



El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria

Mabel Brizuela

Universidad Nacional de Córdoba

mabelbrizuela@fibertel.com.ar

Resumen

Con el presente trabajo nos proponemos plantear la teoría dramática de Juan Mayorga (Madrid, 1965) a partir de algunas constantes textuales de sus obras como también de sus aportes críticos a través de ensayos, artículos y entrevistas.

Una suerte de ética o moral sostiene todo este teatro, de contenido esencialmente intelectual, en el cual el eje discursivo (temas y motivos de la trama) se aborda desde lo filosófico en tanto el eje dramático (composición de la estructura dramática) se ordena desde el pensamiento científico. Ese contenido intelectual se expresa y manifiesta en un teatro histórico crítico, mediante ideas clave como la recuperación de la memoria histórica y una aguda reflexión sobre los autoritarismos y los comportamientos humanos que permita movilizar el pasado.

En obras como *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* y la pieza breve *El hombre de oro* (Guerra civil), *Cartas de amor a Stalin* (stalinismo), *El traductor de Blumemberg*, y *Himmelweg (Camino del Cielo)* (nazismo), entre otras, Mayorga intenta fundir el teatro histórico con el teatro político como hizo Esquilo con *Los persas*, con el propósito de “mirar hacia atrás para ser útil hoy”. Al representar formas de humillación del hombre por el hombre, dice, nos “fortalecemos en la vigilancia y en la resistencia ante formas de dominación actuales”. Ideas, personajes, situaciones, proceden todos de la realidad, de su mirada sobre la realidad histórica, pasada o presente, y se plasman mediante una ilimitada operación de transtextualidad, hacia la “trascendencia textual del texto” (Genette), pocas veces vista en la dramaturgia española.

Leer a Juan Mayorga -en el drama o en la escena- es internarse en un vasto espacio textual cuyas dimensiones asombran pero, a la vez, echan luz sobre una visión del mundo y una filosofía de la vida que se mantiene con notable coherencia formal e ideológica. Para él, el teatro, arte de la memoria, es también, y por eso mismo, “el lugar idóneo para examinar el mundo con ojo crítico y para imaginar utopías”.

*No vamos a guardar silencio
porque tenemos memoria.
El teatro es arte de la memoria.*
Juan Mayorga (“Teatro, arte político”)

Juan Mayorga se ha legitimado como uno de los grandes dramaturgos del actual teatro español por la calidad y sustancia de su discurso dramático orientado hacia una teatralidad menor, como la llama José Sanchis Sinisterra, despojada de elementos accesorios y, a la vez, esencial en el conflicto, precisa en las réplicas, efectiva en los personajes. Y, porque, como dice José Monleón, (Heras, 2007), “concilia su sensibilidad



histórica...con una de las grandes virtudes de la poesía dramática: sacar de la sombra el vivir y el dolor escondidos, llenar de plenitud la fugacidad, situar el tiempo en la pulsación más íntima de los personajes, dejar al espectador/ lector en el mayor y más humano desamparo”.

Mayorga nació en Madrid en 1965. En una formación poco común para un dramaturgo, (Licenciado en matemáticas y doctor en filosofía) está, tal vez, la base de una suerte de ética o moral que sostiene todo su teatro. No es el mensaje superficial ni la moraleja simple sino, como dice Carla Matteini (Heras, 2007) “un fortísimo sentido ético,... que determina y condiciona casi todas sus historias y sus personajes. Esto tiene que ver, y mucho, con su discurso sobre la función del teatro como “arte político, arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia”...”

La formación dramática de Mayorga proviene de los talleres que se impartieron en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de Madrid. En particular el taller del autor chileno Marco Antonio de la Parra, del que surgió, en 1993, el colectivo teatral El Astillero. Guillermo Heras, quien luego integra el grupo, sostiene que los autores que se forman en democracia tuvieron un privilegio negado a los de la generación anterior (Sanchis, Alonso de Santos, I. Amestoy, R. Sirera, Cabal, etc.) que es el de leer a los grandes autores y teóricos del teatro contemporáneo como P. Brook, Brecht, Beckett, Kantor, Pina Bausch, Pinter, Genet, Müller, etc. Mayorga se forma en un ambiente muy propicio, de efervescencia teatral, y no desaprovechó nada: ni su formación científico-filosófica, ni las múltiples lecturas de autores y teóricos teatrales, ni mucho menos los talleres y la experiencia del trabajo colectivo con El Astillero. De toda esta diversidad de vertientes estéticas, ideológicas, empíricas, sumado su talento personal, y más el agregado valioso de la herencia de la tradición teatral hispánica que nunca desechó, nace su teatro. Una vasta producción que comienza con *Siete hombres buenos* finalista, en 1989, del Premio Marqués de Bradomín, cuya convocatoria llegó a singularizar a esta generación de autores. En los 90 se suceden las obras y los premios, entre ellas, *El traductor de Blumemberg* (1994), estrenada en el 2000 en el Teatro Nal. Cervantes de Buenos Aires, con dirección de Guillermo Heras, *Cartas de amor a Stalin*, Premio Born y Caja de España en 1998, representada en 2007 en el Centro de la Cooperación en Buenos Aires. En 2003 recibe el Premio Enrique Llovet por *Himmelweg (Camino del Cielo)* que también se montó en 2007 en Buenos Aires, en el Teatro San Martín con dirección de Jorge Eines. *Hamelin* recibió en 2005 el Premio Nacional de Teatro y en 2006 el Premio Max al Mejor espectáculo. *El chico de la última fila* fue galardonada nuevamente en 2008 con el Premio Max al Mejor Autor y con el Premio



Nacional de Teatro, fue estrenado en 2007 en el Círculo de la Prensa de Tucumán, con dirección de Leonardo Goloboff. Mayorga es un autor que estrena tanto en las llamadas salas nacionales (oficiales) como en las privadas, y también en los circuitos alternativos donde alcanzaron gran resonancia las puestas de sus obras realizadas por los Grupos Ur, Animalario y El Astillero. Sus últimas obras, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua* se estrenaron este año en Madrid. En unos meses de este 2008 la cartelera teatral de la capital española mostraba dos obras y una traducción de Mayorga, la de *El Rey Lear* de Shakespeare, que interpretó nuestro Alfredo Alcón.

Hay en la obra de Mayorga un eje discursivo (por donde discurren temas y motivos que organizan la fábula) y un eje dramático (a través del cual se compone la estructura dramática). El primero sostiene a través de las ideas, una visión del mundo que reivindica la libertad del hombre y la justicia por encima de todo, y del que se desprenden los grandes temas como el poder, la violencia, la guerra, las relaciones humanas, modalizados en su teatro como políticas o poéticas de la memoria, y el segundo, concreta esa visión del mundo a través de una composición dramática que revaloriza la palabra como generadora de acción, desde la perspectiva de la pragmática lingüística, en el sentido que le asigna Stanislavsky, y que retoma Sanchis Sinisterra: decir es hacer. Para este teatro que precisa un espectador atento y alerta, el autor, el actor, y el espectador, son figuras claves, todas ellas atravesadas por la acción. El teatro es, para Mayorga (2005), “acciones interpretadas ante un público”. El autor, por lo tanto, debe escribir “acciones y no literatura”, porque no se debe a ella ni debe ser juzgado por ella, “acciones y no tesis” porque las tesis son más bien parálisis, “acciones y no estilo” porque sus palabras se escriben para la interpretación, para ser pronunciadas por otro en la escena. Para Mayorga, el autor

Es un ciego con una pistola. Cuando dispara, no sabe dónde dará el tiro... Lo que escribe, está fuera del texto; su texto está fuera de sí.

Escribirá acciones que serán interpretadas. Serán traducidas por otros. La suya jamás será la última palabra.

La poética de Mayorga hunde sus raíces en los orígenes de la tragedia y el drama (el autor cifra su dramaturgia en la poética aristotélica a la que vuelve constantemente) y se nutre también de la savia de los autores modernos como P. Weiss, Brecht, Beckett, Pinter, el español Sanchis Sinisterra. Todos ellos tienen un rasgo común: su proximidad con la realidad, su mirada histórica o intrahistórica, pero nunca ahistórica. Por ello este teatro



resulta, a la vez, original y novedoso, en el sentido etimológico de los términos: porque vuelve a los orígenes, como señalábamos, en los que, tras las modulaciones y tonos del texto dicho, pronunciado en escena, se ponían en marcha no sólo la acción sino también las ideas, y novedoso, porque aporta siempre elementos nuevos, “importantes zonas de renovación y búsqueda” (Heras, 2007) que se producen en la estructura dramática, en las particularidades del diálogo o en los movimientos en tiempo y espacio.

A partir de algunas de las constantes textuales del teatro de Mayorga señaladas por Guillermo Heras (2007) observamos cómo se construyen el eje discursivo y el eje dramático (estructural). Magda Ruggeri (2008) define el teatro de Mayorga “como de contenido esencialmente intelectual, centrado en el análisis de situaciones humanas” y observa que “La aproximación es siempre filosófica pero la capacidad sintética y orden mental son propios del razonamiento científico”. Ese contenido intelectual se manifiesta a través de ideas clave, presentes en casi todas sus piezas. En primer lugar la recuperación de la memoria histórica. Estamos ante un teatro que funde en la memoria su eje temático más destacable. Mayorga sostiene que “abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, “empuja en una dirección el futuro de su época”. Distingue variadas formas de “teatro histórico” (Mayorga, 2007) a las que califica como: *teatro histórico consolador* para el cual el pasado es solo un escalón en el ascenso hacia la actualidad; *teatro histórico del disgusto* en el que el pasado aparece como un paraíso perdido; *teatro histórico estupefaciente* que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad; *teatro histórico narcisista* que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso; *teatro histórico ingenuo* que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia; *teatro histórico museístico* “que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado”. En todos los casos hay una consideración del pasado como un bloque que se contempla o se añora desde el presente. Sin embargo, lo fundamental en un *teatro histórico crítico* consiste en movilizar el pasado, lo fundamental es, si una obra

...confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta...Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro.



Y este es el teatro histórico que escribe Juan Mayorga, el de la memoria de la guerra civil en *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* y la pieza breve *El hombre de oro*. El de la memoria del stalinismo en *Cartas de amor a Stalin* o el de la memoria del nazismo en *El traductor de Blumemberg*, y *Himmelweg (Camino del Cielo)*. En esas obras, Mayorga intenta fundir el teatro histórico con el teatro político como hizo Esquilo con *Los persas*, “mirar hacia atrás para ser útil hoy”. Al representar formas de humillación del hombre por el hombre, dice, nos “fortalecemos en la vigilancia y en la resistencia ante formas de dominación actuales” (Mayorga, 2007). En estrecha relación con el tema de la memoria aparece la reflexión sobre los autoritarismos tan marcada en la figura de Stalin en *Cartas de amor...*, en el Comandante de *Himmelweg*, en *El traductor de Blumemberg*, en *El jardín quemado* o en *Animales nocturnos*. En estos casos siempre hay una contra figura al trasluz, que replica sin ser oído casi, pero a través de su discurso se expresa la libertad de conciencia y de pensamiento (Bulgáková, Rebeca, Benet, etc.) Todas estas obras presentan, además, una reflexión y una muestra de los comportamientos humanos, sus miserias y miedos, sus violencias y traiciones, tanto en los personajes históricos o conocidos como en los de nombre genérico (Hombre Alto, Mujer baja o, solo Mujer).

El de Mayorga no es solo teatro histórico, sino, sobre todo, teatro de la memoria, porque muchas de sus obras se inscriben en nuestro presente y, sin embargo, siempre está el intento de recuperación, de una rehabilitación de la memoria de nuestros días, de una rehistorificación. “Un teatro que no nace tanto de la conciencia o de la urgencia del autor -como señala José Luis Sirera (2005)- como de la importancia que éste concede a la actitud receptiva, a su público”.

- En el plano del eje dramático estructural, esas ideas clave se resuelven en la composición del texto a partir del engranaje de los elementos básicos del discurso dramático (acción, personajes, tiempo y espacio) que Mayorga moviliza, manipula, ordena, desestabiliza como las piezas de un caleidoscopio que finalmente encajan en la conformación de una estructura dramática. Estamos ante una dramaturgia de gran vitalidad y dinamismo. Una dramaturgia que se desplaza por los márgenes, los lindes, las fronteras de la teatralidad, siempre puesta en crisis, a través de estructuras dramáticas que se componen entre tradición y vanguardia, y que se fundan en la premisa aristotélica de que el arte ha de tener cierta complejidad para ser bello. Una complejidad que, sin embargo, debe estar controlada por una armonía interna entre las partes, que evite los desbordes y el caos, pero, además, “Una complejidad que no



exceda la inteligencia del espectador”. Dentro de esa complejidad se armonizan la tradición con la renovación. Teatro complejo pero no caótico en el que las tramas son construcción del espectador a través del hilo conductor de las isotopías que postulan la coherencia textual. A veces están desveladas desde la primera escena, como ocurre en *Himmelweg* (Camino del Cielo) donde en el primer y extenso monólogo de la obra, se adelanta la historia de lo que luego será representado, otras veces superponen y mezclan tiempos y espacios escénicos que el espectador deberá ordenar y, sobre todo, poner en relación dialéctica (*Cartas*, *Himmelweg*, *El chico...*) hasta llegar al punto de concentrar en el inicio de una obra, y solo en imágenes, el prólogo y el epílogo, por lo que asistimos a la representación de una situación intermedia que completa la historia de esas imágenes primeras, esto ocurre en *El hombre de oro*, que pertenece género de las “piezas breves”, donde Mayorga ha logrado notables síntesis dramáticas, en un terreno que no suele ser muy apreciado por especialistas y críticos.

- En cuanto a los personajes, éstos están contruidos con caracterología muy definida, son personajes históricos (*Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*) o del imaginario popular (*Hamelin*), que operan como metáforas de la realidad actual. Se trata de personajes conocidos por el espectador quien les asigna un sentido ya establecido que la obra, sin embargo, modifica y reformula. El grado extremo llega en sus últimas obras, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*, donde el viejo recurso de la personificación de animales, que Mayorga renueva en su teatro, no tiene el condimento esperpéntico de Valle pero sí su ironía, desplegada en una suerte de “hipérbole humanizada” como llama Magda Ruggieri (2008) a la protagonista de *La tortuga de Darwin*, que luego de su experiencia de vida en el mundo de los humanos pide volver a su mundo natural en las islas Galápagos, o en el diálogo de fuerte reflexión filosófica entre cuatro canes y un humano en *La paz perpetua*, a partir del debate de temas como la tortura y el terrorismo.
- La intertextualidad está presente en la relación continua que establece con la historia, en las obras ya mencionadas, y con la filosofía y la ciencia, como puede verse en *La paz perpetua* (título tomado de uno de Kant que desarrolla el pensamiento del filósofo alemán) *La tortuga de Darwin* (teoría



del evolucionismo y también aspectos de la revolución industrial, el surrealismo, etc.) *Copito de Nieve*, donde la reflexión sobre la existencia y la muerte, la libertad y la cautividad, tiene como referente a Montaigne). Pero la intertextualidad no es solo literaria, histórica o filosófica, es también visual, gestual, kinésica y, desde luego, artística, cultural. Hay en todas las obras un entramado textual que el lector/espectador debe descubrir a partir de su competencia epistemológica.

- La metateatralidad es un recurso constante en este teatro que interroga y se interroga sobre su propia condición. Encontramos variadas formas, como la que podríamos llamar metateatralidad general, del tipo de teatro dentro del teatro, como la Bulgakova imitando a Stalin, las ceremonias circulares de Calderón y Blumemberg, las terapias de *El jardín quemado*, la utilización de un mono blanco en *Copito de Nieve*, etc. Hay también una metateatralidad discursiva como en *Himmelweg* (con fuerte carga irónica) o en *Cartas de amor...*, donde los personajes aluden en sus réplicas a autores, textos o teorías dramáticas. Y hay una metateatralidad estructural que se plantea desde el interior de la trama y en la misma composición del texto. Es el caso de *El chico de la última fila*.
- Advertimos también en Mayorga una obsesión por encontrar la esencia del propio lenguaje, tanto en lo que hace a la forma de la expresión como a la del contenido, lo que se traduce en una escritura cuidadosa del sentido de las palabras (*El traductor...*), y, fundamentalmente, de la pragmaticidad de la palabra dramática. Se advierte también una indagación constante sobre los diferentes mecanismos de la escritura dramática, la búsqueda de la palabra como instrumento de la acción, en el sentido que le asigna Vinaver, la palabra-acción (Pavis, 2001), es decir, “aquella que cambia la situación... que produce un movimiento de una posición a otra, de un estado a otro”. Cambio que no queda encerrado en los límites del texto o de la escena, sino que los supera para movilizar al espectador, para inquietarlo.

Ideas, personajes, situaciones, en el teatro de Mayorga, proceden todos de la realidad, de su mirada sobre la realidad histórica, pasada o presente, y se plasman



mediante una ilimitada operación de transtextualidad, hacia la “trascendencia textual del texto” (Genette), pocas veces vista en la dramaturgia española. Esto es, Mayorga escribe los textos dramáticos sobre cuya escritura su condición de docente, investigador y crítico lo lleva a reflexionar en metatextos de notable lucidez y rigor (ya sea al interior de las mismas obras o en ensayos críticos sobre ellas). Asimismo produce variado material paratextual (títulos, entrevistas, notas, programas) que completan y complementan los significados del texto. Y, además, en un nuevo y riguroso proceso reescritural, produce hipertextos de variadas obras clásicas (esto es, de textos anteriores).

Leer a Juan Mayorga es internarse en este vasto espacio textual cuyas dimensiones asombran pero, a la vez, echan luz sobre una visión del mundo y una filosofía de la vida que se mantiene con notable coherencia formal e ideológica. Para Mayorga, “El teatro es el lugar idóneo para examinar el mundo con ojo crítico y para imaginar utopías”. A través de su obra, también lo es para nosotros.

Bibliografía

Heras, Guillermo (2007). “Una obra en su contexto”, *Teatro*, 88, Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires. Abril, 38-43

Mayorga, Juan (2003). “Teatro, arte político”. Original del autor.

Mayorga, Juan (2005). “La humanidad y su doble”. Original del autor.

Mayorga, Juan (2007). “El dramaturgo como historiador”. Original del autor.

Pavis, Patrice (2001). “Tesis para el análisis del texto dramático”. Original del autor.

Ruggeri, Magda (2008). “La gran temporada de Juan Mayorga”. Nota original cedida por Juan Mayorga.

Sirera, Josep Lluís (2005). “Juan Mayorga, memoria del teatro”. Nota original cedida por Juan Mayorga.

Datos de la autora

Mabel Ercilia Brizuela es Doctora en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2002 se desempeña como Profesora Titular Plenaria de Literatura Española II en la Facultad de Filosofía y



Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha recibido, entre otras distinciones, el Premio Universidad en la Categoría Profesores Titulares y Asociados, en la Universidad Nacional de Córdoba, y el Premio “Armando Discépolo” a la Investigación Teatral, en el ámbito del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En el plano de la investigación, ha dirigido proyectos sobre narrativa leonesa en la literatura española actual; narrativa española de posguerra con detenimiento en la obra de Francisco Ayala, Miguel Delibes, Luis Mateo Díez y Juan José Millás; representación del mito en la literatura española; y en este momento lleva adelante el proyecto “Poéticas emergentes en la literatura española actual”.

Su tarea en la formación de recursos humanos incluye dirección de tesinas, tesis de maestría, doctorandos y becarios, que han profundizado la investigación en temas de dramaturgia, textos fílmicos, exilio y culturas populares, entre otros aspectos. La Dra. Mabel Brizuela cuenta con numerosas publicaciones sobre sus áreas de investigación, entre las que podemos mencionar, por ejemplo, los trabajos “Las voces del teatro en *La sombra del Tenorio*” de José L. Alonso de Santos” o “La construcción de la memoria emotiva en *El lector por horas* de J. Sanchis Sinisterra”. Ha sido, entre otras funciones, vicepresidente de la Asociación Argentina de Hispanistas, directora del Doctorado de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y actualmente es miembro del Comité Académico del Doctorado en Letras.

