros como ahora estoy haciendo, y todo era real, me he tocado a mí mismo y era yo realmente. Entonces el Mago ha señalado esa puerta y me ha dicho: “¿Se atreve a cruzarla, Víctor?”. “Claro que me atrevo”, he dicho, y he atravesado la puerta. Y resulta que no llevaba al resto de la casa, ni a ninguna parte. Resulta que detrás no estaba el resto de la casa, no había resto de la casa. Y, de pronto, he visto los focos, estaban ahí y ahí, y ahí. (*Los señala.*) Y entonces, al ver mi cara de sorpresa, el público ha estallado en carcajadas, y el Mago también ha estallado en carcajadas. Era una risa limpia, sin malicia, sin intención de herirme, que me ha herido profundamente. Al darse cuenta de mi sufrimiento, por pudor, los espectadores han bajado la mirada. Ninguno me ha visto acercarme al Mago. He salido del teatro sin mirar atrás, he

caminado por la calle sin mirar atrás hasta que he oído un llanto a mi espalda. Entonces he vuelto la cabeza y te he visto llevando en tus brazos el cuerpo del Mago. (Mayorga, 2018)

El espectáculo entra en la casa como el teatro griego se ofrecía a la ciudad. El teatro, para Mayorga no es un elemento social que se pueda borrar, sino que deja una marca indeleble. El dramaturgo crea para que el debate no se quede en el escenario, sino que, como el mago, todos los lleven en brazos y que mejore la capacidad de crítica de la sociedad anestesiada.

## 5. CONCLUSIONES

El estudio de las nuevas tendencias dramáticas contemporáneas no se encuentra alejado de todo lo político y social que está gestándose en la sociedad occidental actual. Los cambios producidos en este comienzo de milenio debido, en gran parte, a las luchas de poder entre lo nuevo y lo tradicional, han originado unas luchas entre todos los ciudadanos que están más o menos vinculados al mundo de la cultura. Por este motivo, este estudio muestra todos esos cambios a través de una mirada crítica a la sociedad, no por el mero hecho de mostrarse escéptico con toda la realidad que rodea a esta época, sino por tratar de una manera dura y rigurosa los tópicos que rodean a los nuevos creadores.

La búsqueda de la verdad en un mundo en el que las palabras no tienen ninguna posibilidad de expresar nada y los hechos son fácilmente escondidos, es preferible realizar un estudio propio de todos los elementos que están en juego, como actantes, de las vidas de todos los ciudadanos que concurren en un mismo juego político, que no partidista.

Es por este motivo por el que el paradigma español está en juego en este estudio, como país occidental y lleno de expresiones políticas con voz propia. La búsqueda de una verdad única, así como de la salvación a través de la opinión popular establece unas bases que tratando de ser democráticas no son sino la lucha de unos egos refrendados por un pueblo que no tiene la capacidad de conocer todos los motivos y/o aspiraciones internas de los actores partidistas.

La importancia que se le da en este estudio a la buena educación, que no una educación tradicional o parcial, es precisamente observar todas las circunstancias que rodean a la condición humana y tratar de no caer en banalidades, sino reforzado en una idea de pensamientos múltiples que hagan que el progreso y la decadencia no tengan el mismo camino que hasta estos momentos han tenido. La importancia de Chomsky, como pensador anarquista, en este trabajo está presente en su mirada crítica con todo el sistema estadounidense que sirve de crisol comparativo con la sociedad española actual que es el lugar de referencia de la mayoría de autores dramáticos que se proponen aquí

La educación, además, no puede ser revisionista, sino aspirar a conocer los hechos tal y como fueron, no sólo cómo han sido contados. Esto implica un grado del conocimiento de la historia en la que la humanidad entera se ve reflejada en su folclore. La búsqueda del conocimiento a través de la comunidad otorga la posibilidad a los estudiosos, así como a los asistentes de un espectáculo dramático, a reconocerse dentro de una comunidad no como mero participante, sino como parte fundamental de ella, una piedra angular. Una



sociedad educada en el criticismo ayuda, por consiguiente, a la creación de un nuevo estudio de la condición humana, en la que todas las personas sean consideradas responsables directas de sus actos, así como formadores directos de las nuevas generaciones que montarán su crítica sobre las ruinas que se están provocando.

Proponer un estudio sobre la historia comunitaria ayuda, por tanto, a entender los hechos que están proponiendo nuevos paradigmas de conocimiento. La cultura ha de convertirse en un punto de unión, ya no por la dedicación hacia ella, sino por la identificación de la humanidad ante su espejo, ante aquello que se desdobra para hacer visible sus carencias. La búsqueda de esa humanidad ya no está únicamente en los métodos tradicionales de libro y sillón, sino que se encuentra al alcance en cualquier punto del globo terráqueo. Las nuevas tendencias artísticas, que no sólo literarias, comienzan a fundamentarse en la sociedad red donde los autores dramáticos contemporáneos luchan la inmediatez de la creación digital.

No todos luchan de la misma manera, pues si bien en este estudio se proponen los autores que probablemente están ejerciendo un trabajo destacado en los escenarios, tanto de España como del resto del mundo, ejercen una fuerza de presión para mantener con vida en arte de Talía, el arte del reflejo de las acciones humanas delante de un público que ejerce como pueblo y como crítico.

Es por este motivo por el que la literatura de la memoria juega un papel crucial en este punto de la historia, donde lejos de la imagen que se ofrece popularmente de un mundo feliz gobernado por unas redes sociales vigilantes de las conductas humanas, la memoria permite recrear un espacio donde todos los tiempos y todos los espacios tengan lugar en uno solo, en una mónada en la que se combate la rapidez y la ignorancia.

No es de extrañar que este tipo de literatura surgiera en Europa después de un tiempo tras el trauma del holocausto. Es en los países germanos, aunque no exclusivamente, donde esta literatura tuvo su cuna. Tras el silencio de los ausentes llegó la voz de los presentes, la lucha con el «ángel de la historia» quien trata de sobrevivir mirando impasible los desechos que va creando.

Para concretar estas nuevas tendencias en un solo nombre y a raíz de lo expuesto a lo largo del trabajo, la aproximación a su dramaturgia y los ensayos académicos, Juan Mayorga ha estudiado en su creación una visión crítica y filosófica de la sociedad, así como una desconfianza a las palabras y verdades establecidas a lo largo de la tradición. Juan Mayorga se ha convertido en un autor atrayente para los académicos por su lenguaje dramático y su puesta en escena. Su trabajo como dramaturgo y su reciente inclusión en

la Real Academia Española le confieren un mérito lingüístico y filosófico que impregna todo su trabajo como dramaturgo. Los espectadores que asisten a sus eventos teatrales han de entrar en el juego político-teatral que él mismo propone.

Sus piezas combinan la tradición formal con la vanguardia temática. El escenario es tratado por el dramaturgo madrileño como un lugar en el que el pasado y el presente se unen para proponer un debate responsable y respetuoso con la presencia de los ausentes, de las voces que han sido silenciadas a lo largo de los años y que a través del pensamiento de Walter Benjamin han resurgido de nuevo. A través de la tesis doctoral de Juan Mayorga se puede comprender la importancia del concepto de la historia del pensador alemán se realiza una crítica a toda la sociedad que es puesta en evidencia gracias al apoyo académico de Reyes Mate. Además, la investigación teatral de Mayorga propone una indagación sobre los comportamientos y motivaciones que condicionan al ser humano.

Él no pretende dar una visión partidista de un hecho histórico, sino que intenta compulsivamente reflejar la imagen de que no es posible la adquisición de una verdad absoluta. Su teatro no trata de adoctrinar, por el contrario, refuerza la figura del espectador crítico, pues sus piezas muestran una lucha constante con el espectador, que fácilmente se puede sentir violentado al hacer uso del ejercicio de desdoblamiento dramático que se produce en la escena.

A través de su variedad temática, la obra de Juan Mayorga no permite que ningún dogma se apodere de sus teorías, aunque propone problemas filosóficos dentro de la pieza para que ésta pueda ser método de cuestionamiento de toda la tradición tanto personal como social. Para ello introduce el teatro de la memoria dentro de las piezas examinadas en este estudio. El pasado es un motivo fundamental que admite la unión con el presente y con los convivios futuros. Esto es, para Mayorga el teatro ha de ser la herramienta de unión popular, no como un elemento partidista posicionado a favor de una causa, sino como motor de cuestionamiento del funcionamiento social. En el marco sociopolítico, expuesto al principio de este trabajo doctoral, se persigue la crítica a la sociedad actual desde una perspectiva alejada de cualquier movimiento político. Aunque todos los humanos, como especie tengamos una capacidad política o unas ideas más o menos partidistas, el teatro ha de ser el lugar de convivencia y de debate a través de lo expuesto en el escenario.

El teatro de Mayorga plasma la responsabilidad que el espectador contemporáneo ha de poseer con respecto al pasado, las víctimas ausentes y los ganadores presentes. Ante una sociedad que está casi totalmente digitalizada en la que todo se puede hacer a través

de una pantalla, el dramaturgo propone el teatro como un elemento de reunión social, que obligue a las personas a salir de su zona de confort y se haga en el sitio físico del teatro una reunión de todos los tiempos y todos los espacios. Donde las ruinas del pasado sean, además, la base fundamental de creación, pues sin ellas no es posible un avance en clave de progreso, sino más bien una evolución decadente.

Tras la división en cuatro capítulos del teatro de la memoria dentro de la dramaturgia de Juan Mayorga se vislumbra un dramaturgo que conociendo las circunstancias presentes y pasadas de la sociedad no considera inmiscuirse en ellas, sino ser una voz de la conciencia que examine las verdades dadas y fomente la crítica dentro de una sociedad «culinaria», en palabras de Bertolt Brecht. El conocimiento de Mayorga de los desastres acaecidos a principios del siglo XX en la sociedad española con el Golpe de Estado y su posterior Guerra Civil le permite indagar, sobre todo gracias a Sanchis Sinisterra, en los caídos por parte de los dos bandos, pero tratando de buscar una historia real abandonando la versión deshumanizadora del relato oficial. En *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* y *Más ceniza* se percibe un presente y un pasado que en absoluto es conocido por sus propios habitantes, sino que, por el contrario, se mantienen reacios a cualquier consideración política o partidista de estos hechos.

El pasado, en estas piezas, permite resolver cuestiones presentes. Pues si bien el tema de la memoria histórica sigue siendo un tema candente en los momentos en los que se fragua este estudio, la manera más responsable de acercarse a él, como ciudadano crítico, es poner en duda todas las teorías que responden a intereses partidistas y pensar y recrear una historia total a través de los recuerdos de ganadores y vencidos, a través de las ruinas históricas y reconociendo a todos los seres humanos como coetáneos a los hechos.

En el segundo bloque de obras, en las que se trata el tema de la shoah, Mayorga se muestra como un investigador que trata de dar voz a aquellos que fueron perseguidos, exiliados, torturados y/o asesinados. En *El cartógrafo* así como en *Himmelweg*, se adivina que los conocimientos generalistas que ofrece cualquier sistema educativo occidental no permiten el desenmascaramiento de las mentiras o ni incluyen los códigos necesarios para un estudio verdadero que ponga en jaque la condición humana.

La presencia ausente de Walter Benjamin y su causa contra los regímenes totalitarios permite a Mayorga exponer sus ideas como un adaptador, esto es, como un traductor de un momento histórico en los días actuales. Así como en *El traductor de Blumemberg* Calderón es el verdadero autor de los textos del ideólogo alemán, Blumemberg pierde el control sobre los sentimientos encontrados que generan sus obras ensayísticas. Como se

saca a relucir, esto es debido a que el autor no es quien culmina sus propias obras, sino que es el crítico, en sociedad, quien puede juzgar si una pieza es artística o simplemente letras en un papel mojado.

En el tercer bloque de piezas analizadas, las denominadas historias humanas, pretenden ahondar en el estudio de la condición humana, en sus virtudes, en sus defectos y sobre todo en su labor política, esto es, su presencia dentro de una comunidad y la manera en la que afronta los problemas. En *Cartas de amor a Stalin*, tanto Bulgákov como Bulgáкова tratan de vivir, no de sobrevivir. Sus palabras son censuradas, y su crítica satírica hacia la sociedad, no le permiten desarrollarse como ser humano político, esto es, no le es posible ejercer ninguna función dentro de su propia comunidad. En esta pieza, precisamente, se trata del abandono del crítico en pos de una buena convivencia, sin reflexionar en la decadencia que supone el ser acrítico en el seno de la complejidad y la confrontación que implica formar parte de una esfera ciudadana.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve* se observa el mismo patrón estructural que en *Cartas de amor a Stalin*, aunque en esta, en lugar de ser censurado está recluido en un Zoo donde la muerte del mono está siendo motivo de un espectáculo. Por el contrario, en *La lengua en pedazos*, Santa Teresa está siendo perseguida por sus palabras y arguye nuevas estrategias verbales para salir de su situación de hostigada. Las palabras le permiten salir airosa de todas las acometidas violentas que le vienen desde los más altos estratos de la sociedad clerical, al mismo tiempo que ella trata de popularizar una idea de Dios.

*La tortuga de Darwin y Reikiavik* esbozan una lucha contra la historia oficial, esgrimiendo los motivos por los que ésta ha dejado de ser una ciencia humana para convertirse en un mero hecho mercantil al servicio de los ganadores históricos, mientras que se desechan y olvidan los motivos y los personajes ausentes.

En el último apartado del cuarto capítulo se analizan dos piezas breves del teatro de Mayorga que permiten entender el teatro como una lucha contra la tradición, con una propuesta de nuevas formas de representación, así como de nuevos elementos visuales y textuales que permiten al espectador formar parte de la memoria colectiva gestada en la asamblea convivial del auditorio.

Por último, al añadir *El mago* en este estudio, se pretende mostrar la máxima mayorguiana según la cual el arte está hecho para servir a la comunidad y no para estar escondido dentro de un teatro o de un museo, esto es, el espectáculo artístico persiste en los personajes que fueron a ver el espectáculo de magia, se quedan absortos con el

acontecimiento dramático de la misma manera que se convierten en parte del espectáculo teatral para dejar sus individualidades al servicio de una comunidad que trata de ser más crítica y creadora de nuevo contenido cultural.

En suma, con este estudio se ha querido arrojar luz sobre los delirios y los desvelos de un dramaturgo que plasma en su teatro una búsqueda del motor vital humano, así como una explicación a los problemas filosóficos y matemáticos que rodean a toda la sociedad, un teatro que propone soluciones y argumentos para alzar el grito acerca de la imposibilidad de la obtención de una verdad absoluta a causa de la visión difuminada que se tiene de los valores tradicionales en una sociedad en continuo proceso de evolución.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Abejón, L. F. (2010). "Entrevista: «Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria»: Juan Antonio Mayorga Ruano, matemático y dramaturgo". *Matematicalia: revista digital de divulgación matemática de la Real Sociedad Matemática Española*, 6 (1), 3.
- Abuín, Á. (1997). *El Narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*, I. Madrid: Akal.
- Alejos García, J. (2006). «Identidad y alteridad en Bajtín». *Acta poética*, 27 (1), 45-61. Recuperado 10 de noviembre de 2019 de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0185-30822006000100004&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-30822006000100004&lng=es&nrm=iso&tlng=es)
- Alonso de Santos, J. L. (1998). *La Escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- \_\_\_\_ (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Castalia.
- Alonso, M. R. (2014). «La mirada cinematográfica del acotador de *Hamelin* de Juan Mayorga». *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 359-366.
- Andrés, R. (2016). *Pensar y no caer*. Barcelona: Acanalado.
- Aragay, M. (1992). *El Llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. Barcelona: PPU.
- \_\_\_\_ (2017). «Llenguatge, política, realitat: el teatre de Harold Pinter». *Vells temps/Cendres a les cendres*. Barcelona: Editorial Comanegra, 113-128.
- Aramburu, F. (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_ (2017). «Juan Mayorga: El escenario hay que reservarlo para preguntas que no tienen respuesta». *El cultural de El mundo*. 22 de septiembre de 2017.
- Araujo, Luis. (2007). «Un enemigo del pueblo. Ibsen y Mayorga, una lectura compartida». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 317, 10-14.
- Arendt, H. (1978). *The Jew as a Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*. Nueva York. Grove Press.
- \_\_\_\_ (1991). *The Jew as a Pariah*. Nueva York: Grove Press.
- \_\_\_\_ (2014). *Más allá de la filosofía: escritos sobre cultura, arte y literatura*. Madrid: Editorial Trotta.

- Argüello Pitt, C. (2011). «El otro como condición del teatro político». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 65-72.
- Aristófanes. (2015). *Las nubes/Lisístrata/Dinero*. Madrid. Alianza Editorial.
- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Asurmendi, C. (2011). «Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en Cartas de amor a Stalin». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Argentina: Facultad de Filosofía y Humanidades, 117-130.
- Auerbach, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Aznar Soler, M. (1997). «Metateatro e Historia en *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra». *Hispanística XX*, (15), 133-150.
- \_\_\_ (2006). «Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga». *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 31(2), 79-118.
- \_\_\_ (2013). «Un eterno aprendiz de dramaturgo». *Fragments de un discurso teatral* (pp. 375-390). México: Paso de Gato.
- \_\_\_ (2016). «La recepción crítica del estreno de *Himmelweg*, de Juan Mayorga, en Madrid». *Caracol*, (12), 180-205.
- Balderrama, L. S. (2008). *El esquema actancial explicado*, 7.
- Barrera Benítez, M. (2001). «El teatro de Juan Mayorga». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, (7), 73-94.
- \_\_\_ (2009). «Estructura y sentido de *La paz perpetua* de Juan Mayorga». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, (23), 47-66.
- \_\_\_ (2010). «El espíritu ilustrado de «*La paz perpetua*» de Juan Mayorga». *Contraluz: revista de investigación teatral*, (4), 30-49.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Bartolomé, V. (2011). «El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga* (pp. 83-98). Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Batty, M. (2005). *About Pinter: the playwright and the work*. London: Faber and Faber.

- Bayo, E. P.-R. (2010). «El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, (15), 39-60.
- Beckett, S. (1965). *La Última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios*. Barcelona: Aymà.
- Benjamin, W. (1973). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (2008). *Obras* (I). Madrid: Abada.
- \_\_\_\_ (2015). *El autor como productor*. Casimiro libros.
- \_\_\_\_ (2017). *La tarea del crítico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Bernhard, T. (1998). *Heldenplatz (Plaza de los Héroes)*. Hondarribia: Hiru.
- \_\_\_\_ (2000). *Ante la jubilación: (comedia del alma alemana)*. Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru.
- Bezerra, P. (2008). *Dentro de la tierra*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- A.A.V.V. (2007). «Biografía teatral de Juan Mayorga» *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (320), 49-50.
- Bloom, H. (1995). *El Canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Bobes Naves, M. del C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bravo, J. (2013). «La lengua en pedazos: Teresa de Jesús, una mujer rebelde y salvaje». *ABC Cultura*. Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/20130208/abci-teatro-ocio-mayorga-201302071508.html>. Consultado 6 de febrero de 2018.
- \_\_\_\_ (2014). «Juan Mayorga: “No hay nada más parecido a la vida que el teatro”». *ABC Cultura*. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/teatros/20140527/abci-entrevista-juan-mayorga-201405271359.html>. Consultado el 4 de agosto de 2017.
- Brecht, B. (1985.). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brignone, G. (2011). «Ante la ley: un acercamiento al concepto de adaptación teatral». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 141-164.
- \_\_\_\_ (2016). «Claves de la dramaturgia de Juan Mayorga (multiplicidad y complejidad)». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Antígona, 265-282.



- \_\_\_ (2011). «Huellas de la Poética de Aristóteles». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 73-80
- Brizuela, M. (2010). «El teatro de Juan Mayorga. Arte de la memoria». *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*, 265-272.
- \_\_\_ (2011). «De la tragedia al drama». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 181-188.
- \_\_\_ (2016). La renovación incesante. En *Análisis de la dramaturgia española actual*. Ediciones Antígona.
- Brizuela, M. et Al. (2011). *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (2010). *Cartas a Stalin*. Madrid: Veintisiete Letras.
- Caballero, E. (2017). *La autora de Las Meninas*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro.
- Calderón de la Barca, P. (2001). *El monstruo de los jardines*. Madrid: RESAD.
- Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Calvo, J. H. (2013). «Introducción Más Ceniza, de Juan Mayorga». *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (5), 103-115.
- Candel, J. L. M. (2011). *Raíces de la nueva dramaturgia en España. Traslación de la influencia de los hechos teatrales de los años ochenta a los principales autores del s.XXI*. Alicante: Universitat d'Alacant.
- Carballo, C. F. (2013). «La ruptura de horizontes en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra». *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*. Roma: Aracne Editrice, 291-300.
- Castellary, Á. B. (1992). *El teatro y la comunicación teatral*, 1(1), 26.
- Castellón, A., Mayorga, J., Miranda, J. L., & Pallín, Y. (1999). «La huella de Beckett.» *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (2), 30-36.
- Castillo, R. A. (2017). «Lope de Vega a la luz de Juan Mayorga: Fuente Ovejuna en el siglo XXI». *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 264-275.

- Chiappé, D. (2009) Algunos apuntes para una novela colectiva. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/algunos-apuntes-para-una-novela-colectiva-0/html/023f6912-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/algunos-apuntes-para-una-novela-colectiva-0/html/023f6912-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_). Consultado 25 de mayo de 2017.
- Chomsky, N. (2017). *Réquiem por el sueño americano. Los diez principios de la concentración de la riqueza y el poder*. Sexto Piso.
- \_\_\_\_ (2012). «Anniversaries From ‘Unhistory’». In *These Times*. [http://inthesetimes.com/article/12679/anniversaries\\_from\\_unhistory](http://inthesetimes.com/article/12679/anniversaries_from_unhistory). Consultado 12 de enero de 2018.
- Colom, A. J., & Ballester, L. (2015). *Walter Benjamin: Filosofía y pedagogía*. Mallorca: Octaedro.
- Colombo, P. (2012). «La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia». *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33(107), 127-147.
- Concheiro, L. (2016). *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.
- Cordero, C. F. (2017). «La República en la escena teatral a partir de 1975». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, (1).
- Corral, S. (s. f.). *La semiótica de Greimas, propuesta de análisis para el acto didáctico*, 22.
- Cortina, A. (2013). «Juan Mayorga: el teatro y la palabra». *Claves de razón práctica*, (227), 166-175.
- Cremonte, Á. (2006). «Identidad, lenguaje y traducción en *Últimas palabras de copito de nieve*, de Juan Mayorga». *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías : Madrid, UNED*, 413-426.
- Cuevas González, A., & Moreno Díaz, J. P. (2014). «Entrevista a Juan Mayorga». *Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, 17(2), 213-220.
- Cunillé, L. (2017). *Islàndia*. Tarragona: Arola.
- De Jesús, S. T. (2014) *Libro de la Vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- de Luis, G. (2009). «Entrevista a Juan Mayorga». *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, (25), 11.
- Doménech, R. (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- Domínguez, J. R. F. (1999). «Conversación con Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (280), 54-59.

- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Esbec, J. M. (2014). «Un acercamiento a la puesta en escena de *Más ceniza*, de Juan Mayorga». *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (6), 245-247.
- Esquilo. (2006). *Tragedias*. Barcelona: Gredos.
- Estébanez Gil, J. C. (2003). *María Teresa León: escritura, compromiso y memoria*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Fernández, C. I. (2010). «La memoria en escena. Identidad, memoria y política en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Los casos: Patricios Unidos de Pie, Catalinas Sur, Los Dardos de Rocha y Teatro Popular Sansinena». *II Jornadas Internas de Presentación de Proyectos de los Integrantes del Centro de Investigaciones Sociohistóricas*. Buenos Aires: La Plata.
- Fernández, J. L. C. (2005). «Charlando con Juan Mayorga». *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, (15), 68-70.
- Fernández, J. R. (1999). «Conversación con Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 280, 54-59.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo sampler: tiempo y consumo en la era afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2010). *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, S. (2015). «Juan Mayorga, el teatro ayuda a vivir». *Clarín: Revista de nueva literatura*, 20(117), 49-55.
- Fernández Valbuena, A. (2016a). «Claves de la dramaturgia de Angélica Liddell». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 313-328.
- \_\_\_ (2016b). «El espíritu en la sala de autopsias (Dramaturgia de *El matrimonio Palavrakis*)». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 285-312.
- Fernandez-Santos, Á. (1965). «El teatro escéptico de Samuel Beckett». *La última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios*. Barcelona: Aymà, 15-37.
- Gorría Ferrín, A. (2012a). «La poética dramática de Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (342), 44-56.

- \_\_\_(2012b). «Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga». *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, (3), 481-502.
- \_\_\_(2013a). «Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga». *Escritura e imagen*, (9), 221-236.
- \_\_\_(2013b). «Entrevista a Juan Mayorga». *Quimera: Revista de literatura*, (358), 46-48.
- Floeck, W. (2012). «La shoah en la era de la globalización.: Juan Mayorga y el teatro de la memoria». *Don Galán: revista de investigación teatral*, (2), 1-5.
- Fobbio, L. (2011). «El yo en carne viva: monólogo, memoria y silencio». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Argentina :Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 99-116.
- Fonseca, S. (2011). «Acerca de Bulgákova: público y conciencia». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 131-138.
- Francisco Rodó, A. (2017). «El tiempo de los vencidos en Himmelweg de Juan Mayorga. El teatro histórico como teatro político». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 16, 220-244.
- Freshwater, H. (2009). *Theatre and audience*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Standford Friedman, S. (2010). «Planetary: Musing modernist studies». *Modernism/modernity*, 17(3), 471- 499.
- \_\_\_(2015). *Planetary modernisms: provocations on modernity across time*. Nueva York: Columbia University Press.
- Frutos, M. F. V. de. (2010). «El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado* de María Teresa León». *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*, 679-728.
- Gabriele, J. P. (1999). «La configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga». *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, (15), 127-146.
- \_\_\_(2000a). «Entrevista con Juan Mayorga». *Anales de La Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 25(3), 1095-1104.
- \_\_\_(2000b). «Juan Mayorga: una voz del teatro español actual». *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, (2), 8-11.
- \_\_\_(2000c). «Postmodern Rhetoric in Three Plays by Juan Mayorga». *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, (2), 12-14.

- \_\_\_(2014). *Lecturas globales del teatro español del siglo XXI*. Barcelona: Editorial hispanoamericana.
- Gabriele, J. P., & Leonard, C. (1996). *Panorámica del teatro español actual: Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Antonio Onetti, Itziar Pascual y Margarita Sánchez*.
- Gáinza, G. (1993). «La lectura de la otredad». *Letras*, 2(29), 7-20.
- Garcés, M. (2015). *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg.
- García Barrientos, J. L. (2011). «El holocausto en el teatro de Juan Mayorga». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 39-64.
- \_\_\_(2016a). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona.
- \_\_\_(2016b). «El método». *Análisis de la dramaturgia española actual* (pp. 23-53). Madrid: Antígona.
- \_\_\_(2016c). «Puesta en escena de lo irrepresentable (Dramaturgia de *Himmelweg*)». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 225-264.
- \_\_\_(2017). *Drama y narración: teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense.
- García Lorca, F. (1985). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- Garnelo Merayo, S. (2005). «La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*». *Estudios humanísticos. Filología*, (27), 303-316.
- Gastón, E. (1974). *Sociología del consumo literario*. Barcelona: Batlló.
- Gómez, M. S. (2009). «Los oprimidos como luz: Benjamin, Kafka, teología de la liberación». *Revista de filosofía*, (34), 157-174.
- González, B. A. (2010). «El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga». *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, (49), 73-90.
- Gordon, J. (1965). *Teatro experimental español: antología e historia*. Madrid: Escelicer.
- Gorría Ferrín, A. (2016a). «A mitad del camino de la vida (Dramaturgia de Auto)». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 331-347.
- \_\_\_(2016b). «Claves de la dramaturgia de Ernesto Caballero». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 348-358.
- Gracia, J. (2001). *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.

- \_\_\_ (2004). *La Resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2010). *A la intemperie*. Barcelona: Anagrama.
- Guerrero Zamora, J. (1965). «A propósito de *Final de Partida*». *La Última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios*. Barcelona: Aymà, 91-99.
- Guzmán, A. (2010). «Memoria y fantasía de la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga». *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, (2), 82-99.
- Heras, G. (2011). «Sobre Juan Mayorga». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga* (pp. 27-38). Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 27-38.
- Hernández, M. (2011). «Para novedad, los clásicos. Mayorga presenta *Fedra*». *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 165-172.
- Hofmannsthal, H. von (1990). *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Holloway, A. (2016). «Es teatro vuestra oración: Santa Teresa's Performed Confession in Juan Mayorga's *La lengua en pedazos*». *EHumanista: Journal of Iberian Studies*, (32), 163-175.
- Howard, M. (1998). «La guerra en la historia europea». *Cuadernos de estrategia*, (99), 71-78.
- Huxley, A. (2014). *Un mundo feliz*. Barcelona: Debolsillo.
- A.A.V.V. (2011). *Creación Injuve: textos teatrales Marqués de Bradomín*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- Ionesco, E. (1964). *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre* (327). New York: Grove Press.
- Jiménez Fortea, M. (2004). *Harold Pinter: Entre la convención y el absurdo cotidiano*. Universitat de València.
- Johnson, J. (2016). «La doble función de la canción de cuna de «Himmelweg» de Juan Mayorga». *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- A.A.V.V. (2012). *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (342), 62-66.

- Juan Penalva, J. (2004). «De cómo el "roman fusion" llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa». *Anales de Literatura Española*, (17), 89-105.
- Kant, I. (2013). *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kantor, T. (1990). *Le Théâtre de la mort. L'Age d'Homme*. París: CNRS.
- \_\_\_ (1997). *Tadeusz Kantor: la escena de la memoria: Madrid, Barcelona*. (T. Skipp, Ed.). Madrid ; Barcelona: Fundación Arte y tecnología.
- \_\_\_ (2009). *Teatro de la muerte*. Barcelona: Alba Editorial.
- Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kundera, M. (2003). *Ignorance*. Chivers: Chivers Press.
- Lago, Z. M. (2013). «Juan Mayorga: el teatro como agitador de conciencias». *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, (8), 163-172.
- \_\_\_ (2017). «Ética y poética en el juego teatral de Reikiavik de Juan Mayorga». *Laocoonte : revista de estética y teoría de las artes*, (4), 64-72.
- Lanzmann, C. (2003). *Shoah*. Arena Libros.
- León, M. T. (1987). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- \_\_\_ (1995). *La libertad en el tejado*. Sant Cugat del Vallés: Gexel.
- Leonard, C. (2007). «Juan Mayorga habla de *Últimas de Copito de Nieve*». *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, (1), 45-46.
- Liddell, A. (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La Uña Rota.
- Limones, D. (2015). «Los secretos que esconde el Este». *EnPlatea*. <http://enplatea.com/?p=11010> Consultado 23 de agosto de 2017.
- Literatura y bellas artes*. (2009). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Loriga, R. (2017). *Rendición*. Alfaguara.
- Losada, C. (2013). *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009): teatro histórico-político y teatro social*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- \_\_\_ (2017). «Teatro político-social e histórico en la obra breve de Juan Mayorga». *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 291-298.
- Lumière, E. (2017). «Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga». *El teatro como documento*

- artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 276-290.
- Lyotard, J. F. (1991). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, J. C. (2000). *La Escritura desatada: el mundo de las novelas*. Madrid: Temas de Hoy.
- Malkin, J. R. (1999). *Memory-theater and postmodern drama*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Mao, D., & Walkowitz, R. L. (2008). «The New Modernist Studies». *PMLA*, 123(3), 737-748.
- March Tortajada, R. (2011a). «Juan Mayorga y la resistencia de Harriet». *Cuadernos de Aleph*, (3), 128-135.
- \_\_\_\_ (2011b). «Mientras demos muerte a la palabra». *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 17-25.
- \_\_\_\_(2013). «Nadando entre medusas: conversación con Juan Mayorga». *Episkenion, Nunca es siempre en teatro*, 125-136.
- \_\_\_\_(2014). *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Universitat de València.
- \_\_\_\_(2016). «Para quemar la memoria. Después del incendio, también habrá memoria». *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (8), 113-118.
- Marchetti, M. (2000). «El intelectual y la imposición en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, (5), 75-86.
- Marcos, P. (1990). «Democracia y modernidad». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 59-66.
- Marías, J. (2018). *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marqueríe, A. (1965). «No creo en el teatro abstracto». *La Última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios*. Barcelona: Aymà, 100-106.
- Martín Gaité, C. (1988). *El Cuento de nunca acabar*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez, M. del M. (2016). «La búsqueda del interlocutor en *La lengua en pedazos*: Teresa de Jesús vista por Juan Mayorga con ecos de Carmen Martín Gaité». *Cinco siglos de Teresa : la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús: Actas selectas del Congreso Internacional: Y tan alta vida espero. Santa Teresa o la llama permanente. De 1515 a 2015, Universidad Complutense de Madrid*, 263-284.



- Martínez, T. (1965). «Retrato frustrado de Samuel Beckett». *La Última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios*. Barcelona: Aymà, 38-42.
- Mate, R. (2006). *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_\_(2009). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- \_\_\_\_\_(2016). «El motín de la anécdota». *Famélica*. Segovia: La Uña Rota.
- Mateo, N., & Ladra, D. (2008). «A propósito de *La paz perpetua*: conversación con Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (326), 63-71.
- Matteini, C. (1995). *Teorías dramáticas del siglo XX: seminario*. (J. Melendres, Ed.). Pamplona. Escuela Navarra de Teatro : Universidad Pública de Navarra, [etc].
- Mayorga, J. (1999). *Cartes d'amor a Stalin*. Tarragona: Arola Editors.
- \_\_\_\_\_(2000). *Cartas de amor a Stalin*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- \_\_\_\_\_(2001). *El jardín quemado*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
- \_\_\_\_\_(2002). «Entrevista con el autor de *La negra*: Luis Miguel González». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (294), 8-11.
- \_\_\_\_\_(2003a). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. México: Anthropos ; UAM-Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- \_\_\_\_\_(2003b). «Texto dramático: *Sonámbulo* de Juan Mayorga, a partir de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (300), 27-53.
- \_\_\_\_\_(2005). *Hamelin*. Ciudad Real: Ñaque.
- \_\_\_\_\_(2007). «Texto dramático: *La paz perpetua*, de Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (320), 51-82.
- \_\_\_\_\_(2009a). «JK (Monólogo sobre el final)». *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, (225), 30-31.
- \_\_\_\_\_(2009b). *La paz perpetua*. Oviedo: KRK ediciones.
- \_\_\_\_\_(2010). *Himmelweg*. Ciudad Real: Ñaque.
- \_\_\_\_\_(2012). «Espiritualidad y subversión». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (342), 57-58.
- \_\_\_\_\_(2014). *Teatro: 1989-2014*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

- \_\_\_ (2015a). *Hamelin/La tortuga de Darwin* (Emilio Peral Vega). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2015b). *Reikiavik*. Segovia: La Uña Rota.
- \_\_\_ (2016). *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- \_\_\_ (2017). *El cartógrafo: Varsovia, I:400.000* (Primera edición). Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- \_\_\_ (2018). *El mago*.
- \_\_\_ (1999). «Cartas de amor a Stalin». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9.
- \_\_\_ (2010). *Cartas de amor a Stalin/ La paz perpetua*. Barcelona: Castalia Ediciones.
- Mendoza, E. (2017). *Qué está pasando en Cataluña*. Seix Barral.
- Mihón, L. (2015). *Una casa en el Este*. Inédito.
- Miller, A. (2011). *El crisol (Las brujas de Salem)*. (R. Espejo Romero, Ed.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2015). *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets.
- Mira, J. L. (2014). «Juan Mayorga o el compromiso». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, (19), 61-66.
- Molanes Rial, M. (2012a). «El teatro frente a la historia en la obra dramática de Juan Mayorga». *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, 433-440.
- \_\_\_ (2012b). «Entrevista a Juan Mayorga». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, (6), 193-206.
- \_\_\_ (2013). «Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga». *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!: Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*. Roma: Aracne Editrice, 301-310.
- \_\_\_ (2014a). «La dramatización del yo fragmentado de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti en *Sonámbulo* de Juan de Mayorga». En *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 331-338.
- \_\_\_ (2014b). «Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga». *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (11), 161-177.

- Molanes Rial, M., & Colodrón, M. Á. C. (2011). «Las adaptaciones Lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI». *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, (17), 66-84.
- Monleón, J. B. (2004). «Himmelweg», de Juan Mayorga: La construcción de la memoria. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (305), 25-27.
- \_\_\_ (2005). Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales. *El teatro de papel*, (1), 21-24.
- \_\_\_ (2007). Sobre «La paz perpetua»: cumpleaños con Juan Mayorga. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (320), 30-32.
- \_\_\_ (2017). «Por una nueva crítica». *Primer Acto*, (353), 142-147.
- Montes, G. (2016a). «Cartografía de la impostura (Dramaturgia de Barcelona, mapa de sombras)». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 57-78.
- \_\_\_ (2016b). «Claves de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé». *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona, 79-88.
- Morcillo, A. (2014). *Bangkok*. Iberautor promociones culturales.
- Mouawad, W. (2010). *Litoral*. Oviedo: KRK ediciones.
- \_\_\_ (2011). *Incendios*. Oviedo: KRK ediciones.
- Moya, M. de P. de. (2006). «Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (11), 55-60.
- Müller, H. (1990). *Teatro escogido*. Madrid: Primer acto.
- Muñoz Cáliz, B. (2009). Los premios de teatro en la España del siglo XXI. *Don Galán. Revista Audiovisual de Investigación Teatral - Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. (2). Recuperado de [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1\\_3&pag=3](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_3&pag=3). Consultado 11 de noviembre de 2016.
- Murillo, J. (2013). «Juan Mayorga o la matemática del tiempo y la traducción». *Fabula: revista Literaria*, (34), 58-62.
- Naismith, W. (2000). *Harold Pinter: The birthday party, The caretaker, The homecoming*. London: Faber and Faber.
- Navarrete-Galiano, R. (2016). «Influencias sintácticas del teatro en el cine. Dos nuevas relecturas». *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (Extra 8), 349-359.

- Nawrot, J. (2018). «Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de la dramaturgia de Tadeusz Kantor». *UNED. Revista Signa*, 835-856.
- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- \_\_\_ (2014). *El nacimiento de la tragedia. El caminante. La ciencia jovial*. Barcelona: Gredos.
- Nolan, C. (2014). *Interstellar*. Paramount Pictures.
- Nuckols, A. (2016). «El afecto como antídoto contra la privatización y despolitización de la memoria». *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (14), 87-104.
- Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- \_\_\_ (2007). *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres Monreal, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Olmedilla, J. C. R. (2004). «La nueva pseudoliteratura: los best-sellers y la expansión del patrón angloamericano del thriller canónico». *Lenguaje y textos*, (22), 123-130.
- Ortega, J. (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Barcelona: Iberoamericana.
- Ortega y Gasset, J. (1977). *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- \_\_\_ (2016). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral.
- Orwell, G. (2014). *1984*. Barcelona: Lumen.
- País, E. E. (1994). «*Más ceniza, un golpe de Estado en escena*». *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1994/05/19/madrid/769346681\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/05/19/madrid/769346681_850215.html). Consultado el 2 de febrero de 2018.
- \_\_\_ (2008). Los siglos XIX y XX desfilan por «La tortuga de Darwin». *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2008/02/06/cultura/1202252407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/02/06/cultura/1202252407_850215.html). 6 de febrero de 2018.
- Parodi Muñoz, M. (2013). *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*. Berlín: Tranvía.
- Pastena, E. D. (2018). «La escritura forja mundos (y engaños). *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 43(2), 25-64.

- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peinado, P. J. (2016). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez, A. G. (1996). *El drama histórico de Juan Mayorga: El jardín quemado* (1996). Cádiz: Universidad de Cádiz
- Perris, A. (2017). «Una conversación con Juan Mayorga». *Raíces: revista judía de cultura*, (110), 20-25.
- Pinter, H. (2017). *Vells temps; Cendres a les cendres*. Barcelona: Editorial Comanegra.
- Pörtl, K. (1986). *Reflexiones sobre el nuevo teatro español* (Vol. 4). Roma: Max Niemeyer Verlag.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Prado, B. C. (2009). «Elementos literarios en los escritos historiográficos: Hayden White y la metahistoria». *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, (6), 43-46.
- Prieto Nadal, A. (2016). *El teatro de Lluïsa Cunillé: claves y tendencias en su producción del siglo XXI, (2000-2015)*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Puchades, X. (2002). «Juan Mayorga: Cartas de amor a Stalin». *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, (6), 407-411.
- \_\_\_\_ (2004). «Para asaltar la memoria, comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga». *Artistas Unidos*, 112-116.
- Puerta, J. E. C. (2006). «Últimos estrenos de Juan Mayorga: ¿un punto de inflexión en la escena madrileña actual?». *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías : Madrid, UNED*, 383-398.
- Ramon, R. (2002). «Tradició, tecnociència i religió: un repte». *Ars Brevis*, (8), 217-225.
- Redondo, F. G. (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.
- Riccardi, I. (1965). «Mi trabajo en *La última cinta*». *La Última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios* (pp. 63-65). Barcelona: Aymà.

- Rodríguez Adrados, F., Díez Borque, J. M., & García Lorenzo, L. (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F., & Sanfilippo, M. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: acta del XX seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros.
- Romero, S. S. (2016). «Una Teresa “demasiado humana”: la conquista de lo impronunciable en *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, (32), 149-162.
- Rondón, J. M. (2018). «Juan Mayorga: el brujo que alumbra». *Crónica global*. <https://cronicaglobal.lespanol.com/ex-creacion.html>. Consultado 5 de mayo de 2018.
- Rovecchio Antón, L. (2015). *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*. Universitat de Barcelona.
- Rubio, G. G. (2016). «El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga». *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, (30), 14.
- Ruiz Ramón, F. (1967). *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Salvador, J. S. (2018). «Teatro de reflexión: la dramaturgia de Juan Mayorga». *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, (277), 195-204.
- Sánchez Jiménez, S. U., & Sánchez Salas, F. J. (2007). «Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra». *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7, 49-64.
- Sanchis Sinisterra, J. (1985). «Personaje y acción dramática». *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid: Taurus, 97-115.
- \_\_\_\_\_(1991). *Ñaque o de piojos y actores: ¡Ay, Carmela!*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_(2013). *Fragments de un discurso teatral*. México: Paso de Gato.
- \_\_\_\_\_(2016). *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_(2018). *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Santos Gómez, M. (2009). «Los oprimidos como luz. Benjamin, Kafka, teología de la liberación». *Revista de filosofía*, (2), 157-174.

- Sanz, M. S. (2014). «Esa máquina del demonio. El arte de la entrevista de Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (346), 282-286.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sastre, A. (1965). «Siete notas sobre *Esperando a Godot*». *La Última cinta: Acto sin palabras: con diversos ensayos y comentarios* (pp. 83-90). Barcelona: Aymà.
- \_\_\_ (1981). *Escuadra hacia la muerte: La mordaza*. Madrid: Castalia.
- \_\_\_ (1990). *La sangre y la ceniza; Crónicas romanas*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (1995). *La taberna fantástica; Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid: Cátedra.
- Sedgwick, E. K., & Parker, A. (1995). *Performativity and performance*. New York: Routledge.
- Shields, D. (2015). *Hambre de realidad. Un manifiesto*. Madrid: Círculo de Tiza.
- Siles, L. E. (2016). «“El teatro tiene que tener una capacidad transformadora”: Juan Mayorga, dramaturgo». *El siglo de Europa*, (1169), 36-38.
- Sloterdijk, P. (2000). *El Pensador en escena: el materialismo de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_ (2005). *El Desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_ (2008). *Normas para el parque humano: una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- \_\_\_ (2015). *Los hijos terribles de la edad moderna: Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela.
- Solás, D. R. (2016). «El espacio de la crítica, el lugar de la utopía: el teatro de Juan Mayorga». *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, (62), 225-234.
- Sorel, A. (2008). «La paz perpetua de Juan Mayorga». *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, (108), 11-12.
- Spooner, C. (2011). «Las obras breves de Juan Mayorga: ¿“metáforas visibles” ?». *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor, 315-331.
- \_\_\_ (2013). *El teatro de Juan Mayorga: de la escena al mundo a través del prisma del lenguaje*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Steiner, G. (2011). *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.

- Tanizaki, J. (2016). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Torres, R., & Villena, M. Á. (2008). «Los siglos XIX y XX desfilan por *La tortuga de Darwin*». *El País*.
- Tortosa, F. G. (1979). «Lengua y marginación en Harold H. Pinter». *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 1(2), 11-18.
- Tortosa, V. (2017). «Conflicto y representación de ideas en el “teatro de ideas” de Juan Mayorga». En *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, 406-415.
- Trecca, S. (2011a). «Buscando pasadizos: el Teatro para minutos, de Juan Mayorga». *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor, 333-348.
- \_\_\_\_ (2011b). Terrorismo y violencia en la paz perpetua, de Juan Mayorga. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (20), 79-100.
- Urrutia, J. (1975). «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario». *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Valencia, A. M. G. (2016). *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga*. Universidad Complutense de Madrid.
- Vera, M. J. O. (2011). «La escritura como revelación: Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, (34), 275-294.
- Vicario, F. (2005). «Cultura y economía en el siglo XXI». *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, (11), 163-206.
- Vilar, R., & Artesero, S. (2009). «Juan Mayorga: entrevista (mínima)». *Quimera: Revista de literatura*, (308), 8-9.
- Wellwarth, G. E. (1973). *Teatro de protesta y paradoja: La evolución del teatro de vanguardia*. (S. Alemany, Trad.). Madrid, etc: Alianza [etc.].
- White, H. (2003). *El Texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Zaccherelli, C. M. (1999). «Los Motivos de Juan Mayorga». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (280), 48-53.



Zaragoza, J. A. (2015). « “El teatro es la más política de las artes”: entrevista y conversación con Juan Mayorga». *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, (7), 450-495.