

Universidade da Coruña
Facultade de Filoloxía
Departamento de Filoloxía Española e Latina

Tesis doctoral:

La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009).

Teatro histórico-político y teatro social.

Presentada por Doña Carmen Abizanda Losada
y dirigida por José María Paz Gago

2013

Índice:

1. Introducción.....	03
2. Metodología.....	16
3. Teatro histórico-político: textos clave.....	31
4. Teatro político-social: textos breves.....	98
5. Teatro social: textos extensos.....	125
6. Conclusiones.....	186
7. Bibliografía.....	193
8. Apéndices.....	210

1.Introducción

Este estudio tiene como objeto el análisis de la obra dramática de Juan Mayorga en el periodo comprendido entre 1989 y 2009. En ese tiempo escribió también *Sonámbulo* a partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, *Job* a partir de *La Biblia*, *Catástrofe*, a partir de Bartolomé de las Casas, una versión de *Fedra*, *Teresa* a partir del libro *Teresa de Jesús* y varias adaptaciones de textos de otros autores. Obras, todas ellas, que no abordamos aquí por tratarse de versiones libres o adaptaciones y no de una idea original del propio Mayorga.

Para profundizar en el corpus objeto de este trabajo se analizarán tanto sus textos extensos como sus piezas breves y, en especial, cuatro textos clave de su teatro histórico: *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin* y *Camino del cielo*. Se trata de ordenar y realizar un análisis que permita hablar de la existencia en la obra del dramaturgo madrileño, de un teatro histórico ligado a lo político, motivo nuclear de las obras anteriormente citadas.

Es importante apuntar que, cuando el dramaturgo escribe su teatro histórico, en realidad, está apelando a un teatro político, teatro político que enlaza con el presente. Un teatro histórico-político sensible ante el dolor de la humanidad: la

Guerra Civil en *El jardín quemado* o en *Siete hombres buenos*, la época de Stalin en *Cartas de amor a Stalin* o el nazismo en *Camino del cielo*.

Este teatro histórico es analizado por Mayorga en su texto teórico fundamental, “Teatro para después de la historia”, publicado el doce de abril de 2000 en *El Cultural*, en el que se refiere al teatro de Heiner Müller, aunque de lo que habla, en realidad, es de su propio teatro, del teatro de Juan Mayorga.

Müller se forma a la sombra de Brecht, en el estado oriental de la Alemania dividida. Pero, a diferencia de Brecht, él no pretende enseñar nada a nadie. Lo que el escribe no es teatro pedagógico, sino teatro político: teatro que muestra la contradicción. Teatro que expone el conflicto. Éste, el conflicto, es el núcleo innegociable en unos textos que pueden renunciar a todo lo demás: argumento, situación, personajes... (El Cultural, 2000: 43)

Nos está hablando de un teatro empeñado en mostrarnos el conflicto como “núcleo innegociable”, de un teatro que “muestra la contradicción...” En este mismo artículo Mayorga apunta lo que será una preocupación constante de los estudiosos del teatro, y lo que está en el núcleo de la teoría de la recepción. Mayorga lo refleja así en un parlamento que cierra el artículo:

A ese escrito sin autor ya no se le puede pedir lo que ofrecían los textos antes de que la historia acabase: sentido. Por eso, más conscientemente que ningún otro escritor, Müller entrega el texto a sus intérpretes. Lo que exige del director y de los actores es mucho más que la ilustración escénica de lo escrito. Son ellos, los intérpretes, los que han de crear el sentido del texto. Y si los intérpretes, coherentemente, repiten el gesto autoliquidador mülleriano, los responsables del sentido son por fin los espectadores. Los supervivientes de la historia. (El Cultural, 2000:44).

Y estas dos últimas frases son las que verdaderamente nos interesan. Nos descubren esa conciencia de drama como acto comunicativo en el teatro de

Mayorga. Esa presencia que hay en sus textos del hipotético espectador, pero con derecho propio. El teatro como proceso de comunicación, como campo para el análisis semiótico y para el desarrollo de la teoría de la recepción. Al mismo tiempo, el dramaturgo madrileño esboza toda una teoría semiótica del teatro en el que adquieren una función central los enunciadores (intérpretes) y los receptores (espectadores). Mientras los primeros crean el sentido, los segundos lo interpretan.

Pero es en “El dramaturgo como historiador”, publicado en la revista *Primer Acto* en el número 280 de septiembre-octubre de 1999, nueva reflexión teórica de Juan Mayorga, donde el autor muestra como el teatro histórico busca lo universal en lo particular y el modo en que, para el dramaturgo, es básica la fidelidad para con toda la humanidad.

Mayorga considera que la misión del teatro histórico es buscar lo universal en lo particular. Superar la oposición entre ambos. El dramaturgo considera que el autor no ha de ser fiel al documento sino a la humanidad, debe ser fiel a los hombres de todos los tiempos.

En este mismo artículo, continúa Mayorga con unas palabras que sintetizan y definen rigurosamente lo que él entiende por teatro histórico y lo que supone aplicar dicho calificativo definitorio a su teatro. Mayorga cree que el teatro histórico nos hace ver cómo la representación de un tiempo puede ser importante y necesaria para los hombres de otras épocas, cómo el pasado se refleja en el presente.

Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que lo representa. Dice, sobre todo, de los deseos y los miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. Aquel pasado había esperado a esa actualidad. Hizo un envío para ella y ella lo recoge. (*Primer Acto*, 1999:9)

El autor madrileño considera que el teatro que se produce en una época determinada es una representación de esa misma época:

La historia del teatro histórico es una historia de la Humanidad, y el teatro histórico que produce nuestra época es una representación de nuestra época.

En esta misma línea Buero Vallejo se manifestaba en las páginas de la revista *Primer Acto*, en el número 187, con su artículo, “Acerca del drama histórico”, al señalar que la validez del teatro histórico reside en la medida en que ilumina el presente. Ya Buero establece así uno de los posibles rasgos definitorios que resultaría de ligar teatro histórico y teatro político. De este modo, Mayorga recogería el testigo de Buero Vallejo en la construcción de una definición para ese teatro histórico, en la escena del siglo XX-XXI. Pero detengámonos en las palabras de Buero que figuran en el número 187 de la revista *Primer Acto*:

El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede. Es el teatro que nos persuade de que lo que sucedió es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua. (*Primer Acto*, 1981: 18)

Tanto para Buero como para Mayorga, hay una dependencia entre lo que pasó, esto es, la historia reflejada en el teatro, y entre lo que acontece, el presente. El pasado y el presente se funden. “El teatro histórico ilumina nuestro presente”, dirá Buero. El pasado se abre al presente, manifiesta Mayorga. Piensa Buero que lo que sucedió es tan importante como lo que sucede ahora. De este modo, ambos dramaturgos reflexionan sobre el teatro histórico y llegan a conclusiones comunes. El teatro histórico nos habla de nuestro presente y así se convierte en teatro político, de modo que no podemos concebir un teatro histórico que no

sea político, que no se encuentre referido a nuestro presente, que no nos hable de ese presente.

También en un artículo publicado por el Centro Virtual Cervantes, “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX” (1986: 363-364), perfila el historiador del teatro, Francisco Ruiz Ramón, algunos rasgos más del teatro histórico al afirmar que la elección de la materia histórica nunca es inocente, pues siempre se produce en el marco de la complicidad con el presente. El teatro histórico está ligado al presente, en “complicidad” con el presente. Los dramaturgos buscan esa complicidad al escribir sus obras denominadas históricas, pues el teatro histórico está en estrecha relación con la actualidad. Tiende un puente a la actualidad tal como sostiene Mayorga y también Buero.

Pero difícil es hablar de teatro histórico, de teatro político sin hacer referencia a dos grandes de la escena como son Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Ingente es la bibliografía que se ocupa de los dos, especialmente en el caso de Brecht. Empecemos por Piscator a quien se refiere Peter Szondi en la que fue su tesis doctoral, *Teoría del drama moderno* (2011:168-175). Szondi nos remite a *Teatro político* (1929), obra en la que el dramaturgo alemán da testimonio de lo que para él significan estas dos palabras. Piscator entiende que el hombre tiene en el escenario una función social. Lo fundamental son sus relaciones con la sociedad, no con Dios ni consigo mismo. En su opinión hay que considerar al hombre en su posición frente a la sociedad y al problema social de su tiempo, es decir, como ser político. Piscator considera los problemas fatales de nuestra época: economía y política, y como resultado de ambos, la sociedad. Para el teórico alemán lo que pone a la escena en relación con la vida es lo político, lo económico y lo social. La clave del hacer de Piscator, según lo interpreta Szondi, la elevación de lo escénico a lo histórico, supone la generación de un teatro épico. Y es, para él, el carácter épico del cine le permite elevar lo escénico a la categoría de lo histórico.

Brecht parte, también, de la epicidad para construir su teatro histórico. De *Madre Coraje y sus hijos* no puede negarse que se trata de una obra histórica, pero verdaderamente, en ella no intervienen directamente personajes históricos. En *Las Observaciones a la ópera Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* publicadas, en 1931, Brecht enumera, define y confronta los rasgos del teatro épico frente al teatro dramático. En la producción de Mayorga está presente ese teatro épico histórico de Brecht y Piscator.

Pero pocos autores han hablado con tanta claridad sobre su propia obra como hace Mayorga en *Mi teatro histórico* recogido en una edición de Himmelweg de Manuel Aznar Soler (2011: 185-187). En este artículo, el autor se refiere a las cuatro obras que hemos clasificado como obras clave. Se trata de *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*; las cuatro pertenecientes a su teatro histórico. Sobre *El jardín quemado* dirá que en ella se “pone en duda la posibilidad de comprender y juzgar el pasado”, destaca, además, la conexión entre este texto y *Siete hombres buenos*, ambas tienen como marco la Guerra Civil española. De *Himmelweg* dirá que “es una obra en cuyo centro está la memoria -¿atormentada? ¿autoindulgente?- de un hombre”. Y sobre *Cartas de amor a Stalin* se refiere a “la colonización de la mente y la vida del artista”, personificada en el escritor Mijail Bulgákov.

Mayorga abre este artículo con la siguiente reflexión sobre la pervivencia en su teatro del drama histórico:

La frecuencia con que en mi teatro aparecen representaciones del pasado quiero explicármela desde esa convicción de que todos los hombres son mis contemporáneos independientemente de su fecha de nacimiento.

Es el suyo, además, un teatro de la memoria, un teatro comprometido con las víctimas, con toda la humanidad.

Partiendo de lo anteriormente dicho y, también, de las propias palabras del dramaturgo, este estudio trata de clasificar la obra de Juan Mayorga, así como

desarrollar y establecer un análisis profundo en la relación que vincula unos textos y otros.

Explorando estas obras nos encontramos, por ejemplo, con recursos como la humanización, en obras como *Últimas palabras de Copito de Nieve* o, la más reciente, *La paz perpetua*.

Palabra de perro, coincide también en esta humanización de los personajes. La intencionalidad de ésta y de *Últimas palabras de Copito de Nieve* es hacer una crítica al racismo, poner de relieve la crueldad que lleva a despreciar a otro ser humano, que es tomado erróneamente como diferente.

Pero, ¿qué lleva a un autor a la humanización de personajes? ¿Con qué objeto Juan Mayorga construye a estos animales que hablan, sienten y piensan? ¿A dónde nos quiere llevar?

El Mono Blanco y el Mono Negro en *Últimas palabras de Copito de Nieve* o Cipiión y Berganza en *Palabra de perro*¹ -basada en *El Coloquio de perros* de Cervantes- son animales que adquieren características humanas, en la línea esperpentizadora de Valle-Inclán.

Pero no es la única coincidencia. El tema del racismo, el cómo el hombre ve en la diferencia argumentos para la segregación, de cómo humilla al que ve diferente, articula las dos obras.

¿Por qué Mayorga se sirve de la humanización para hablar del racismo? El autor evita recurrir a lugares comunes y, para impactar al espectador, se distancia y luego lo sorprende. Un espectador confiado se acerca a estos animales para, posteriormente, reconocerse en ello sin embargo, los caminos recorridos en ambas obras son diferentes.

El Mono Blanco y su contrario, el Mono Negro, humanizados se asemejan a dos hombres. Uno privilegiado, culto, al que todo el mundo acepta, y otro, el hombre negro, que come lo que al blanco le sobra y que se mueve en el espacio que aquel no quiere utilizar.

¹ Incluimos esta obra porque a pesar de ser una versión libre del texto de Cervantes ilustra muy bien el tema que tratamos de la humanización en la producción dramática de Mayorga.

La personificación es tan perfecta que en vez de ver a dos monos vemos a dos hombres. Sobre este asunto reflexiona Magda Ruggeri Marchetti en su artículo “La gran temporada de Juan Mayorga”, perteneciente al archivo personal del autor, para quien “la antropomorfización de animal es una de las constantes de Juan Mayorga para hablar de la condición humana (*Palabra de perro, Copito de Nieve, La tortuga de Darwin, La paz perpetua*), aunque es un recurso utilizado ya en la antigüedad”.

Llegado este momento merece la pena detenerse en la trayectoria dramática de Juan Mayorga (Madrid 1965) que es inseparable de su extensa formación, esto es, sus licenciaturas en Filosofía y en Matemáticas, además de sus estudios en Münster, Berlín y París. A ello añadimos el hecho de que en el año 1977 se doctora en Filosofía. Su trabajo filosófico más importante y ambicioso es *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* publicado en Barcelona, en 2003 por la editorial Anthropos.

Después de enseñar Matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares, es desde 1998 profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), de cuyo ejercicio profesional está hoy en excedencia. Mayorga es miembro fundador del colectivo teatral El Astillero y miembro del consejo de redacción de las revistas *Primer Acto* y *Acotaciones*. Si nos detenemos más específicamente en su obra, observamos lo prolijo de su producción dramática, aunque haya también escrito ensayo y numerosos artículos, tal y como se refleja en el apéndice de este trabajo.

Su primera obra dramática, *Siete hombres buenos*, parte integrante del apartado “Teatro histórico-político: textos clave” de este estudio, fue Accésit del premio Marqués de Bradomín y apareció publicada en el volumen *Marqués de Bradomín 1989* (1990:97-185). Pese a la calidad e interés de esta pieza dramática, todavía no ha sido estrenada.

Su segunda obra, *Más ceniza*, premio Calderón de la Barca, ha tenido mejor suerte en los escenarios con dos puestas en escena una en la madrileña sala Cuarta Pared, con dirección de Adolfo Simón en mayo de 1994 y otra, en

noviembre de 1997 en Venezuela bajo la dirección de Javier Yagüe en la Casa del Teatro de Valera.

De ella se hizo también, bajo la dirección de Guillermo Heras, una lectura dramatizada en la Sala Manuel de Falla (SGAE) el 9 de marzo de 1994 en Madrid. Constan además cuatro ediciones de este texto incluido en el apartado de “Teatro social: textos extensos” en este estudio. La primera, en la revista *Primer Acto*, número 249 (1993:49-87), la segunda, en el ejemplar *Calderón de la Barca 1992*. Ministerio de Cultura (1994:7-72), la tercera, en la editorial Visor, en 1996 y, por último, una edición en formato digital “Novalibro.com”.

En el caso de *El traductor de Blumemberg* la obra fue editada en tres ocasiones, en *Nuevo Teatro Español*, N° 14, del Ministerio de Cultura (1993:25-83), en La Avispa, junto a otras dos obras de Mayorga (*Animales nocturnos* y *El sueño de Ginebra*), y la digital www.parnaseo.uv.es. La obra fue puesta en escena el 16 de agosto de 2000 en Buenos Aires, en el teatro Cervantes y bajo la batuta de Guillermo Heras. Además fue traducida al griego, al inglés, al portugués y al italiano.

Otra de sus obras, *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, fue editada por la Asociación de Autores de Teatro (1994:99-113). La representación de *El hombre de oro* tuvo lugar el 2 de junio de 1996, en la Sala Cuarta Pared de Madrid, dentro del espectáculo *Rotos*, sobre textos de El Astillero, con dirección de Carlos Rodríguez. Fue publicada asimismo en el volumen *Ventolera-Rotos* del Teatro El Astillero (1998:61-72).

Panorámica del teatro español actual de Candyce Leonard y John P. Gabriele (1996: 95-114) recoge, editado por Fundamentos, *El sueño de Ginebra*. La materialización escénica de la obra tuvo lugar en 1996 en la Sala Cuarta Pared, con dirección de Guillermo Heras.

Una obra clave en este estudio y de importancia singular en el marco de la producción dramática de Mayorga como es *El jardín quemado* ha tenido poca o ninguna repercusión en escena. Lo que sí se han hecho son sendas lecturas dramatizadas por Luis Blat, Guillermo Heras, Ada Vilaró y Marina Shimanskaya. Esta última se hizo cargo de un discreto estreno que tuvo lugar

en Bilbao por la compañía formada por alumnos de la escuela de la propia Shimanskaya. En 2005 *El jardín quemado* fue traducido al portugués por Antonio Gonçalves: *O jardim queimado*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.

La mala imagen, una obra breve, recogida en este estudio en esa categoría, fue publicada en *Estreno*, vol XXVI, nº 2 (2000:15-18) y en *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real (2001:11). Su puesta en escena se produjo el 23 de octubre de 1997 en la Sala Cuarta Pared, dentro del espectáculo *Fotos*, sobre textos de El Astillero, con dirección de Carlos Rodríguez. Xosé Manuel Pazos Varela tradujo esta pieza para la Revista Galega de Teatro, nº 16, separata X-XI, pp. 5-12. Otro texto breve de Juan Mayorga, *La piel*, fue publicado en el número 17 de la revista *Art teatral*. De él se hizo una lectura dramatizada el 3 de junio de 2001, en el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con dirección de Francisco Torrente.

La también breve obra *Amarillo* fue publicada en la revista *Estreno*, vol XXVI, nº 2 (2000:20) y en *Teatro para minutos* editada por Ñaque, (2001:29-31).

Pasamos a detenernos en una obra crucial de la trayectoria dramaturgica de Juan Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*. Con esta obra el autor obtuvo el premio Caja España 1998, el Premio Borne 1998 y el premio Celestina al mejor autor en la temporada 1999-2000. Las escenificaciones de la obra se sucedieron con la misma contundencia que las fechas de sus correspondientes estrenos: ocho de septiembre de 1999, Madrid, Teatro María Guerrero, producción del Centro Dramático Nacional, con dirección de Guillermo Heras; 2 de noviembre de 2000, Sala Beckett de Barcelona, con dirección de José Sanchis Sinisterra; Guillermo Heras la dirigió también en Venezuela, mientras que Enrique Dacal lo hizo en Buenos Aires. La obra fue traducida a numerosas lenguas: al catalán, al croata, al gallego, griego, inglés, italiano, portugués y rumano.

Continuando con este repaso cronológico de la producción teatral del dramaturgo madrileño, *Teatro para minutos* (2001: 33-37) recoge entre sus piezas breves BRGS que fue puesta en escena el 15 de diciembre de 1999, en la

Casa de América de Madrid, con dirección de Alberto San Juan, dentro del espectáculo “*Cabaré Borges*”.

La revista *Acotaciones* en su número 7 (2001:95) recoge *El Gordo y el Flaco*, como asimismo hace, junto a *Palabra de perro*, una edición de teatro de El Astillero (2004:59). Sin extendernos más sobre las piezas que componen el teatro breve de Mayorga analizado en el apartado “Teatro político-social: textos breves” de este estudio, añadir que, en *Teatro para minutos*, esta recogido por la editorial Ñaque esta producción menor.

Camino del cielo (Himmelweg) aparece en este estudio en el apartado de textos clave junto a *El jardín quemado*, *Siete hombres buenos* y *Cartas de amor a Stalin*. Publicada, entre otras, en el número 305 de la revista *Primer Acto* (2004:29-56), la obra fue estrenada en el teatro Alameda de Málaga, con dirección de Jorge Rivera; el 18 de noviembre se representó en el Teatro María Guerrero de Madrid con dirección de Antoni Simón, y el 14 de marzo de 2007 en el Teatro San Martín de Buenos Aires, con dirección de Jorge Eines. Hubo también una lectura dramatizada en la SGAE de Barcelona, bajo la batuta de Sergi Belbel.

Justicia y Sentido de calle, textos integrados en el apartado al que se remiten los textos breves de este estudio, forman parte, asimismo, de *Alejandro y Ana*. *Lo que España no pudo ver del banquete de boda de la hija del presidente*, espectáculo estrenado bajo la dirección de Andrés Lima en los Salones Lady Ana de Madrid el 18 de febrero de 2003.

Por otra parte, una pieza extensa como *Animales nocturnos* fue traducida a diversos idiomas: checo, francés, griego, inglés, italiano y portugués. La obra, dirigida por Juan Pastor, se estrenó en Madrid el 27 de noviembre de 2003, el 6 de julio de 2005 se estrena en Barcelona, con dirección de Magda Puyo y el 24 de mayo en el Teatro Lagrada de Madrid, con dirección de Carlos Bolívar. La obra comparte volumen con *El sueño de Ginebra* y *El traductor de Blumemberg* en una edición de La Avispa de Madrid (2003: 7-49).

A partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes, Mayorga escribe *Palabra de perro*, publicada junto a *El Gordo y el Flaco* por el Teatro de El Astillero (2004:5-57).

Otro texto fundamental del autor, que fue finalista del Premio Max 2005 al Mejor Autor, es *Últimas Palabras de Copito de Nieve*, publicada por Ñaque en 2004.

Incluido en este estudio como texto extenso, *Hamelin* es una de las obras de Mayorga más reconocida y premiada. Recibió el Max al Mejor Autor 2006, el Premio Ercilla 2006, el Premio Telón Chivas 2006 y el Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores al mejor autor en el año 2005. En España la pieza se estrenó en el Teatro de la Abadía de Madrid, con dirección de Andrés Lima, y recibió el Premio Nacional de Teatro 2005 y el Premio Max al Mejor Espectáculo 2006.

Numerosos textos breves de Mayorga se han integrado en espectáculos mayores como es el caso de *JK*, cuya puesta en escena el 1 de septiembre de 2005 en la sala Cuarta Pared, con dirección de Guillermo Heras, y dentro del espectáculo *Exilios*, también *La mujer de los ojos tristes*, que fue dirigida por Andrés Lima y Celia León, y estrenada el 29 de noviembre de 2005 en el teatro Español, dentro del espectáculo *Mihura por cuatro*.

Por otra parte, son varias las obras de Mayorga galardonadas con los premios Max, amén de las anteriormente citadas, Mayorga recibe en 2008 el Max al Mejor Autor por *El chico de la última fila*, en 2009 lo recibirá de nuevo por *La tortuga de Darwin*. También en 2009 obtiene el premio Valle Inclán por *La Paz Perpetua*, publicada en la revista *Primer Acto* número 320 (2007:51-82). José Luis Gómez dirige la puesta en escena de la obra, que se estrena en el Teatro María Guerrero de Madrid el 24 de abril de 2008.

Como podemos observar, Juan Mayorga es uno de los dramaturgos más representados y premiados de su generación. Autor prolífico, su obra ha obtenido el reconocimiento de críticos, instituciones y –lo que es más importante– del público español.

2. Metodología

Rastreando en quienes han tratado de establecer parámetros adecuados para el estudio de las obras teatrales, y centrándonos sobre todo en un análisis pormenorizado de la obra de Juan Mayorga, aparece en primer lugar y de modo introductorio la descripción que la semióloga Carmen Bobes hace de los albores de la disciplina en *Semiología de la obra dramática* (1997: 47): “La semiología del teatro, como una forma de estudio de la obra dramática, se inicia en los países centroeuropeos, Checoslovaquia y Polonia, hacia el año 1930 y se extiende posteriormente a Italia, Francia, España, Alemania, etc. Éste es un hecho histórico: aparece un método -el semiológico- y se aplica a un objeto -el teatro- en un tiempo y espacio determinados, y luego se amplía, aceptado o discutido, a toda la teoría e historia dramática europea”.² La semióloga española precisa (1997:50) que “la semiología, o la semiótica de la obra dramática, es la aplicación de los presupuestos y del método semiológico, tal como se ha ido perfilando en la historia del pensamiento epistemológico actual, al estudio de la obra literaria del género dramático”. Según Bobes Naves, se nos presenta, en un primer paso, la semiología del teatro, como una parte de la semiología literaria y, en paralelismo, con la semiología del poema

² Semiología es un término propuesto por F. Saussure (1919) para designar una futura ciencia “que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social... la lingüística no es más que una parte de esta ciencia general”.

y del relato. Así la definen Gremias y Courtés (Gremias,1982) en su diccionario, e incluso, como parte de la narratología.

Al enfrentarnos al análisis de la obra de Mayorga, podemos detenernos en una serie de aspectos: el lenguaje directo, el uso del presente implicado en la palabra, el tratamiento del espacio, no sólo en la representación (espacio escénico), sino también en los espacios creados por el texto (espacio dramático, lúdico y hasta escenográfico); también hay que tener en cuenta las diferencias sustanciales entre el texto dramático y la novela, ya que en ésta es consustancial la figura de un narrador, mientras que en el texto dramático lo es la presencia virtual o efectiva de un actante envolvente, el público, a quien va dirigido todo, pese a que no puede intervenir en el diálogo que se desarrolla, salvo excepciones. Es parte de esta introducción metodológica el dar una visión del teatro como proceso de comunicación en la que el espectador-público es clave.

Por otro lado, y volviendo a la obra *Semiología de la obra dramática*, a la introducción en la que Carmen Bobes se refiere a la necesidad de que “todos los signos que concurren en la escena, los verbales y los no verbales, todos crean sentido, todos son espectaculares, todos pueden ser objeto de un análisis semiológico”. Las obras de Mayorga están llenas de signos verbales y no verbales, de acotaciones clarificadoras que tienden un puente entre el texto y la escena, entre el texto literario-dramático y espectacular. Su teatro se percibe a la luz de la presencia de una figura fundamental: el espectador. De ello habla el propio Mayorga en sus escritos, cuando se refiere a la polis, a un teatro que convoca a la polis, a un teatro como proceso comunicativo, a un teatro ante el público.

Sobre esa misma idea, el semiólogo Mounin en su artículo, *La comunicación teatral* (1972: 99-108), se refiere a la necesidad de una semiología del teatro en la que éste se concibe como comunicación: “En teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no (...) porque si el teatro no es un proceso comunicativo, y sólo es un hecho de significación, entonces no puede hablarse de una semiología del teatro” .

Carmen Bobes insiste en que no queda ninguna duda de que el teatro es un proceso de comunicación; “no hay ningún obstáculo para la existencia de una semiología de la significación, paralela a una semiología de la comunicación, ya que el objeto de la semiología es el signo utilizado en cualquiera de los procesos, y no el signo limitado a determinados procesos realizados con el signo”.

Para nuestro análisis de las obras hemos utilizado un esquema básico que contempla argumento, temas, personajes, espacio, tiempo..., e intriga. Incidimos aquí en estos cinco aspectos por su insistencia en el proceso metodológico:

1. Intriga.
2. Personajes.
3. Espacio.
4. Tiempo.
5. Estructura.

1. La intriga.

El concepto de intriga aparece delimitado por Patrice Pavis (1998:258) al definirlo en su diccionario como “conjunto de las acciones que forman el nudo de la obra”. En una segunda acepción delimita el concepto y así lo describe como “sucesión detallada de los acontecimientos de la fábula, el entrelazamiento y la serie de los conflictos y de los obstáculos, y de los medios utilizados por los personajes para superarlos”.

José María Paz Gago, en su artículo *Sleuth. La meta-reescritura fílmico-teatral (más sobre el método comparativo semiótico-textual)* publicado por la Universidad de Salamanca, señala muy acertadamente la importancia de la intriga: “La compleja e ingeniosa trama urdida por el dramaturgo Anthony Shaffer es tan astutamente clásica como exquisitamente aristotélica. En efecto si, para el autor de *La Poética*, la parte más importante de la tragedia es la

intriga, es decir, la organización de los hechos mediante peripecias y reconocimientos, Sleuth va encadenando hábil e inteligentemente esas acciones que tanto seducen y sorprenden al espectador”.

En el apartado de la intriga hemos tratado de analizar esas acciones que se suceden en el texto, de manera que pretendemos que adquieran toda su significación y relevancia. Además, el dramaturgo madrileño da mucha importancia a la intriga, pues la trama en sus obras, el encadenamiento de acciones que se suceden y que cobran relevancia en el marco del drama, adquiere su importancia gracias a una construcción sencilla y a la vez directa. La complejidad está más en los personajes que en la propia trama. Si pensamos en obras de estructura muy elaborada como *Camino de cielo*, vemos también una trama detrás, pero ésta se manifiesta de un modo claro.

2. Personajes:

Podemos hablar de un enfoque doble en la caracterización del personaje que aparece enmarcado en lo que dice y lo que hace. Tenemos personajes principales y secundarios. Se opone al protagonista o personaje principal, el secundario que suele ser el antagonista. El protagonista quiere cambiar el status quo, mientras que el antagonista lucha por mantenerlo.

En su libro *Análisis e interpretación de los textos dramáticos*, Manuel F. Vieites (2005:127-209) hace una aproximación precisa a un intento de sistematizar el análisis de obras teatrales que ha sido de gran utilidad para realizar este trabajo. Además de señalar las tipologías del texto dramático (tragedia, drama, auto, auto sacramental, tragicomedia, comedia, farsa, paso, entremés, etc.) se refiere a los principales ámbitos de análisis e interpretación como los personajes. Los personajes en Mayorga siguen en su mayoría, - podríamos obviar a El hombre estatua, de *El jardín quemado*, o al mono blanco de *Ultimas palabras de Copito de Nieve...*, entre otros-, patrones de construcción realistas. Sin embargo el autor se permite ciertas licencias como

por ejemplo la presencia casi fantasmagórica e irreal de Stalin en *Cartas de amor a Stalin*.

Si nos centramos en los aspectos clave del análisis teatral, Afonso Becerra en *Dramaturxia teoría e práctica* (2007:182) se refiere a tipos de personajes como el ausente extraescénico que aparece en varias obras de Mayorga (Ferrater en *El jardín quemado* o el propio Stalin en *Cartas de amor a Stalin*), y “que anda cerca, en las proximidades del aquí de la escena, y que podría hacerse presente en cualquier momento”. Junto a esta categoría Afonso Becerra señala dos más: Personaje ausente referencial, “es el que está muy lejos del lugar donde se realiza la acción” y el personaje ausente incorpóreo, el que no se encarna en el cuerpo de un actor, pero puede estar presente, por ejemplo mediante el uso de la voz.

El personaje es el último aspecto a tratar desde la perspectiva de recurso dramático. El personaje actúa, y lo hace sobre todo, hablando según indica García Barrientos (2003: 154). Siguiendo también a García Barrientos (2003: 162) los grados de representación del personaje son:

- a) Los ausentes del “aquí y ahora” de la acción dramática, personajes meramente “aludidos”.
- b) Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca y aunque sean aludidos también, no lo son “meramente”, pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.) a los que denomino personajes latentes, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos (Ej: Pepe el Romano).
- c) Los personajes patentes, que son los que venimos definiendo estrictamente como dramáticos, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor. (...) Cuatro son las dimensiones que caracterizan a los personajes: psicológica, física, moral y social. Las características de los personajes han de verse en el marco del resto.

3. Espacio

Podemos tener en cuenta dos maneras en las que el espacio esté presente en las obras dramáticas:

-El espacio formando parte de la trama, que es el espacio en el que se mueven los personajes.

-El espacio real de la representación.

La que nos interesa es la primera de ellas. En el caso concreto que nos ocupa, el espacio en los textos de Mayorga puede ser múltiple o único. En el primer caso nos encontramos ante un espacio que establece un diálogo polivalente con los personajes y también con el espectador, dentro del proceso de comunicación abierto. En el segundo caso podemos referirnos a un espacio único, ora claustrofóbico ora él mismo personaje.

Del espacio, Vieites destaca que “estamos ante una de las categorías o elementos más importantes del texto dramático, junto al tiempo y a los personajes, pues, en realidad, el drama nace cuando situamos un personaje en un determinado espacio y en un tiempo concreto (Vieites, 2005: 182)”.

Sobre la importancia del espacio habló ya Peter Brook en esta célebre reflexión que recogemos perteneciente las primeras palabras de su obra *El espacio vacío* (Peter Brook, 2012:19): “Puedo escoger cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina sobre ese espacio vacío mientras otro lo observa, y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. No hay más. Brook lo deja claro. Tomemos un espacio y un “personaje” y tendremos un acto teatral.

Vemos tras releer las palabras de Peter Brook, que en el teatro de Mayorga también tiene una importancia clave el espacio. El autor madrileño establece un diálogo entre el personaje y el espacio. Nos atrevemos a decir, que a la manera de Harold Pinter el espacio es también un punto de partida. Harold Pinter, afirmó en su momento haber entrado en una habitación y observado que había una persona parada y otra sentada y algunas semanas después haber escrito *The Room*. Entró en otra habitación y vio que había dos personas sentadas, y, algunos años después, escribió *The Birthday Party*. Más tarde observó por una

puerta una tercera habitación; había dos personas paradas y entonces escribió *The Careetaker*.

En las obras de Juan Mayorga percibimos ese diálogo permanente con una realidad, con una entidad que lo tiñe todo de significado, que no es sino el espacio. Así, el espacio en la memoria del observador de la Cruz Roja en *Himmelweg* o el espacio, una isla, en *El jardín quemado...*

Sobre el espacio Barrientos (2003:127-128) establece distintos planos que son el diegético, el dramático y el escénico. De este modo analiza el espacio referido a la obra dramática:

El espacio diegético o argumental es el conjunto de lugares que intervienen o aparecen en la fábula o argumento. El espacio representado (espacial o verbal, dramático o narrativo) (...) El espacio escénico es el espacio real de la representación. (...) El espacio dramático es la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, “la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.

Además, Barrientos (2003: 129) se refiere a las dos opciones posibles que atañen a la estructura espacial del drama, el espacio único y los espacios múltiples que pueden ser sucesivos o simultáneos. El grado de representación del espacio lo clasifica en espacios patentes o visibles, espacios latentes (visibles para los personajes) y espacios ausentes (invisible también para el público).

Otro aspecto que nos interesa en lo que al espacio se refiere, es el tratamiento de la distancia representativa. Barrientos (2003:149) explica como la máxima realidad se da en las representaciones icónicas:

Se trata del estilo más normal o por lo menos tradicional, en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza y que llamaré espacio icónico o metafórico. Otro tipo sería el espacio metonímico o

“indicial”. Este desplazamiento metonímico especialmente la parte por el todo propio de la sinécdoche, resulta esencial en el teatro.

4. Tiempo:

Llegado a este punto y para delimitar el estudio del tiempo nos detenemos en la distinción que Gerard Genette (Pozuelo, 1994: 237) hace del orden temporal de sucesión de los hechos que da lugar a la analepsis e prolepsis. En cuanto a la duración o rapidez Genette distingue cuatro tipos: el sumario o resumen en el que se condensa lo acontecido en un espacio mayor de tiempo, la escena en la que coincide historia y discurso, la elipsis en la que se suprime el tiempo de la historia dando un salto y la pausa que prolonga el tiempo. Por último la frecuencia se refiere a la repetición.

Barrientos (2003:82 y 83) contempla tres planos en el tiempo teatral que son el tiempo diegético o argumental, el tiempo escénico o más precisamente escenificado y el tiempo dramático que es un tiempo “relativo” a los otros dos.

El primero, tiempo diegético, es el plano temporal del tiempo de toda la ficción que incluye los sucesos mostrados y los referidos. El tiempo escénico es el vivido por los espectadores y los actores en el transcurso de la representación. El escénico es un tiempo abierto resultante del intercambio entre actores y espectadores.

Por último, el tiempo dramático es relativo a los otros dos, el tiempo de la ficción y el de la representación.

Además, podemos hablar de grados en la representación del tiempo. El tiempo patente o escenificado, latente o tiempo sugerido y tiempo ausente sólo aludido en cuanto a forma de representarlo.

Pero en la obra, la clave para la composición, según explica en otros términos Szondi (1956:28-34) radica en el predominio de los tiempos ausentes –el pasado que embriaga a los personajes y el futuro que sueñan- sobre el presente vacío, entre el pasado y el futuro.

Lo vemos en Mayorga. El pasado modifica la conducta de los personajes, sus sueños, sus ilusiones y sobre todo su propio presente. El hombre estatua de la obra *El jardín quemado* vive un vivir producto de su pasado. Los personajes de

Siete hombres buenos son producto del tiempo también. Del pasado que les llevó al exilio.

Barrientos, (2003:88) apunta como nexos puramente dramáticos la pausa y la elipsis.

La distancia temporal y cómo ésta afecta al drama, queda reflejado en Barrientos (2003:112 y 113). Para Barrientos el drama ilocalizable en el tiempo real o histórico es ucrónico y en ese sentido marca una distancia infinita. El drama simple sería el drama histórico (distancia retrospectiva), drama contemporáneo (distancia cero) y drama futurario (prospectiva).

El espacio y el tiempo se pueden analizar partiendo, a la vez, de un doble desdoblamiento. Espacio escénico o dramático y tiempo escénico o dramático. Como figura en la obra *Manual de teoría de la literatura* de Fernando Cabo y María Cebreiro Rábade (2006: 355).

El espacio suele ser visto como metonimia del hecho teatral, y el título de la célebre monografía de Peter Brook sobre la dramaturgia contemporánea (*El espacio vacío*, 1968), en donde pasa revista a determinadas formas escénicas (teatro sagrado, teatro grotesco, teatro pobre...) constituye un ejemplo elocuente de ello al convertir el espacio vacío en eje del pensamiento teatral moderno.

García Barrientos (1991:13) se aproxima al tema del tiempo dramático a través de categorías como aspecto (interiorización, perspectiva, extensión), el desarrollo (pausa, suspensión, resumen, elipsis, escena), el orden (acronía, detención, regresión, anticipación), la frecuencia (repetición), la duración (velocidad interna: condensación, dilatación, velocidad externa: ralentización, aceleración) y ritmo.

Se hace necesario tener en cuenta la dualidad del espacio teatral en espacio dramático y espacio de la representación o espacio escénico donde se concretizan y materializan los elementos nombrados en el espacio dramático de la mano del director.

Volviendo a ciertas generalidades, José Luis García Barrientos (2003:39), señala como elementos del drama espacio, tiempo, personaje y público:

La acción dramática es el resultado de la interrelación de esos cuatro elementos y podría definirse como lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público.

5. Estructura dramática:

Vamos a centrarnos ahora en otro aspecto de análisis de la obra de Juan Mayorga de gran interés, esto es, delimitar la estructura dramática, concretamente las unidades dramáticas, el acto, el cuadro y la escena.

Barrientos (2003:76-77) da una información escueta pero eficaz que ilumina el sentido y significado en el texto de estas unidades:

Con el término acto se designa tradicionalmente a cada una de las unidades mayores en que se presenta segmentada o puede segmentarse la acción dramática (...) Además de la estructura, fundamental, en tres actos y sus variantes, en cinco o en cuatro, que preside nuestra tradición dramática, forman también parte de ella la disposición en dos actos, tan frecuente hoy, y piezas, generalmente breves, de “acto único” (...) Por cuadro entendemos cada unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama, cada secuencia, pues, delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal. La escena es, en sentido estricto, la unidad de configuración, es decir, la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena.

Tras hacer estas consideraciones específicas interesa destacar como los distintos estudiosos de la literatura y la escena se aproximan y enfocan el hecho teatral.

En *Semiótica del Teatro*, Fernando de Toro, ofrece una panorámica detallada del estudio del discurso teatral. Discurso es igual a lengua puesta en acción.

Así, De Toro ilumina el sentido último del teatro “palabra puesta en acción”. Las obras de Mayorga son fieles al teatro de texto, al a veces denostado teatro de texto. Pero aquí habría que hacer una matización, pues Mayorga escribe texto de palabra y pone esa palabra en acción, tal y como manifiesta Fernando de Toro. Se trata de devolverle a la palabra toda su teatralidad y eso lo hace Mayorga a través de la acción.

Resulta fundamental en todo análisis teatral el tener en cuenta que el rasgo fundamental del discurso es, como señala Ubersfeld “el no poder ser comprendido, sino como una serie de órdenes dadas apuntando a una producción escénica, a una representación, a destinatarios mediadores, encargados de transmitírselas al destinatario-público” (1977:225).

Incide en el carácter espectacular del discurso teatral, De Toro, quien desde su perspectiva se refiere a que “el texto dramático es sólo una parte, capital sin duda, del texto espectacular”.

Podemos, refiriéndonos a los textos de Mayorga, pero también a todos los textos teatrales, afirmar el carácter hic et nunc de todos ellos, ya que los acontecimientos son representados como si estuvieran pasando por primera vez.

Si pensamos en el teatro de un modo global, una de las concepciones más comunes, es la de Roman Ingarden (Ingarden,1973 y De Toro, 2008), quien afirma que las piezas teatrales se componen de un texto principal, constituido por el diálogo de los personajes y un texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas.

Tras estas referencias a la semiología se hace necesario reincidir en lo dicho anteriormente sobre el público, concretamente en la teoría de la recepción o estética de la recepción. “Hoy el semiólogo debe integrar o más bien incorporar la recepción en el centro mismo de sus investigaciones, particularmente tratándose del teatro, donde la relación sala-escena, es fundamental, puesto que no hay espectáculo sin público, sin un espectador. La teoría de la recepción tiene como objeto central la investigación de las relaciones entre texto y lector” (De Toro, 2008:154) en el caso del teatro, texto y espectador.

Tras un análisis más personalizado y temático de la obra de Mayorga vamos a detenernos en el apartado que corresponde a su “Teatro histórico-político: textos clave. Al análisis inicial más personal y genérico de cada una de las obras de Mayorga del periodo entre 1989 y 2009, se añade ahora el estudio de varios aspectos más específicos de estas cuatro obras en las que Mayorga erige su teatro político, histórico-político. Los llamados en este estudio textos clave: *El jardín quemado*, *Siete hombres buenos*, *Cartas de amor a Stalin* y *Camino del cielo/Himmelweg*.

En primer lugar se tendrá en cuenta lo que Carmen Bobes (1997:27) distingue en un primer nivel, esto es, el texto escrito y el texto representado. Dentro del texto escrito se refiere al texto literario (diálogo), primario y al espectacular (acotaciones), texto secundario.

Esta terminología mencionada anteriormente presenta lo que en la práctica se da de forma simultánea y, que al tiempo, se complementa. Centrándonos en el texto primario es de señalar la importancia que al mismo da Roman Ingarden (Ingarden y Bobes Naves, 1997: 155-165) en su análisis de las funciones del lenguaje en el diálogo. Al examinar funciones representativas, expresivas, comunicativas y persuasivas del teatro. Ingarden apunta la importancia en ellas del diálogo. Además, considera el monólogo como una excepción con respecto al diálogo.

El diálogo como base de la acción dramática, está estrechamente vinculado a la teoría de los géneros como elemento que permite diferenciar con respecto a la lírica y la épica. Con Veltrusky esta distinción alcanza niveles de gran expresividad:

El rasgo específico del drama es su discurso dialogado por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monologales. Claro que también la lírica y la épica pueden utilizar el diálogo, y, viceversa, el drama tiene a su disposición el monólogo. Sin embargo, la diferencia estriba en que para la lírica y la épica el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la

expresión básica que determina todas las propiedades de este género poético. (Veltrusky, 1976 y De Toro, 2008:155-156)

En cuanto al texto secundario, texto espectacular, esto es, acotaciones. Las acotaciones hablan del receptor y su análisis nos permite ahondar en el complejo asunto del receptor en la comunicación teatral.

Barrientos (2003:45) define la acotación “como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc) de la representación virtual o actualizada de un drama.

Además, establece una clasificación muy útil para este estudio de texto secundario al que nos referíamos al principio.

Esta clasificación que transcribimos aquí tal como aparece en Barrientos (2003: 50 y 59 a 62) nacería de la consideración del elemento extra o para verbal al que se refieren:

1. Personales (referidas al actor y si se da el caso, al público):
 - a/ Nominativas (nombran a los interlocutores).
 - b/ Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención).
 - c/ Corporales.
 - De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario).
 - De expresión (mímica, gesto, movimiento).
 - d/ Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...)
 - e/ Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar).
2. Espaciales (decorado, iluminación, accesorios).
3. Temporales (ritmos, pausas, movimiento...).
4. Sonoras (música, ruidos).

José Luis García Barrientos (2003:51) cita a Veltrusky quien apunta a que lo que define el drama como literatura es el diálogo frente a la narrativa y a la lírica que son formas de monólogo.

Naturalmente el estilo directo libre del diálogo dramático se traduce en el dominio de los usos interlocutivos de lenguaje: formas personales (yo/tú), deícticos, etc... (2003:52)

Las funciones del diálogo, como señala Ingarden, que se refieren a la comunicación interna son la representativa, expresiva, comunicativa y persuasiva.

Al margen, Barrientos (2003:58) señala la necesidad de hablar del diálogo de tener en cuenta al público. Pensar más que el por qué el personaje dice tal o cual cosa el para quién del público que observa. Barrientos hace referencia también a seis funciones básicas del diálogo. Son la dramática, la caracterizadora, la diegética, la ideológica, la poética o la metadramática. La dramática es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes: amenazar, seducir..., la caracterizadora proporciona al público elementos para construir el carácter de los personajes, la diegética proporciona al público información mediante el diálogo, la ideológica trasmite “ideas”, la poética se orienta hacia el público y en la metadramática el diálogo se refiere a la obra que se representa.

3. Teatro

histórico-político:

textos clave

“Resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro desinteresado”

Juan Mayorga.

Sobre la historia y el concepto de teatro político, disponemos de un texto definitivo, “Sobre teatro histórico actual”, en el que el profesor Romera Castillo (1999: 11-36) traza un completísimo panorama sobre el tema, exponiendo tanto las relaciones de Teatro e Historia como la discusión sobre los conceptos de teatro histórico y/o historicista, con una amplia y detallada bibliografía, dando cuenta del género en el teatro español desde la postguerra hasta finales del siglo XX.

Partamos de la cita del propio Mayorga: “Resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro desinteresado”. Con ella abrimos el apartado de textos clave que engloba los textos de carácter histórico-político. En uno de ellos, *Himmelweg*, el dramaturgo acude de modo muy claro a la metateatralidad para mostrar la imposibilidad de un teatro desinteresado. En el campo de concentración en el que se hacían los personajes se representan escenas, ¿escenas?, más bien mentiras. La mentira de que eso es un lugar casi de recreo para los judíos. Y escuchamos de nuevo las palabras del autor: ingenuo, peligroso... Y en ellas se encierra todo el sentido de lo que definimos como teatro histórico político. Teatro que se sirve de todos los mecanismos dramáticos para mostrar a través

de la historia, la actualidad, el presente, un presente sobre el que el autor sin ninguna duda toma partido.

Como proceso de comunicación estas obras pueden ser estudiadas desde el punto de vista de la teoría de la recepción. En teatro el público es el eslabón fundamental de esa cadena que conecta el pasado con el presente y a los actores y director con ese mismo espectador.

Para entender el teatro histórico de Juan Mayorga podemos partir de la elección de los temas. *Camino del cielo*, aborda el holocausto nazi. La obra, basada en la visita de un miembro de la Cruz Roja al campo de concentración de Terenzi, donde los nazis crearon un “campo modelo”, pone ante el espectador un espejismo. Una obra que se representa frente a otra obra. La farsa que los nazis hicieron llevar a cabo a los judíos para faltar a la verdad durante la visita que realiza el miembro de la Cruz Roja.

El observador no ve la realidad y presenta un informe erróneo y favorable a los nazis: la vida en el campo era tan idílica como la fábula que hacen representar a los judíos. Mayorga plantea que acaso nosotros también estemos en demasiadas ocasiones ciegos. Y la ceguera, nos viene a decir el autor, es peligrosa.

Utilizando como pretexto el genocidio de los judíos, Mayorga llama la atención sobre la pasividad ante otros genocidios que se producen en el mundo actual. El teatro histórico se convierte en teatro político. Miremos al pasado, nos dice, para poder mirar al presente y de un modo nuevo enfrentar el futuro.

Mabel Brizuela recoge en su artículo “El teatro de Juan Mayorga ante la memoria” en www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.378/ev.378.pdf, el hecho de que estamos ante un teatro de la memoria que “contribuye a configurar la autocomprensión de su época”. El propio Mayorga en “El dramaturgo como historiador” (1999: 8-10) y citado por Brizuela señala que “el teatro histórico puede ser consolador, para el cual el pasado es sólo un escalón en el ascenso a la actualidad; el teatro histórico de disgusto en el que el pasado aparece como un paraíso perdido; el 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”.

Siguiendo esta reflexión Brizuela se hace eco de la idea de Mayorga de un pasado que movilice el presente.

Coincidimos con esta estudiosa en el hecho de que no nos hallamos sólo ante un teatro histórico sino también, como han manifestado otros estudiosos, ante un teatro de la memoria.

Brizuela reflexiona sobre la vitalidad de la dramaturgia de Mayorga que parte, y en ello estamos de acuerdo, de la idea aristotélica de que el arte tiene que tener cierta complejidad para ser bello. Las obras de Mayorga tienen una estructura compleja, los personajes se edifican en función de esa estructura, con grandes pinceladas que huyen del psicologismo en aras de cierta epicidad. La complejidad es también una postura ética. La realidad no admite simplificaciones. Se revela en toda su complejidad en las obras del dramaturgo. Además, Mayorga recurre a la metateatralidad en obras como *Cartas de amor a Stalin*, *El jardín quemado* o *Himmelweg*, tal y como muy acertadamente apunta Brizuela, quien no deja pasar en su artículo una muy acertada reflexión sobre la palabra como acción que modifica al personaje y a la situación.

El hecho de que Mayorga elija un tema u otro no es inocente. Decide posar nuestra mirada sobre un periodo u otro de la historia. Sobre unos y no otros personajes. Sobre una realidad concreta, desechando otras muchas. Mayorga sabe muy bien que su elección es todo menos inocente, que es una elección política. Y es que su teatro es histórico pero también es político. Sostenemos que la objetividad no existe y mucho menos de la mano de un autor dramático. Los personajes, los temas, la intriga es histórica pero también política. Y es política porque ese pasado histórico conlleva un presente político. Un presente teñido de historicidad, pero también de política. Parece decirnos Mayorga que tenemos mucho en común con nuestros antepasados. En ese sentido

entendemos su teatro histórico como teatro político; el presente a la luz del pasado.

El espectador, ante las obras del dramaturgo madrileño, se siente aludido, entiende que se debe a los muertos, al respeto a los muertos del que habla Mayorga en “El dramaturgo como historiador” (*Primer Acto*,1999:8-10).

En *El jardín quemado* Mayorga se sirve de la Guerra Civil para hablarnos del presente. El hospital psiquiátrico en el que se desarrolla la acción. La historia se construye en torno a una gran mentira. Mayorga nos habla de la libertad frente a la reclusión, de un espacio cerrado, que sugiere un espacio abierto. Nos enfrenta al dolor y a la injusticia. Esa tierra quemada, ese jardín que no es más que una cárcel, es una metáfora sobre la guerra.

Pero Mayorga nos advierte que la guerra perdura en la paz. No estamos a salvo. La realidad cuenta con prisiones en las cuales confina nuestras conciencias.

Un hombre estatua previene a Benet, protagonista de *El jardín quemado* (Mayorga, 2007:48), contra el doctor Garay. Benet tiene una misión en la obra que no elude; descubrir la verdad. La verdad que libera a los hombres. Pero la verdad no es fácil de enfrentar. Poco a poco tanto Benet como el espectador empiezan a dudar de sus propias percepciones. Mayorga nos lleva a plantearnos la pregunta de si serían esos republicanos encarcelados los verdugos de los enfermos que mataron en su lugar. Benet adopta el papel de héroe en el drama. Un héroe que el autor sitúa en una vertiente angélica, frente a Garay, el antagonista, que logrará al final mantener el statu quo en la obra, mas no en la conciencia del espectador.

El jardín quemado es el olvido, la mentira que oculta un oscuro pasado y, que al hacerlo, falsea el presente. Mayorga nos incita a mirar hacia atrás para que el presente sea revelado.

En *Cartas de amor a Stalin* el autor refleja la realidad del escritor Bulgákov perseguido por el régimen comunista de Stalin. El tema, como en las otras dos obras analizadas, es histórico. Y también, como en ellas, Mayorga nos lleva al presente a través del pasado. Mayorga nos habla de la censura a un escritor,

pero va más allá, la universaliza y revela el silencio que acalla la libertad del hombre.

En *Siete hombres buenos* el autor nos introduce en la Guerra Civil española. Más bien al exilio republicano. Los personajes son miembros del gobierno de la República en el exilio. Sus luchas internas, sus anhelos y sus desavenencias forman parte de ese grupo humano, de cualquier grupo humano. Así, Mayorga huye del teatro de tesis para mostrar la verdadera tragedia del hombre.

En estas cuatro obras pertenecientes al llamado teatro histórico del autor, se pone de relieve el intento de ver el presente en el pasado. De apostar por un teatro vivo, un teatro fuertemente anclado en la realidad. Un pasado que revela el presente. Un teatro donde pasado y presente se confunden. Pero en Mayorga el teatro histórico va más allá. El teatro histórico se convierte en teatro político, en donde los espectadores se convierten en responsables de sentido. Sabemos lo que el dramaturgo identifica como teatro histórico, esto es, el que busca lo universal en lo particular, el que defiende la fidelidad a la humanidad...

Buero escribía en su artículo “Acerca del drama”, que “lo que sucedió es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece...” El pasado, podemos extraer de las palabras de Buero, es tan importante como el presente, y digo más, el pasado tiñe de contenido el presente,, y ese contenido es político también, como en Brecht, como en Piscator...

Mayorga mismo subraya esta realidad en “Mi teatro histórico” al poner en palabras un sentir, el suyo, que hace de todos los hombres sus contemporáneos. Los estudiosos que se han aproximado al teatro de Mayorga, se refieren sobre su teatro a un teatro de la memoria. Y este tema entra en relación con el respeto a las víctimas.

Las obras del autor madrileño están vinculadas a otros dramaturgos como: Valle-Inclán, Max Aub, Buero Vallejo y también Harold Pinter...

Si nos centramos en sus textos teatrales y siguiendo el estudio que sobre el autor hace Xavier Puchades en el breve ensayo *Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*, (Puchades: 2004) veremos que, detrás, hay otras textualidades dramáticas del siglo XX. Dice

Puchades que “Mayorga escribe sobre textos de otros dramaturgos del pasado que hablaron de su pasado. Así pues, si leemos con atención su primera obra, *Siete hombres buenos* (1989), descubrimos el pulso de algunos dramaturgos del exilio español como Max Aub; si seguimos las peripecias de Benet en *El jardín quemado* (1997), encontramos el escepticismo de Mayorga frente al teatro documento alemán; si atendemos al conflicto entre el poder y el artista en *Cartas de amor a Stalin* (1998), vemos la revisión de la parábola histórica de Buero Vallejo...”

El profesor de la universidad de Valencia cree que una de las mejores maneras de asaltar la memoria del espectador teatral podría ser la palabra. “Este parece ser el presupuesto del que parte Juan Mayorga; a partir de ahí, comienza a buscar la palabra (o palabras) exactas para conseguirlo; rebuscar en hechos más o menos lejanos, en palabras ajenas donde encontrar las suyas propias. De hecho, Mayorga es uno de los pocos representantes de la nueva dramaturgia española que ha revisado, de forma regular, diversos aspectos de la historia”.

Siguiendo a Puchades, el teatro de Mayorga es también la memoria de las diferentes estrategias que otros utilizaron para hablar de su presente a través del pasado; “de encontrar una forma dramática para hablar, al mismo tiempo, del presente y del pasado, mostrando los caminos que les une.” El autor madrileño no solo revisa la historia nacional (el exilio, la Guerra Civil -*El jardín quemado*- o los conflictos democráticos más recientes); sino también la internacional, especialmente el período histórico que rodea la Segunda Guerra Mundial-*Himmelweg*- o la historia rusa, como en *Cartas de amor a Stalin*. Mayorga logra a la perfección mediante la historia hablar del presente y del pasado.

“Mayorga reconstruye las ideologías, busca entre las ruinas para ver qué objetos han sobrevivido a la pérdida de la memoria colectiva”, según sostiene Puchades.

Considera el estudioso que el uso de la cita en Mayorga es épico y genera un peculiar recurso dramático: “¿qué pasa si pones en boca de Hitler un discurso de Ghandi?; y ¿si pones en boca de Stalin ideas contrarrevolucionarias?”

“Mayorga emplea conflictos clásicos, reconocibles-como puede ser el del poder en el artista en *Cartas de amor a Stalin*- para cuestionarlo desde dentro, para diluir discursos maniqueos y evitar el teatro de tesis. La obsesiva presencia de referentes bíblicos-como demonios y ángeles- como en *Cartas de amor a Stalin* tiene una función muy similar”, como hace patente Puchades en su artículo. El artista frente al poder es un tema clave en la historia de la literatura y no sólo en el teatro. El cómo la censura y la represión acaban con la creatividad. En esta obra asistimos a la caída y decadencia de Bulgákov a manos del poder dictatorial de Stalin.

Como sostiene Puchades: “Para Mayorga es necesario provocar al espectador activo que hay en todo espectador pasivo. Deja en manos del receptor la verdad que entraña la obra”.

En el artículo *Para asaltar la memoria*, el estudioso hace la siguiente afirmación: “La fuerza de la palabra en la que confía Mayorga sirve del mismo modo para provocar el mal o el bien, simplemente la muestra. Advierte todas las posibilidades críticas de la palabra, pero también sus peligros”. Pero Puchades defiende que todo discurso histórico es una construcción que emplea las mismas herramientas que la ficción narrativa.

Himmelweg, *Cartas de amor a Stalin* o *El jardín quemado* permiten calificar a Mayorga como el máximo representante del teatro de la memoria, como lo define y estudia Xavier Puchades. “Un teatro de la memoria que habla de momentos históricos fundamentales de la historia del siglo XX. No es una casualidad que los protagonistas habituales de estas obras sean intelectuales, porque a ellos les correspondería ser conciencia crítica de la sociedad, aunque la realidad nos los muestre débiles, acomodaticios e incoherentes” según recoge Josep Lluís Sirera, en su artículo “Juan Mayorga: Memoria del teatro”.

Como añade además Josep Lluís Sirera, coincidiendo con Puchades, el teatro de la memoria de Juan Mayorga apela al público. En *Cartas de amor a Stalin* las esperanzas de Bulgákov (poder hablar personalmente con Stalin) dan pie, en cierta manera, a unas actitudes histriónicas por parte del protagonista que impiden la empatía que, de otra forma, podría haber despertado entre los

espectadores. Mayorga apela al público. En ese sentido aparece con claridad el hecho escénico como proceso de comunicación, como proceso semiótico de comunicación.

Refiriéndose a *Camino del cielo-Himmelweg*, en Juan Mayorga (2004: 29 a 56), otro estudioso, Fernando Doménech Rico, en “El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último”, (Romera, ed, 2006: 505-517), señala que: “Mayorga muestra los modos con los que es posible manipular la representación de la realidad, y cuestiona así los mecanismos y estrategias que validan lo que es “verdad” y lo que es “mentira”. El mismo Mayorga manifiesta: “Como la filosofía, el arte desvela la realidad, la hace visible. Porque la realidad no es evidente en sí misma. Por decirlo de otro modo: la verdad no es natural: la verdad es una construcción. Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve”.

Mayorga desvela las incógnitas sobre su propia obra, ya sea a través de sus artículos, muchos y reveladores, ya sea a sus declaraciones, o, y evidentemente esto es así, a través de su obra. Como artista comprometido con su presente, utiliza el pasado para hablar del hoy. Se sirve de ese pasado para mostrar lo que no somos capaces de ver.

En las páginas iniciales de este estudio queremos mostrar dos caras del autor madrileño a través de las reflexiones de Carla Matteini, Monleón y Guillermo Heras, que el propio Heras recoge en su artículo “Juan Mayorga: compromiso y estética en la dramaturgia española contemporánea” y que ahora reproducimos aquí.

Dice Matteini: “Mayorga posee, en la vida y en su escritura, un fortísimo sentido ético, en el sentido más filosófico del término, que determina y condiciona casi todas sus historias de teatro como ‘arte político, arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia’, que lejos de ser una formulación teórica, es motor vivo y consciente de sus opciones, de su forma de contar, de su desdén por las concesiones que pudieran facilitarle el éxito”. No podemos estar más de acuerdo. Mayorga es un intelectual comprometido plenamente con la realidad, y lo es, en el sentido más filosófico del término. Al

tiempo que desdeña el éxito fácil, apuesta por revisar un pasado desde el absoluto respeto a las víctimas y evitando posiciones maniqueas.

Heras recoge también lo que años después escribe Monleón: “Creo que Mayorga es uno de los grandes autores españoles de nuestra época porque concilia su sensibilidad histórica -su interés por la gente, diría él- 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”.

El propio Heras afirma que para él escribir sobre Mayorga “es un placer y un reto. Esto último porque debo tomar conciencia de mi conocimiento de su obra desde la amistad y el trabajo en común, no me debe poner un velo a la hora de informar lo más objetivamente posible sobre una dramaturgia tan viva y tan interesante. Y es también un placer porque me hace reflexionar sobre temas que, de una u otra manera, llevo compartiendo con el autor hace mucho tiempo”.

EL JARDÍN QUEMADO

“El teatro puede hacer visible una herida del pasado que la actualidad no haya sabido cerrar. Puede hacer resonar las voces de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforta al presente, que lo conforta en sus tópicos, puede invocar un pasado que le haga incómodas preguntas”. (Mayorga, 1999:9). Estamos ante el “teatro crítico”.

A decir de Manuel Aznar Soler en su artículo “Teatro, política y memoria en *El jardín quemado* de Juan Mayorga”, publicado en *Anales de la Literatura española contemporánea Volumen 31* (Aznar Soler, ed, 2006: 79-118), “toda la obra dramática de Juan Mayorga es “teatro crítico”; pero no toda ella es teatro histórico-crítico, como es el caso de *El jardín quemado*. Teatro histórico crítico, creador de memoria y de conciencia”.

Es interesante, siguiendo a Manuel Aznar, acercarnos a este “jardín” desde el punto de vista del espectador, inmerso en la “dramaturgia del enigma”, será él mismo el que edifique un sentido.

Coincidimos con Aznar Soler en que lo que el dramaturgo pretende seguramente es que reflexionemos sobre esa guerra civil aparentemente tan lejana y parte tan sustancial de nuestro pasado.

Estamos ante una de las obras más importantes de la producción de Mayorga, ante una “metáfora de la derrota” (Matteini, 1999:50).

La acción se desarrolla en España, a finales de los años setenta.

Un joven Benet se traslada al psiquiátrico de San Miguel, situado en una isla, para realizar sus prácticas de medicina. Mayorga no especifica de qué isla se trata, pero sí refleja una realidad que sucede en un lugar geográficamente aislado por el mar.

Al frente del hospital se encuentra el doctor Garay. El personaje simbólico de la estatua, que aparece en el prólogo y en el cuadro final, pero que por alusiones está presente en toda la obra, previene a Benet del doctor Garay.

Benet cree descubrir consultando los archivos que el psiquiátrico es, en realidad, una prisión que alberga a republicanos confinados allí desde la Guerra Civil. Finalmente se dará cuenta de que puede no ser así. Los propios republicanos fueron en realidad verdugos de otros tantos enfermos. Ellos mismos señalaron a quienes iban a morir en su lugar.

Un prólogo en el que el hombre estatua previene a Benet contra el doctor Garay abre la obra. El primer cuadro transcurre a mediodía en el despacho de Garay, éste acusa a Benet de estar enfrascado en el archivo y no prestarle atención. Benet explica a Garay las reformas que va a impulsar en su informe. Sale a relucir Periquito Lila (el hombre estatua). Aparece por primera vez el tema de la guerra:

“Benet.- ¿No es algo especial, una guerra civil en una isla?

Garay.- No crea lo que le cuenten. En las guerras civiles, el miedo agiganta la amenaza; la sombra de la navaja parece sombra de espada. Aunque el canalla no se vuelva más peligroso, tu hermano puede ser de pronto, tu peor enemigo...”

Benet presenta claramente y por primera vez el enfrentamiento entre él mismo y el doctor Garay. Este antagonismo entre ambos será el principal conflicto de la obra, del cual derivarán todos los demás.

“Benet.- Su fiesta tendrá que esperar”.

Le tiende un telegrama.

Benet acusa a Garay y le amenaza con ponerlo ante un tribunal médico.

“Benet.- ¿Por qué en este centro no se utiliza ninguna técnica de sanación, ninguna terapia, ningún medicamento?”

Benet muestra su decisión de preguntar a los enfermos para desenmascarar al doctor Garay:

“Benet.- Prefiero preguntar a esos otros, a los que nunca nadie pregunta nada.”

Al final del cuadro aparece la palabra democracia en boca de Benet como emisaria de la verdad.

Benet.- La democracia va a levantar muchas máscaras. También en este patio.

Benet y Garay aluden al jardín, el jardín quemado que da título a la obra, desde dos perspectivas diferentes:

Benet.- También en ese patio.

Garay.- Jardín.

Benet.- (Mirando hacia allí) ¿Cómo puede llamar a eso jardín?

En el segundo cuadro, Garay primero y, Benet después, entran en el jardín quemado. A medida que avanza la obra éste va adquiriendo cada vez más protagonismo. Hasta el punto de que podría hablarse del personaje jardín, fiel reflejo de la devastación moral de Garay y de la guerra.

Benet.- ¿Quién lo quemó?

Garay.- La guerra.

Benet.- La ceniza está fría ¿Por qué no han vuelto a plantarlo?

Garay.- La guerra lo quemó para siempre. (Silencio. Benet camina inseguro detrás de Garay. Observa en el suelo sombras de pájaros que nunca se posan en el jardín).

Benet saca a relucir el pabellón número seis y con ello nos aproximamos a la verdadera raíz del conflicto al que Mayorga nos va acercando poco a poco y casi por sorpresa.

Benet.- (A Garay) ¿Por qué está vacío el pabellón número seis?

(...)

Benet.- Desde hace cuarenta años no se registran visitas al sexto pabellón...

(...)

Garay.- Son mayores. Con el tiempo todos se han ido olvidando de ellos.

La conversación que comenzó con las preguntas de Benet sobre el pabellón número seis desemboca en el descubrimiento. Benet desenmascara a Garay; con ello trae de nuevo el tema de la guerra.

Benet.- Recordará usted que algunos de esos enfermos ingresaron en San Miguel en la primavera del treinta y siete. Fue entonces cuando los fascistas ocuparon la isla, ¿no es así?

(...)

Benet.- En el registro constan doce ingresos en aquella primavera.

Garay.- Años revueltos. Quién no hubiera sido entonces un hombre estatua, ¿verdad? Quedarse quieto, mientras todo se agita alrededor.

Benet.- En todos falta la última fecha.

Garay.- No sé de que me habla.

Benet.- Quince de mayo de mil novecientos treinta y nueve ¿Todavía no sabe de qué hablo? (Garay niega. Pausa).

Benet.- Doctor Garay, ya sé por qué no es fácil entender el funcionamiento de este centro.

(...)

Benet.- La verdad es que doce hombres sanos le fueron entregados en abril del treinta y siete, doctor Garay. Y que, dos primaveras después, al acabar la guerra, usted los puso frente a un pelotón de fusilamiento.

La figura histórica del poeta Blas Ferrater, que Mayorga utiliza para personificar la conciencia y la voz de la República, surge de labios de Benet. El país no va a perdonar a Garay la muerte de esos doce hombres, entre ellos, subraya Mayorga, la del poeta, voz de la libertad, Blas Ferrater.

Benet.- Viajó (Ferrater) a la isla en abril del treinta y siete. Al frente de un grupo de intelectuales para apoyar la causa republicana.

Garay.- ¿Se refiere a la Nave de los Poetas?

Benet.- En ese viaje, Ferrater compuso “Entre naranjos”, su último poema, del que sólo se conserva un verso (Recita). “Para que el ángel despierte”.

Mayorga introduce las palabras de Ferrater, la voz del poeta. Aparece el tema de los ángeles y los demonios, el poeta apela a la conciencia, al despertar de lo dormido, a la vigilia del ángel...

Cerrando el cuadro surge la metáfora de la ceniza. Lo que se esconde debajo de ella. El tema de que la verdad permanece oculta. La guerra sepultó bajo la ceniza la voz del poeta. El hilo argumental nos conduce al afán del propio Benet: descubrir la verdad. Además nos lleva a una idea recurrente en el teatro de Mayorga. La lucha contra el olvido, la memoria. Su teatro es un teatro de la memoria.

Benet.- La verdad se esconde bajo la ceniza. Nunca salieron de aquí. Blas Ferrater y once hombres más. Doctor Garay llame a sus hombres. Ordéneles que caven aquí.

En el cuadro tres, Benet inicia sus averiguaciones interrogando a los enfermos, así, aparece una galería de nuevos personajes. El primero en hablar es Calatrava, el cual recita el único verso que se conserva de Ferrater.

Otro es Don Oswaldo, que en su paranoia adiestra perros invisibles. Pero nada es gratuito en la obra y, a los enfermos, en su locura, les traspasa una honda lucidez.

Benet.- Cuando Garay se vaya, no harán falta los látigos. Don Oswaldo.- No sabe lo que dice. Tendría que haberlo conocido en aquellos años, cuando el puerto se llenó de perros.

Benet.- ¿Cuándo?

D.Oswaldo.- Había un lobo entre los perros. Escondidos entre las sombras, esperaban que llegase un barco cargado de niños, Garay bajó al puerto y mató al lobo de un abrazo. Los demás rodearon a la bestia. Así consiguió Garay reunirlos y traerlos a la colina. Subieron detrás de él como un rebaño.

Garay toma las riendas de la situación adelantando el desenlace de la obra. Sin embargo, el espectador, conducido por afinidad con Benet, pasa por alto las palabras definitivas de Garay: “Garay.- (A Don Oswaldo) Resolvamos esto de una vez. Trae a Ferrater ante nosotros y procedamos inmediatamente al careo”. Pepe y Nestor, dos internos, irrumpen en la escena. Néstor trae una caja, Pepe, un reloj de ajedrez.

Los hombres de la bata blanca ya han excavado una gran fosa. Algunos internos la miran con temor, otros ni la ven.

Benet se dispone a sentarse para iniciar una partida de ajedrez con Pepe o Néstor al comienzo del cuadro cuarto. Pepe se lo impide: “Pepe.- Ese sitio está destinado al maestro Bajtin”.

El personaje de Pepe establece un paralelismo entre el juego del ajedrez y la guerra:

“Pepe.- ¿No se le clava en el corazón el estruendo de la pieza muerta al ser devuelta a la caja? Después de tantas víctimas, ¿Quién puede creer que es sólo

un juego? Vivimos en el dolor”. En el enfrentamiento dialéctico entre Garay y Benet empiezan a surgir en forma de preguntas ciertas respuestas.

Garay.- ¿Y si ese hombre fuera Blas Ferrater? (Pone a otro interno ante Benet) ¿Y ese otro? (Señala a todos los internos) ¿Y si ese fuera Ferrater el gran poeta? (Silencio. Benet mira a los internos.)

Benet.- ¿Es esa su versión? ¿Los hizo pasar por locos para salvarlos? ¿Los encerró aquí por humanidad? ¿Y, sin querer, se le volvieron locos? No me confunda, Garay. Ninguno de ellos es Blas Ferrater.

Garay confiesa donde están enterrados los doce cuerpos. Los hombres de la bata blanca excavan en ese lugar.

En un breve monólogo Garay piensa en voz alta y reflexiona sobre la muerte.

Garay.- (A Pepe) Cada noche sueñas que el reloj se ha detenido, que la historia se ha detenido y que nada sucede desde que te sentaste a jugar la primera partida. Sueñas que no existe ni la historia ni la muerte ¿Has oído el tic-tac de un reloj en la muñeca de un cadáver? El reloj sigue sonando mientras el cuerpo se pudre. Los gusanos comen la correa del reloj, pero no su tic-tac. ¿Has oído el tic-tac de un reloj sobre un esqueleto?

Pepe instigado por las palabras de Garay, que le acusa de hacer trampas en el juego, ataca a otro interno. Mayorga mantiene la intriga hasta el final. En el quinto cuadro sabremos que se trata de Ferrater.

Garay.- ¿Cuántas veces me habrá advertido Ferrater?
Que sin trampas no eres nadie.

El paralelismo entre la vida y el juego de ajedrez reaparece por boca de Néstor:

Néstor.- ¿De dónde viene tanto horror? ¿De los alfiles que vuelan en diagonales de sangre? ¿Del bufido rabioso de los corceles negros?

Como si se tratase de un profeta o de un agitador visionario, Néstor causa entre los enfermos desorden y pánico:

(Los hombres de bata blanca, no sabiendo si ha llegado la hora de intervenir, dirigen sus ojos a Garay. Éste con un gesto, los manda permanecer al margen.)

Pepe pone fin a la escena como si de un maestro de ceremonias se tratara. En su discurso aparece la constante referencia a la Guerra Civil y a la República.

Pepe.- Y ahora, le ruego que me disculpe. Ha llegado la hora de defender a la República...

Como refleja Juan Mayorga en las acotaciones del cuadro quinto: “(Los hombres de bata blanca descansan al pie de la fosa: han encontrado lo que buscaban).

Garay explica a Benet cómo los militares victoriosos ocuparon San Miguel y reclamaron la vida de doce “rojos”.

Se produce el encuentro entre Ferrater y Benet.

Cal.- Sus datos son erróneos. Mi nombre es Ferrater y usted debe ser...El fotógrafo americano.(...) No deje que España caiga en manos del fascismo ¿Se da cuenta de lo importante que es usted para nosotros? No lo olvide: ahora es un miliciano de la República. Por eso tiene que prometerme que ayudará a las víctimas.

Ferrater/Cal entrega un manuscrito a Benet, la prueba con la que el autor nos revela que ese es el poeta, que el poeta está vivo. Pero, ¿quiénes fueron fusilados?

Benet.- (Recita, conmocionado) “Para que el ángel despierte / mil
madres darán sus hijos / al sueño rojo del alba.

El título del poema también es revelador: “Entre naranjos”.

Benet acusa a Garay de haber transformado a esos hombres en muertos en vida,
de haber permitido que otros inocentes murieran en su lugar.

Benet.- Les robó hasta los nombres (...) Les dio un castigo peor
que la muerte (...) Los arrojó al vacío.

(...)

Benet.- Pagaré su crimen, Garay, se lo debo a sus víctimas (Señala
a los internos) A todas sus víctimas (Señala la fosa).

Garay revela a Benet que no fue él quien designó qué hombres habían de
morir:

“(Garay.- Ellos mismos escogieron a los doce)”.

Aquí Mayorga nos sitúa ante la verdad. Una verdad difícil de entender. Una
verdad incómoda, que el mismo Mayorga no se atreve a enunciar del todo. Una
verdad convertida en pregunta. ¿Fueron los propios republicanos los
encargados de elegir a quienes iban a morir en vez de ellos? Mayorga no da
respuestas. Plantea preguntas.

Recurrente la metáfora de los naranjos, reaparece al final de la escena.

“Los naranjos están en flor”, grita Ferrater. Más adelante Benet increpa a
Garay: “Dígales que los naranjos están secos”. Los naranjos representan la
República.

Garay entrega a Benet una ficha del archivo que corresponde a Antonio Roca,
“Periquito Lila”, el hombre estatua. Garay cuenta a Benet que Ferrater se
enamoró del hombre estatua y por celos le hizo un corte en la cara.

Utilizando el ejemplo del hombre estatua, Garay pide a Benet que deje las
cosas como están: “Garay.- El Periquito pensó que podía vivir fuera de San

Miguel. Pero al pie de su pedestal aúlla el lobo, cabalgan dos corceles negros...”

De este modo Mayorga conecta con la idea de Pepe, de que el lobo acecha a los internos y de que Garay es quien mata al lobo.

Garay.- Ahí fuera sólo les aguarda la noche. En el jardín nos rodea la ceniza, pero fuera hay una zarza que arde sin consumirse (...)
No les traiga la guerra. Olvídense de San Miguel. Deje a los muertos enterrados.

Benet se enfrenta a Garay. Ordena que se abran todas las puertas para que salgan todos los internos.

Ferrater, señalando la rama de naranjo seco dice: “¿No luce más bella que nunca la bandera de la República? ¿No brillan más intensos los colores a través de la tormenta?” En medio de la arenga trata de movilizar a los elementos fieles a la República:

“Proletarios y campesinos, poetas, todos unidos, ¡a las barricadas! ¡No pasarán”.

Con una imagen de gran lirismo poético el espectador asiste a cómo el viento desintegra el manuscrito de “Entre naranjos”.

La memoria desaparece y sólo queda el jardín quemado, el silencio contra el que lucha Mayorga. El silencio frente a la memoria que trata de recuperar el personaje de Benet.

La obra termina con un Benet derrotado que, en vano, se dirige a la estatua inmóvil.

Benet.- Dígame que él no es Ferrater. (Pausa) ¿Por qué Garay le dejó a usted salir? (Pausa) Dígame si hay otros hombres estatua. (Pausa) Mi barco está a punto de partir (...) dígame quién quemó el jardín. (Pausa) Dígame cuándo se volvieron locos. (Pausa) ¿Fue su sonrisa lo que les volvió locos? (Pausa) ¿Sonreirá siempre?)
(El hombre estatua no se mueve).

La estrategia dramaturgica, tal y como contempla Aznar Soler en el artículo citado al principio de este estudio, tal y como evidencia la obra, es una estrategia del enigma. (Aznar, 2006:14) Escribe Mayorga: “Los hombres de bata blanca descansan al pie de la fosa: han encontrado lo que buscaban. Benet mira alternativamente el fondo de la fosa y al hombre al que Pepe atacó. Este hombre se vuelve de vez en cuando hacia el muro, que su mirada parece traspasar”.

El dramaturgo mantiene mediante las acciones y los diálogos el misterio. Son constantes los indicios, pero parecen aclarar poco o nada en la que es posible diversas matizaciones en el modo en que se desarrolla la intriga.

Después de esta reflexión sobre la temática y la intriga vamos a detenernos en el tiempo dramático, la obra presenta una acción lineal. Los hechos se suceden cronológicamente, según un orden natural, ab origine. Podríamos hablar de una estructura circular que subyace a nivel espacial. La acción comienza y termina en el puerto y con dos personajes; el hombre estatua y Benet. El autor nos presenta una evolución clara en ambos. En el prólogo, primera escena de la obra, el hombre estatua actúa como introductor en la trama previniendo a Benet contra Garay.

Como si todo hubiera sido un sueño, en la última escena el hombre estatua no se mueve. Sabemos algunas cosas más de él, reveladas por Garay, pero este ya no responde a las preguntas de un Benet desolado y, en cierto modo, acabado.

Estamos ante un drama histórico: Mayorga nos presenta una historia en torno a un pasado que se proyecta sobre el presente de nuestras conciencias. Un pasado que se hace presente, que trasciende los hechos históricos, que nos plantea preguntas.

Hay dos figuras fundamentales en la obra: Benet, el protagonista, y Garay el antagonista, y se nos revelan en toda su dualidad; ángel contra demonio. Pero la maestría del autor nos hace participar a todos un poco en cada una de esas categorías. Al tiempo Benet se “demonizará” en ocasiones y Garay se “angelizará” para dar dimensiones al conflicto.

Benet es un personaje dinámico que evoluciona desde esa visión mítica en la que se le identifica con un ángel, un ángel que viene a “salvar” a los internos de San Miguel. No es casual que Mayorga eligiese ese nombre para el psiquiátrico.

Benet es el héroe frente al antihéroe que personifica Garay, pero Benet será el derrotado y Garay el que logre mantener el statu quo.

Fundamentales también son “los hombres de las batas blancas”. Ellos, capitaneados por Benet, cavarán para descubrir la fosa en la que están enterrados los doce hombres. Sus actos son el reflejo del frágil equilibrio en el que el poder pasa del antagonista al protagonista. De Garay a Benet y de nuevo otra vez a Garay.

El resto de personajes lo componen los enfermos.

(Por orden de aparición):

Calatrava.

Don Oswaldo.

Pepe.

Néstor.

Bajtin.

Máximo Cal / Ferrater.

Todos ellos defienden desde sus mentes alienadas a su jefe, al que acabó con “el lobo”, en definitiva, a Garay. Benet los presiona para que le den información sobre Ferrater. Será el personaje de Ferrater el que dé un punto de giro a la historia.

El espacio principal es agorafóbico, un jardín, pero un jardín quemado. Un patio descrito por Benet. Un locus oremus de naturaleza hostil. Mientras, el lenguaje está cargado de simbologías y connotaciones claras. El mismo título de la obra “El jardín quemado”, nos hace pensar en un espacio muerto, en un lugar donde los pájaros no se posan, donde sólo pervive la muerte. Y es esa muerte a la que alude Mayorga, la parálisis de las conciencias. La muerte en vida de los internos que ha instigado Garay. La perversa elección a la que acaso ha forzado a tomar a los republicanos, ¿entre ellos Blas Ferrater?

El registro utilizado es un registro culto, literario en el que la prosa se reviste de un lirismo próximo a la poesía. A medida que la acción avanza, los personajes comienzan a introducir arengas revolucionarias. De modo que el lenguaje se hace político.

Es frecuente el leitmotiv de la guerra. No sólo porque éste sea un término empleado por los personajes. También porque la guerra está en la raíz de los conflictos que laten en la obra. En el juego de ajedrez, en las relaciones entre los distintos seres que habitan la escena. La guerra es también esa paz artificial que ha implantado Garay en el hospital.

El final es ambiguo y en cierto modo, abierto. Aunque el autor nos deja ver que Benet abandona San Miguel, planean las preguntas que éste hace a un hombre estatua inmóvil.

El jardín quemado es el silencio, el olvido histórico, la mentira frente a la verdad de un pasado que, para Mayorga, no debe ser olvidado por las generaciones futuras.

Vamos a continuar con el análisis del texto secundario, la acotación.

El jardín quemado se abre con un prólogo que se inicia con una didascalia espacial y temporal, en buena medida poética.

(Medianoche en el puerto. El joven Benet observa el reflejo de la luna en el agua)

La siguiente es una acotación nominativa en la que aparece Benet, un Benet asustado. Termina también con la alusión nominativa a otro personaje clave que copia una acción.

(Como se creía solo, a Benet casi le asustaba la voz del hombre estatua. La estatua representa a un hombre a punto de lanzarse al mar.)

Tres veces repite Mayorga una misma acotación:

(La estatua no reacciona. Silencio).

Acotación operativa ya que la estatua no reacciona, marcada por el silencio, como ausencia de sonido, quizás de vida.

El primer cuadro comienza con una acotación que marca el tiempo dramático, es mediodía, y continúa con las operativas: Benet recita y le invita a sentarse.

La misma nota da un giro clave y tanto el lector como el director y el espectador son introducidos a través de ella en la principal metáfora de la obra: el jardín quemado.

El gran ventanal da a un jardín quemado.

Aparece después una acotación de rasgo psicológico: (Extrañeza de Garay) o Garay.- (Incómodo). En este cuadro Benet entrega a Garay un telegrama y este lo lee. Se trata de una didascalia operativa y en gran medida clave, pues supone un giro radical en la trama. Además las didascalias en este cuadro podríamos calificarlas de temporales. Las acotaciones completan un total de cinco interrupciones, tres de Benet y dos de Garay.

Pausas y silencios marcan el avance de la acción mediante unas didascalias vinculadas a la música y el ritmo.

Abundan en el cuadro tercero las referencias a acotaciones psicológicas que marcan el estado del personaje: perplejidad o confusión de Benet. Otra vez las constantes interrupciones que veíamos anteriormente entre Benet y Garay son ahora entre Calatrava y Don Oswaldo.

(Los internos miran a Benet. Éste se vuelve hacia Calatrava va a hablarle, pero Don Oswaldo le interrumpe.)

Es fundamental en muchas de las didascalias la presencia del jardín quemado que se materializa metafóricamente a través de la ceniza.

En el cuarto cuadro Nestor sitúa el reloj en un lugar preeminente y traza un tablero de ajedrez sobre la ceniza. Al mismo tiempo los hombres de la bata blanca cavan la fosa.

Es frecuente este paralelismo en las acciones. Al final del quinto cuadro mientras Nestor revuelve las piezas del ajedrez, Don Oswaldo juega con los mastines en otro punto del jardín.

Merece la pena que nos detengamos en el epílogo final de la obra. Un Benet derrotado interroga a la estatua sin obtener respuesta. En esos huecos Mayorga, coloca cada acotación como una pausa.

Benet.- Dígame que él no es Ferrater.

(Pausa)

¿Por qué los demás se quedaron?

(Pausa)

¿Dígame si hay otros hombres estatua?

(Pausa)

(...)

(El hombre estatua no se mueve).

Si nos centramos en el texto primario, los diálogos, vemos que aparecen dos personajes, Benet y la Estatua, y que este último aborda al primero, justo al revés que en el epílogo donde es Benet el que, infructuosamente, aborda a la estatua.

Sin embargo, ya al final de este prólogo, vemos igual que en el epílogo de la obra como Benet trata de sacar información a la Estatua sobre San Miguel. Por primera vez oímos la palabra jardín vinculada a la palabra ceniza. Quien la pronuncia es la Estatua.

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.

En el cuadro uno asistimos a un ejemplo de diálogo con función fuertemente dramática. La palabra como acción.

Benet.- Su fiesta tendrá que esperar.

(Benet tiende a Garay un telegrama. Éste lo lee.

Como función diegética se presenta el pasado de los republicanos encerrados en San Miguel y el pasado del propio Garay. Ambos se revelan a través de la palabra de Benet.

Como caracterizadores están, por ejemplo, el juicio de Garay sobre Benet, revelador del carácter de Garay, y que siembra la duda sobre las capacidades de Benet.

Garay.- ¿Justicia? Usted no sabe lo que es eso. No es lo bastante fuerte. No es lo bastante fuerte para caminar por el jardín.

Los diálogos en la obra son de una importancia crucial evidente. Comienzan en el prólogo entre Benet y la Estatua y se articula en toda la obra en varias frases. Los malentendidos mantenidos entre Benet y Garay que nos muestran la realidad de la situación de ambos y, sin embargo, como se desvela al final, ambos son perdedores y es el propio Benet quien abandona San Miguel.

El texto contiene además apuntes de la función ideológica del mismo, como estas palabras de Garay: “Hay que ayudar a caer a los que van a caer. Es necesario que alguien venza en la guerra. Porque si nadie vence, la guerra no acaba jamás.” (Mayorga, 2007:100).

Toma de posición en la línea del propio Maquiavelo en *El príncipe* en cuanto a que el fin justifica los medios empleados, como se desprende de lo que dice Garay a continuación: “Aquellos soldados habían ganado una guerra. Querían doce hombres y los tuvieron. Hicieron doce muertos y se marcharon. Y se olvidaron de nosotros, el mundo dejó en paz a San Miguel.

Las palabras de Cal/Ferrater en las que se refiere a la poesía como arma contra la guerra redundan en la función poética y muestran el diálogo de la obra en muchos momentos. Otro de los aspectos a analizar es el espacio exterior, abierto, que se corresponde con el puerto y que es donde se desarrollan prólogo

y epílogo; hay un espacio interior, cerrado que es el del hospital psiquiátrico y en el que transcurre el resto de la acción. Dentro de este segundo espacio destaca el jardín, un jardín estrechamente vinculado a la idea de muerte. Un jardín donde no hay césped sino ceniza.

El tiempo transcurrirá de modo lineal: unos cuadros enlazan con otros y sólo entre el paso del quinto cuadro y hasta el epílogo no sabremos cuanto dura esa prolepsis temporal, pero sí que se produce un salto en el tiempo. Siguiendo la reflexión que hace A. Marchena en “El espacio y tiempo: pilares del discurso dramaturgico de Juan Mayorga en *El jardín quemado*”, http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/mayorga/Jardin_Quemado_Marchena%5B2%5D.pdf, consideramos que la ruptura temporal o espacial se rompe en el prólogo y en el epílogo. El resto de la obra sucede en el espacio del hospital y en el transcurso de un día. El espacio aparece ligado al tiempo como sostiene Marchena: “Está escindido en dos tiempos. El tiempo presente de la fábula -el hospital psiquiátrico de San Miguel- y el tiempo pasado de los sucesos que intenta reconstruir el personaje de Benet, el mismo hospital entre abril de 1937 y mayo de 1939”.

“Se puede considerar que el concepto general de espacio-tiempo se encuentra encarnado en los personajes de los internos, un espacio-tiempo de coordenadas de identidad y de ubicación en la historia probablemente subjetivas y relativas. Es un espacio-tiempo por decisión unánime impenetrable en el que cada uno sobrelleva la existencia con una metáfora o alegoría de la misma y su relación con el mundo y con el de los otros”, tal y como refleja Marchena.

Ahondando todavía un poco más en el espacio en la obra y en su capacidad para evidenciar la verdad, la autora Mónica Sandra Ferryra, en su estudio: “El espacio dramático en *El jardín quemado* de Juan Mayorga”, http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/mayorga/Jardin_Quemado_Ferreira.pdf, señala que “si como dice Mayorga, en el teatro se trata de desvelar la verdad, de mostrarla porque no es evidente: el espacio dramático en *El jardín quemado* es el campo propicio para este desenmascaramiento”.

Por otro lado, los personajes están descritos en las acotaciones de modo psicológico y en ocasiones moral. Sus actos están apoyados en esas acotaciones que describen actitudes o estados de ánimo que nos remiten a esa psicología.

Siguiendo el modelo actancial de Greimas el sujeto sería Benet y el oponente Garay. Se podría hablar también de un destinador Estatua.

En general, los personajes de la obra se podrían clasificar en dos grupos. Los habitantes de San Miguel, con Garay a la cabeza: enfermeros y enfermos. Y los que vienen del exterior; Benet y la Estatua. Las relaciones de poder de Benet y Garay varían respecto a los enfermos, son el detonante a partir del cual arranca la obra.

Si dejamos por un momento a un lado los personajes y nos centramos de modo más genérico en la obra aparece en primer lugar la violencia. Una violencia que viene del pasado, pero que se proyecta en los personajes mucho tiempo después. Y es en la violencia, una violencia latente, que hunde sus raíces en el pasado, en donde Mayorga más se manifiesta cómo autor: “Para mí el mal es la violencia y creo que si nosotros tenemos una idea moral, si el arte en general y el teatro en particular tiene una tarea moral es mostrar la violencia allí donde se de (...). Este texto está recogido en un artículo de Guillermo Heras, perteneciente al archivo de Mayorga, y corresponde a una entrevista que el dramaturgo mantuvo con José Ramón Fernández. Su oportunidad al referirnos a esta obra y a otras tantas de Mayorga se hace evidente.

Coincidimos con Guillermo Heras en el artículo citado anteriormente, “Juan Mayorga: Compromiso y estética en la dramaturgia española contemporánea”, en el hecho de que se plantee establecer un cuerpo teórico que explique y condense la obra del dramaturgo entre sus características, y siguiendo a Heras, están: “la recuperación de la memoria histórica, evidente en *El jardín quemado*, la construcción de personajes con una caracterología muy definida, estructuras dramáticas que aunque hunden sus raíces en el clasicismo no dejan de apuntar importantes zonas de renovación y búsqueda, por ejemplo a partir de la investigaciones en la mezcla de tiempos y espacios escénicos, o la

construcción de tramas que estaban desveladas en la primera escena”. Sobre *El jardín quemado* y en concreto sobre el doctor Garay, Heras, se refiere a la habilidad que tiene Mayorga para desmontar “el maniqueísmo, incluso su capacidad para desmontar tópicos de personajes autoritarios”. Podríamos referirnos al clarooscuro del doctor del que habla Heras. De su ambigüedad como ser humano y personaje.

“Mayorga defiende el respeto a los muertos, a las víctimas de la historia, el respeto en *El jardín quemado* a esas doce personas anónimas, a esas doce víctimas inocentes que yacen en la fosa común”, (Aznar, 2006: 15).

SIETE HOMBRES BUENOS

Siete hombres buenos fue texto finalista del Marqués de Bradomín. “Un premio que, por decirlo de algún modo, concedió la primera oportunidad a una nutrida nómina de jóvenes dramaturgos, entre otros, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Itziar Pascual, Rodrigo García...”. Tal y como recoge Rafaél González en “Juan Mayorga: Teatro en busca de la verdad”, <http://loslibrosylavida.blogspot.it/2008/01/teatro-en-busca-de-la-verdad.html> Estamos ante la primera obra publicada por Mayorga en 1989, la primera estrenada fue *Más ceniza* en 1994.

El gobierno de la República, en el exilio, en México celebra una reunión en el lugar donde lo hace habitualmente, en un sótano que sirve también de almacén. Se trata del consejo de ministros. Son “siete hombres buenos” que en la clandestinidad toman decisiones con respecto a España. Uno de ellos, Alejo, trae la noticia del levantamiento de Zambrano contra el gobierno del general Franco. Finalmente, a través de la radio se enteran de que la acción ha fracasado. Todos los ministros en el exilio abandonan el lugar con excepción de Pablo.

El tema que vertebra toda la obra es la situación del exiliado español por motivos políticos. A este se une la relación conflictiva de los ministros de la República en el exilio. Este gobierno de siete hombres buenos les permite sobrevivir en una situación terrible para cualquiera, apartados de su tierra y, en

muchos casos, de sus familias. Pablo es el presidente de la república, el que los mantiene unidos. Su deterioro, a partir de las acusaciones de Julián y del propio desgaste del exilio, es el fin de un gobierno basado en los ideales republicanos. Los ministros se reúnen en consejo y Mayorga nos muestra, en una línea alejada completamente del teatro de tesis, sus miserias y sus mutuas traiciones. Traición es también el primero de los temas que podemos calificar de secundario y que bien puede competir con el tema principal en la línea argumental. Es, pues, lo que abarca el eje Pablo-Julián. Julián acusa a Pablo de ser el artífice del asesinato de su padre. Con maestría, Mayorga conduce al espectador y/o lector a través de esta argumentación que cruza la obra y cuyo alcance sólo se revela al final.

Estos siete hombres buenos son, a un tiempo, víctimas y verdugos los unos de los otros. Víctimas, Pablo y Julián, verdugos ambos también.

Coincidimos con Manuel Barrera Benítez, quien en el artículo “El teatro de Juan Mayorga”, <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7barrera.pdf>, afirma que “los personajes más fuertes están ausentes”. En esta categoría estarían Franco o Zambrano de *Siete hombres buenos*.

Se trata de dos polos opuestos: el del dictador y el del revolucionario o libertador. Zambrano es la esperanza de los republicanos en el exilio. Franco, la causa de la situación en la que se encuentran.

La justicia es otro tema secundario de la obra. Lo que mueve a estos personajes es un ideal, un ideal político y social, una ideología convertida en utopía, pese a que el tiempo, en parte, la haya hecho realidad. Estos ministros en el exilio y Pablo su presidente, quieren devolver a España el orden político legítimamente instaurado y alejar al usurpador, el general Franco. Sin embargo, estos ideales que en una lectura profunda mueven a los personajes no dejan de estar pervertidos por la situación que viven en el exilio. Rogelio, por ejemplo, es un comerciante próspero que no duda en anteponer sus negocios al bien de la patria.

Mayorga los coloca ante la evidencia de un golpe de Estado en España contra el régimen franquista y, prácticamente, el presidente de la república en el exilio

se queda solo. Únicamente Alejo parece decidido a regresar a España, pero por motivos muy dudosos.

Por otra parte, los conflictos reflejados en la obra pueden definirse como conflictos político-morales. Desde el principio se cuestiona la legitimidad de ese gobierno, la legitimidad moral de esos ministros. Para ello Mayorga utiliza un periódico afín al régimen de Franco, claramente tendencioso, que se manifiesta sobre los miembros del gobierno en el exilio. Así se siembra la duda sobre la honorabilidad de esos siete hombres buenos. Las alusiones a los ministros y a sus miserias generan desde el principio en el espectador-lector cierta desconfianza sobre lo que va a ocurrir. Parece como si el dramaturgo madrileño nos estuviera diciendo que, por encima de todo, estos personajes no son visiones idealizadas, sino seres vivos, con todas sus miserias y sus conflictos internos. Su altruismo, cuestionado desde el principio por el diario *Arriba* no deja de ponerse en entredicho a medida que avanza la obra, que discurre en medio de sus conflictos morales y políticos, en los que unos sugieren, insinúan o declaran abiertamente las miserias de los otros.

Dentro de todos estos conflictos abiertos en *Siete hombres buenos*, que vio la luz en la publicación del Premio Marqués de Bradomín 1989 (1990: 97-185), uno llama especialmente la atención, el anteriormente citado entre Pablo y Julián, en el que este último acusa al primero de haber tramado la muerte de su padre. Pablo, presidente del gobierno de la república en el exilio, pasa a representar así, el fin de los ideales, en la vorágine de la lucha por alcanzarlos. Este conflicto nos deja ver también el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo; entre la juventud y la “vieja guardia”.

El texto está estructurado en un solo acto. La obra comienza cuando Rogelio enciende la luz y descubrimos el lugar en el cual se desarrolla toda la acción. Mayorga inicia esta primera parte con una referencia clara al espacio en la acotación: “sótano que almacena cajas (...) mesa larga, como de Última Cena, sillas y un teléfono, un aparato de radio. Un ventanuco comunica con la calle”. La oscuridad, la clandestinidad inundan este texto secundario que conforma la

acotación. Sabemos, ya desde el principio, que los personajes se mueven en la semiclandestinidad.

Además, ya desde su inicio, se nos anuncia el enfrentamiento entre personalidades contrapuestas; Rogelio guarda el manojito de llaves con las que ha abierto, escoge en la radio folclore mexicano y se sienta a leer un *Arriba* de la época: finales de los sesenta.

En esta primera acotación el autor nos sitúa en el tiempo y lugar. Será más adelante cuando el espectador tenga noticia del tiempo en que se desarrolla la acción al hacer alusión a él los personajes.

Los dos primeros que aparecen en la obra y por consiguiente en esta primera parte son Rogelio y Dámaso. Rogelio enfrascado en lo que está leyendo en el diario *Arriba* en voz alta, hábil recurso del autor mediante el cual de un modo ambiguo y demoledor nos va presentando los personajes, y Dámaso, cuya “cuerda locura” nos hace pensar en el daño moral que causó la dictadura franquista.

DAMASO.- He soñado que me quedaba solo en España. Todos los demás se largaban.

Pero centrémonos en estas primeras intervenciones de Rogelio leyendo a un Dámaso ausente el citado periódico:

ROGELIO.- “Dámaso Ballester está empeñado en fundar una república independiente para negros, indios e irlandeses en el Estado de Chihuahua”.

(...)

ROGELIO.- A mí me tratan peor. (Lee). La actividad empresarial de Rogelio Boada sirve de tapadera a oscuros trapicheos.

Así es cómo el diario hace alusión a Rogelio. Rogelio sigue leyendo sobre otro personaje Nicolás:

ROGELIO.- Las mamás mexicanas tienen prohibido a sus chiquilines acercarse...

También hace referencia a Marcial.

ROGELIO.- Escritor de libros que nadie lee. Su único mérito es tener un vastago en el gobierno de Franco. Al volver a España, su hijo declaró: “Mi corazón siempre ha estado al lado de Franco. Mi padre vive en el error”.

La lectura del periódico se ve interrumpida por la llegada de Julián, que sacará otro *Arriba* y sobre todo por el ladrido del perro de la vecina, que asustará a Dámaso. Esta última irrupción, que aparece aquí por primera vez, se repetirá durante toda la obra y cerrará la misma. La acotación dice: “Pese a la explicación de Rogelio, Dámaso no dejará de asustarse cuantas veces oiga los ladridos”.

ROGELIO.- El perro de la vecina. Tiene malo al marido, se va muy de mañana al hospital y el chucho encerrado todo el santo día. A veces ni se acuerda de darle comida.

Estas reacciones de Dámaso, nos hablan del miedo, tal vez podamos aventurar una conexión entre lo que sucede al personaje y la represión del franquismo.

Con la entrada de Julián y su conversación con Rogelio, el autor nos sumerge en uno de los grandes ejes temáticos de la obra: la traición. Julián lee un fragmento de lo publicado en el diario donde se hace mención a la muerte de su padre. Pablo, el presidente del gobierno del que todos forman parte en el exilio, sería el que ideó el asesinato de su padre: “Julián.- ¿Con qué cara miro a mi madre? ¿Lo habrá leído ella también? ¿Se lo habrán contado?”

De este modo aparece el personaje de la madre, figura ausente referencial, según la clasificación referida anteriormente del profesor Becerra, pero importante en la obra. El papel de la madre de Julián es fundamental en la obra

ya que pone en suspenso la honorabilidad de muchos e incluso la de ella misma. Sabe que a su marido lo mataron los suyos, pero calla por el bien de la causa.

En esta primera parte, que concluye cuando comienza el consejo de ministros, se presenta lo que será a medida que avance la pieza teatral, el leitmotiv. Primero, la información del *Arriba*, en relación directa con el eje Pablo-Julián teniendo en cuenta las acusaciones vertidas por el periódico, que implica a Pablo en la muerte de Antonio, padre de Julián y, por último, la discusión sobre Zambrano que mantienen los ministros republicanos, cuya acción posterior contra el general Franco, dará un nuevo rumbo a la obra.

Además, aparece la amenaza del Ford negro que sigue a Pablo y a Nicolás.

Con la llegada de Pablo se despejan muchas dudas. En primer lugar sobre él mismo, el presidente de la República en el exilio y, en segundo lugar, se siembra la duda sobre la autenticidad de las informaciones publicadas en el *Arriba*.

Las palabras de Pablo nos hacen creer en él y en su honestidad:

PABLO.- Un ministro de la República debería ser una mezcla de sabio y santo.

Y Julián responde:

JULIÁN.- ¿Santo?

PABLO.- Eso mismo. Aprecio que mis ministros tengan buena cabeza. Pero, sobre todo, necesito que sean verticales. Necesito siete hombres buenos.

(...)

En la segunda parte reaparece el tema de Zambrano. Nicolás afirma haber recibido un informe suyo. El coche negro que seguía a Pablo y a Nicolás se para frente al edificio. Nicolás recuerda cómo salió de España y cómo se dio cuenta de que estaba fuera de su patria.

NICOLÁS.- (...) No tuve tiempo ni de decir adiós a mi madre. Nada más pisar tierra, la llamé por teléfono, pero ya no podía entenderme con ella. Era como haber entrado en el reino de los muertos.

Así se refleja la guerra y la memoria de la misma en los exiliados de todos los tiempos en cualquier lugar..

ROGELIO.- No sabíamos que era el fin.

PABLO.- Un millón de muertos.

NICOLÁS.- La gente debería de morir en el sitio en que nace”.

PABLO.- En Alicante éramos miles esperando un barco que nos sacase del infierno. El barco no llegaba y Franco a nuestra espalda.

Vi escenas de pánico horribles.

Suicidios en el mismo puerto y cuando por fin zarpabas, no sabías adónde.

Mayorga es capaz de crear con unas pocas reflexiones de estos personajes la atmósfera de lo que supone una guerra. Cuanto más presente está, mayor es la altura moral de estos personajes sin tierra que buscan su propia patria, una patria que dejaron a la fuerza y que ya sólo existe en su memoria.

Entra Alejo, les pide dinero para pagar una deuda y se lo deniegan. Julián introduce el tema del asesinato de su padre, Antonio Aguirre y será “el loco”, Dámaso –como sucede en *El jardín quemado* -el más clarividente. Es el único que ya desde un principio habla más abiertamente de Antonio Aguirre. Julián reclama para su padre justicia en nombre de la República y, en ese momento, irrumpe Lucas con la noticia de que Zambrano se ha sublevado.

La confusión general que sigue a las palabras de Lucas es refrenada por Julián.

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

(...)

JULIÁN.- Puedo demostrar que el asesinato de Antonio Aguirre fue obra de gente de su propio partido.

Resulta interesante la relación que se dibuja en esta segunda parte entre Dámaso y Julián. Este último le interroga sobre su padre. Dámaso es el único personaje que ve con claridad y Julián quiere que le revele la verdad.

JULIÁN.- Háblanos de tus amigos.

LUCAS.- Déjalo en paz. Dámaso es un ángel. Déjalo dónde los ángeles.

JULIÁN.- Continúa, Dámaso. Háblanos de su mejor amigo.

DÁMASO.- A alguno le jodía que Antonio fuese más popular que él entre las masas. El pueblo le amaba.

Reaparecerá este tema en la segunda parte entremezclado con los intentos de los personajes en elaborar un documento para el pueblo español ante la acción de Zambrano. Y será Julián el que no permita que se desvíen del asunto fundamental que le preocupa, esclarecer la muerte de su padre.

JULIÁN.- Justicia para los muertos.

(...)

JULIÁN.- Mírame a la cara, Pablo. Mírame y dime que a mi padre lo mataron los militares.

(...)

JULIÁN.- Yo acuso a Pablo Quiroga en voz alta y ante todos vosotros del asesinato de Antonio Aguirre.

A estas palabras de Julián le siguen las de los republicanos, pero sólo Dámaso dirá la verdad:

DÁMASO.- (...) Recuerdo perfectamente que Pablo me llamó aquel día tres veces preguntando por Antonio. Aunque puede ser que sólo me llamase una vez, o cinco, o ninguna, o que me

llamasen tres personas distintas. Lo cierto es que, de alguna forma, supe que a Antonio lo queríamos matar la gente de su propio partido.

(...)

DÁMASO.- Estoy seguro de una cosa, Julián: cuando aquella noche hablé con tu mamá, no me dijo que se lo habían llevado militares.

(...)

JULIÁN.- ¿Por qué te has guardado eso durante treinta años?

DÁMASO.- ¿Por qué tu madre lleva treinta años diciendo que lo mataron los militares? Cuando acabamos de enterrarlo Pablo le dio el pésame y ella le dijo: “Va a haber una guerra y tenemos que ganarla.

Reaparece el personaje de la madre de Julián y, quizás, sea el que más revele el horror de la guerra. Ella ve cómo a su marido se lo llevan unos camaradas. Sabe que estos mismos camaradas lo van a matar después, pero guarda silencio ¿por qué? ¿Por el bien de la República? ¿Por las mismas ideas que su marido defendía? Mayorga nos hace dudar. Nos coloca en la piel de esa mujer que va al exilio con su hijo. Al que aleja de los hechos terribles, pero ciertos, de la verdadera historia sobre la muerte de su padre, pero sobre todo oculta la responsabilidad de Pablo. Es interesante hacer un inciso en relación a los personajes para comprender la dualidad Pablo-Antonio. Antonio es un burgués, no se mancha las manos de sangre y Pablo es un combatiente. Estos dos personajes nos llevan a intuir que esos dos tipos de políticos han existido en el gobierno de la República y despejan dudas sobre los motivos del asesinato de Antonio Aguirre.

Finalmente, en esta segunda parte, Pablo reconoce su culpa. Culpa atenuada, a la manera de *El extranjero* de Camus, por el alcohol, las moscas y el calor agobiante, que nos impide incluso pensar.

PABLO.- ¿Sabéis? No es cierto que mi familia se negase a acompañarme al destierro. Yo lo quise así. No era mi familia desde aquella noche. Aquella noche fue la muerte de muchas cosas. Fue,

sobre todo, la noche de mi muerte. Desde entonces, estoy solo. Vi el cadáver de Antonio y me di cuenta de que nunca podría mirar a la cara de mis hijos.

Cuando Pablo se refiere a las horas anteriores a la muerte de Antonio habla de la “limpieza de burgueses en el partido”, de fascistas infiltrados –lo que entronca con la referencia anterior a la dualidad Pablo-Antonio- y éste dice sobre su conversación con Zacarías Valle:

PABLO.- El alcohol nos animó a hablar, a detectar enemigos interiores y a decidir purgarlos.

La confesión de Pablo desemboca en la disputa sobre quien habrá de sucederle al frente de la presidencia de la futura República.

Rogelio reflexiona en voz alta sobre el fin del exilio. En un parlamento que no tiene desperdicio define así a sus compañeros:

ROGELIO.- También, tú vas a sufrir, Dámaso. No más fantasías. Se te romperá el corazón al descubrir que tu España de dibujos animados no está en ninguna parte.

Tú, Marcial, aprovecha a decir tus últimas vaciedades, porque desde mañana tendrás que demostrar con hechos que no hablas por hablar. Y tú, Nicolás, ¿a santo de qué te ríes tú? ¿Qué será de ti cuando te des cuenta de que estás muerto? Cuando te des cuenta de que esa España que tienes en la cabeza, la gente y las cosas, todo está muerto. ¿Cómo te sentirás en un país en el que has fallecido? Tampoco tú deberías reírte, Julián. Se te acabó el chollo de ser el hijo del mártir. A partir de ahora te toca ser un hombre.

Esta segunda parte concluye con la pregunta que Pablo lanza al aire y que nadie contesta: “¿qué hombres me acompañan?”

En cuanto al texto secundario, Pablo mira a Nicolás –que rehuye su mirada-, a Marcial –que en vano intenta decir algo-, a Dámaso –que acerca la oreja a la

radio-, a Lucas –que bebe un trago- y a Julián –que baja los ojos-. Súbitamente, la radio deja de emitir y queda en silencio. Dámaso se aleja de la radio y la mira muy asustado.

Entre los ministros del gobierno de la República en el exilio se ha instaurado el miedo, el miedo a un país que después de treinta años ya no es el suyo.

En la parte final, en el momento en que la radio se para y cuando vuelve a funcionar, se escucha la voz de Franco, hecho que frustra toda esperanza de que la acción de Zambrano hubiese tenido éxito.

VOZ DE FRANCO.- En el día de hoy, una banda de terroristas encabezada por un canalla aventurero, ha arriesgado la paz de nuestras familias en una maniobra abominable.

En esta última parte cae el sueño de un libertador: Zambrano.

NICOLÁS.- Yo mismo lo escribí. Como todos los informes desde el cincuenta y dos.

Nicolás lleva años redactando informes falsos. Los que supuestamente manda Zambrano. Poco después, el propio Nicolás desvela que tiene cáncer (“veneno de Franco”). Esta circunstancia da un sentido especial a su confesión. Es como si sus palabras proviniesen de alguien que ya no tiene nada que perder.

Es el final. Los ministros abandonan el barco y Pablo muestra su determinación de encontrar “siete hombres buenos”. Ladridos de perros, los mismos que hacían temblar a Dámaso. La amenaza para todos. El terror que siembra la guerra, la dictadura, la falta de libertad. El terror que, también, siembra el miedo.

Los siete ministros –siete hombres buenos—y Pablo, el presidente conforman los personajes de la obra. Están retratados desde un realismo, digamos, profundo. Sus miserias ponen de manifiesto la intención del autor de crear una obra en la orilla opuesta al teatro de tesis.

Cada uno tiene un pasado particular que los define y, a un mismo tiempo, tienen todos un pasado común.

Como señala Manuel Barrera Benítez en el artículo citado al principio de este apartado “los personajes están vinculados a los conceptos de tiempo y de espacio del momento del espectáculo (...) no hay protagonista ni antagonista exclusivo. Los personajes esperan junto al teléfono reanudar conversaciones truncadas, siempre esperan la respuesta o la llamada de alguien que les confirme sus planteamientos y dé sentido a su existencia. Estamos ante un teatro con profundas reminiscencias beckettianas.” (...). “Nos encontramos ante un teatro que recuerda también al de Valle-Inclán y no sólo por el nombre de Max en *Más ceniza*, el simbolismo de *La piel*, el ventanuco de *Siete hombre buenos*, o la situación dramática equivalente entre *Luces de bohemia* y *Cartas de amor a Stalin* en lo referente a la pareja, a la pobreza, al arte, al poder, a la Nación... Tampoco por la obsesión por la ceguera, los golpes de estado, los juegos de luces y sombras, sino que se trata de un teatro valleincliniano, sobre todo, por su riqueza lingüística y por sus presupuestos de representación” . Estamos muy de acuerdo con Barrera Benítez, en el sentido de que reivindica a Valle-Inclán para el teatro de Mayorga por la riqueza de su vocabulario y por el propio concepto de la representación. Mayorga genera todo un mundo espectacular en sus textos. Conoce muy bien la escena y conduce sus textos por derroteros escénicos asumiendo riesgos de modo similar a Valle-Inclán. Mayorga crea todo un mundo para la escena. No hace literatura, aunque también, es un dramaturgo que escribe para la escena.

Mención especial se debe hacer del personaje de Dámaso. Dámaso es un ángel, un loco, un sabio alucinado. Mayorga se permite introducir la poesía en los parlamentos de Dámaso, quien ve lo que los demás no pueden ver. *Siete hombres buenos* transcurre en un lugar cerrado. Un viejo almacén, la sede del gobierno de la República en el exilio. Sin embargo, aparece España como un lugar soñado, idealizada en las palabras de Dámaso.

Deteniéndonos en el tiempo y siguiendo a Szondi, nos interesa resaltar la presencia constante de un tiempo ausente, pasado y futuro, que habitan los personajes. Un anhelo del pasado y una apuesta por el futuro...

La obra es un homenaje al gobierno de la República, ilegalmente revocado, y así se manifiesta en intriga. Lo es en dos sentidos. Desde la posición que toma el autor, en ciertos aspectos, como, por ejemplo, el muy evidente de la elección del tema: el exilio republicano en México. Y también por la riqueza y profusión de argumentos a favor y en contra de estos personajes, idealistas, locos, amorales y, en suma contradictorios, que pueblan la obra. Mayorga presenta una de sus piezas de teatro histórico, por ende político, que nos acerca al pasado tendiendo un puente hacia el presente. Y es aquí en plena vigencia y contemporaneidad del texto donde el espectador –lector se detiene. La disputa que se adivina en esta dualidad, Pablo-Antonio, tiene mucho que ver con las “guerras” presentes en la España actual. El burgués y el hombre de acción. Estos personajes nos hacen pensar en nuestros políticos, casi con añoranza en estos siete hombres buenos. Personajes ausentes, los ya citados Franco y Zambrano y también la madre de Pablo. Zambrano el revolucionario, el que es llamado a devolver el gobierno legítimo a los “siete hombres buenos”. Franco, el dictador.

El espacio argumental o diegético se corresponde con el sótano, metáfora de la oscuridad, de la clandestinidad en la que operan estos personajes.

Extensas acotaciones otorgan a la obra un claro matiz realista a un texto dividido en cuadros que conforman la estructura, a la vez que el texto primario, los diálogos, van también en esa dirección. Minuciosamente, mediante el texto secundario Mayorga describe a esos “siete hombres buenos”, miembros del gobierno de la República en el exilio y lo hace con detalle situándonos en la realidad de cada uno.

Julián, el más joven, trata de desvelar la verdad, pero la verdad es difícil de asimilar. Mayorga trata de demostrar lo que significa el teatro de ideas, su teatro de ideas, en relación a hacer evidente la verdad.

En una entrevista que le hizo Liz Perales recoge su visión del teatro de ideas, “Juan Mayorga: Hay que provocar la desconfianza del público”

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/7757/Juan_Mayorga

Reproducimos aquí las palabras del dramaturgo madrileño para cerrar este apartado: “Distinguiría el teatro de ideas que defiende del teatro pedagógico, al estilo Brecht, un teatro en el que el autor quiere exportar una visión del mundo y se convierte en algo así como un pastor. No, yo me refiero a algo más elemental, a aquello que decía Paul Klee de que el arte no imita la realidad, sino que la desvela. La realidad no es evidente, sino que hay que hacer un esfuerzo para mirarla. Cuando yo defiende un arte y un teatro de pensamiento, no me refiero al pensamiento del autor. En el teatro de ideas lo que importa son las ideas del espectador, provocar su desconfianza hacia lo que se dice. (...) Una cultura crítica puede fortalecer frente a la barbarie y una cultura acrítica es aquella que tiende a la fosilización, a la mitificación. Por eso hay que educar en la pregunta, en la sospecha”.

Mayorga nos habla de educar en la sospecha. Le interesa educar en la pregunta y en la sospecha al espectador. Le interesa sobre todo despertar la conciencia del espectador, eje fundamental de la estética de la recepción, mediante contradicciones antes que mediante certezas. Así actúa en la obra el personaje de Pablo. Su implicación en la muerte del padre de Julián, podemos decir que se da por cierta, pero también podemos pensar que no, que no es culpable. El autor genera dudas en nosotros, espectadores. Todos los personajes se mueven en medio de cierta ambigüedad. Nada está claro. Frente a la respuesta, la pregunta. Frente a la sospecha, el silencio.

CARTAS DE AMOR A STALIN

Ambientada en la Rusia de Stalin, la obra se desarrolla en casa de los Bulgákov. Bulgákov, escritor perseguido por el régimen comunista, trata de encontrar una salida a su situación cuando recibe la llamada de Stalin. Con su esposa comienza a escribir cartas a Stalin. Mayorga hace coincidir el título de la obra con una pieza teatral que Bulgákov escribió. Mezcla así realidad y ficción. Existe además un libro, *Cartas a Stalin*, de Zamiatin, que recoge la correspondencia entre Stalin y el escritor ruso Bulgákov (1991: 13-73). También incluye las cartas entre el mandatario ruso y un personaje que juega un papel clave en la obra y con el que se marchará finalmente Bulgákov, Zamiatin.

Tras la aparición de Stalin y sus conversaciones con Bulgákov el espectador empieza a intuir que la llamada de Stalin no se produjo nunca y que el escritor sufre una constante alucinación que le hace ver a Stalin.

La intriga se desarrolla en diez escenas. La primera, en casa de Bulgákov y su esposa. El escritor le hace saber a ella que está escribiendo una carta.

Bulgákov.- Me dirijo a usted para pedirle que, o me devuelve mi libertad como escritor, o se me expulsa de la URSS junto a mi esposa.

Bulgákova duda ante la posibilidad de irse juntos de Moscú pero, tras un largo silencio, accede.

Bulgákova.- Lo importante es que estemos juntos. Donde sea,
Mijail, con tal de que estemos juntos.

Mayorga nos introduce como es habitual en él, rápidamente en el conflicto. Un escritor cuyas obras han sido prohibidas decide escribir una carta a Stalin para pedirle que le deje salir del país junto a su esposa.

En esta breve escena también se pone de manifiesto el vínculo entre el matrimonio.

“(Bulgákova lo toca con amor)”.

En la segunda escena Bulgákova se hace pasar por Stalin para ayudar a su marido.

Bulgákov.- ¿Por qué Stalin no responde a mis cartas? ¿Puedes decírmelo? ¿Qué es lo que estoy haciendo mal?

(...)

Bulgákova.—Si eso te ayuda, puedo... Imaginar que soy Stalin y reaccionar como reaccionaría él ante tu carta. Ponerme en su lugar.

(...)

Bulgákov.- ¿Ponerte en la piel de un hombre al que odio? ¿Al que odias?.

Es fundamental, para entender el planteamiento de Mayorga en la obra, poner de relieve las palabras que Bulgákova dirige a su esposo.

Bulgákova.- Pero incluso los hombres más odiosos creen tener razones para hacer lo que hacen. Y tú, Mijail, necesitas encontrar sus razones para volverlas contra él.

Bulgákov finalmente accede. Comienza así el encuentro dialéctico entre el poder y el arte.

Bulgakova.- La presa soviética ha sabido descubrir que sus sátiras ridiculizan la Revolución.

Bulgákov.- En la URSS todo autor satírico atenta contra el régimen.

Mayorga edifica dos discursos distintos en los que introduce las razones de Bulgákov y de Stalin, en el que presenta dos mundos enfrentados.

Bulgákov.- Usted ha borrado mi nombre del teatro soviético. Me ha aniquilado (...) Lo ha conseguido, camarada. Que en este país no haya ni un rincón para una persona como yo.

Se produce el primer punto de inflexión en la escena. Bulgákov abandona su fingimiento. Deja de ser Stalin y pregunta a su marido: “¿Cuánto tiempo hace que no bailamos?

Pero Bulgákov vuelve obsesivamente a su conversación con Stalin:

Bulgákov.- El no poder escribir es para mí lo mismo que ser enterrado vivo...(...) Camarada Stalin apelo a su humanitarismo. Si no puedo ser de ninguna utilidad a mi país, le pido que me permita abandonar la URSS en compañía de mi esposa...

Bulgákov comienza a perder la serenidad, lo que provoca el efecto de distanciamiento en el espectador.

Mayorga nos presenta la temática del creador que necesita su propia obra. Un hombre aislado al que el poder impide llevar a cabo su tarea. Hábilmente, en un nuevo punto de giro, Bulgákov recibe la llamada de Stalin pero la comunicación se corta. Lo que era una promesa se transforma en nueva frustración. Mayorga nos anuncia desde el principio la caída del protagonista.

En la breve tercera escena Bulgákov relata a su mujer la conversación que ha mantenido con Stalin y le insta a que le ayude a escribir una nueva carta. Se trata pues de una escena de transición. Bulgáкова, en la escena cuarta, vuelve a la calle donde habla con Zamiatin, un escritor amigo que ha logrado la autorización de Stalin para salir del país. Bulgákov se recluye en casa, no quiere salir ni hablar con la gente. Espera la llamada de Stalin.

Bulgáкова.- Ya, ya sé: tienes que quedarte junto al teléfono. Si ni para mandar tus cartas te asomas ya a la calle, ¿cómo vas a visitar a tu amigo? Tampoco puedes telefonarle. Nadie debe tocar ese teléfono. Stalin puede llamar en cualquier momento.

Bulgáкова duda de que la llamada que recibió su marido corresponda a Stalin y al preguntarle al autor siembra la duda en el espectador.

Bulgáкова.- ¿Estás seguro de que era él?

Al final de la escena, la acción nos precipita en una nueva incertidumbre:

Bulgákov.- Me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin.

Bulgáкова anuncia en la escena quinta la presencia del escritor Zamiatin, que ha venido a despedirse, pero Bulgákov no lo recibe. Bulgáкова entra con la carta tras la que Stalin permitió a Zamiatin salir del país.

Bulgáкова.- Ya le he dicho que últimamente no recibes a nadie. Pero él insiste en darte un abrazo antes de partir hacia Berlín, ¿le hago pasar? (...) Así pues, ¿lo despido?

Bulgáкова lee la carta a su marido. En ella Mayorga plasma sus reflexiones acerca de la tarea del escritor.

Bulgákova.- Para un escritor, la imposibilidad de escribir constituye un castigo mortal. (...) En la URSS debido a mi costumbre de escribir según mi conciencia, se me considera un reaccionario, en el extranjero, por esa misma causa me tildarán de comunista (...) Para recobrar la libertad como artista, no dudaré en renunciar a aquello que, después de esa libertad, más amo: mi país.

Bulgákova se ofrece para ayudar a su marido a escribir una nueva carta. Se acerca a él y le toca, pero él ya no siente sus manos. La decadencia, la caída del protagonista se precipita.

En la escena sexta Bugákov habla con Stalin. Llega Bulgákova que acaba de realizar gestiones para sacarlo del país. La sombra de Stalin desaparece. Bulgákov entabla una relación con una alucinación, la figura de Stalin.

Bulgákov actúa como si viese a alguien. Aparece el tema de la indefensión del artista frente al poder.

Bulgákov.- Cuando a un hombre se le acosa como a una fiera, acaba actuando como una fiera.

(...)

Bulgákov.- La causa de mi enfermedad es el silencio al que se me ha reducido durante años (...) Como fiera que soy, nunca callaré. Un artista que calla no es un verdadero artista.

Bulgákov y Stalin escriben una carta en la séptima escena. Llega Bulgákova con buenas noticias sobre sus planes de salida del país. Comienza a ser consciente del deterioro de su marido.

En el plano de la fantasía y dentro de la propia ficción, el autor nos presenta la relación de Stalin y Bulgákov. Bulgákov desdoblado en Stalin se aleja de su mujer.

Stalin.- ¿Por qué siempre has de mencionar a esa mujer (...) No parece el tipo de mujer que ayuda a vivir a un hombre.

Dos mundos se enfrentan; el del amor verdadero, real, personificado en Bulgákova, y el del ensueño, el poder y la muerte, personificado en la alucinación de Bulgákov, esto es, Stalin.

Bulgákova.- Te sacaré de aquí, Mijail. Te sacaré de este infierno.
Conseguiré esos pasaportes.

La indefensión del escritor se manifiesta cuando no está su esposa. Stalin le pregunta: “¿qué día es hoy? A lo que sigue la siguiente acotación.

“(Bulgákov no lo sabe. Y ella ya no está allí para recordarle en qué día vive)”.

En la octava escena Bulgákov no ve a Stalin, cuando al fin lo percibe le pide que pospongan la escritura de la carta. Stalin descubre un manuscrito del escritor, una obra de teatro en cinco actos que Bulgákov lleva escribiendo toda la noche. Es la primera victoria de Bulgákova sobre Stalin, del bien sobre el mal.

Bulgákova.- ¿Ni siquiera vas a decirme de qué se trata?
Bulgákov.- Del diablo estoy escribiendo sobre el diablo.

En la penúltima escena aparecen los temas recurrentes durante toda la obra. La censura que ejerce el poder:

Bulgákov.- Si al menos levantases la prohibición sobre “Los días de los Turbín”

(...)

Bulgákov.- Tu sabrás. Entraron unos policías y se llevaron el manuscrito. Dijeron que se lo llevaban al GPU ¿Qué es el GPU?
¿Llamáis así ahora a la censura, GPU?

La relación del artista con su propia obra:

Bulgákov.- Lo peor no es que yo esté desesperado. Lo peor es que también mis obras lo están.

La relación entre el matrimonio se deteriora irremediabilmente a medida que avanza la desintegración moral del escritor. Por boca de Bulgákova conocemos la mirada del autor, que salva a este personaje, que Stalin-Bulgákov trata de destruir.

Stalin.- A menudo me pregunto si esta mujer te conviene.

También en esta escena, Zamiatin ofrece a Bulgákova que abandone el país con él, pero ella, por fidelidad a su marido, se niega.

La obra se cierra cuando Stalin-Bulgákov pronuncia un discurso político en toda regla. Un discurso que pretende suscitar la reacción del receptor. Con el estilo y las maneras retóricas de un líder que trata de convencer: “¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria (...) El arte no pueden hacerlo leales funcionarios sino herejes peligrosos (...) El corazón del pueblo es tan caprichoso... Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de lo que lo aman (...) Es mucho más fácil defender al pueblo de los enemigos que defenderlo de sí mismo. (...) Pero la revolución está cambiando a la gente...”

Las dos personalidades, la de la alucinación (Stalin) y la real (Bulgákov), se funden en el discurso.

Stalin.- ¿Sabes lo que más respeto de ti, Mimsha? Que no tienes miedo a las palabras. En unos tiempos en que una sola palabra te puede costar la vida, tú siempre dices lo que piensas.

La última acotación cierra la obra y tiene una doble lectura. Por un lado Stalin ha vencido y por otro la verdad, Bulgákova se marcha, es ya libre: “(Bulgakóva entra con sus maletas. Ha mirado a Bulgákov por última vez. Se ha ido sin dirigirle un gesto de despedida).”

La acción, a la que nos referimos en el apartado de metodología como intriga de este drama histórico, ambientado en la época de Stalin, discurre de modo

lineal. Sigue el orden natural. El contraste se manifiesta en la dualidad Stalin-Bulgákov.

Tres son los personajes centrales de la obra. Bulgákov, la esposa de Bulgákov, representa la verdad, la lucha y la cordura. De ella se sirve Mayorga para dar la medida de la realidad. Personaje capital, siente un amor abnegado hacia su marido.

Stalin representa el poder, la represión y la censura. Se desarrolla y crece como un cáncer en el imaginario de Bulgákov. Mayorga juega con la ambigüedad hasta el punto de que el espectador duda de su existencia. Conforme avanza la obra, esta figura se hace más nítida y descubrimos que no es más que producto de la imaginación de Bulgákov.

Bulgákov, el escritor perseguido por el régimen de Stalin, pierde la noción de la realidad y sufre la alucinación de estar en presencia de Stalin, con quien conversa.

En la obra Stalin nombra a otros escritores rusos, pero entre ellos cobra especial relevancia la figura de Zamiatin. Él es el único que no da la espalda a Bulgákov y es con quien Bulgákov finalmente abandona el país.

Los personajes de *Cartas de amor a Stalin* se mueven en un espacio claustrofóbico, la casa de Bulgákov, en la que él se recluye esperando la llamada de Stalin. Una clase de espacio que frecuentemente escoge Mayorga para ubicar a sus protagonistas.

El tiempo es continuo, lineal. Se sucede con cierta morosidad.

En la obra se aparecen los diálogos que desembocan en el monólogo final de Stalin.

Un final ambiguo y abierto. La ruina del protagonista no conduce a la desesperanza, el autor salva a Bulgákov. Esta figura de la mujer del escritor es clave en una obra en la que Mayorga nos está hablando de las dictaduras, de la censura, de la represión sobre el hombre y sobre el artista, pero, también, de la cerrazón del personaje del escritor ruso. El autor madrileño utiliza una figura real, Bulgákov, autor, entre otras obras, de *El maestro y Margarita*, y una situación histórica para hablarnos de nuestro presente.

Si detenemos la mirada en el plano textual; textos primario y secundario, vemos cómo Mayorga nos sitúa en casa de los Bulgákov ya en la primera acotación y aclara que ese mismo lugar es donde Bulgákov escribe. Los dos personajes, el escritor y su mujer, se presentan con poco más de 15 palabras.

(Bulgákov escribe. Hasta que nota que su mujer lo está mirando.
Ella acaricia la mano con la que él escribe.)

Mayorga entra en materia rápidamente a través del texto primario, el diálogo, sabemos así que escribe a Stalin.

Bulgákov.- Estimado camarada. Mi obra la huida, cuyo estreno estaba previsto (...), ha sido prohibida durante los ensayos (...).

De frente y sin más dilación, el conflicto, germen de toda la obra personificado en el triángulo Stalin-Bulgákov-Bulgakova, se manifiesta.

La obra está estructurada en escenas marcadas por la entrada y salida de dos de los personajes que alternan su presencia en la misma: Stalin y Bulgákov. El primero es difícil de definir. Su vida se la otorga tal vez sólo la imaginación del propio Bulgákov.

Los otros tres personajes: Zamiatini, personaje latente y crucial en la obra, y el matrimonio Bulgákov, personajes presentes o patentes, conforman un universo de tensiones en las que cada uno encaja perfectamente como una pieza en una maquinaria de relojería. El texto primario se configura mediante ágiles diálogos en los que Mayorga siembra la duda sobre la realidad efectiva de la relación de Bulgákov con Stalin. El texto secundario, más breve y escueto que en otras de sus obras, sitúa al lector/espectador en una supuesta situación realista que lleva a Bulgákov a la locura. Jiménez Morato hace un reflexión en “Alma o cuerpo” (Juan Mayorga Cartas de amor a Stalin SGAE, Madrid 2000), artículo perteneciente al archivo personal del autor, sobre la relación entre la obra del dramaturgo y la “presión” que el mercado ejerce sobre los creadores:

“Mayorga plasma la lucha interna del artista entre su libertad creadora y su voluntad, o necesidad de reconocimiento (...) Intensa, emocionante, la progresiva enajenación de Bulgákov es un ejemplo de la psicosis a la que somete el mercado al artista. Al obligarle a elegir entre un prestigio lejano, tal vez inexistente, y unas comodidades más cercanas y deseables, que sólo el dinero puede permitirle”. (Morato, 2000:2).

En este artículo vemos cómo se explicita la dependencia del artista con respecto al poder del mercado. La presión que este ejerce sobre la creación aparece cada vez con más nitidez en la contemporaneidad.

Interesante es también el artículo “El poder y la libertad del artista en Cartas de amor a Stalin” de Linda Materne Rider, donde establece una relación entre el artista y la política, tema que relaciona con la novela *El maestro y Margarita* del autor ruso Bulgákov. “En *Cartas de amor a Stalin*, –señala Materne–, Mayorga juega intertextualmente con el problema de la supervivencia del arte ante la opresión, tema que explora Bulgákov en su novela satírica, *El maestro y Margarita*, escrita entre 1937-39, pero, por razones de censura, publicada por primera vez en 1967”.

Como señala Materne el abuso de poder constituye no sólo un peligro para nuestros antepasados sino también un peligro para nuestros coetáneos. De este modo Mayorga, como en el mejor teatro histórico, establece una relación muy clara entre pasado y presente, al poner de manifiesto la perversa tutela que ejerce el poder sobre el artista.

HIMMELWEG / CAMINO DEL CIELO

Camino del cielo (Himmelweg), publicada en la revista *Primer Acto* (2004: 29-56),² aborda el tema del holocausto nazi. La obra, que se estrenó bajo el título de *Himmelweg* en el Teatro Alameda de Málaga en octubre de 2003, se basa en el informe favorable de un empleado de la Cruz Roja sobre el campo de concentración de Terenzi.

Tal y como señala Fernando Doménech en el artículo “El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (J.Mayorga y E. Caballero)” (Romera,ed,2006: 505-517) : “Estamos ante una gigantesca representación, una obra de teatro cuyo fin es mostrar ante el mundo una normalidad que no existe. Para ello hace falta un director, el comandante nazi del campo, pero también unos actores, y ahí entran los judíos, obligados a ser protagonistas de una comedia destinada a ocultar su propia tragedia, la destrucción de su pueblo y, seguramente de todos ellos”.

Camino del cielo nos hace ver que las víctimas no tienen más remedio que colaborar con sus verdugos.

El propio Mayorga define el exterminio de judíos como el gran problema filosófico del siglo XX, reflexión que recoge también Fernando Doménech en el artículo citado . Para Doménech Rico es crucial la importancia del personaje del delegado de la Cruz Roja: “Hombre que ha decidido dedicar su vida a aliviar el sufrimiento ajeno”. El estudioso lo relaciona con quienes participan

en organizaciones no gubernamentales y se pregunta: Pero ¿es que se puede hacer otra cosa? ¿Se puede interpretar la realidad sin un instrumento que nos permita desmontar la tramoya para ver las pareces del teatro?

No. Respondemos como haría Mayorga. Si algo es crucial en el teatro es revelar la verdad frente al mal y la violencia. Al hilo de este discurso, Guillermo Heras recoge en “Juan Mayorga: compromiso y estética en la dramaturgia española contemporánea” unas declaraciones del propio Mayorga sobre la violencia. Dice Mayorga: “Yo creo que el mal es la violencia, y la violencia está acechando permanentemente, por supuesto en la relación de un hombre con el Estado, pero también en la relación de un hombre con un amigo suyo, o de un hombre o una mujer con su pareja... En todo momento la violencia está acechando, la violencia está a punto de echarlo todo a perder, incluso en los momentos en que podíamos pensar menos violentos, una y otra vez yo creo que la vida social está contaminada de momentos en los que hay alguien que está intentando imponerse sobre el otro, está intentando anularle, para mí la clave moral es no matarás, el no matarás evangélico, pero hay que leerlo en toda su extensión: se puede matar de muchas formas, se puede matar moralmente todos los días de su vida a un hombre simplemente ejerciendo una latente violencia, y la violencia está cuando dos generaciones, dos hombres, un hombre y su pareja, un hombre y su hijo no están dialogando, no están en relación, no están reconociéndose sino que uno está jugando a imponer su subjetividad sobre el otro; por supuesto que esto es sumamente complejo, y por supuesto que no hay amos y esclavos puros, sino que a su vez el esclavo puede ejercer otras formas de dominio sobre el amo que si escarbamos puede estar invertida, pero para mí el mal es la violencia y creo que si nosotros tenemos una tarea moral, si el arte en general y el teatro en particular tiene una tarea moral es mostrar la violencia allí donde se da (...)”. Suficientemente elocuentes las palabras de Mayorga perfectamente aplicables a *Himmelweg*, obra que escribió cinco años después de esta entrevista y que no deja de señalar la violencia del ser humano. La violencia ligada a la barbarie. Estas palabras definen muy bien lo que es la producción de Mayorga. Casi todos sus textos

exponen a nuestra vista la violencia. Pero especialmente este teatro histórico y en él *Camino del cielo/ Himmelweg*.

El comandante del campo será el agente principal de esta violencia que actúa sobre Gottfried, quien es algo más que un judío. Es la voz de toda la comunidad judía, la del campo y también la que actúa como metáfora de todos los judíos. Además, este personaje es el director de la “obra” que se va a representar ante quien acuda al campo. Encargado de mostrar una normalidad falsa, Gottfried organiza esa violencia que se ejerce contra su pueblo. Por su hija, por él, por todos...

Si pasamos a analizar el texto vemos que en cuanto a la estructura los actos que la constituyen se suceden de modo muy diferenciado. *Himmelweg* está formada por cinco actos, con saltos temporales que no siguen un orden establecido. El Iº y el IIIº son dos monólogos y los demás son flash-backs.

En el acto Iº, (EL RELOJERO DE NUREMBERG), el representante humanitario que ha vuelto al lugar del exterminio, se dirige al público narrando lo que ha pasado y lo expresa con angustia sintiéndose cómplice de aquel horror.

“Yo había venido a Alemania como delegado de la Cruz Roja. Siempre me ha importado la gente, por eso elegí trabajar en la Cruz Roja”.

El protagonista describe su conversación con el comandante del campo.

“Nuestro invitado va a hacer una visita al campo. Avisen a Gottfried. Nuestro invitado tiene permiso para abrir cualquier puerta”.

Asiste a la representación casi teatral que pretende lograr la sensación de que allí no ha pasado nada. Toma fotografías pero percibe algo extraño en aquel paisaje idílico; el joven y la muchacha, el viejo que lee el periódico, la niña en el río, los niños que juegan a la peonza...

“No me malentiendan: no dudo que sean judíos. Son judíos, pero por alguna razón se comportan así. Pero lo hacen mal. Se mueven con torpeza, con inseguridad”.

(...)

“Nunca cierro los ojos al dolor ajeno (...) Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie ha dicho: necesito ayuda”.

El título de la obra alude al camino del tren en el que los judíos entran en el campo para una muerte segura.

“La mirada de Gottfried es muy intensa. Hoy sé por qué me miraba así. Me miraba como pensando: Ahí va un hombre vivo.”

El delegado de la Cruz Roja finaliza el primer acto reflexionando sobre el informe favorable que emitió sobre el campo.

“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.”.

En el segundo acto (HUMO) los judíos ensayan la farsa que tendrán que realizar ante los observadores. Mayorga marca en la primera acotación un recurso actoral que incide en la teatralidad de la escena, representada con la voluntad de dar un giro épico a la acción y de introducir el teatro dentro del teatro mismo.

“(Los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él)”.

Mientras, el ruido de los trenes llena la escena de trágicos presagios.

La pantomima a la que se ven abocados los judíos consta de los siguientes cuadros:

1. Los chicos que ensayan con la peonza.
2. El hombre y la mujer jóvenes que discuten en el banco.
3. La niña que juega con su muñeco en el río.

Pero la iniciativa de los nazis se encuentra con la oposición de alguno de los implicados:

Ella.- ¿Tú no los oyes? Los trenes.

Él.- (Continuando con la farsa) Mucha gente está esperando que cometa un fallo para ocupar mi sitio...

Ella.- ¿Qué haces para no oírlos?

Incluso la niña interrumpe su discurso para decirle a su muñeca: “Tenemos que estar aquí hasta que nos digan”.

En el acto III (ASÍ SERÁ EL SILENCIO DE LA PAZ) un personaje se dirige al público para invitarle a entrar en el campo, como lo hizo en su día el jefe con el delegado, y podría representar a ese mismo comandante tal como lo recuerda hoy, visitante, o sólo una fantasía.

“Sé que les ha impulsado a viajar hasta aquí. No me lo digan: también yo he oído esos rumores. Monstruosidades que corren de boca en boca. No se lo reprocho, también yo a veces me dejo guiar por mi fantasía. Ustedes han imaginado cosas terribles y creen que debe haber algo. Les han traído hasta aquí su buena voluntad y sus pesadillas ¿quién puede dormir hoy en día?”

Ellos siguen aquí. Ellos y el reloj marcando siempre las seis en punto.

Mayorga hace coincidir la hora que figura en el reloj con la hora a la que siempre llegan los trenes; las seis de la madrugada.

En el IV acto (EL CORAZÓN DE EUROPA) Mayorga relata el doloroso y estremecedor diálogo entre el nazi y Gottfried, el judío interlocutor que tendrá que escoger a los intérpretes de la comedia, los únicos que no tendrán que entrar en la “enfermería” de la que nadie sale.

Comandante.- Yo le diré lo que queremos y usted transmitirá nuestros deseos a su gente.

El Comandante hace referencia a Pascal y a Aristóteles para justificar sus acciones.

Comandante.- ¿Ha leído usted a Pascal? (...) “Somos autómatas tanto como espíritus” .

Y más adelante dice: “Es preciso convencer a nuestras dos partes: al espíritu, por medio de razones; y al autómatas, por medio de la costumbre”. Aristóteles viene a decir que la obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control.

El discurso del Comandante se ve interrumpido constantemente por la realidad del genocidio que hace patente Gottfried.

Gottfried.- Esta noche me pareció oír un tren.

Comandante.- ¿Qué está mirando?

Gottfried.- El humo.

La crueldad del nazismo irrumpe en el cuadro noveno cuando el Comandante decide que sobra gente para la “representación” y manda a algunos judíos a la “enfermería”, esto es, a la muerte.

Al final del acto descubrimos que la niña que juega en el río es en realidad la hija de Gottfried: “Por mamá. Por mamá y por mí, si yo pierdo la paciencia “Se amable, Walter, saluda a este señor”. Y luego, una canción. Quieren que cantes una canción (...) ¿Te acuerdas de aquella que mamá te cantaba para dormir? Una canción para acabar”.

“(Canta a la niña la canción. La niña se pone en pie, coge el muñeco y canta)”.

Si nos centramos en los personajes, el delegado de la Cruz Roja es un hombre comprometido, alguien decidido a dedicar su vida a aliviar el sufrimiento ajeno.

El comandante es un hombre de una gran cultura, lo que no le impide ser cómplice del genocidio. Es más, Mayorga lo construye así deliberadamente. Complejo y lleno de contradicciones.

Gottfried es el alma del campo. Un hombre respetado por los judíos por eso el comandante lo elige como su “traductor”.

El resto de los personajes, la niña, los niños que juegan a la peonza, los jóvenes, conforman el paisaje del campo que el comandante quiere crear artificialmente. Estamos ante un espacio creado para ocultar el horror del genocidio. Un espacio abierto pero que tiene mucho de lugar cerrado y claustrofóbico.

La obra se desarrolla en Alemania, durante la II Guerra Mundial. El autor plantea saltos en el tiempo. Pasa del momento presente al pasado con dos flash-backs en los actos II y V.

El final es cerrado. Mayorga condena el genocidio con rotundidad al poner fin a la obra con las palabras que Gottfried dirige a su hija.

Tanto en *El relojero de Nuremberg* como en *Así será el silencio de la paz*, - Dos monólogos del Delegado y del Comandante-, no hay acotaciones ni diálogo. El primer texto secundario de la obra se presenta en Humo, que calificamos como escena porque hay un cambio en cuanto a los personajes se refiere. Aquí aparecen o pueden aparecer escenas mudas con personajes procedentes de la narración anterior. Mayorga da, en ese sentido, libertad al director para que, en su faceta de creador escénico, pueda construir esta segunda escena.

De fondo la presencia de la acotación sonora que introduce el ruido del tren. Los diálogos libres de toda poesía y, sin embargo, marcados por un ritmo musical se repiten. Como ejemplo, el del hombre y la mujer jóvenes. Mayorga nos advierte en la acotación sobre el ritmo de los mismos. Un diálogo más ágil que antes. Tanto, que a veces las réplicas tropiezan o se encabalgan.

Si seguimos el orden de las escenas llegamos a una tercera, *Así será el silencio de la paz*, extenso monólogo del comandante.

En la IV escena, *El corazón de Europa*, si observamos las acotaciones vemos que la palabra que más veces se repite es silencio. El silencio evidencia la sumisión ante el poderoso, o más bien, ante el tirano. Al comandante responde el silencio de Gottfried.

Por su parte, los diálogos evidencian la relación entre ambos más que si Mayorga hubiese equilibrado la escena con las palabras de Gottfried. El texto secundario actúa como acción y rompe la dinámica de pasividad inicial de Gottfried. Es como si Mayorga nos preparase para oír estas palabras:

GOTTFRIED.- Esta noche me pareció oír un tren.

La estructura de la obra nos indica que el autor dividió *Camino del cielo* en escenas con entradas y salidas de personajes. El tiempo y el espacio aparecen desestructurados, saltos en el tiempo y cambios de lugar dan un significado a la obra.

El drama mantiene con la realidad una distancia simple: retrospectiva, propia del teatro histórico.

Los personajes son y están patentes, esto es, visibles o ausentes, así como también lo están para el público.

Podemos hablar de dos personajes protagonistas que personifican dos posturas contrapuestas: son el Comandante nazi y el judío Gottfried.

El resto de los personajes que aparecen son tratados en la medida en que se relacionan con estos dos. Existen a través de ellos dos y los configuran y constituyen.

Pero Mayorga magistralmente construye ambos personajes; víctima y verdugo, oprimido y poderoso, de tal manera que el comandante no es absolutamente negativo ni Gottfried es absolutamente positivo. Sirva de ejemplo el momento final en el que el comandante permite a los judíos mantener su escuela:

Comandante.- (...) Podéis seguir reuniéndolos en la escuela para enseñarles. Es irregular, pero podéis hacerlo. Siempre y cuando eso no os haga olvidar qué estáis haciendo aquí.

En “Espacio y tiempo en la obra teatral Himmelweg”, perteneciente al archivo personal de Mayorga, y donde Guillermo Heras hace referencia a tres montajes distintos de la obra -María Guerrero, Sala Casacuberta de Buenos Aires y el estudio del Royal Court de Londres- alaba la valentía del texto del autor no sólo por su contenido (“el tema de la memoria histórica y sus heridas aún no cerradas del todo”) sino también por su estructura teatral compleja que convierte la obra en un “gran texto teatral contemporáneo”.

Para terminar este análisis de *Camino del cielo* es interesante detenerse en el artículo de Fernando Doménech Rico: “El retorno al compromiso social en el teatro último”, citado ya en este apartado. Doménech reflexiona sobre si sería posible hacer “un teatro que no sea telón de la infamia”. Escribe el estudioso: “Y, sin embargo, él (el delegado de la Cruz Roja), lo mismo que los judíos, cae en la trampa del comandante del campo. Da crédito al discurso del poder y acepta como bueno lo que quieren que diga porque ve sin ver, porque oye sin oír y acepta sin comprender. ¿Es ésta la situación de tanta buena gente que hoy en día participa en organizaciones no gubernamentales para aliviar el dolor en el mundo y colabora en el mantenimiento de un orden injusto? Pero ¿es que se puede hacer otra cosa? ¿Se puede interpretar la realidad sin un instrumento que nos permita desmontar la tramoya para ver las paredes del teatro?”

El delegado de la Cruz Roja no hace nada, pero Mayorga hace que nos cuestionemos si nosotros en una situación similar habríamos reaccionado. Si hoy, todavía hoy, flagrantes mentiras sostienen un orden injusto. Si todavía nosotros estamos muy cerca de ese delegado de la Cruz Roja de buen corazón, pero que no hizo nada.

Para cerrar este apartado reproducimos una cita de Jorge Semprún que recoge Guillermo Heras, en el artículo ya citado en estas páginas: “Cuando desaparezca el último de los testigos la responsabilidad reposará en los creadores de ficción”.

4. Teatro

político-social:

textos breves

Las piezas breves de Juan Mayorga giran alrededor de sus grandes temas y tienen además su correlato también en su producción más extensa.

Como apunta Guillermo Heras en su artículo, ya citado en este estudio, “Juan Mayorga: compromiso y estética en la dramaturgia española contemporánea”, en esta otra faceta, la del teatro breve, Mayorga “ha conseguido plasmar su personalidad en un terreno que no suele ser muy apreciado por especialistas y críticos”.

Coincidimos con Heras cuando señala en que estamos ante obras de una “enorme estilización”, que son como “miniaturas de los grandes maestros antiguos que aún nos seducen por su precisión y belleza”. Además, Heras se refiere a la conversión de pieza breve en pieza larga de alguna de sus obras como *Animales nocturnos*.

La guerra, el binomio opresores-oprimidos, el racismo y la discriminación de cualquier índole conviven en una obra que no es ajena a la propia ideología del dramaturgo.

En estos textos breves ocupa un espacio destacado el antibelicismo, el pacifismo y la no violencia, además de un teatro comprometido con lo social.

La crítica a la opresión está ya en una obra temprana como *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, en la que Mayorga muestra la tortura que aplica la viuda

al músico. Como personaje en la extraescena (Becerra, 2007:182), personaje, por cierto, muy relevante, el marido de la Kolakowski.

Pero es la guerra, tratada siempre de modo universal, la que aparece directa o indirectamente en multitud de textos de Juan Mayorga.

En *El hombre de oro*, la Guerra Civil española sirve de marco para evidenciar la pérdida de ideales y vertebrar la falsa paz en la que se refugian los dos personajes.

Nos llegan ecos de otros textos más extensos sobre la Guerra Civil española como *El jardín quemado* y *Siete hombres buenos*. Textos históricos ambos, que figuran como Teatro histórico-político: textos clave en este estudio.

Dentro de la categoría de Teatro político-social: textos breves están también las siguientes piezas relacionadas con el tema de la guerra y son: *Legión*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo* y *La biblioteca del diablo*.

En *Legión* un personaje ciego, un general, avanza tras una manada de perros. Está la crítica a la violencia de la guerra y está la presencia de los perros, la jauría, el ladrido amenazante de los perros como en otras dos obras de Mayorga, esta vez pertenecientes a Teatro social: textos extensos y a Teatro histórico-político: textos clave respectivamente, y analizadas en el apartado de este estudio que, a nuestro juicio, les corresponde: *El sueño de Ginebra* y *El jardín quemado*.

Hay otra obra que también gira en torno al tema de la guerra, *La mano izquierda*. Un hombre vuelve del frente y un niño lo rechaza. Es fundamental la importancia que da Mayorga a los niños, que junto a los ciegos, constituyen personajes fundamentales que operan como símbolos de la pureza y la nobleza, en el caso de los niños, y de la lucidez visionaria, en el caso de los ciegos, igual que hiciera Sófocles con Tiresias en *Edipo Rey*.

Referencias a la guerra hace también Mayorga en *La biblioteca del diablo*. Las desapariciones de los hermanos de la protagonista, Ana Harper, se producen durante la Guerra Civil y durante la Segunda Guerra Mundial.

Una carta de Sarajevo se sitúa en el marco de la guerra de Bosnia. Aparecen expresiones típicas de la guerra como lealtad y traición, que resumen muy bien el contenido de esta obra. La tensión entre la lealtad y la traición.

En *Una carta de Sarajevo*, como en *La mujer de mi vida*, *Amarillo* o *La mano izquierda*, todas ellas piezas breves, aparece el anteriormente mencionado personaje de los ciegos.

Amarillo cuenta también con un personaje invidente, pero Mayorga en este brevísimo texto nos acerca al conflicto de un modo muy poético y sorprendente. Un texto poético que nos lleva a las primeras obras de Mayorga y cuyas raíces se podrían encontrar en los textos y poemas de Federico García Lorca.³

Mientras, en *La mujer de mi vida*, también hay un ciego entre sus personajes. Este muestra la clarividencia de los que no ven. La idea de los simbolistas de que los sentidos nos engañan, de que hay otras formas de percibir. Pensemos en la ceguera del abuelo en *La intrusa*, de Maeterlinck.

Otro texto fundamental de las piezas breves es *La piel*. En ella se libra un conflicto racial. La discriminación por la raza. En la extraescena el patrón y los empleados. En escena, las dos hermanas, discriminadas también por su condición femenina.

Llama la atención la relación de esta obra con otras como *El portero* de Harold Pinter.

Casi todos estos textos breves aparecen vinculados a obras teatrales extensas. Véase el teatro histórico del autor o las obras donde se aproxima a un cuento, una historia o una leyenda popular infantil, como sucede en *La mala imagen*, con el hombre del saco, y en la pieza extensa *Hamelin*, con el cuento del flautista.

Son frecuentes también las didascalias que conectan directamente con el texto, espectacular, como vemos en *La mala imagen*, donde los conflictos se libran a nivel musical o a nivel de imagen o visual.

³ “He soñado que un tigre te comía los ojos”. Frase que aparece en la obra de Juan Mayorga, *Amarillo* publicada en *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2009. pp. 49

Todos estos textos están recogidos en *Teatro para minutos*. Pertenecen, como señala Simone Trecca (Romera,2011:329) en su artículo “Buscando pasadizos: el Teatro para minutos de Juan Mayorga”, a un periodo de tiempo extenso entre 1994 y 2009. Estos textos surgen de talleres de dramaturgia o de proyectos colectivos en los que participa Mayorga en algo menos de 20 años. Su apuesta por el teatro breve está definida en la introducción que Mayorga hace en la edición de *Ñaque* de este teatro para minutos:

La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona esa pared. Sin embargo, en el medio teatral domina la opinión de que un texto importante ha de durar por encima de la hora y media. (...) Lo cierto es que el valor de la obra teatral no depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores. (...)

Para Trecca un texto como *BRGS*, que se estrenó en 1999 en la Casa de América de Madrid, abre la idea de pasadizo y la búsqueda de pasadizos entre las obras de Mayorga. Así establece un paralelismo entre *Películas de invierno* y *Encuentro en Salamanca*. Las dos se relacionan a través del tiempo.

Además del tiempo Simone Trecca hace referencia a la guerra como eje que vertebra obras como *Concierto fatal de la viuda Kolalovsky* o *El hombre de oro*. Ejemplos todos con los que estamos muy de acuerdo. Pero Trecca va más allá al añadir la relación del arte con la guerra en el marco de la responsabilidad del hombre y del artista con el mundo como podemos ver en la figura del instrumentista de *Concierto...*, que no quiere volver a tocar pero la viuda le obliga a hacerlo.

A continuación nos detendremos en cada uno de estos textos breves, algunos brevísimos que comprende la producción de Mayorga en el periodo estudiado. *En concierto fatal de la viuda Kolakowski*, la protagonista y el músico se enfrentan en el teatro. Ella quiere que toque para poder cantar. Quieren recuperar el pasado y vencer a los que quieren convertir el teatro Kolakowski

en un teatro nacional. En la obra el tema fundamental es la violencia. La violencia y la tortura ejercida por parte del poderoso, o del que cree serlo. Está la muerte como desenlace de esa violencia ejercida sobre los más débiles. La muerte, amenaza constante de los perseguidos. El conflicto entre la viuda y el músico culmina con el asesinato del músico. Este es el conflicto principal de la obra. La Kolakowski necesita la colaboración del músico para cantar. De hecho, no acabará con él hasta que toque y ella logre alzar su voz. El texto comienza con el músico amordazado y la imagen de la viuda Kolakowski cubierta por un pasamontañas y armada hasta los dientes. En una primera intervención la viuda nos desvela el lugar donde se encuentran:

Kolakowski.- (...) Este no es el jodido teatro nacional. Es el Teatro Kolakowski.

Avanza la acción e intuimos un juego de identidades. ¿Quién es el músico?
¿Un producto del marido de la Kolakowski?

Kolakowski.- Voy a matarte, Pablo Maceiras.

(...)

Kolakowski.- ¿Se le ocurrió a él ese nombre atroz, “Pablo Maceiras”? ¿Y qué me dices de la biografía? Cosa suya también, supongo.

(Lee el programa).

Kolakowski.- “Pablo Maceiras se formó en el Conservatorio de Madrid y amplió estudios en Boston, Massachussets...” Qué imaginación. Pero a mí no me la pegas, así te hagas llamar Pablo Maceiras o Pepe Botella. Demasiado bien conozco estas manos, no hay otro hombre en el mundo con estas manos.

La viuda quiere que el músico toque para que ella pueda volver a cantar. Además, se nos abre un pasado en el que cobra relevancia la figura de Renato, el marido de la Kolakowski, auténtico artífice de la relación perversa entre su esposa y el músico. El final mismo es un reflejo de esta situación. La muerte

del músico a manos de la viuda. Dos personajes, el músico y la viuda, están todo el tiempo en escena. Pero hay un personaje fundamental que habita la extraescena y es Renato, figura clave del pasado de los otros dos personajes. En cierto modo, el autor nos desvela que el músico es una creación de Renato. Él le da nombre, Pablo Maceiras, y biografía. Por otro lado, la viuda y el músico tienen una relación de dominante- dominado, en la que la crueldad está presente todo el tiempo. Y en la que nos preguntamos por qué el músico desaprovecha la ocasión de matar a la Kolakowski y es, finalmente ella, la dominante, la que tiene en las manos la vida del músico, y la que culmina su tarea acabando con la vida de éste. La viuda consigue lo que quería. Primero logra que toque. Canta y luego lo mata.

El espacio aparece reflejado en la primera intervención de la viuda. Se trata del teatro Kolakowski, lugar conocido por ambos. Llama la atención el uso de un lenguaje poético que nos remite al Mayorga de sus primeros escritos.

En la obra, el pasado se introduce en el presente. El pasado nos permite conocer el presente de los personajes. El pasado del músico, al que la Kolakowski se refiere sin pudor, lo conduce a su destino fatal. Encontrado en cualquier calle -Mayorga nos habla de su origen marginal- pasa a pertenecer a la pareja. Vemos así al hombre como mercancía. El hombre desposeído de sí mismo, el hombre objeto que otros manejan. El hombre abocado a un destino que no le pertenece, cuyos hilos mueven otros hombres. Y es en este punto, donde reside la inmensa humanidad de este texto. Juan Mayorga nos hace reflexionar sobre una sociedad en la que los dominadores ejercen su poder sobre los dominados, sobre los desposeídos, sobre los que no tienen nada, ni nada son. Esta obra fue editada en la publicación de la Asociación de Autores de Teatro (1994:99-113).

En la segunda de las obras breves objeto de estudio, *El hombre de oro*, El Mayor y el Mediano, modistos los dos, aguardan la llegada del Menor, también sastre, en plena Guerra Civil Española. La temática gravita en torno a la sinrazón de la guerra. El Menor combatirá en las dos filas de los dos grupos enfrentados en la Guerra Civil. Este hecho, lejos de ser baladí, nos remite al

absurdo de cualquier contienda. El conflicto fundamental se produce entre el Mayor y el Mediano con el Menor, quien ha huido al frente, para luchar primero con el ejército republicano, y después, con el nacional. La obra comienza con un prólogo en el que una mujer danza en un espacio de luz. La sombra de un soldado invade el espacio de la mujer y se la lleva en brazos en medio de una danza macabra.

(En lugar de la Mujer, la sombra pone en pie un maniquí: un hombre de acero.)

Al prólogo inicial le sigue un epílogo en el que aparece en el centro un maniquí de acero. Ya no es una mujer. El cuerpo de acero sirve a Mayorga para aproximarnos metafóricamente a la guerra. El Mayor lo observa “como el escultor un trozo de granito”. El ruido de los aviones interrumpe al Mayor.

Mayor.- ¿No podremos trabajar en paz?

Ambos esperan a alguien.

(El menor con los ojos vendados es empujado al interior de la sastrería)(...)

Pronto el Menor evidencia su verdadera preocupación: “Ningún hombre debe quedarse fuera de esta guerra. Es nuestra patria”.

A lo que el Mayor responderá: “Nuestra patria es nuestro arte (...)”.

Clave es también este largo parlamento del Mayor:

Mayor.- (...) Te enseñaré que no es el vestido lo que nos importa. Que lo que nos importa, lo único que de verdad nos importa, es el espacio entre el vestido y el cuerpo. Porque nosotros, es hora de que lo sepas, nosotros creamos los cuerpos y es en el aire donde los creamos.

Podemos hablar de una estructura circular presidida como en el principio por el sonido de las bombas.

Mayor.- ¿Nunca trabajaremos en paz?

Tres son los personajes fundamentales, el Mayor, el Mediano y el Menor, pero no se puede olvidar a la mujer convertida en muñeco, o al soldado o al maniquí de acero. El Menor, que es el que plantea el conflicto desde el inicio, quiere combatir en el frente, pero le da igual hacerlo con el ejército republicano o con el nacional. El taller es el lugar donde transcurre la acción de la obra, publicada por Teatro El Astillero en el volumen *Ventolera-Rotos* (1998:61-72). Es un espacio cuya paz nos habla de la guerra, de la batalla que se libra fuera. Hay tres personajes que parecen estar fuera del tiempo; la mujer, el soldado y el maniquí de acero. Mayorga nos tiene acostumbrados ya a un lenguaje poético, heredero de sus primeras composiciones. No es la primera vez que el autor utiliza la dramaturgia para hablarnos de la guerra y, en no pocas ocasiones, de la Guerra Civil española. Huyendo de todo maniqueísmo, el autor madrileño, nos presenta a un personaje al que le da lo mismo combatir en un bando que en otro, el Menor. Crítica a la guerra, así como también, a la pérdida de ideales, a una falsa paz en la que se refugian impunes los dos modistos.

En *La mala imagen*, pieza que se articula en torno a la historia del hombre del saco, y que implica a cuatro personajes; Edi y Lola, la fotógrafa y el modelo, la música e imagen establecen un diálogo a cuatro voces. El autor nos lleva de la mano al mundo de la infancia, pero a su faceta más oscura. Mayorga propone un viaje hacia el lado perverso que ejercen los mayores, con historias como el hombre del saco, sobre los niños. Así la violencia, la maldad, el lado más sombrío son temas recurrentes en esta pieza breve. Se dan en dos niveles digamos en un nivel musical y en otro en el que prima la imagen. Edi y Lola representan la música y la fotógrafa y el modelo, la imagen.

En la primera escena dos personajes misteriosos, que ocultan más de lo que revelan con sus palabras, como es frecuente en los textos de Mayorga, discuten sobre la imposibilidad de cantar determinada letra.

Lola.- Estas palabras... No tienen relación unas con otras. No se puede cantar, Edi (...).

En la segunda escena el modelo y la fotógrafa aparecen por primera vez. El modelo posa y la fotógrafa lo observa “desde diversos ángulos y distancias”. La fotógrafa crea, mide la luz, para ella, el modelo es un muñeco de goma. Como observadores también figuran Edi y Lola, que contemplan “La mala imagen” en la escena tercera. Cada uno mira una fotografía.

Edi.- Salta a la vista. No es verdad. Un modelo en un decorado (...)

(...)

Edi.- Al mío le falta una falange.

Lola.- ¿Qué?

Edi.- Mira bien. El pulgar de la derecha. Le falta la falange.

En la escena cuarta el modelo reflexiona en alto. La fotógrafa no le oye. Se evidencia la primera fractura entre Edi y Lola en la escena quinta.

Edi.- Dime cuándo lo hablamos. El cambio de foto. ¿Cuándo fue?
No me acuerdo.

Lola.- No te falla la memoria, Edi. No estabas allí cuando se decidió. (Pausa). Tu memoria funciona es sólo que tomamos la decisión sin ti. (Pausa). Prefieren hablar estas cosas conmigo. Se sienten más cómodos conmigo. (Pausa).

La fotógrafa hace una declaración de intenciones: “Quiero tu cabeza vacía”. El modelo se resigna. La fotógrafa lo maneja como si de un muñeco se tratara.

Descubrimos en la escena séptima que Edi es la mala imagen, pero la mala imagen es también la que defienden Edi y Lola del parque:

Lola.- Les hice ver lo importante que era para ti, para nosotros. Que tienes fotografiado cada rincón toda la gente del parque. “No es un parque cualquiera”, les dije. “Es el parque del barrio, nuestro parque”.

Clave es la escena octava en donde la fotógrafa pide al modelo que su mirada no tenga emoción. Mayorga en una entrevista publicada recientemente en la revista *Primer acto*, hace una defensa de la emoción frente al sentimentalismo. En este orden de cosas, la fotógrafa y el propio autor pretenden despojar al modelo de toda emoción, de todo rasgo humano.

En la escena novena Edi quiere fotografiar al hombre del saco. Aquel hombre que se lleva a los niños y, ahora sí, sabemos que de eso habla la letra de la canción de Edi.

El modelo a instancias de la fotógrafa carga con un saco en la escena décima.

Fotógrafa.- Tus labios se separan, estás cantando. Canta algo. Lo que se te ocurra.

Frase definitiva de Lola en la escena décima.

Lola.- Nadie puede cantar estas palabras.

Al final únicamente Edi puede oír el canto del hombre del saco, que le llama. Dos parejas en escena, esquema de composición recurrente en algunas de las obras de Juan Mayorga. Su relación se nos desvela poco a poco, a través de las fotografías. Edi y Lola, las manos de pianista, él, la voz, ella. Mayorga, como hace en *Hamelin* con la historia del flautista, aproxima una leyenda popular a la realidad. A una realidad que tiene poco de amable o

infantil. La crueldad o la violencia gravitan sobre esta mala imagen, en nuestro recuerdo, pero también, y eso lo sabe muy bien Mayorga, en nuestro presente.

Sobre el tema de la guerra gira *Legión*. Un general ciego dirige su ejército formado por un solo hombre llevado por sus perros hacia el combate con un supuesto enemigo. El texto reflexiona sobre la violencia y la crítica a la guerra, a cualquier guerra. El conflicto se da principalmente al nivel de los personajes; el soldado y el general. La primera precisión de la acotación inicial: el General es ciego. Esta circunstancia lo cambia todo. Desde el principio Mayorga nos indica que de su mano parten decenas de correas. Además, del cuerpo del general sale una larga correa, la tropa. Este primer cuadro termina con la euforia de la jauría. Es recurrente en las obras de Mayorga el sonido de los ladridos de los perros, véase como ejemplo *El jardín quemado* o *Ginebra*.

En el segundo cuadro la acotación nos revela una imagen de terrible plasticidad. El General es empujado por lo perros y, detrás, el Soldado como único bastión de la tropa. En el extremo de la cuerda, el cañón. El General escucha al enemigo, aguarda al enemigo.

General.- (...) La nación nos está mirando. No estamos solos.

Podría hacernos pensar este cuadro en la Guerra Civil Española que antecede a la Segunda Guerra Mundial. En algún momento, el General se refiere veladamente a ambas.

Mayorga nos hace bucear en mares universales. Trasciende la anécdota del hecho histórico concreto para hablarnos no de una guerra, sino de todas las guerras. La tropa, un solo soldado, en manos de un ciego que está loco. Dos son los personajes que intervienen más directamente en la escena, el General y el Soldado. Se trata de dos seres complementarios. El General existe a través del soldado y viceversa. Todas las guerras están contempladas en este texto. La imprecisión de muchos datos, las omisiones y sugerencias veladas no son más que el deseo de Mayorga de remitirnos a cualquier guerra.

En *La Piel*, obra desde todo punto de vista enigmática, dos hermanas están inmersas en un conflicto entre su padre, dueño de una fábrica, y los empleados de raza negra de la misma. Pero *La Piel* es mucho más. Mayorga juega con la diferencia así como también con el racismo, de modo que estas dos hermanas que aguardan, mientras su padre habla con un empleado, lejos de cualquier maniqueísmo, nos están llevando a un conflicto racial y también a un conflicto en el que lo diferente, lo femenino incluso, lo racial se enfrenta a la absurda corrección de lo igualitario, de lo uniforme. Rechazo, pues, del autor hacia lo que niega lo diferente. Varios son los temas que definen esta obra el racismo, el desprecio por el que es diferente, la debilidad y el sufrimiento del que se sabe vulnerable ya sea por el color de su piel o por su condición sexual. Mayorga sugiere diferentes caminos, caminos que se perfilan en la extraescena, el patrón y los empleados, el padre –símbolo del declive familiar y económico- y el negro que ha logrado entrar en la casa y en la vida de las dos hermanas.

En escena y permanentemente están las dos hermanas, la Mayor y la Menor. La mirada sobre lo que ocurre a estas dos hermanas es el eje fundamental de la obra. Una y otra son el reflejo de lo que está sucediendo en la vivienda familiar entre el padre y el empleado. El jardín es el espacio en el que transcurre la acción. Hay además, un espacio sobre el que las dos hermanas reflexionan, la fábrica. El tratamiento lineal del tiempo está salpicado por los recuerdos de ambas hermanas. Del pasado glorioso de la familia y la fábrica, donde un intruso, el obrero que representa a todos los empleados de la fábrica, tratado de un modo muy pinteriano, irrumpe.

El texto nos lleva a textos míticos del teatro de Harold Pinter como *El portero*. Un personaje llega a un lugar donde existe un determinado equilibrio y lo rompe, siendo la causa de un desequilibrio que tiene que volver a recomponerse.

Amarillo es un brevísimo texto en el que Mayorga plantea un juego perverso que tejen un niño y un ciego alrededor de una mujer. En torno al color amarillo un hombre de luto tantea en el vacío hasta encontrar un objeto, cuyo color verbaliza el niño; azul, verde, amarillo y para cerrar la obra, rojo.

Ciego.- ¿Quieres hacerme creer que, en cuanto me vio salir por esa
puesta con mis maletas, empezó a cambiar y cambiar, hasta
volverse loca por el amarillo.

Niño.- Rojo.

Este texto poético y sorprendente nos lleva a Lorca: “He soñado que un tigre te comía los ojos”. No sólo por esta frase y sí, en gran medida, por el juego de luces y sombras, juego poético en suma entre un ciego y un niño, como si ambos formasen parte de la misma moneda.

Un niño, un ciego y una mujer y los colores, la sensorialidad visual que hila la relación entre ambos y, especialmente del ciego, con la mujer que podría ser su madre o tal vez su hermana.

Texto en la frontera entre realidad y sueño, donde la palabra es una forma de acción a la cual Mayorga le devuelve toda su fuerza y poder.

Otra de estas piezas breves en la producción dramática de Mayorga es *El Crack*. El Crack, personaje protagonista, se prepara para salir al campo. También en escena los parásitos y el presidente. El jugador, la promesa del fútbol, se lesiona nada más iniciarse el partido. Los temas son el fracaso y la frustración, por un lado, la decadencia social, que convierte a estos jugadores en héroes, la falta de valores. Se da un conflicto entre el presidente y el Crack. Es el que hace avanzar la acción. El presidente trata de que el Crack se comporte como se espera de él, a lo que éste finalmente se niega. La obra comienza en el vestuario del Crack, donde actúan el Manicura, el Maquillador y el Peluquero, y, sobre todo, los parásitos, “tantos como el Crack sea capaz de mantener”. Los parásitos dan indicaciones al Peluquero, al Maquillador y al Manicura.

El texto cuenta con una frase que opera a modo de leitmotiv. Una frase que resume, seguramente, lo que Mayorga quiere revelarnos, esto es, una sociedad carente de valores, en la que los niños quieren ser ricos y famosos. “Quiero ser un modelo para los niños de esta ciudad”, dice el Crack.

El Crack salta al campo y se lesiona.

Presidente.- Da igual lo que te duela. Cientos de niños han venido a verte jugar. Miles de niños con tu camiseta.

Y llega el fracaso:

(No sin violencia, el Presidente despoja al Crack de la camiseta del diez. Hermanados, Presidente y Parásitos salen dando la espalda al Crack. El último Parásito en salir se vuelve y dice:)

Parásito.- Pudiste ser el nuevo Di Stefano. A ratos lo fuiste.

Los personajes que aparecen en la obra están esbozados con maestría por el autor. Sólo unos pocos rasgos los definen, pero todos ellos cumplen una función importante, es decir, desvelar el vacío ético de una sociedad llena de “parásitos”, en donde la falta de valores construye los sueños de los más jóvenes. Así pues el Presidente daría voz a esa carencia de valores emergente. Los Parásitos, pues eso son, seres que viven de otros, mientras estos otros tienen éxito y , si no, los abandonan. El debate que plantea Mayorga en muy pocas líneas tiene plena vigencia hoy en día. El autor nos habla de una sociedad que baila al son del éxito rápido y el dinero fácil. Utiliza la figura del Crack para llevarnos a una situación plenamente contemporánea. A una sociedad en la que nuestros niños sueñan con ser futbolistas o estrellas del papel cuché.

En *La mujer de mi vida*, la protagonista habla con cinco hombres por teléfono. La conversación con cada uno de ellos anuncia otras tantas citas. Mayorga la describe como una mujer fea de prodigiosa voz.

La obra, en un solo acto, está estructurada de tal modo que a cada hombre le corresponde una parte, que se inaugura con cada llamada telefónica. La característica común de todas las llamadas , salvo la de uno que supuestamente se equivoca, es que acaban en una futura cita, “mañana”, con la mujer.

En la primera llamada Él afirma que siguió a la mujer hasta su casa y que “mañana” se encontrará con ella.

Él la llama desde el trabajo y también se habla de un encuentro “mañana”.

La tercera llamada, la más enigmática, es la de un hombre que, supuestamente, se ha equivocado de teléfono. Ella le indica que marque un nueve al final, ¿a quién lo dirige?

A esta seguirá la cuarta llamada. La de un adolescente de catorce años.

La quinta, con la que termina la pieza, corresponde a un hombre ciego que comparte con la mujer el gusto por la obra. Llama la atención en Mayorga la presencia de personajes ciegos como en su otra obra breve, *Amarillo*.

Seis son los personajes que intervienen en la pieza. Poco sabemos de ellos y en especial, casi nada, de la mujer. Incluso se podría pensar que se trate de mujeres distintas o de personalidades distintas de la misma mujer. Es ella la que siempre descuelga el teléfono.

El lugar en el que se desarrolla la acción podría corresponder a un espacio múltiple. La casa de la mujer por un lado y los lugares desde donde los hombres realizan las llamadas, por otro.

Pero la clave está en el título: “La mujer de mi vida”. Tema amoroso e intemporal. El sueño de un hombre.

Juego metaliterario. Jorge y Luis, los dos nombres del genial Borges se batan en escena en la obra *BRGS* por un libro que es algo mucho más que un libro:

Jorge.- Todos los libros que he leído son para mí el prólogo de este.

Podemos pensar que Jorge y Luis son un solo personaje, o dos facetas de uno mismo, de Borges, el escritor, y del propio Mayorga.

Luis.- (...) Usted no es hombre para este libro. Para usted todos los libros son iguales. Igual leer el Corán que un recetario de cocina. Igual se traga un Chesterton que una novelucha de quiosco. Igual un Adolfo Bioy que un Ernesto Sábato. Usted lee con el estómago.

Jorge lee un libro, siempre el mismo. Luis espera que se lo preste una hora.

Enigmático es el texto, *La mano izquierda*, de Mayorga, en el que un chico y un hombre ciego debaten sobre un niño y un tren. Enigmático en su forma, en su inicio y también en su desenlace. El ciego que es “capaz de ver” aunque no pueda percibir la realidad material. Será él quien haga una lectura del significado último de la obra al advertirnos que el niño que observan o imaginan es el mensaje.

Sobre la guerra nos habla el autor en esta obra, aunque más bien sobre la derrota. Sobre el hombre que pierde la guerra y es rechazado por el niño. Pero el autor parece decirnos que las guerras, todas ellas se pierden siempre. Desde una perspectiva de lo universal podríamos decir que la obra habla del fracaso, pero también del sinsentido de la violencia, de la guerra, que es el lugar del que no se regresa nunca, ya que uno deja de ser uno mismo.

En cuanto a la acción principal, hay un conflicto entre el ciego y el chico. El ciego quiere irse, el chico se niega. Esta circunstancia es la que da dinamismo a la obra. En escena aparecen dos personajes, el chico que explica lo que ve, ¿verdad o ficción?, y el ciego que narra, que cuenta una historia. En la extraescena el niño, y el hombre que vuelve de la guerra.

Mayorga nos habla como en tantas obras suyas de la sinrazón de toda guerra, tras la cual se vuelve siempre fracasado, destruido, roto...

Tal vez nos aclare un poco las cosas saber que *La mano izquierda* surge de un taller colectivo propuesto por Sanchis Sinisterra para dramatizar fotografías de Sebastiao Salgado, de su trabajo *Éxodos* (2001:10-14).

En *Una carta de Sarajevo* un joven traduce a un ciego una carta enviada desde Sarajevo. La fecha coincide con una de las jornadas de la guerra de Bosnia. Casi de modo policíaco se van desvelando los nombres implicados en la trama; Sukic y Darko. El tema fundamental es la pérdida de creencia en el ser humano “Necesito pensar que aún vive alguien a quien yo pueda querer”, dirá el autor de la carta. El principal e inmediato conflicto se da entre el joven y el ciego. En el fondo laten conflictos no tan claros entre el ciego, el autor de la carta, Sukic y Darko. El ciego entrega una carta fechada el 6 de abril de 1995, no es casual

que, en realidad, hasta el 14 de diciembre no finalice la guerra de Bosnia. Mayorga traslada la tensión del conflicto bélico a los personajes de esta obra breve. Un personaje cuya identidad poco a poco se desvela contestando a una carta que el ciego envió años atrás. En ella este personaje, el bibliotecario de la Biblioteca Nacional de Sarajevo, responde al ciego en estos términos: “Escribo sabiendo que mis palabras no pueden llevarle sino dolor”. Las palabras de la traducción, digamos de la carta, se ven interrumpidas por las palabras del joven. La carta se escribe tras la visita de alguien que pide a la Biblioteca el manuscrito que el ciego indicó al bibliotecario en esa otra misiva, previa y detonante de la que ahora se está traduciendo.

Aparecen así, al final, los nombres de los dos personajes más misteriosos: Sukic y Darko.

Joven.- Ha tachado: “El señor Sukic no quiere que entre usted y él haya otra relación que el olvido.

En su lugar, al margen, ha escrito: “El señor Sukic siente que no ha sido justo con usted. Reconoce que sólo la desesperación le llevó a hacerle responsable de la desgracia (...) Necesita pensar que aún vive alguien a quien pueda querer”. Esta última frase está escrita por otra mano. Es su letra. La letra de Darko.

(Silencio. El Joven le tiende la carta. El ciego no la coge.)

El Ciego y el Joven aparecen más o menos definidos por sus comentarios sobre la carta, y, también, por el papel que juegan en escena, por el conflicto que se da entre ambos. Sukic y Darko, incluso en las palabras finales de la obra, aparecen envueltos en una aureola de misterio. La respuesta a la carta del Ciego llega en tiempos de guerra y, aunque Mayorga no explicita una relación directa, sí podemos pensar que la situación que viven estos personajes, tiene que ver aún de modo metafórico con la guerra.

Lealtad y traición son los dos conceptos que se hacen necesarios para referirnos a esta pieza breve. Lealtad y traición son, también, dos palabras relacionadas con el lenguaje bélico.

Otra de las piezas breves que analizamos es *Encuentro en Salamanca*. En ella dos hombres y una mujer acceden a un encuentro en Salamanca, pero el encuentro se produce mucho más tarde. En el momento en que comienza la obra. Se nos plantea un viaje a través de la cultura, desde Fray Luis de León a Miguel de Unamuno. El tema fundamental es la amistad. El conflicto se libra entre el Hombre 2 y el Hombre 1 por la ausencia del Hombre 2 a la cita con el Hombre 1. Poco después descubrimos que el Hombre 1 y la Mujer tampoco acudieron. La pieza comienza con un hecho que no es de ningún modo casual. El Hombre 1 da la vuelta al reloj de arena, que es, en realidad, un reloj de papel. Llega el Hombre 2. Es sólo el inicio. Ya hacia el final la mujer mostrará un globo terráqueo de papel. Lo deshace al ver que el papel está escrito. La obra termina con las palabras de todos, palabras que relacionan la primera figura de papel y el reloj, con este final:

Todos.- Es hora de empezar. Todos hemos llegado a tiempo a Salamanca. Es la hora.

A la acotación inicial le sigue un diálogo. El Hombre 2 cuenta al Hombre 1 una historia en la que explica su ausencia en el encuentro previsto entre ambos, encuentro que, por otra parte, da título a la obra.

Es interesante destacar la intertextualidad de la obra en la que aparece un célebre poema de Fray Luis de León y otro de Miguel de Unamuno.

Una mujer se somete a un interrogatorio en la pieza breve, *La biblioteca del diablo*, por parte de un supuesto juez, para lograr que den por muertos a sus tres hermanos desaparecidos hace años y, así, poder cumplir con su deseo de demoler la casa familiar. La locura, la magia, la búsqueda del futuro en el pasado, figuran como principales ejes temáticos de la pieza. Aparece además de modo velado un conflicto entre la mujer, el juez y el secretario.

La acotación inicial nos habla de una gran biblioteca privada y de dos personajes, el juez, en edad de comenzar su carrera, y el secretario, en edad de acabar la suya. Su edad determina también su actitud hacia la mujer. Ella

todavía no ha llegado. Juez y Secretario rastrean su biblioteca desordenada o más bien con un orden. Encuentran, no por casualidad, una obra, *Pesadilla*, y leen en voz alta una frase que será clave: “Al final del mundo hay una casa cuya mera arquitectura es malvada”.

Ana Harper Lemus se somete al interrogatorio del juez en su propia casa, por deferencia de la ciudad hacia su padre. Sus tres hermanos desaparecieron; César en 1936, Dimas y Clarín, en 1939. El deseo de ella es derribar la casa. En *Pesadilla*, una suerte de diario de Ana, la frase clave anteriormente citada, que pertenece a Chesterton, fue anotada en 1936, en la noche en que desapareció su hermano César. La última nota corresponde a 1939, cuando Dimas y Damaso se fueron. La mujer, Ana Harper, envuelta en misterio, quiere derruir su casa para sepultar sus fantasmas, para ello necesita que sus hermanos sean declarados legalmente muertos. Secretario y Juez se detienen en la biblioteca de ella y descubren un diario, *Pesadilla*, que ella dejó de escribir cuando dos de sus hermanos partieron. Esta circunstancia da un carácter mágico a la pieza, la pesadilla es la casa que ahora ella quiere destruir. Las fechas de las desapariciones de los dos hermanos de Ana Harper se corresponden con la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Con ello Mayorga nos sugiere que detengamos como lectores o espectadores la mirada en esos dos conflictos bélicos y en las personas que desaparecieron a consecuencia de ellos. Tres mujeres aguardan en una cornisa el amanecer en el texto breve, *Mujeres en la cornisa*. El amanecer que “se expande por su cuerpo como un orgasmo”. Así es como nos lo describe Mayorga. Con la connivencia de la noche salen estas tres mujeres a la cornisa para aguardar el amanecer y se encuentran con los secretos nocturnos del estudiante cuyos padres creen que estudia derecho, aunque hace ingeniería de caminos, y le gustaría ser veterinario. Pieza breve, apenas dos páginas, en la que Mayorga nos introduce en el nocturno mundo de esas mujeres que habitan una ciudad cualquiera y que, sólo al calor de la noche y con la proximidad del amanecer recuperan la vida que la urbe les roba cada día.

Mayorga nos muestra de un modo atractivo en su pieza breve *El método Le Brun*, a un pseudocientífico de este siglo recuperando las teorías de un hombre del siglo XVII.

¿Los dibujos de Le Brun se perdieron? El Le Brun de hoy afirma tenerlos él. Le Brun trata de mostrar a Margarita las posibilidades del rostro humano hasta llegar a la felicidad que, como resalta, es diferente a la alegría. “Lo más difícil, ya lo sé, lo más difícil es entender la diferencia entre alegría y felicidad”, dice Le Brun a Margarita.

Le Brun explica también lo que es la felicidad para él, la felicidad al lado de Margarita:

Mi vida anterior. Mi pasado junto a ti, una mañana de domingo.
Me gustaba tu modo de cortar el pan. Como mirabas las nubes.
Margarita. La felicidad.

La obra breve de Mayorga, *El departamento de justicia*, conforma una especie de juego que consiste en la celebración de un juicio en el que intervienen un Presidente, un Defensor, un Fiscal y el acusado, que es un Niño. Al final de la obra, brevísima nos enteramos del engaño.

Presidente.- Caso resuelto. Ahora tú serás el fiscal y tú el abogado defensor. Que pase el siguiente.

Mayorga hace una crítica al sistema judicial. El Niño ha hecho un dibujo, digamos irreverente, del Presidente y por eso es juzgado. Se le pregunta si tiene alguna relación con el Islam. Por lo visto alquiló “Lawrence de Arabia” el Día de Acción de Gracias. Al final, el “juicio” es manipulado.

Fiscal.- Los papás, la hermana, el abuelo, ¿podrían ignorar las actividades del acusado?

Defensor.- Una cosa así no puede ocultarse. Y sin embargo...

Fiscal.- Son tan culpables como él.

Defensor.- Pero no podemos llevarlos a todos allí.

Presidente.- Al menos, ¿se puede evitar que voten? Sin violar la constitución.

Defensor.- No podemos evitar que voten, pero podemos evitar que se cuenten sus votos. Si los censamos donde ya se sabe y hablamos con el gobernador.

Presidente.- El gobernador... ¿Quién es el gobernador de donde ya se sabe.

Niño.- Su hermano, señor.

Presidente.- Ah, sí, él. (...), esta tarde le hago una llamada...

El autor hace una crítica a la justicia, especialmente a la justicia estadounidense, que manipula los juicios, utilizando como argumento la amenaza terrorista. Así, la obra nos remite a los juicios falsos y a la manipulación, que el poder hace, de la justicia. También el final de la obra nos lleva con esos votos que consiguen que no cuenten a una posible reforma de la ley electoral en España.

En *JK* Mayorga parte de un largo monólogo. Un personaje del que poco o nada sabemos nos habla del final de un judío comunista que huye de Francia y llega a España. En la frontera con España, país que le cierra sus puertas, se suicida en una pensión de un pueblo.

Mayorga reflexiona y nos hace reflexionar: “¿No es el suicidio un gesto egoísta, que un revolucionario no puede consentirse?”

Con un maletín el judío huye de Francia, maletín del que bajo ningún concepto, quiere desprenderse. A su muerte descubren en el maletín, un manuscrito. Su última anotación es: “Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo”.

La mujer de los ojos tristes, pieza de Mayorga podría ser continuación o más bien variación de *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura. Diríamos que lo que nos narra es una acción paralela en la que la protagonista, Margarita, personaje sólo aludido en la obra de Mihura, se encuentra con el Futuro Comediógrafo. Mayorga cierra el círculo iniciado por Mihura, al plantear esta relación nueva, ajena a hipocresías de cualquier especie.

Margarita, en traje de novia, va al hotel donde se hospeda Dionisio. Se detiene ante la puerta 13. De ahí salen la Mujer Barbuda y el Lindo Muchacho. La puerta se cierra. Se abre la número 15. De ella sale el Futuro Comediógrafo en pijama...

Margarita, vestida con traje de novia, deja ver ocho lunares simétricos.

De la habitación 13 sale Paula, en la misma habitación se puede ver a Dionisio haciendo de caballo.

Y Mayorga le da la vuelta a la historia, rescatando la libertad que promete Paula a Dionisio y poniendo sus palabras en boca de Margarita. Se aproxima el final que, en Mayorga, a diferencia de en *Tres sombreros de copa*, es feliz.

MARGARITA.- Soy cursi. Pero no es aposta, es de nacimiento. Ya me gustaría a mí ser menos cursi. Muchos domingos me hubiera gustado decirle: "Hoy no comemos con mi madre. Hoy nos vamos tú y yo solos a la playa a pelar patas de cangrejo y nos las comemos allí mismo..."

Al fin se van ambos y la puerta trece nos deja ver a Dionisio bailando con las Siamesas del Puerto.

Centrada en las peripecias de tres jóvenes de dieciséis años, Damián, Cecilia y Antonio, Mayorga, *Las películas de invierno*, nos introduce en una historia donde mezcla fantasía y realidad. En la cual el mundo de los sueños aparece ligado a la propia acción. El escenario es una cueva a la que por turnos descenden los tres jóvenes; Antonio, Cecilia y, por último, el más escéptico, Damián. Los tres al subir a la superficie y tras despertarse hablan de tres puertas. Cada uno elige una y cada uno vive una situación distinta. La obra termina como empieza, de forma casi casual y lúdica.

DAMIÁN.- ¿Vamos a nadar o qué?

ANTONIO.- Ya casi no hay sol.

CECILIA.- Aunque no haya sol.

(Damián, Cecilia y Antonio caminan juntos)

La última de las obras del autor a analizar es *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver de la boda de la hija del presidente*. Mayorga y Juan Cavestany escriben este texto que se mueve en los territorios de la farsa y que Fernando Doménech Rico califica de panfleto, “con todo el respeto que merece el género”, en su artículo “El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último” que figura en anteriores apartados de este estudio. Vamos a centrarnos en los textos escritos por Mayorga de esta obra dirigida por Andrés Lima y premiada con el Max al mejor espectáculo. El dramaturgo elaboró seis escenas:

1. Candidatos.
2. El espíritu de Cernuda.
3. Inocencia.
4. Justicia.
5. Manifiesto comunista.
6. Sentido de calle.

CANDIDATOS: Banquete de boda de la hija del presidente. Mayorga inicia esta escena mientras invitados y candidatos buscan su mesa. Tensión entre los candidatos por la futura elección de uno de ellos. El candidato número tres aventura que tal vez el Presidente diga hoy públicamente que no se retira.

C3.- Que van a adoptar un niño negro.

(...)

C3.- No me parece el gesto de un gobernante que prepara su retirada. Es un gesto político.

C2.- Un gesto electoral.

Deciden cantar a la novia y así comienza la tercera parte. En la cuarta regresan a la mesa 13, su mesa, deprimidos.

C2.- No le ha gustado. Ha puesto mala cara. Ha sido una mala idea.

Los candidatos discuten por los resultados de las encuestas. El candidato 1 y el candidato 2 se enzarzan en una pelea y derraman uno sobre otro copas de vino, croquetas, canapés, langostinos y , por último, la tarta nupcial.

EL ESPÍRITU DE CERNUDA: Mayorga nos presenta una situación en la que se encuentran el poeta y el joven ministro. En un primer momento el presidente se acerca discretamente al poeta y le dice algo al oído. El poeta saca bolígrafo y papel y escribe. Y es en este acto de escribir donde el ministro reconoce al poeta como compañero de colegio. Se dirigirá siempre a él como poeta. No recuerda su nombre. Tras recordar juntos alguna anécdota el joven ministro se aleja sin prestar atención al poeta cuyo nombre trataba de recordar.

(El poeta rompe el papel que estaba escribiendo, toma otro en blanco y escribe con mucha rabia.)

Al Joven Ministro no le interesa la faceta digamos artística del poeta, eso lo vemos al tratar éste de hablarle de una obra suya que fue publicada. Lo que le interesa al joven ministro es saber los motivos por los que ha sido invitado a la boda. Su interés está más cerca de saber donde se sitúa el poeta en el engranaje del poder.

El poeta termina de escribir el discurso que los guardaespaldas hacen llegar al presidente. El presidente lo lee. Se refiere a que ahora se puede citar a cualquier autor “sin complejos”, refiriéndose a Lorca o a Alberti. Citar a cualquier autor a pesar de no ser de izquierdas o pese a que el autor lo sea.

INOCENCIA: Volpone trata de vender armamento a España. Para ello habla con Bermúdez. La conversación termina, interrumpida por “la sonrisa de la novia”.

Bermúdez.- Perdona, Volpone, ¿qué me decía? Me he distraído
viendo la sonrisa de la novia ¿No es un ángel?

Volpone.- La imagen misma de la inocencia.

Es frecuente en estos textos de Mayorga que la tensión que viven los personajes se vea interrumpida por los más frívolos comentarios y por el carácter cursi y ñoño de la boda.

JUSTICIA: Mari y Petra están recogiendo en la cocina. Este fragmento consiste en un largo monólogo de Petra que va dirigido a Mari. Comienza con la historia del corderito que se queja ante Dios de que todo el mundo quiere comérselo.

Petra.- (...) Tiran la comida porque mandan, y el día que no la
tiren ya puedes empezar a acojonarte.

Concluye, Petra, su largo parlamento del siguiente modo: “Dios es de derechas. El mundo es de derechas. La vida es de derechas. Yo soy de derechas. Tú eres de izquierdas y mira para que te sirva.”

MANIFIESTO COMUNISTA: Dos personajes, Bella y Hermosa, mantienen una conversación intrascendente y bastante frívola sobre parejas amigas, “ex” incluidos hasta que Bella descubre un grafiti escrito en la pared con lápiz de labios. El grafiti termina del siguiente modo: (voz de Bella) Sólo al abolirse el régimen capitalista, desaparecerá con él el actual sistema de comunidad de la mujer que se refugia en la prostitución, en la oficial y en la encubierta. Karl Marx y Fiedrich Engels...

Este texto inquieta a las dos mujeres y a él le sigue una charla llena de tópicos contra el comunismo y en la que ambas hablan sin escuchar a la otra.

SENTIDO DE CALLE: El chofer del presidente chupa las cabezas de las gambas que Mari va pelando. Comienza a hablar y a desvelar su relación, o más bien, su influencia directa sobre lo que el presidente hace o dice.

5. Teatro social:

textos extensos

Bajo la categoría de obras extensas incluimos doce obras en las que laten los temas que más preocupan a Mayorga: la marginación, el racismo, la exclusión social y la corrupción entre otros.

Si contemplamos estos textos podemos delimitar el recurso de la humanización. Mayorga utiliza a personajes-animales que dota de características humanas. Estaríamos hablando de *Palabra de perro*, donde, como en otras ocasiones, Mayorga hace una crítica al racismo y las conductas xenófobas que se generan contra los inmigrantes. Al final, esos dos perros, Berganza y Cipión, se revelan como dos “sin papeles”:

(Los dos guardianes preparan las inyecciones)

Berganza.- No te dejes, Cipión. Defiéndete.

Cipión.- ¿Como perro o como hombre, Berganza?

Berganza.- Como hombre, Cipión. Como hombre rabioso. Pelea y sígueme.

Cipión.- ¿A dónde amigo?

Berganza.- A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres.

(Cipión y Berganza se disponen a luchar).

En segundo lugar estaría *Últimas palabras de Copito de Nieve*, donde el mono blanco y el negro resultan humanizados también. El tema recurrente vuelve a ser el racismo y la discriminación, aunque todo está teñido en una reflexión

filosófica en torno al sentido de la vida y la muerte, al hilo del ensayo de Montaigne, *De cómo filosofar es aprender a morir*.

La humanización también ocupa la obra de Mayorga *La tortuga de Darwin*, que muestra, a través de ella la inhumanidad de la ciencia.

La paz perpetua asimismo parte de una realidad humanizada. Cuatro perros que hablan, sienten y padecen, junto al Ser Humano. Tres de esos canes compiten por un puesto de trabajo en la lucha antiterrorista.

La corrupción, la mentira y la ambición atañen por distintos motivos a dos de las obras que forman parte de este apartado. *Más ceniza* que, a través de sus seis personajes, muestra el tema de la corrupción, la mentira y la ambición, y *El sueño de Ginebra*, también atravesada por el amor y el poder, por el dinero frente a los ideales.

Capítulo aparte merece *El gordo y el flaco*, divertimento cómico en el que los dos personajes aparecen enfrentados hasta el absurdo y donde la risa discreta nos conduce a las películas del gordo y el flaco.

En este mismo apartado está *Animales nocturnos*, donde el autor nos habla del miedo y la marginación. El personaje clave de la obra es un “sin papeles”. En él se personifica la lucha por la igualdad y contra la xenofobia. Mayorga lo construye huyendo del teatro de tesis.

Por último, en *El chico de la última fila* se libra una batalla entre el profesor Germán y su alumno Claudio. En la pieza Mayorga reflexiona sobre la creación literaria.

En *Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (Hamelin)- John Patrick Shanley en Nueva York (Doubt)*, artículo de Bernardo Antonio Gonzalez Tognoni perteneciente al archivo personal de Mayorga queda patente la condición de “no lugar” del espacio urbano y la condición de “anónimos y muchas veces “ilocalizables” de sus personajes: “En *La piel*, una Hermana Mayor y otra Menor protagonizan una historia familiar anónima. En *El buen vecino* y *Animales nocturnos* la xenofobia se proyecta en una ciudad habitada por Hombres y Mujeres Altos y Bajos (...)”.

Para González Tognoni “el de Mayorga es a veces un teatro de maniqués y estatuas (*El jardín quemado*), de zonas de lucha ambiguas (*Legión, El gordo y el flaco*), que apuntan por eso a la dimensión simbólica o mítica de la acción dramática. En este sentido tienen especial interés las obras ambientadas en teatros (*Concierto fatal de la viuda de Kolakowsky*) o en bibliotecas (*BRGS*) u obras en las que se incorpora el tema de la biblioteca de forma estratégica (*Himmelweg, La biblioteca del diablo, Una carta de Sarajevo*). El teatro y la biblioteca son tratados en la obra de Mayorga como espacios propicios al monólogo, a la meditación y al ensimismamiento. Se aproximan por eso al paseo nocturno. Son zonas de ideas en un teatro de ideas”.

De modo fragmentario Mayorga nos presenta, en *Más ceniza*, la historia de seis personajes cuyas vidas confluyen en el territorio de la imaginación del espectador-lector. Datos, detalles y argumento se nos revelan poco a poco, como si de un tapiz realizado con fino hilo se tratase. En escena aparecen tres parejas actuando a un tiempo sin que ninguna tenga noticia de las otras dos.

Centrándonos en la intriga, se hace necesario hablar de las acciones que emprende cada pareja por separado. El matrimonio formado por María y el aviador, José, se prepara para un gran acontecimiento. José está llamado a sustituir al presidente del gobierno. Destacamos su pasado común y sobre todo, su relación con Max, personaje ausente, pero paradójicamente omnipresente.

La segunda pareja es la formada por Abel y la mujer. Abel es el presidente del gobierno. Ella acaba de abandonar el hospital psiquiátrico donde estaba ingresada por orden de su marido. Abel pretende que ella acuda a un mitin multitudinario que él mismo ha orquestado. Vinculado a estas dos parejas está el personaje de Hombre, Travesti y espía de Max.

La última pareja es la formada por Hombre y Regine. La línea argumental de esta pareja es la que describe la fábula al referirnos información esencial sobre la figura de Max. Su vida actual y su muerte a manos de Hombre.

Max regenta un cabaret en el cual vestido de mujer actúa Hombre. Max encarga a Hombre la tarea de espiar a la mujer del presidente haciéndose su

confidente y con identidad femenina. También le encargará colocar una bomba en el mitin del presidente.

La obra tiene como temática la corrupción y la mentira y muy especialmente la traición ligada a la ambición. El amor y el poder operan como catalizadores.

Podemos establecer distintos conflictos al enfrentar a las tres parejas. A María le movería la ambición, pero no una ambición personal sino la ambición proyectada en la figura de José. José busca la paz. El poner fin a la oscuridad, al mundo corrupto en el que se ve envuelto aunque lo haga pagando con su propia vida. La muerte de José, es una muerte catártica. La ambición corrupta de María choca con la búsqueda de ideales de él.

Mayorga dibuja a Abel a base de contradicciones. El principal conflicto que libra con la Mujer tiene como motor la ambición. Mantenerse en el poder. Ella, por el contrario, anhela estar con su hijo y llevar una vida tranquila.

En el caso de la tercera pareja Regine y el Hombre, Mayorga nos plantea un conflicto genuinamente teatral. Ella no habla, no se mueve. Está en escena, pero tenemos que creer en la palabra del Hombre para definirla e intuir que lo único que quiere es ser amada. El Hombre verbalizará los conflictos de la pareja como tener un hijo o liberarse de la figura de Max.

Consideramos interesante hacer referencia al espacio que aparece retratado en la primera acotación. El autor lo describe así:

“(Ventana. Reloj que sólo avanza cuando el Hombre tiene la palabra. Espejo. Cajones llenos de fotografías y cajones vacíos. Mueble –interfono de la altura de un hombre bajo, capaz de contener un zumbido, un piloto rojo, un interruptor, una voz. Colchón de cama de matrimonio. Ceniza)”.

Otro punto fundamental que el autor aclara desde el principio es el referente a la relación que mantendrán estas tres parejas: “Cada pareja se comporta como si las demás no estuviesen en escena”.

En el inicio se presenta a dos personajes, Regine y Hombre. Regine es un personaje fundamental en la obra, pero no habla, la conocemos a través de lo que de ella nos dice Hombre. Mayorga nos muestra cómo se despierta con el ruido del espejo al romperse. Cómo mira dentro del mismo y vuelve al colchón

adoptando la postura de una sirena. El Hombre entra con una peluca similar al pelo de Regine y una flor que le tiende a ella, que no se mueve.

En su primera intervención el Hombre se refiere a un personaje clave en la obra, Max, auténtico motor de la misma. Protagonista de lo narrado por los personajes que aparecen en escena.

En el segundo cuadro intervienen el resto de personajes de la obra. La mujer de Abel (Mujer), el propio Abel, María y José.

El Hombre nos relata cómo fue su primer encuentro con Max. Nos está contando un cuento. En realidad, se lo está contando a Regine. Un relato que según él dice acaba con la muerte de ella.

También aquí se empieza a delimitar la trama. Una trama que sucede más bien en la extraescena y en la mente de los personajes.

Regine observa a María en el tercer cuadro. El Hombre se desnuda y coloca las prendas que se va quitando ante Regine. Esta acción que emprende el Hombre termina en el cuadro séptimo.

Se pone de manifiesto el tema de la muerte iniciado en el cuadro primero:

HOMBRE.- ¿Hasta de mi ropa apartas la vista? ¿Por que huele a mí? Quiero que te la pongas. Vas a ponerte guapa. Hoy es un día especial. El día de tu muerte.

Ligada al tema de la muerte está la mentira como negación de la vida. Idea recurrente en el discurso de Abel.

ABEL.- Si te miento, estoy solo ante ti, porque tú miras a uno que no soy yo.

(...)

ABEL.- La mentira es la muerte.

Estas dos referencias a la muerte aparecen intercaladas en los parlamentos de estos dos personajes, Abel y Hombre, que no se ven ni se escuchan, pero que en ocasiones, se tocan de forma metafórica. Y continúa Abel: “El mentiroso al

que su amante besa, ya no vive en ese cuerpo”. El personaje hace referencia a algo de lo que nos enteraremos después, él cree, erróneamente, que su mujer le es infiel.

Y termina con las reflexiones de Hombre sobre Max y Regine.

HOMBRE.- Me hubiera gustado darte más. Luz. Te gusta la luz y fíjate, un bajo interior. Una ventana que da a un patio, es todo lo que he podido darte. Y al patio tiran su mierda los vecinos. Sacuden el mantel y escurren la ropa sobre tu patio, eso es todo lo que he podido darte en diez años. (La toca. Ella ni se entrega ni se resiste). Diez años, y no sé casi nada de ti. Como si hubieses salido del mar. Sería distinto si hubiésemos tenido un hijo. Por culpa de Max no tenemos hijos.

Presente, como en la primera acotación en la que se describe la postura de Regine, la metáfora de la sirena y la relación de este personaje enigmático con el mar.

Mayorga traza, como en otros momentos de la obra en el cuadro cuarto, un puente de una pareja a otra. Igual que en otras ocasiones el lector-espectador tendrá él mismo que atar cabos.

MUJER.- ¿Dónde está el militar que se sentó a tu lado en el desfile?

(...)

MUJER.- Lo vi por televisión ¿Dónde está ahora? Ese que hizo un discurso. (...) Te miró raro al darte la mano.

La mujer se refiere a José . Al final, Hombre pronunciará una frase de Regine, que se repetirá a lo largo de la obra: “Si no valgo nada para ti, soy nadie ante ti”. El propio Hombre reconoce tras pronunciarla:

HOMBRE.- (...) No supe de qué hablabas. No me importó, era sólo una frase. Aún no sabía que una frase encierra una vida, como una maldición.

En el cuadro quinto aparecen desarrollados los personajes de María y José. Sabemos que este último es aviador y que hay algo que le inquieta. Enigmáticas por el momento son las palabras de Hombre que se intercalan con el diálogo entre María y José referidas a Max.

HOMBRE.- Y yo nunca le he fallado a él. Hasta anteanoche, cuando, igual que hace diez años, te llenó el escenario de rosas amarillas. Pero esta vez, yo he pensado más rápido.

De nuevo Hombre se refiere a Max en el cuadro sexto:

HOMBRE.- La vida no es fácil para uno solo de esos cinco mil millones de tíos, salvo para Max. La vida marcha más deprisa que mi cabeza, pero Max piensa más deprisa que la vida.

El personaje continúa hablando de su relación con Max. Cómo le puso una cola con escamas o comenzó a hacer de sirena en un número de cabaret. Obsérvese como el personaje de Regina, desde el principio, adopta la pose de una sirena, así como también, al final del parlamento, el Hombre afirma haberse sumergido en el olor de Regine.

Al final del cuadro seis, y tras el relato del encuentro que Hombre tiene con los militares en el cabaret, Max le dice: “Desde hoy, te llamarás Regine”. Tras varios indicios el espectador empieza a intuir la misión que le encargará Max a Hombre. Una misión en la que adoptará la identidad de Regine.

En el cuadro séptimo se perfila el papel que juega José en la obra. El personaje se muestra y nos hace partícipes de su herida.

JOSÉ.- Sé cuándo todo empezó a cambiar hace veinte años, en la frontera, cuando aquella bala alcanzó a mi avión. En el hospital dijeron que sólo me tocó el brazo, pero yo sabía que se llevó algo más. De la cabeza. O del alma. Empezó en el brazo y se fue extendiendo. Cuando cada día una parte más grande de ti está seca.

Por otra parte, en las palabras de María adivinamos que algo debe hacer José, una especie de hazaña, con la que él no está de acuerdo.

MARÍA.- La nación lo espera todo de ti.

Además, Hombre se refiere a una amistad con una mujer, siendo él mujer también

HOMBRE.-Regine. Regine Olsen. Tus pechos, tu olor, tu nombre. Inventaron a Regine Olsen una vida. Qué poco debe de ser la vida cuando la podemos inventar.

En el cuadro octavo los personajes no habitan el presente, pero Mayorga los defiende mediante la palabra, como forma superior de acción, y las acciones propiamente dichas.

El mundo de los sueños está presente en esta parte, a través de las reflexiones de Mujer.

MUJER.- A mi niño lo metían en un ataúd de cristal. Los sueños y la realidad coinciden. La mujer sueña la muerte de su hijo y ya comenzamos a entrever que esta muerte es posible.

En el cuadro nueve Hombre verbaliza en qué consiste su relación con Regine y no sólo esto sino también qué papel juega ésta en el marco de la actividad clandestina de hombre.

HOMBRE.- Te concierne. Tú haces todo eso que yo hago. Yo lo hago en tu nombre. Tu vida. La que no estás viviendo. Me dijiste: “Si no valgo nada para ti, soy nadie ante ti”. Eres nadie. Estás muerta. Es mi castigo, vivir con una muerta”.

Vemos la naturaleza de la empresa que debe llevar a cabo José, y la vemos gracias a las palabras de María.

MARÍA.- (...) Al caer la tarde, se hará el vacío en este país. Sólo un hombre podrá llenarlo: tú.

La reflexión citada introduce esta otra de María: “¿Viste a ese sinvergüenza en televisión? Con la verdad por delante”. Este pueblo necesita una verdad, un hombre.

Mayorga define con gran precisión al personaje de Max a través de otro personaje, este sí presente; José.

JOSÉ.- En la frontera, tu padre era el jefe. Yo el piloto más audaz. Max, el sargento de suministros. El resto no cuenta. Ni siquiera tú.

Y más adelante:

JOSÉ.- Tu padre llegó al cuartel en la frontera, vio lo que Max hacía y lo mandó al calabozo. Quiso meter en cintura a los oficiales degenerados, a la tropa desmoralizada, quiso poner orden. Hasta que entendió que ya había un orden, el orden de Max. Lo sacó del calabozo y lo sentó a su mesa.

(...)

JOSÉ.- Max dejó el ejército , pero siguió con sus negocios, el cabaret es una tapadera.

Hombre revela en este fragmento que Max le conseguirá entradas para un mitin. Mayorga va dosificando la información con gran respeto hacia el lector-espectador que irá reconstruyendo el mismo el hilo de los acontecimientos narrados.

La figura de Max se hace omnipresente en las palabras de los restantes personajes y en el futuro de los mismos en el cuadro once.

En el cuadro doce los pensamientos de hombre y José se confunden.

HOMBRE (...)- Max me advirtió que no podía echarme atrás.
Tuve miedo. ¿Qué iba a ser de Regine Olsen después del atentado?
Tú, yo, ¿qué harían con nosotras? ¿me estallaría la bomba entre las manos? Tuve miedo de Max.

JOSÉ.- Tuve miedo de Max. Temí que me desenchufase el suero.

Vuelve el autor en este fragmento a hablar de la mentira, la mentira que lamenta José y la mentira en que cree vivir Abel.

ABEL.- El diablo y la mentira son lo mismo. El mal es la mentira.

Abel relaciona la infidelidad de su padre hacia su madre con un supuesto pero falso adulterio de su esposa.

ABEL.- (...) Ese apartamento, las citas a diario, lo sé todo. (...)
Todo a mi alrededor es mentira.

Y la mentira para José: “Milímetro a milímetro, me has arrancado el rostro para ponerme otro”.

En el cuadro trece la mujer arroja luz sobre la metáfora del espejo hecho añicos al principio de la obra.

MUJER.- (...) ¿Existes?, ¿puedes decírmelo? Si ni siquiera tienes espejo... Tu vida ocurre fuera de ti, pasa delante de ti, sin tocarte, cada vez más lejos.

(...)

MUJER.- Te da vergüenza estar desnudo ante millones de personas. Apagas la luz y no me tocas. (Al dar la espalda a la Mujer, Abel se sitúa frente al espejo, que no ve). Por eso no tenemos espejo. No soportas tus ojos.

Además, en esta parte ya sabemos que Hombre ha matado a Max.

HOMBRE.- No lo van a encontrar hasta la noche. A él le habría gustado, espectáculo hasta el final. Cuando se abra la concha me comportaré ¿Acaso no soy el mejor actor del mundo? (Grita como si descubriese el cadáver de Max).

El cuadro catorce muestra cómo Hombre pretende que Regine vaya al estadio y, haga que estalle la bomba que lleva en su cuerpo.

HOMBRE.- Nuestra vida empieza ahora, con tu muerte.

Llega la apoteosis final. El avión de José se estrella. Abel y su mujer salen hacia el estadio. Regine mira la verdad dentro del espejo momentos antes de su muerte.

Por su parte, los personajes aparecen retratados en el apartado de la intriga. Sin embargo, es destacable la construcción que hace Mayorga de la estructura de la obra, que sean esos mismos personajes los que creen una estructura. Se relacionan por parejas. Parejas cuyos miembros se han encontrado ya en la extraescena, como es el caso del hombre y mujer, hombre como Regine, suplantando la personalidad de Regine.

La obra transcurre en un lugar indeterminado, pero que nos hace pensar en un espacio múltiple y en un tiempo indeterminado.

Los hechos están teñidos de un halo de irrealidad a medio camino entre lo dramático y la narración, lo que configura la intriga. En el diálogo, y siguiendo a Ingarden, domina la función expresiva que transmite sentimientos y emociones.

Mayorga reflexiona y nos hace reflexionar sobre el papel de los políticos y, en general, sobre todas las formas de poder que ejercen unos sobre otros. La corrupción, el engaño y la mentira son tan actuales como viejos. Tan constitutivos de las sociedades contemporáneas como de las de antaño.

Hay además una apuesta por parte del autor por la verdad y por lo interno frente a lo externo y superficial.

El sueño de Ginebra comienza cuando la mujer del presidente va a disculparse ante un rico extranjero, expulsado de una recepción de su marido por haberla mirado a ella de un modo especial. El presidente sufre un atentado y, mientras agoniza en el hospital, acude ella de nuevo a ver al extranjero. Aunque el autor no dé nombre a los personajes, es evidente la relación de la obra con el asesinato de Kennedy y con la boda de Jackie Kennedy y Onassis. Los temas que conforman la obra son el poder y su ambición, el miedo al diferente, el deseo, la muerte, los ideales políticos y, vinculado a ellos, el honor.

El conflicto principal se libra entre dos hombres, uno de los cuales no aparece en escena y, otro, no habla. Esa lucha constante, que es la lucha eterna por una mujer, se convierte en la lucha por un país. Esa mujer representa un determinado estatus, no es una mujer cualquiera.

Otro conflicto se refiere al sexo y se libra entre el extranjero y la mujer.

En el primer cuadro Mayorga describe pormenorizadamente el lugar y la llegada de la mujer al mismo. No sabemos nada, sólo que ella busca a alguien: “Sé que está aquí ¿Dónde se habrá metido?”

Poco a poco, con sabias y estratégicas pinceladas, se va desvelando el misterio.

“No tengo tiempo para jugar al escondite. La gente llena las aceras de la avenida. Yo ya debería estar en el coche”.

Y más adelante:

“El presidente me espera en el descapotable”.

La mujer habla con un interlocutor que no conocemos hasta que el autor introduce al hombre por medio del sonido de sus pasos.

Pronto sabemos que ella acude a su encuentro para disculparse y sabemos que es un rico armador (¿Onassis?) y que ella es la mujer del presidente (¿Kennedy?). En ningún momento se citan los nombres de los personajes explícitamente, pero el texto es elocuente en este sentido.

Mayorga introduce el elemento de las flores en esta parte inicial. La mujer explica al hombre que se las regaló la esposa del alcalde. Tras los disparos las perderá.

En esta primera parte se plantea la situación. Aquí sabemos lo que ocurrió en la recepción.

“En este país ningún hombre mira así a la mujer de otro. Y menos si esa mujer es la mujer del presidente.”

Enfrentados en las palabras de la mujer intuimos la confrontación de dos mundos. El rico armador y el presidente representan polos opuestos y valores opuestos. Sin dogmas, Mayorga ahonda en estos dos personajes, siempre bajo la óptica de la mujer, y nos los presenta con todas sus miserias.

“Juraría que a usted no le importa que lo quieran o no, que sólo tiene miedo a lo que no es capaz de comprar. Él, en cambio... Al verlo subir al descapotable, me ha parecido un crío al que cualquiera podría romper de un manotazo. Me da miedo ese brillo infantil en sus ojos.”

La mujer canta, el hombre canta poco después, el espacio sonoro está invadido por esa canción y por los ladridos de los perros, que representan el poder, la fuerza del hombre.

Al final del primer cuadro el hombre habla. Pero nosotros espectadores-lectores no oímos lo que dice. Sólo podemos intuir sus palabras a través de las de la mujer.

“Debería haber entendido que bromeaba. Es una broma, ¿verdad? No se le puede ocurrir que yo. Sólo tiene dinero, y ganado quién sabe cómo... Él, es el rey de Camelot, ¿por qué iba yo a querer irme en un barco hacia ninguna parte?”

Aparece el motivo del regalo y el motivo de la ventana.

“Usted no tiene sitio en Camelot. Y yo nunca sabré que había en esa caja.”

En esa caja, nos enteraremos más tarde, había un arma, ¿el arma con la que dispararon al presidente?

Al final, el hombre, sin mucha fortuna, trata de silbar la melodía de “Camelot”.

El cuadro dos está conformado por tan sólo una breve acotación.

“(Alegría desatada en la avenida. Tres disparos. El ruido del desorden.)

La tercera parte, cuadro tercero, comienza como la primera, con el sonido que emiten los perros, es el mismo lugar, pero con un gran cambio, la ventana está abierta.

“(Se agitan, tensas, las sombras. La ventana está abierta. Por ella entran las luces –eléctricas, multicolores, fugaces –de la avenida en la noche. Sirenas de barcos a lo lejos”.

En la estancia ha entrado la ciudad, el exterior, el afuera, y con ello ha entrado el caos.

Entra la mujer manchada de sangre. Cajas de todos los tamaños llenan el lugar. Es de noche, la mujer atraviesa una calle poblada por ratas y prostitutas. El conflicto principal se explicita por boca de la mujer. El presidente en el hospital luchando por su vida y el extranjero comprándolo todo. Una vez más se enfrentan el poder económico y los ideales –Onassis y el rey Arturo.

“Sus hombres han estado presumiendo por toda la ciudad de que me va a llevar con usted. Pero ni con todo su dinero pudo evitar que lo echasen de la recepción, no puede comprarlo todo. A mí no puede meterme en una caja”.

Mayorga juega con el presente y el futuro de los personajes reales sobre los que gravita la obra. Esto es, Jackie Kennedy, Onassis y el propio presidente Kennedy.

“¿Y si la ciudad enviase a alguien para matarlo? ¿Y si yo hubiera vuelto aquí para matarlo? No se ría, no debe ser tan difícil matar.
(...)

¿A qué velocidad cree que iba nuestro coche? ¿Veinte? ¿Fue tan sencillo? ¿Es tan fácil acertar a un hombre a veinte kilómetros por hora? Me gustaría preguntárselo al sospechoso. Tienen un sospechoso.”

Nos permitimos aventurar que hay un sospechoso moral, el hombre y a quienes representa, el poder del dinero frente a los ideales. El capitalismo feroz frente a

Camelot. También en esta parte la mujer se refiere a su marido, el presidente, que agoniza en el hospital.

“Debería obligarles a tocar su cuerpo ensangrentado. Es por ellos todo este dolor”.

Ella entiende que si su marido muere será en tributo al pueblo. A Camelot. A su reino.

De nuevo se siembra cierta duda. En un espacio de ficción, Mayorga juega con la autoría del atentado de Kennedy.

“He caminado por la avenida intentando recordar en qué ventana vi ese rifle”.

El atentado descrito. La culpa cristiana en el personaje de la mujer.

“Me perdonarán. Intenté saltar del coche, en vez de protegerlo con mi cuerpo, pero me perdonarán si estoy allí cuando muera. Significo mucho para ellos. No pueden enterrarlo sin mí. (...)”

Las flores son símbolo del reino de Camelot. Las flores se las regala a la mujer la esposa del alcalde. Ella las pierde tras el atentado.

El cuadro cuarto comienza con una acotación

“(Ruido del puerto en la noche)”

Mayorga nos transporta al puerto. Al sonido de un mar lleno de barcos. Símbolo del poder del personaje del hombre.

En el cuadro quinto de nuevo los perros: “(Monótono caminar de los perros, vigilantes)”, que no aplaca a la mujer, que avanza con paso firme.

“El presidente ha abierto los ojos. Ha vencido a la muerte”.

La mujer amenaza a las fieras.

“¿Echa de menos los ladridos de los perros? No le molestará que los haya acariciado. Al poner mi mano sobre ellos, tuve la impresión de que nunca antes los había acariciado una mujer. Quizá tenga razón; quizá ya no pueda usted contar con sus perros.”

En esta última parte la mujer trata de seducir al extranjero:

“¿Sabría usted tocarme como él me toca?”

Y al final, el dinero corona a la reina de Camelot. La reina abandona en la imaginación de todos al rey para huir con el extranjero.

“Aunque cierren todas las ventanas, no podrán evitar verlo. Cerrarán los ojos y aún me verán. Voy a ser su pesadilla. Hasta ahora, todo me lo han perdonado, pero esto no van a poder perdonarlo. Él, el mejor de ellos, ha despertado de su sueño terrible. Sus caballeros lo rodean. Pero su reina no está con él”.

La obra muestra el enfrentamiento entre el honor y el poder. Esta lucha constante es la lucha por el poder, así como también, por una mujer. Una mujer que representa además ese mismo poder. Recordemos a la Helena de la Guerra de Troya, raptada por Paris. Una mujer que es la protagonista y que quiere cambiar el status quo frente a un hombre, Onassis, que quiere conservarlo. Kennedy sería el personaje ausente referencial que se encontraría lejos de la acción. El espacio es único. Un lugar cerrado donde transcurre la acción. La intriga se construye a través de los encuentros y desencuentros de Onassis y Jackie. Las funciones del diálogo son sobre todo expresivas y representativas siguiendo la clasificación citada de Ingarden en el capítulo de Metodología.

El miedo a lo desconocido, al extranjero, el miedo al diferente, sigue estando presente en nuestras sociedades occidentales, y es sugerido en la obra por el autor por medio del personaje del hombre.

Además, Mayorga nos habla de la política, de la de ahora y de la de antes. Refiriéndose a la de otros tiempos, nos está hablando de la actual. Nos habla sobre todo de la pérdida de ideales, de la muerte del “Sueño de Ginebra”, de un sueño que murió en el atentado que costó la vida al presidente Kennedy y que todavía al amparo de determinadas conductas sigue muriendo día a día.

Dos personajes se debaten en *El gordo y el flaco* entre el dolor y la risa, además, está el público. ¿El Gordo y el Flaco? ¿Laurel y Hardy? Dos actores que han formado pareja artística siempre y que ahora tratan de sobrellevar malos tiempos. Sobre ellos, el fracaso, el dolor, el fin de la amistad, todos ellos signos visibles de una unidad temática que los engloba, la derrota. El conflicto principal se libra entre la pareja formada por el Gordo y el Flaco. Y es un conflicto por la supervivencia, no sólo material sino también moral. Como Vladimir y Estragón en la obra de Beckett, estos dos personajes aparecen enfrentados hasta el absurdo, hasta el llanto y la risa.

Hemos dividido la obra en tres partes. En la primera se plantea la situación, el tema y los personajes. Abarca desde la acotación inicial hasta la primera amenaza del Gordo de abandonar al Flaco.

Comienza, como decíamos con la acotación. Ya desde el principio aparecen planteados los motivos de la obra. La figura de tarzán, el botones que no vemos, pero cuya presencia adivinamos tras la puerta, el Gordo como el personaje listo- payaso serio- y el Flaco como el torpe. Sabemos que es el día de su aniversario. Sabemos que el público va a constituir otro personaje. También en esta primera parte aparece el asunto del peso:

FLACO.- Ningún árbitro te ha dejado nunca subir al ring. Siempre has tenido problemas con la báscula.

Al Flaco tampoco le dejan competir:

GORDO.- Siempre te faltan cien gramos.

FLACO.- Siempre hemos tenido problemas con la báscula.

Se plantea así el primer conflicto entre ellos. No tienen trabajo. Ya nadie les llama y el motivo es su peso.

FLACO.- La gente le da mucha importancia a lo que pesas. Lo primero que hacen es ponerte en una báscula. “Dos novecientos”: lo primero que mi padre supo de mí. (...)

GORDO.- A mi viejo igual. “Tres cien”. Nada de “Optimista”, “Emprendedor”, “Desafortunado”. “Tres cien”. Desde el principio tuvimos problemas con la báscula.

A través de la báscula estos dos personajes nos llevan al principio, a la razón fundamental por la que forman una pareja cómica.

FLACO.- Siempre hemos tenido problemas con la báscula.

GORDO.- Hasta que a alguien se le ocurrió la IDEA. La humanidad está en deuda con los ideólogos. Franklin, por ejemplo. (El Flaco se distrae con cualquier cosa, lo que irrita al Gordo. Éste le obliga a prestar atención.) Franklin ve la antena, ve la chispa y se le ocurre: “Vamos a juntarles”. Igualito a aquel ideólogo al que se le ocurrió la idea del Gordo y el Flaco. Ve a uno por allí, a otro por allá, y dice: la risa se debe dar al ver juntos a esos dos tíos.)

Mayorga termina esta parte que hemos marcado con una amenaza del Gordo que el autor incluye en una acotación: (El Gordo murmura: “cualquier día agarro el petate y no me vuelve a ver el pelo”).

Desde este momento el conflicto entre ambos se lee a través de la intención, unas veces por parte de uno y otras por parte de otro, de abandonar a su compañero.

En la segunda parte tiene lugar la siguiente amenaza del Gordo:

GORDO.- Te asomas, ¿te crees que me chupo el dedo? Ahora, que el día menos pensado agarro el petate y no me vuelves a ver el pelo.

Hasta aquí queda planteado un doble conflicto: el conflicto entre el Gordo y el Flaco y el conflicto con el exterior, con el público.

Ahora cobra especial importancia el personaje del botones, que permanecerá en la extraescena.

GORDO.- Si no me importa. Tú asómate al pasillo, que no me importa. A ti te gusta asomarte. A él le gusta que te asomes.

FLACO.- ¿A quién?

Es en esta parte donde se inician los ensayos de los dos personajes:

El primer ensayo Mayorga lo titula “Dos en Manhattan”. El título se debe a una película de la pareja cómica. Aquí comienza un episodio de gran comicidad, que cierra el primer ensayo.

GORDO.- (...)¿Qué ves?

FLACO.- Gatos.

GORDO.- Espántalos.

(El Flaco ladra).

FLACO.- Me contestan. Hay otro perro en el jardín.

GORDO.- Haz que eres un gato.

(El Flaco maúlla. Hasta que El Gordo, que se está meando de risa, le hace un gesto de que, por favor, pare).

Continúan ensayando los movimientos hasta que el Flaco se muestra escéptico.

FLACO.- Culatazos, resbalones con cáscaras de plátano, policías de cachiporra... Alguien podría estar un poquito harto de todo esto.

Entonces, Mayorga introduce uno de los asuntos más recurrentes en el texto. La causa de que no trabajen. El Gordo trata de encontrar los motivos de su fracaso.

GORDO.- Ya sé cual es el problema. El problema es éste: no estamos en forma (...) Nuestro objetivo tiene que ser: engordar y adelgazar, respectivamente. Si yo gano los kilos que a ti te sobran, todo volverá a ser como antes.

Este es el punto de arranque para la primera escena del dúo.

(El Flaco corre alrededor del Gordo, que engulle una chocolatina por vuelta y cuenta las vueltas con los dedos.)

Y la escena continúa:

(El Gordo tira por la ventana la báscula, que se hace añicos con fenomenal estrépito).

La escena sigue al sacar el Flaco el asunto de la ley de rendimientos decrecientes

FLACO.- No es culpa de la báscula ¿A tu edad desconoces la ley de rendimientos decrecientes? ¿A qué clase de colegio fuiste?

(Perplejidad del Gordo)

FLACO.- LEY DE RENDIMIENTOS DECRECIENTES: Si se aumenta un factor de producción en tanto que los demás factores

permanecen constantes, a partir de un determinado punto los incrementos de producción devienen decrecientes. Por ejemplo: si se cultiva la tierra con aumento de fertilizantes, permaneciendo constante la extensión de la tierra, pueden generarse incrementos de producción hasta un punto a partir del cual se inicia el descenso.
(...)

FLACO.- ¿Qué más podemos hacer?

GORDO.- Esforzarnos el doble. (Saca del minibar un segundo cargamento de turrón). Vas a hacer el doble de flexiones previstas. (Se echa en la cama). Es decir, mil trescientas cincuenta y tres. (El Flaco va a protestar, pero el Gordo ya ha disparado el cronómetro).

Mayorga introduce también en este primer ensayo el motivo cómico del teléfono. Los dos personajes utilizan el teléfono para provocar un cambio en el otro, detener una acción o, simplemente, salvar el pellejo.

(Va a inflar a pastillas al Flaco, pero éste, con la boca, hace el ruido del teléfono: “Riiing, riiiiiiing”).

FLACO.- ¿No vas a cogerlo? Está sonando. “Riiing, riiiiiiing...”

(El Gordo acaba cogiendo el teléfono).

GORDO.- Dígame. (Escucha) No se le ocurra volver a llamar (...)

GORDO.- Con razón no quería yo cogerlo. Hay gente que utiliza el teléfono como una cachiporra. ¿Sabes que quería? Un actor ¿No es increíble? Ofrece un papel. ¡Sólo un papel!.

Esta intervención del Gordo se ha de tener en cuenta en el marco del juego, ¿del ensayo, tal vez?, pero también no se ha de olvidar el temor de los personajes. Si se separan se acabó “el gordo y el flaco” y lo que es peor, si se separan, se acabó el juego.

Más adelante el Flaco continúa: “Hay trabajos en los que no hace falta ganar kilos ni perderlos. Trabajos de uno”.

El Gordo le contesta: “¿Qué has dicho”

De nuevo suena el teléfono.

GORDO.- Debe ser por mí.

(...)

GORDO.- “Yo no iré sin ti”.

FLACO.- Entonces iré yo.

Con esta última frase, (“Entonces iré yo”), se precipita el desenlace. El Flaco hace la maleta. El Gordo en su desesperación habla al público. El Flaco sale. Resbala. Reacciona y se marcha.

Nos encontramos ahora en el espacio real de la ficción. El Gordo habla con el botones por teléfono. Cuelga y el Flaco vuelve a entrar.

FLACO.- Y una cosa más. Ese gesto que haces. (Lo hace.) Ese gesto no es tuyo. Es de Chaplin.

(Se va.)

Suponemos que el Gordo se queda solo o suponemos que el Flaco finalmente regresa. Final abierto, indeterminado.

La relación de estos dos personajes aparece en la obra verbalizada por el Flaco: “En todas las pelis, el Gordo intenta aprovecharse del Flaco. En todas, el Flaco se la juega al Gordo...” Vemos que esto es lo que sucede al principio, incluso lo que sucede en los ensayos. Sin embargo, al final, el Gordo será el que pierda y el Flaco tomará las riendas. Ambos son personajes patentes, presentes y visibles. El lugar en el que se desarrolla la obra es una habitación de hotel. Un hotel sin escaleras que comuniquen con las plantas. Un hotel que se evidencia, lo anterior podría ser un juego, en la conversación telefónica final, la única real, entre el Gordo y el botones. El tiempo transcurre de un modo lineal sin saltos en el mismo.

Mayorga nos hace reír, digamos, discretamente, tal y como sucede cuando hoy volvemos a ver las viejas películas del Gordo y el Flaco. La risa permite penetrar mejor en el drama de estos dos actores a los que les falta espectáculo. Es interesante tener en cuenta la idea que recoge Javier Vallejo en su reportaje “El gordo y el flaco” para el suplemento cultural Babelia de El País (26-01-

2008), para quien Mayorga usa a Laurel y Hardy como representantes de relaciones viciadas. Recoge y compara a estos dos personajes con Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot* de Beckett. Los cuatro esperan a alguien que nunca llega.

La siguiente obra que nos ocupa, fruto de un encargo de The Royal Court Theatre a Mayorga de una obra breve de tema político que constituiría la primera escena de *Animales nocturnos*, que refleja la vida cruzada de dos parejas a las que une la condición de “sin papeles” de uno de ellos, descubierta y utilizada por un miembro de la otra pareja. En esa línea Mayorga aborda el tema de la inmigración ilegal y su correlato de miedo y marginación. El conflicto principal se libra entre los dos hombres, digamos, el explotador y el explotado. El autor camina con tiento alrededor de ese conflicto sin desvelar demasiado las intenciones del primero para con el segundo. Los personajes, como señala Marga Ruggeri Marchetti en “Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozó y Juan Mayorga”, artículo perteneciente al archivo del autor, no tienen nombre al uso “para conferirles mayor universalidad subrayando además, que la situación puede darse en cualquier país”. Bajo y Alto ponen de manifiesto una realidad en la que el racismo anula la voluntad de uno, en aras de la explotación y el dominio que el otro ejerce sobre él.

Si nos enfrentamos de modo analítico al texto, podemos ver el significado de cada cuadro. En el primero aparecen dos personajes clave en la obra, los auténticos motores de la acción y del conflicto principal: el hombre alto y el hombre bajo.

BAJO.- Acabo de pedir esta botella, y dos copas. Me gustaría compartirla con usted.

ALTO.- Lo siento, no bebo.

BAJO.- ¿No va a tener ni un ratito para mí? Sólo diez minutos. Tengo algo que celebrar y no quiero hacerlo solo.

Hasta aquí el principio del planteamiento. Todo el cuadro opera como planteamiento. Aunque por ahora no sabemos todavía por qué, sabemos que el hombre bajo tiene gran interés por establecer contacto con su vecino, el hombre alto.

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

BAJO.- La ley tres siete cinco cuatro.

ALTO.- ¿?

BAJO.- ¿No la conoce?

ALTO.- ¿Ha dicho “ley tres cinco siete cuatro”?

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

ALTO.- No me había dado cuenta de que usted.

BAJO.- No lo soy. No soy extranjero.

ALTO.- ¿Entonces?

BAJO.- Usted sí lo es. Extranjero.

Se produce un primer enfrentamiento entre ambos que culmina con la pregunta del hombre alto: “¿Qué quiere de mí?”

BAJO. - No lo sé todavía. En serio, todavía no lo sé. Por ahora, sólo que beba una copa conmigo. Será bastante por hoy. Mañana, quién sabe. Algo se me ocurrirá. Pero esté seguro de que nunca le pediré nada vergonzoso. Y, por supuesto, nada relacionado con el sexo. Usted ha tenido suerte conmigo. No voy a obligarle a trabajar para mí, ni a cometer ninguna fechoría, no voy a ponerle la mano encima. Un día le pediré un rato de conversación; otro, que me acompañe a dar una vuelta. Nada feo, nada humillante. Que me lea un poema, que me cuente un chiste... Nada humillante.

Hasta aquí está planteado el conflicto principal de la obra. El chantaje que hace el hombre bajo al hombre alto. Sabemos que son vecinos, que se encuentran en un bar al que el hombre alto acude asiduamente. Podemos entrever las intenciones del “Bajo” aunque tan confusas como él mismo verbaliza. El miedo a ser expulsado del país, va a provocar que el alto “obedezca” al bajo.

Entra en escena la primera pareja de las dos que consta la obra en el segundo cuadro; la mujer alta y el hombre alto.

El hombre alto no desvela a la mujer alta las pretensiones del hombre bajo. La mujer alta tardará en conocer la naturaleza de dicha relación, que Mayorga no define claramente. En este cuadro la mujer alta hace referencia a la mujer baja, el único personaje que todavía no ha aparecido en escena.

Mayorga presenta a un quinto personaje más. Un personaje que habita la extraescena, pero que jugará un papel esencial en el desenlace de la obra.

ALTA.- Pues a ellos les gusto sobre todo a un hombre con sombrero. A ése le gusto muchísimo.

ALTO.- ¿Un hombre con sombrero? Pero si hace un sol radiante ¿O es que es calvo?

ALTA.- Noto que me está siguiendo, oigo sus pasos detrás de mí. Pero me asalta un temor: ¿Y si es sólo que lleva la misma dirección que yo? Lo mismo no es verdad que le gusto. Lo mismo han sido imaginaciones mías.

(...)

ALTA.- Pero no, no es cosa de la imaginación, porque me siento en un banco y él se sienta a mi lado.

En este cuadro conocemos la ocupación de la mujer alta, hacer traducciones. Por primera vez el autor introduce una frase de Arquíloco, que figura como cita en uno de los libros que la mujer alta traduce: “El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante”. No será la única vez que esta frase aparezca en la obra. Definiéndose cada vez más su significado en la misma.

En el cuadro tercero interviene la mujer baja en una escena con el hombre bajo. El hombre bajo arregla la lámpara del portal –Mayorga con esta acción define al personaje-. La mujer baja se refiere a su problema; no puede conciliar el sueño.

En esta escena escuchamos por boca de la mujer baja la existencia de un programa de televisión que ella ve:

BAJA.- Hay un programa para gente que no puede dormir. Empieza a las doce. La gente llama para contar su caso, desde cuándo no puede conciliar el sueño y los problemas que les causa. Hay un doctor que hace preguntas y al final da un consejo: “Váyase a vivir al campo”. O: “Cambie de trabajo”. Resulta que cada día hay más gente con ese problema.

Es interesante también destacar la pregunta que la mujer baja hace al hombre bajo. Ella quiere que él le diga cuál es su deseo como regalo de cumpleaños. Más adelante el hombre bajo se lo manifestará al hombre alto, quedando de alguna manera rota la empatía mujer baja/ hombre bajo.

Mayorga inicia el cuadro cuarto de un modo rotundamente teatral. Los dos personajes –hombre bajo y hombre alto- realizan una acción clara frente al público.

(En penumbra, el hombre bajo y el hombre alto sentados de cara al público. A veces sus ojos se mueven siguiendo no se sabe qué. Largo silencio.)

Ambos personajes se encuentran en el zoo observando a los “animales nocturnos”; ¿nosotros? ¿El público? “A éstos no los quiere mucha gente”, dice el hombre alto.

BAJO.- Estoy haciendo un tren nocturno. Pero no como suele hacerse, con un par de lucecitas. Te estoy hablando de la luna, y de las estrellas eléctricas. Y, sobre todo, el misterio que tiene que notarse en los muñecos. La otra noche, en la estación, ¿te fijaste en la gente? La gente que viaja por la noche es distinta. Un día de éstos vas a subir a casa a ver y entenderás a qué me refiero. ¿Tienes sueño?

Hay un animal nocturno, de los que no quiere nadie, que según el hombre bajo, se parece al alto. Hay además una pregunta pendiente:

BAJO.- (...) Para mañana, quiero que me cuentes ese cuento, el del erizo y el zorro.

El cuadro quinto comienza con la siguiente acotación:

(En el piso de abajo, el hombre alto y la mujer alta. En el piso de arriba el hombre bajo y la mujer baja).

Hábilmente, Mayorga, intercala dos escenas que caminan de modo paralelo. La que tiene lugar en el piso de abajo, entre el hombre y la mujer altos y la que sucede en el piso de arriba, entre el hombre y la mujer bajos.

Es clave la referencia de la mujer alta al erizo, quien se correspondería con el hombre del sombrero. Él sabe, para la mujer alta, una sola cosa, pero fundamental. La mujer baja contacta por teléfono con el programa contra el insomnio.

VOZ DEL DOCTOR.- Buenas noches, Géminis, ¿cómo estás?

BAJA- *(Al teléfono, en el parque.)* Creo que lo estoy consiguiendo. Ayer logré dormir tres horas seguidas... He hecho todo lo que usted me dijo, he tirado esos zapatos y he sacado la pecera de la habitación... ¿Él?

En el cuadro sexto tiene lugar la escena entre la mujer alta y el hombre bajo. El hombre acude a la casa de ella para arreglar los cortes de luz, pero entra en la alcoba, toca la colcha, toca la mano de la mujer alta... Es una escena profundamente oscura en la que el autor nos sugiere, que no revela, cuales podrían ser las intenciones del hombre bajo.

La mujer alta lo tiene claro sobre el hombre alto: “Cualquier lugar es bueno, con tal de seguir juntos”.

El cuadro séptimo transcurre en el lugar de trabajo del hombre alto. Éste está viendo el programa contra el insomnio que ve la mujer baja. Llega la mujer

alta. Silencio entre la pareja sólo la voz del doctor en televisión. Tras cuatro intervenciones de ambos, el hombre alto apaga el televisor.

Es la primera vez que ella acude al trabajo de él. Partiendo de esta circunstancia aparece el recurso teatral de la urgencia. Ella se debe ir antes de ser descubierta, de lo contrario, él podría perder su empleo.

ALTA.- Ese hombre entró en nuestra alcoba. Tocó nuestras sábanas.

Por fin el hombre alto desvela a su pareja el secreto: “Sabe que no tengo papeles”.

Se produce un enfrentamiento entre ambos. La mujer alta quiere que huyan, el hombre alto se niega y recurre a la Sherezade de “Las mil y una noches”.

ALTO.- Se trata de salvar la cabeza cada día. Si algún día dejo de interesarle, ese día de verdad estaremos en peligro.

El hombre alto y la mujer baja se encuentran en el parque en el cuadro octavo. La mujer baja da de comer a las palomas, dice que sólo les da lo que le sobra, “no es pan”. No parece casual que Mayorga incida en este detalle. Podríamos establecer un paralelismo entre las palomas a las que alimenta y los sin papeles. Conversan sobre el programa televisivo contra el insomnio, programa que ambos ven.

ALTO.- El doctor estuvo especialmente inspirado: “Todos tenemos secretos. Todos escondemos algo. Por eso desconfiamos los unos de los otros. No te avergüences de tener un secreto. Es la vergüenza lo que no te deja dormir”.

Al término de la conversación el hombre alto se refiere, ante la consternación de la mujer, a que el hombre bajo le ha dicho lo que quiere como regalo de cumpleaños.

En paralelo al cuadro séptimo, el noveno, transcurre entre el hombre bajo y la mujer baja, en el trabajo del primero. Su lectura nos hace pensar que, a pesar de todo, el hombre y la mujer bajos permanecerán juntos.

El cuadro décimo es el desenlace:

(El hombre alto escribe. La mujer baja camina hacia su casa. La mujer alta la ve alejarse y camina hacia la estación. Los hombres no reaccionan a la entrada de la mujer baja.)

BAJO- Estuve a punto de llamar al trabajo diciendo que estaba malo. El caso es que conseguí no cruzar una palabra con nadie en toda la mañana. Ya sabes lo que pienso de mis colegas.

(El hombre alto escribe.)

BAJO- Volví a casa a pie. Ya te he contado. La sensación de revancha.

(El hombre alto escribe.)

BAJO- En la cocina. El significado de cocinar. Como empezar de nuevo.

(El hombre alto escribe.)

BAJO- El tren.

(El hombre alto escribe.)

BAJO- Los regalos.

El hombre alto escribe. Punto final. El hombre alto entrega el cuaderno al hombre bajo. La mujer alta llega a la estación.

Aguarda su tren. El hombre bajo lee lo escrito.)

La intriga se desarrolla a lo largo del tiempo que dura la acción dramática. Podemos pensar que el tiempo diegético se corresponde con tres o cuatro días. El espacio, por su parte, es múltiple, lo que hace que cada cambio espacial influya en el comportamiento de los personajes. Se da la circunstancia de que el autor juega con simetrías en lo que al espacio se refiere: la casa, de los

“altos” y la de “los bajos”; el lugar de trabajo de cada uno de los hombres; el parque y el bar.

Como en otras obras de Mayorga, aparece el tema de la inmigración ilegal, tratado de tal modo que el autor huye del teatro de tesis y se adentra en una manera muy particular de entender y tratar el tema. Es, pues, actual por su contenido, y lo es mucho más por la forma en que nos es revelado.

En Palabra de perro, que se publica junto a otra obra del autor, *El gordo y el flaco* (2004:5-57), la acción se inicia con una acotación. Los personajes no saben donde están. Pero el autor nos los presenta desde un primer momento; son dos perros: “(De noche. Berganza despierta. No sabe dónde está. Se descubre observado por otro perro, Cipi3n, al que nunca antes ha visto.)”

La teatralidad est1 presente desde el principio. Cipi3n hace un gesto de que cierra la boca para siempre. Los personajes est1n atrapados en un espacio claustrof3bico y vigilados por dos guardias.

“Cipi3n.- No ir1s muy lejos. Nos rodea una valla el3ctrica. Si consigues saltarla, te dar1s de bruces contra la porra del guardi1n.”

Son perros que hablan y que se interrogan por esa capacidad suya del lenguaje.

“Berganza.- Decididamente, este hablar nuestro es un milagro. Y cuando hay milagros se sabe que alguna calamidad amenaza.

Berganza cuenta a su amigo que no recuerda nada de cuando era cachorro, Cipi3n le da la explicaci3n:

Cipi3n.- A m3 me pasa igual. De no hablar las cosas, he tenido que depositarlas en los desvanes de la memoria, y all3, se han ido oxidando.

(...)

Cipi3n.- Contemos nuestra vida hacia atr1s. Yendo a la contra, del final hacia el principio, quiz1 lleguemos a recordar como 3ramos

de cachorros. (...) Sospecho que en nuestro origen debe haber algo raro.

Berganza comienza a relatar a Cipión su vida de final a principio. Su último trabajo fue en un matadero. Allí custodiaba la carne. Berganza refiere que su amo le enseñó a llevar una cesta con la carne en la boca. Como en la obra de Cervantes una “moza” le quita la carne.

Su siguiente empleo fue cuidando un rebaño. Nuevamente las acotaciones dan la medida de la teatralidad que el autor añade a la obra cervantina: “(Busca al Señor del rebaño. Éste y su Pastor se comportan como si Cipión no estuviese en escena. Berganza se acerca a ellos con la cabeza baja y meneando la cola)”.

Los guardias aparecen constantemente en la obra. Su presencia interrumpe el discurso de Berganza: “(Pasos que se cruzan. Cipión y Berganza se apachorran, haciéndose los dormidos. Luz de una linterna que se acerca. Otra viene del lado opuesto)”. Entre las dos componen una imagen fragmentada del lugar: un campo de refugiados para perros. Los pasos y las linternas se alejan.

Por alusiones, se presenta el personaje, clave en la obra, de la vieja Cañizares.

Cipión.- Recuerda que eres animal que carece de razón.

Berganza.- Pues no es lo que pensaba la vieja Cañizares.

Cipión.- ¿De qué hablas? ¿Quién es esa Cañizares?

Berganza.- No lo sé. Me ha venido de repente como un soplo de memoria. Estoy con una vieja llamada Cañizares que me habla como si yo pudiera entenderla y que me escucha (...)

(...)

Cipión.- Ese recuerdo es muy importante. La vieja te habla y te escucha.

Ahí puede estar el secreto de tu hablar.

El siguiente oficio que recuerda Berganza es el de pastor. Mayorga escenifica esta situación, presente ya en la obra de Cervantes.

(Se interrumpe, haciéndose el interesante. Cipión muy intrigado, le ruega que prosiga con señas, Berganza le pide que se esconda junto a él. Desde allí Cipión observa cómo el Pastor toma una oveja, la mata y la despedaza. Cipión querría hablar, pero Berganza le tapa la boca hasta que el Pastor se va cargado de carne. Cuando el Señor aparece, el Pastor le muestra el animal muerto. El Señor ordena el castigo de Berganza, lo sufre).

El anterior trabajo de Berganza consistió en guardar la casa de un hombre rico de Madrid.

(Berganza invita a Cipión a observar su proceder. Ladra a un paseante; al Rico, en cambio, le hace la pelota. El Rico, ablandado, le coloca un collar de perro burgués.)

Juan Mayorga actualiza *El coloquio de perros* de Cervantes introduciendo los mismos personajes cervantinos, pero llevándolos a la actualidad. Así el personaje del Pijo, hijo del hombre Rico, tiene treinta y tres años, de los cuales lleva quince estudiando ingeniería. Conduce un coche rojo si hace sol y otro azul si llueve...

Berganza deja la casa del hombre Rico tras una trifulca con la Criada y el novio de ésta. El episodio ya está presente en la obra de Cervantes, pero Mayorga le da una orientación nueva.

(Berganza, incorruptible y hambriento, mantiene a raya a la Criada. Esta le tienta con comidas más y más suculentas que Berganza siempre rechaza. Hasta que le ofrece un plato que huele a gloria. Berganza no puede resistirse y da un mordisco al festín. Traga. Su cara cambia de color, se congestiona).

Cipión.- ¿No está bueno? (Se acerca a olfatear la comida)
¡Vomita! Berganza ¡Te ha cocinado una esponja! ¡Vomita, que comer esponja es peor que comer zarzas, que quien las come se le hincha el estómago y se le escapa la vida.

Berganza sigue recordando. Dos nuevos personajes entran en escena; el Autor y el Empresario. El Empresario rechaza la tragedia del Autor. Éste enseña a Berganza a recoger un palo y devolvérselo.

Berganza.- Así quiso mi suerte que me encontrase en el mundo del teatro.

(...)

Berganza.- Mi amo me anunciaba como “El Perro Sabio”.

Mayorga intercala reflexiones sobre los dos perros que buscan respuestas y cuando parece que más cerca están de llegar a alguna solución dice Berganza: “Cada vez me da más miedo la memoria, Cipión. Pánico me da seguir entrando en el pasado”. Berganza sigue recordando y sus palabras se tornan en acción. Entra por la ventana en la casa de la vieja Cañizares. En la obra de Cervantes es ella la que lo encuentra en un establo. Lo llama por su nombre y él la sigue. En la obra de Mayorga la vieja Cañizares lo llama “morenito”. Mayorga desvela casi al final del texto el verdadero sentido del mismo, que el autor ha tomado de Cervantes, que es, sin lugar a dudas, una crítica contra el racismo y contra las conductas xenófobas que genera la inmigración.

La intriga sigue. Llama la policía a la puerta de la habitación de la vieja Cañizares.

Voz.- Patrulla ciudadana. Buscamos a un moreno. Un indocumentado. Se les hundió la patera a cien metros de la costa. Vimos a uno alcanzar la orilla. No lo habrá visto usted, señora (...)

Paralelamente Berganza y Cipión reflexionan sobre la vida que el primero está relatando.

Berganza.- No entiendo nada, Cipión ¿Esta bruja me convirtió en perro? Ganas me dan de embestirla a mordiscos.

Cipión.- Deja en paz a esta chiflada. No es ella la que hizo de ti un perro. Entre todos hicieron de ti un animal.

La patrulla ciudadana derriba la puerta. Descubren a Berganza bajo la cama.

Ciudadano 1.- A ver, papeles.

Ciudadano 2.- No te hagas el sueco, moreno. Pa-pe-les.

La acción se precipita. Juan Mayorga empieza a mostrarnos la crueldad hacia esos dos seres. Ya no son perros, son hombres a los que otros hombres han convertido en animales. Entonces Berganza habla con Cipión y es la voz del autor de la obra, la que llega hasta nosotros:

Berganza.- ¿Hemos estado buscando la respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no era cuando empecé a hablar ¿verdad? La pregunta era cuándo empecé a sentirme como un perro ¿Es eso Cipión? ¿Fue la gente la que me convirtió en perro? ¿Me hicieron perro de tanto hacerme perrerías? Dime algo, Cipión, desde hoy ¿Cómo habré de tratar a los perros que me encuentre? Y a los hombres ¿cómo?

La conversación se ve interrumpida por la llegada de los guardias.

Guardia Viejo.- Lo mejor es ponérsela en el pescuezo, que es donde más dura el efecto. (...)

(...)

Guardia Viejo.- Luego los llevamos al barco y si te he visto no me acuerdo.

(...)

(Preparan las inyecciones)

Berganza.-. No te dejes, Cipión. Defiéndete.

Cipión.- ¿Cómo perro o como hombre, Berganza?

Berganza.- Como hombre, Cipión. Como hombre rabioso. Pelea y sígueme.

Cipión.- ¿A dónde, amigo?

Berganza.- A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres.

(Cipión y Berganza se disponen a luchar).

Así cierra Juan Mayorga la obra. La dignidad humana sale victoriosa.

Palabra de perro parte de *El coloquio de perros*, de Cervantes, pero lleva los conflictos que subyacen en esta obra a la actualidad. Los dos perros son en la obra de Mayorga dos inmigrantes ilegales, dos “sin papeles”, a los que otros hombres recluyen en un centro. Esta circunstancia, el eje de la obra, le será revelada poco a poco al lector/ espectador, que, en un principio, no verá en ellos más que dos perros que quieren, como en la obra de Cervantes, averiguar por qué se les ha dado el don de la palabra.

La humanización de estos dos seres, perros que hablan, se torna tras el reconocimiento en animalización. De perros que hablan se convierten en hombres que actúan como perros. En hombres a los que otros hombres han convertido en perros.

Juan Mayorga escribe un drama con una intriga que se desarrolla en un doble plano. Los dos personajes están en un centro de internamiento vigilados por dos guardias, empiezan y terminan en él, el tiempo es único y lineal. Después está la historia que Berganza cuenta a su amigo Cipión; su propia vida. Empieza a hablar desde el presente hacia el pasado. En este plano aparecen el resto de personajes. Cipión se inmiscuye en el pasado de Berganza, escenificado en la obra de Mayorga.

En cuanto al lenguaje, el autor maneja una prosa culta e incluso introduce un poema de “La Galatea” de Cervantes.

El final es terrible, aunque a la vez esperanzado. Los dos hombres luchan por su libertad contra sus carceleros.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve*, una de las obras con más éxito de Mayorga, la acción transcurre en el recinto más importante del zoo de Barcelona. Copito de Nieve, el Mono Blanco, pronuncia sus últimas palabras antes de morir. Mayorga toma las palabras de Montaigne de su ensayo *De cómo filosofar es aprender a morir* y las pone en boca del Mono Blanco.

Intervienen tres personajes el Guardián, el Mono Blanco y el Mono Negro. Además está presente el público.

El Guardián vigila los movimientos sospechosos del público. Prueba la comida del Mono Blanco, lo lava y le quita las pulgas. Además, toma nota de todo lo que dice y hace el Mono Blanco.

El Mono Negro tiene como única tarea acumular objetos para formar una montaña que le permita acceder a un plátano situado arriba. Se alimenta de las sobras del Mono Blanco y se mueve en el espacio que éste le cede. El Guardián se relaciona con el Mono Negro con dos palabras. Cada una con significados diversos e incluso contradictorios.

El Guardián informa al público de que el Mono Blanco quiere hablar de tres asuntos: quiere mandar un mensaje a los niños, referirse a Chu Lin y dar una respuesta a la pregunta sobre si existe Dios.

El Mono Blanco inicia su discurso diciendo que nunca ha tenido nada contra el oso panda del zoo de Madrid.

Ángela Cremonte, en su artículo “Identidad, lenguaje y traducción en Últimas Palabras de Copito de Nieve de Juan Mayorga”, (Romera, 2006:413), propone estudiar la obra fijándose en el lenguaje y en la “relación del discurso con el sujeto que habla: identidad, alteridad, traducción y mediación en esta obra, tan presentes en la dramaturgia de Mayorga”.

Esas palabras están en relación con la muerte. Como se va a morir, Copito decide hablar y decir la verdad. Cremonte establece un paralelismo claro entre Hamlet y Copito de Nieve.

“Copito es un Hamlet del lenguaje: durante toda su vida ha sido un actor, se construyó una retórica perfecta sobre la que parapetar su identidad de mono e ídolo. Sólo ahora cuando se enfrenta a una muerte inminente, es capaz de quitarse la máscara, de bajar del escenario al mundo, a otro proscenio semántico en donde intentar concordar el acto y la palabra: su verdadera identidad.

Siguiendo a Ángela Cremonte y muy de acuerdo con ella, a Copito de Nieve la muerte le viene como animal de su época, con la pérdida de la posibilidad de exponer su identidad.

Mayorga hace una crítica a la injusticia y a la desigualdad.

Mono Blanco.- Hay gente que al verme exclama: “Vive mejor que muchas personas de esta ciudad”

El personaje del Mono Negro nos da la medida de la injusticia. Come las sobras del Mono Blanco y utiliza el espacio que éste no quiere. El Mono Blanco nos explica la razón por la que los exhiben juntos.

(Se interrumpe ante un batacazo que se da el Mono Negro).

Mono Blanco.- ¿Lo sabéis vosotros, por qué está él aquí? El sirve como término de comparación. El sirve para que os deis cuenta de que yo soy extraordinario .

El Guardián le da un libro cada día. Él colecciona las cosas del Mono Blanco. El Mono Blanco comienza su discurso sobre la muerte. Una muerte que le ronda. Estamos ante los últimos minutos de su vida. Mayorga introduce en la obra la urgencia. Son las últimas palabras de Copito de Nieve.

Mono.- Según Montaigne, “filosofar es aprender a morir (...) Pensaba que para privar a la muerte de la ventaja que le da la sorpresa, hay que frecuentar la e imaginarla con todas sus caras. Imaginar la muerte con antelación nos da una ventaja sobre ella pensaba, Montaigne y así se convirtió en un...”

Mono Blanco.- Se convirtió en un archivero de la muerte. Concluyó que no hay razón para tenerle miedo. (Montaigne, 2005: 125).

En su ensayo *De cómo filosofar es aprender a morir* dice Montaigne: “La muerte es menos que el sueño si la nada puede tener grados”. “Ni el canto de las aves ni el ruido de la guerra podrán despertarme”. “Que me halle la muerte plantando flores”...

El Mono Blanco comienza su discurso sobre la muerte y, citando a Montaigne, da trece razones para no temerla:

1. "Porque es inevitable (...) Ella siempre sabrá sorprendernos. Por eso aconseja Montaigne: 'No sabemos dónde nos espera, esperémosla en cualquier lugar'".

2. "Porque no la conocemos ¿A santo de qué condenar algo que no hemos experimentado? La inmortalidad, en cambio, ésa seguro que sería insoportable".

3. "Porque ya estuvimos allí, dice Montaigne: 'El mismo paso que disteis de la muerte a la vida, dadlo sin espanto de la vida a la muerte. Vuestra muerte es parte del orden universal; es parte de la vida del mundo'".

A medida que avanza su discurso su voz se va apagando. Pese a la densidad del mismo Mayorga no renuncia a la teatralidad en la que juegan un papel clave el Guardián y el Mono Negro: el Guardián tira lo primero que encuentra contra el Mono Negro.

4. "Porque la vida nunca es corta, así como nunca es larga".

5. "Si has vivido un día, has visto todos. 'Un día es igual a otro', dice Montaigne. 'No hay otra luz ni otra oscuridad. Este mundo es el mismo que gozaron tus abuelos y el mismo que vivirán tus nietos'.

6. Si has aprovechado la vida, marcha satisfecho, si no has sabido usarla, ¿para qué quiere una prórroga".

Por segunda vez el Mono Negro interrumpe el discurso del Mono Blanco.

Mono Blanco.- Somos tan distintos (...) Haces que me sienta solo.

Mayorga introduce el tema del racismo. Los dos monos el negro y el blanco tienen vidas diferentes aunque compartan el mismo lugar en el zoo.

Guardián.- No tiene papeles. Es un sin papeles. No es como nosotros.

Pero el Mono Blanco continúa con su discurso:

7. “Según Montaigne: ¿Por qué temerla si ella está, desde siempre, dentro de nosotros? ‘ No huyas de ti mismo’, aconseja Montaigne. ‘La muerte es parte de ti. Tu vida ha sido la construcción de tu muerte. Todos los días van hacia la muerte; el último la alcanzará’”.

8. “ ‘Si estás vivo , la muerte no está, y cuando ella está, eres tú el que no está’, según Montaigne”.

9. “ ‘Hay que hacer sitio a otros’”, dice el Mono Blanco siguiendo a Montaigne.

10. “ Para Montaigne ‘por mucho que vivas, no rebajarás el tiempo que estarás muerto’”.

11. “La cercanía de la muerte nos hace libres”.

El Mono Blanco se lamenta de su soledad. En medio de la multitud, de un público que lo visita y le acompaña, siente la soledad de la muerte.

Mono Blanco.- Me siento tan solo... Sólo Montaigne me acompaña (...) ¿Por qué no os vais a casa a leerlo? Leed a Montaigne y dejadme tranquilo.

El Mono Blanco, como aconseja Montaigne, se quita la máscara ante el público, se quita la máscara ante la muerte.

Mono Blanco.- Años y años de disciplina. Años y años vigilándome, midiendo cada gesto para evitar que la verdad saliese a la luz. La verdad es ésta: nunca os he querido.(Como si se quitase una máscara, expresa al público su hostilidad, reprimida durante años).

Mayorga pone de relieve en esta obra la relación desequilibrada entre los dos monos, su vida diferente.

Mono Blanco.- Cómo me hubiera gustado ser tú. Cuánto he envidiado tu obscena espontaneidad, tu zafia franqueza. Mientras yo ponía caras, tú seguías tus instintos. Tú nunca has tenido que fingir.

El discurso del Mono Blanco llega a su cota más alta. Se dirige moribundo al público con estas palabras.

Mono Blanco.- Nunca os hemos querido. No era amor, era miedo. Pero yo ya no tengo nada que temer. Dice Montaigne: 'El último día es el día de la verdad. Acaba la comedia y empieza la verdad'.

Mayorga abunda en la idea de Montaigne de desenmascararse antes de la muerte. A la muerte se ha de llegar a través de la verdad. Del sentido de la muerte se desprende un nuevo sentido de la vida. Muerte y vida aparecen así entrelazadas en el discurso de Copito de Nieve.

Mono Blanco.- Mi consejo es éste; cambiad de vida, vivid como si fueseis a morir hoy mismo. El que sabe morir, sabe vivir. El que aprende a morir, aprende a no servir. La muerte es la auténtica libertad, que permite burlarse de todos los grilletes. No hay hombre más libre que el que desprecia su vida.

El Guardián sale en defensa de la reputación del Mono Blanco que no es si no su propia reputación. El sentido de su vida.

Guardián.- Por favor, olviden este feo final. Recuérdenlo como el Copito que nunca les negó una sonrisa, nuestro Copito.

El Mono Blanco sabe que va a ser sustituido por otro animal en el zoo. ¿Pero es en realidad un animal? ¿O es una metáfora que el autor plantea? ¿Una metáfora sobre el ser humano, sobre el hombre blanco?

Mono Blanco.- Mañana mismo os traerán otro. Un cocodrilo azul o un elefante enano. Pagarán lo que sea por él. Enseguida empezaréis a olvidarme.

(...)

Mono Blanco.- Aquí las noticias tardan en llegar. Chu Lín murió en el noventa y seis y yo no tuve noticia hasta tres años después. De Mayo del sesenta y ocho me enteré en septiembre del ochenta y tres. Y de la muerte de Franco no supe hasta ayer.

El Mono Blanco muere. El Guardián le cierra los ojos. Utilizando la silla que recuerda al trono papal, el Mono Negro por fin alcanza el plátano. Pero el Guardián se lo quita y se lo come.

La acción del drama es lineal sigue un orden natural ab origine. Intervienen cuatro personajes: el Mono Blanco, el Mono Negro, el Guardián y el público.

El Mono Blanco y el Mono Negro son el protagonista y el antagonista, respectivamente, de la obra. El Mono Negro es necesario para la existencia del Mono Blanco. Sabemos que es “blanco” porque existe el “negro”. A ambos los coloca el autor en contraposición. Los humaniza, más que animales son hombres. Así se plantea el tema recurrente en las obras de Mayorga del racismo. Una idea que va más allá del término y que señala con un dedo acusatorio a aquél que rechaza la diferencia. Aquél que rechaza al que no es como uno. Enfrenta dos realidades la del opresor (el Guardián) y la del oprimido (el Mono Negro).

En “Copito de Nieve” se plantea la relación necesaria entre los dos opuestos o contrarios. El ser del blanco se manifiesta a través del ser del negro.

El espacio es artificial. Configurado por la constante presencia del personaje ausente-presente del público. El Mono Blanco se dirige a ese público que lo aclama. Un público que para el Mono Blanco, desde la muerte de Franco, ha cambiado muy poco. Un público que lo observa y para el que él ha representado una función casi teatral.

Mono Blanco.- Nunca he sido otra cosa que eso: un profesional. Es decir: un actor. Mi mayor mérito no es este accidente del pelo blanco, de poco valdría si el mono no hubiera sabido fingir. He desarrollado un automatismo para complacer a todos.

(...)

Mono Blanco.- Que me mira una abuelita...

Guardián.- Expresión para la abuelita.

(El Mono Blanco la hace).

Y está presente el tiempo ausente relacionado con la muerte de Franco, que acota Szondi.

El lenguaje en la obra toma diferentes formas. En el texto secundario es sencillo y coloquial, pero cambia en el discurso del Mono Blanco, que es un discurso netamente político. Copito de Nieve se dirige a un auditorio, al público, momentos antes de morir. Él sabe que se está muriendo. Este último dato es muy importante para entender la complejidad de sus palabras. Alude constantemente a Montaigne, en concreto a su ensayo *De cómo filosofar...* Pero no hay que olvidar que su discurso es nuevo. Está dirigido a quienes le aclaman y busca mostrar la realidad de su propia vida. Desenmascarse a sí mismo para con ello desenmascarar al público. Mayorga dirige ese discurso hacia nosotros y en él habla del racismo. Del desprecio hacia el que es diferente, del miedo, en definitiva, del miedo. El autor utiliza dos animales, dos monos a los que humaniza y con ello crea una realidad que permite acceder con mayor facilidad a la conciencia. ¿Qué es ser hombre? Se pregunta Mayorga. ¿Qué sentido tiene la muerte? Y en esa medida, ¿qué sentido tiene la vida?

Detengámonos ahora en *El chico de la última fila* en el que la intriga se desarrolla a través de dos personajes centrales; Germán, el profesor de lengua y literatura, y, Claudio, su alumno. Una redacción que encarga Germán a sus alumnos inicia un estrecho intercambio entre este maestro y Claudio, quien por “entregas”, le va narrando sus peripecias en la casa de un compañero de clase. La historia, la real, tiene lugar a ese nivel, como historia narrada, que el espectador vive en directo, en la que se ven involucrados todos los personajes.

La obra se nutre además de una reflexión acerca de la creación literaria, que es eje temático al lado de otros como la soledad, el abandono familiar, las relaciones interpersonales o la ambición. Mayorga elabora una crítica a la clase media intelectual que articula la relación entre alumno y profesor.

Los conflictos principales de la obra se libran entre las siguientes parejas:

Germán/Juana.

Claudio/Germán.

Rafa padre/Ester.

Ester/Claudio.

Podemos hablar de principio, medio y fin, pero no de las tradicionales separaciones en actos, escenas o cuadros.

La primera parte ocupa las diecisiete primeras páginas de la obra. Desde el principio hasta que Juana dice: “el arte en general no enseña nada”.

Aparece reflejado el conflicto principal entre Germán y Claudio.

Germán.-Está bien, incluso bastante bien. Si todo lo que pretendes es que la gente se ría de tus personajes. Pero ése es un objetivo bajo. La primera pregunta que debe hacerse un escritor es: ¿Para quién escribes tú? Es muy fácil sacar a la luz lo peor de cualquiera, para que la gente mediocre, sintiéndose superior, se ría de él. Es muy fácil agarrar a una persona y mirarla por su lado más ridículo. Lo difícil es mirarla de cerca, sin prejuicios, sin condenarla a priori. Encontrar sus razones, su herida, sus pequeñas esperanzas, su desesperación. Mostrar la belleza de dolor humano, eso sólo está al alcance de verdadero artista.

Es interesante resaltar en la parte central este fragmento:

Germán.- No sé, no sé. Todo esto del chaquetón, ¿qué aporta a la trama? Si quitamos esta escena ¿qué se pierde? A menos que...

¿Intenta Claudio aproximarse a Rafa Padre?

Juana.- ¿Tú crees?

Germán.- Eso es, está buscando acercarse a él.

Claudio.- ¿Acercarme yo a ese hombre?

Germán.- Lo que podría provocar la reacción celosa de Rafa Hijo, que hasta ahora es un personaje sin conflicto. Míralo, toda la cena de convidado de piedra, se ve que no sabes qué hacer con él. Sí, Claudio, tienes un serio problema con este personaje.

Más adelante se plantea el problema de la verosimilitud:

Germán.- No, no es verosímil. Lástima, porque la imagen tiene fuerza.

Claudio moviéndose de noche por la casa, como un ángel o un vampiro, mientras ellos duermen. Tiene fuerza, pero no es verosímil.

Claudio.- No será verosímil, pero es verdad. Es lo que pasó.

Germán.- Si no es verosímil, no vale, aunque sea verdad.

La parte final, enfrenta a Germán y a Claudio.

Los personajes de la obra están delimitados por unas coordenadas espaciales concretas. La casa de Germán y Juana. Él, profesor y ella, galerista. Lugar al que accederá Claudio, primero “en forma de palabras” y después de modo presencial.

El otro espacio es el narrado, que constituyen Claudio, Rafa, Rafa Padre y Ester.

Los personajes de este segundo espacio aparecen ridiculizados por Claudio, como le apunta Germán.

El tiempo, tanto la narración de Claudio, como todo lo demás que integra la obra, es tiempo presente.

El diálogo obedece a las funciones representativa, expresiva, comunicativa y persuasiva.

La obra construye una interesante reflexión que hace Mayorga sobre la creación literaria.

En el caso de una obra como *La tortuga de Darwin*, Mayorga, construye un personaje, mitad mujer, mitad quelonio, que se presenta en casa de un profesor

universitario para ofrecerle información histórica a cambio de que la lleve a las islas Galápagos.

Mayorga recurre a la antropomorfización como medio para reflexionar sobre el hombre, como hará también con obras como *La paz perpetua*, *Palabra de perro* o *Últimas palabras de Copito de Nieve*, tal y como señala Magda Ruggeri Marchetti en su artículo perteneciente al archivo personal de Mayorga, “La gran temporada de Juan Mayorga” , quien también habla de cómo estamos ante un recurso utilizado ya por los antiguos. “El diálogo entre animales se remonta a distintas fuentes (Aristófanes, Plinio, etc.) que buscaban construir situaciones en que se combinase la enseñanza moral y la digresión fantástica. En la literatura española recordamos *El coloquio de perros cervantino* y naturalmente a los fabulistas Iriarte y Samaniego”.

En cuanto a la temática refleja la inhumanidad de la ciencia y la investigación que tiene su correlato en el hombre en general que se mueve por ambición y que llega a límites extremos, límites de dolorosa crueldad. Además, Mayorga nos hace detener en la sinrazón de la guerra.

Los conflictos se libran entre las siguientes parejas de personajes:

Harriet y el profesor.

El Doctor y el profesor.

Beti y el profesor.

Sobre los personajes, reproducimos aquí un fragmento del artículo “La tortuga de Darwin viaje por la historia” , artículo que Eduardo Pérez- Rasilla escribió con motivo del estreno de la obra en el Teatro de la Abadía, http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1297:la-tortuga-de-darwin-critica&catid=73:critica&Itemid=29 Pedimos disculpas por adelantado por la extensión del fragmento que reproducimos aquí por su indudable interés: “El profesor de Historia no es muy diferente del juez que investigaba al caso de *Hamelin*, riguroso y tenaz, pero paradójicamente insolvente para dar respuesta a su propio problema familiar. Y no está lejos tampoco del Bulgákov de *Cartas de amor a Stalin* o del profesor de Literatura de *El chico de la última fila*, a quienes les sucede algo semejante. Pero cabe

establecer también otro paralelismo con del Delegado de la Cruz roja, que llevaba a cabo la fallida investigación en *Himmelweg*. E incluso, aunque resulte un tanto más forzado, con el Gordo de *El gordo y el flaco*. Todos ellos son seres ensimismados y ajenos, incapaces de afrontar una parte de la realidad, justamente aquella que les es más cercana, o incluso de advertir lo que realmente estaba sucediendo en su entorno, personal o colectivo, aunque no pueda negárseles un decidido empeño por lograr sus objetivos, una voluntad de conseguir algo que entienden relacionado con su propia realización, pero también con una necesidad colectiva. Sin embargo, asistimos a su fracaso último, al desgarramiento definitivo entre sus aspiraciones y la consecución efectiva de lo que se pretendía, en una suerte de relectura de la ironía trágica. También el personaje femenino presenta parentescos con la mujer de Bulgákov, en *Cartas de amor Stalin*, con la mujer del profesor, en *El chico de la última fila*, o con la mujer del juez de *Hamelin*. Esas mujeres, desplazadas e ignoradas por sus parejas, intelectual y vitalmente insatisfechas, se muestran desvaídas y erráticas, hasta que acaban saliendo de puntillas de las vidas que compartían con sus hombres o buscando otro ámbito de realización personal”. Eduardo Pérez-Rasilla relaciona al profesor de historia, con el juez de *Hamelin*, con el delegado de la Cruz Roja de *Camino del cielo* o con el escritor Bulgákov de *Cartas de amor a Stalin*, todos ellos incapaces de enfrentarse a la realidad por diversos motivos. Apunta además una reflexión con la que estamos muy de acuerdo sobre el universo de personajes femeninos de Mayorga. Vemos cómo esas mujeres no tienen autonomía ni entidad y muchas veces terminan abandonando a sus parejas para encontrar una razón propia para existir. Lo vemos muy claramente en Bulgáкова, pero también en Beti, la mujer del profesor de historia.

No podemos hablar de actos, pero sí de escenas que, aunque no están indicadas explícitamente, se suceden en la obra. Podemos hablar de un planteamiento inicial: el profesor está en su estudio, Beti, su esposa, le anuncia la llegada de Harriet. Al poco entra Harriet, una mujer mayor. Hay algo en sus movimientos que nos hace pensar en una tortuga. Mayorga nos presenta en pocas líneas a

tres de los cuatro personajes-falta el doctor-, el profesor, Beti su mujer y Harriet.

Harriet comienza señalando las inexactitudes de la enciclopedia de historia del profesor referidas al caso Dreyfus (1894), la batalla de Verdun... Hasta desvela al profesor su verdadera identidad: "Soy la tortuga de Darwin", "el 22 de marzo cumplo 200 años".

Harriet.- Quiero volver a las Galápagos y morir allí. Pero necesito ayuda: no tengo papeles, y sin papeles no me dejan viajar ¡No tengo edad para ir a nado!

El profesor pasa de la perplejidad, al escepticismo y termina acariciando la espalda de Harriet, convencido de que está ante una tortuga de 200 años. Una tortuga que habla y que lo que dice tiene mucha importancia para la historia.

Harriet.-Una advertencia, profesor: mi identidad debe permanecer oculta. Si la desvela, me pondrá en peligro. Hay gente que querría liquidarme.

Aquí termina el planteamiento.

Se inauguran una serie de charlas de ambos sobre la historia y sobre la huella que ésta deja en la vida de Harriet.

En primer lugar estarían Harriet y el profesor: Harriet habla y el profesor toma notas. Harriet explica como pudo huir del jardín de Darwin. Aparecen constantes referencias a Lenin y Stalin.

Una segunda parte la constituirían Beti y Harriet: Beti pone a Harriet a limpiar y tiene lugar una conversación entre ambas sobre la existencia de Dios.

Beti.- (...) Dios existe

Harriet.- Lo que hay, Beti, es el azar. El azar y la competencia, así van surgiendo las formas vivas, igual el hamster y el ser humano.

En tercer lugar estarían el profesor y Beti: El profesor revela a Beti que Harriet Robinson puede ser la tortuga de Darwin.

Una cuarta parte sería la formada por el profesor y el doctor:

Doctor.- (...) Harriet tiene rasgos biológicos propios de un quelonio. No se ha documentado caso análogo en ningún lugar del mundo. Estamos ante un gran misterio. Mi hipótesis es que Harriet padece una malformación genética cuya causa me propongo determinar.

Pero el Profesor revela al doctor la verdadera naturaleza de Harriet: “salió con Darwin de las Galápagos en 1836. Ha sobrevivido a once papas y a treinta y ocho presidentes americanos. ¡Ha visto la Revolución de Octubre y la Perestroika”.

Doctor.- Así pues... Harriet no es una mujer con rasgos quelónidos, sino un quelonio que ha desarrollado rasgos antropomórficos (...) ¿Entregarle un archivo biológico tan importante? ¡Jamás!

Al final llegan a un acuerdo: los días pares para el Doctor, los nones para el Profesor.

Beti y Harriet serían la clave de una quinta parte, según nuestra división.

Ambas reflexionan sobre la existencia de Dios.

Beti.- Pero entonces...¿No hay alma? ¿No hay Dios? ¿No hay más allá?

Harriet cuenta cómo dio a luz y cómo el niño murió en la parte que establecemos como trece.

Beti ofrece a Harriet a montar un show con ella como protagonista.

El doctor presiona a Harriet hasta que la tortuga parece muerta. El doctor sale.

Harriet oye lo siguiente en la grabadora del doctor: “Si se muere antes del

domingo, todo se va al carajo. Luego, que la palme cuando le guste. Sólo en las islas Scheychelles hay 152.000 tortugas”.

El veneno que Harriet echa en una tarta para Beti, el Doctor y el Profesor causa su efecto. Harriet deja libre a Herodoto.

La obra se cierra con las siguientes palabras de Harriet:

¿Qué hacer? ¿Qué hacer, Harriet? Pues lo de siempre, Harriet:
adaptarse.

Hablamos de una obra construida a partir de cuatro personajes, pero todo gira en torno al personaje principal Harriet. Creemos su historia, cargada de verosimilitud. Los otros personajes tratan de aprovecharse de ella. Al final Mayorga muestra la justicia poética. La ambición desmedida acaba con la muerte de los tres. La acción se desarrolla en dos espacios: la casa del profesor y el hospital. Ambos se convierten en una cárcel para Harriet. En ambos se muestra la crueldad y la ambición del ser humano. Las acotaciones son principalmente operativas y espaciales. Nos indican la esfera de la acción y el lugar que ocupan los personajes en escena. En cuanto a las funciones del diálogo predominan la representativa (información sobre la realidad) y la expresiva que transmite sentimientos y emociones.

Mayorga nos habla de la ambición sin medida del hombre. Más allá del muy loable afán por saber, está el deseo de dominarlo todo, sin importar lo que se lleve por delante. El dramaturgo madrileño parece decirnos que el hombre en vez de evolucionar, involuciona y vuelve a su primitiva forma, a la bestia.

Como inclasificable y vanguardista se puede definir *El Elefante*, de Juan Mayorga que narra las aventuras y desventuras de un fontanero y su aprendiz, - aunque verdaderamente en ello están implicados más personajes-, tratando de arreglar cierto “desatascó”, un elefante incrustado en una catedral. Los temas que podríamos extraer del texto son irrelevantes. A Mayorga lo que le interesa es el discurso, entendido como lo explicita José Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de los textos narrativos* (2003:59-116), un discurso que se

prioriza frente a la fábula, que la minimiza y la supera. Si tratásemos de hacer un análisis de los personajes, siguiendo el método de William Layton reflejado en su obra *¿Por qué? Trampolín del actor* (2004: 145)- obtendríamos como resultado y con cierta perplejidad que los protagonistas son todos excepto el elefante y la mariposa, que serían los antagonistas. Dudoso es, pues, el análisis detallado de los personajes, más bien, podríamos hablar de personajes esquemáticos, que son parte y conforman el juego surrealista de Mayorga en esta pieza. Alejado todo interés racionalista, el autor realiza un divertimento que pone al margen de la escena toda lógica tradicional. Frente a la razón, el juego surrealista, los personajes apenas esbozados, la trama inexistente... todas estas consideraciones nos conducen a una pieza de Jean Cocteau, *Los novios de la torre Eiffel*, recogida en una edición de Buenos Aires con otros textos como *Baco* o *Los caballeros de la Mesa Redonda* (2004:117-146). De ritmo trepidante como la obra de Mayorga *Los amantes...* presentan una divertida situación en la que entran en juego multitud de personajes que apenas se esbozan, que incluyen también personajes animales que escenifican, por medio de imágenes surrealistas, una realidad absurda, irracional y onírica. Sirva como ejemplo el fragmento que reproducimos a continuación:

FONO 2º.- Miren. La boda y el fotógrafo se inmovilizan, como si se congelaran. La boda está totalmente inmóvil. ¿No la juzga usted un poco...?

FONO 1º.- Un poco torta.

FONO 2º.- Un poco ramillete.

FONO 1º.- Un poco Gioconda.

FONO 2º.- Un poco obra maestra.

FONO 1º.- El traficante de cuadros modernos y el coleccionista moderno se detienen delante de la boda ¿Qué dice el traficante?

Si nos centramos en otros aspectos de *El Elefante* como el tiempo o el espacio, diríamos que el tiempo transcurre de modo lineal sin saltos en el mismo. El espacio es el que marca los distintos cuadros, hasta un total de cinco. La intriga se va desgranando en esta sencilla estructura de cinco cuadros y nos muestra

las peripecias de los personajes en relación a su proximidad con el elefante. El primer título que introduce Mayorga en el primer cuadro sería: “Fuera del Elefante”. El Sargento informa al Alcalde de que la catedral ha sido invadida por un elefante.

Sargento.- Un elefante ha ocupado la catedral. Cinco posibles víctimas: el Cardenal, el Sacristán, el Organista.Y los Monaguillos. No se descartan daños materiales.

(...)

Alcalde.- ¡Pero esto es una catástrofe! ¡Un elefante en nuestra catedral gótica! ¡Y al amanecer llegan los turistas noruegos!

Sargento, saque a ese elefante de ahí.

(...)

Sargento.- Está atascado. Se conoce que entró a buscar algo y ahora no puede salir. Es un atasco. Necesitamos un fontanero.

Llegan el fontanero y el aprendiz-niño y confirman los peores pronósticos: “Fontanero.- Ocupará las capillas laterales, invadirá la torre del campanario y , bunk...”

El segundo cuadro sería “En la trompa” y situaría a los personajes dentro del elefante.

El viaje a través del paquidermo continúa en el cuadro tercero nos hallaríamos en el interior del elefante. Es aquí donde aparece Mañas, personaje que jugará un papel importante en la resolución del conflicto.

Mañas.- ¡Basta! No me presionen más, lo confieso todo: ¡No soy un turista!

(...)

Mañas.- Lo que soy es un criminal con la peor suerte del mundo. Treinta años viendo películas de robos, treinta años soñando crímenes perfectos, treinta años preparándome para robar esa vidriera, y la noche que me decido... (Llora desconsolado) Entra un elefante y me absorbe.

Mañas da con la canción que hace moverse a la mariposa que tragó el elefante y que le hizo inflarse, y que, según el organista, es de una especie que se alimenta de canciones pegadizas. La mariposa se posa en su mano y el elefante comienza a reducirse “como un colchón inflable que perdiese aire”.

El juego surrealista, presente en toda la obra, se hace patente en el cuadro cuarto: “En la trompa otra vez”. Entran en escena los ciudadanos y escenifican el ambiente onírico de la pieza:

Ciudadano 1.- ¿Un gato? Pero hombre, ¿dónde ve usted un gato?¿Un gato sin sardina? Pero si es un búfalo comiendo zanahoria.

Ciudadano 2.- Pues yo veo una locomotora.

Ciudadano 3.- Yo veo un polígono irregular.

Ciudadano 4.- Yo veo dos gatos.

Ciudadano 5.- ¡Una familia de gatos!

La obra termina como si se acabase de celebrar una fiesta. Así lo sugiere la última acotación: “(Muy contentos, todos cantan la canción del elefante. También los Noruegos, que cantan al estilo vikingo.)”

Si nos atenemos a lo expuesto por Magda Ruggeri en el artículo “La gran temporada de Juan Mayorga”, sobre *La paz perpetua* vemos que estamos ante lo que en palabras de Ruggeri es “posiblemente la obra en que Mayorga más prescinde de la teatralidad adoptando una estructura de diálogo filosófico”. De acuerdo con esta reflexión es importante destacar, siguiendo además a Ruggeri, que lo que el autor madrileño quiere es que el espectador piense. Sobre el terrorismo, sobre el servilismo, sobre la existencia de Dios..., pero el tema de debate no deja de ser la violencia ejercida como tortura. Ruggeri destaca la figura de un personaje Enmanuele que constituye el perro reflexivo que está en contra de la violencia. La obra toma su título de *La paz perpetua* de Kant.

Es obra singular que recurre -como otros textos de Mayorga- a la humanización de personajes animales y a la reflexión sobre la actitud posible ante la violencia terrorista. La filosofía parece dar respuestas a las dudas que nos asaltan al

enfrentarnos a la realidad. En la obra aparecen referencias tanto a Kant como a Pascal... Tres perros son sometidos a multitud de pruebas, de las que sólo uno saldrá elegido. Mayorga nos presenta un mundo de rencillas y traiciones que envuelve la competitividad de los tres canes. “Mayorga plantea un conflicto doble. El del personaje consigo mismo y el de éste con la sociedad”, según sostiene Sofía Basalo en *Condiciones para la paz... La paz perpetua*. artículo cedido por el propio autor de su archivo personal.

“¿Para qué-se pregunta Basalo- exige el Estado la capacidad para la duda si lo que realmente le interesa es el acatamiento último de las órdenes? (...) ¿Quiere tal vez que exista una posibilidad de pensamiento, pero que éste sea reconducido hacia lo que le interesa?”

Los tres perros son Odín (Rottweiler impuro), Enmanuel (Pastor Alemán) y John-John (cruce de varias razas). Un cuarto perro, Casius, es junto con el Ser Humano -el encargado de hacer la selección. Los tres compiten por ser elegidos para un puesto de lucha contra el terrorismo.

La obra se desarrolla en un lugar cerrado. En él sólo aparecen definidas dos puertas. Al principio ninguno parece saber dónde está, ni cómo llegó a ese lugar... Sabemos que van a luchar por el collar blanco. Hay tres finalistas, los tres perros, y sólo un collar blanco libre.

No sabemos el resultado de la selección, pero sí se define la misión del elegido:

“Humano.- (...) Trabajamos para que todos puedan leer a Kant, ir al teatro, vivir en libertad. Pero la libertad tiene un precio. Ese precio lo pagamos nosotros en nuestros corazones. Y lo seguiremos pagando hasta que llegue la paz al mundo y a nuestros corazones. Es nuestro sueño: la paz perpetua”.

Mayorga define el espacio como un recinto cerrado con dos salidas. En él aguardan los perros para ser sometidos a distintas pruebas. Pero podemos hablar de un espacio en la extraescena, que es donde tienen lugar las pruebas a los perros.

Los diálogos inciden en la función representativa, expresiva, comunicativa y en no pocas ocasiones persuasiva.

Las acotaciones marcan el mundo interior de los personajes (psicológicas), la esfera de la acción (operativas) y el espacio.

José Monleón se plantea preguntas alrededor de la obra en *Cumpleaños con Juan Mayorga*, artículo del archivo personal del propio dramaturgo:

“¿Y quién nos asegura que los que invocan la defensa de la paz y la democracia no velan estrictamente por sus intereses? ¿Quién nos oculta las razones por las que tantos seres humanos parecen elegir la causa de los malos? ¿Quién nos asegura que los buenos somos nosotros?”

Tras una serie de debates, la obra se precipita en el gran espacio final en el que estamos inmersos. ¿Cabe esta “doble” mirada que destruye y defiende la paz? ¿Dónde nuestra responsabilidad para liberar a los valores del uso vergonzoso de que han sido y siguen siendo objeto? ¿Dónde esa realidad sin represores y reprimidos, agresores y agredidos, de todos los credos, razas y tendencias?

Caben las treguas temporales, pero la paz es otra cosa. Y la paz perpetua “en el mundo y en nuestros corazones” será quizá la última de las revoluciones, si antes no estalla el mundo en una de sus oscuras estaciones.”

En *Hamelin*, Mayorga construye la historia de una investigación judicial. El juez Montero trata de resolver un caso de pederastia. Un caso que acontece con la connivencia de los padres de la víctima. Mayorga presenta la situación vista desde todos los ángulos, lo que genera una perspectiva bastante veraz de los acontecimientos. De fondo *El flautista de Hamelin*, personaje del cuento tradicional, que el padre del juez Montero le narraba de niño.

Feli y Paco, padres del niño, el propio niño Josemarí y su hermano Gonzalo, que pone la denuncia, Raquel, la psicóloga, Rivas, el supuesto pederasta, el juez Montero, Julia su mujer y el hijo de ambos, Jaime, conforman los personajes de una obra armada desde la presencia del personaje clave de la misma, el acotador. No hay pues didascalias al uso, nos encontramos con un

personaje narrador omnisciente, que conoce todo lo que está ocurriendo, incluso los propios pensamientos de los personajes.

La obra comienza así:

Acotador.- Se alza el telón. “Hamelin”, cuadro uno.

Para la figura del acotador utiliza Mayorga un recurso ya empleado por los griegos en la comedia, tal es el caso de Aristófanes, la parábasis. El coro nos trae el mundo de autor.

Acotador.- “Hamelin”, cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada “Hamelin” el papel de Josemari es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño.

El acotador ve lo que ocurre en distinto lugares y simultáneamente:

Acotador.- (...) A esa hora, Rivas reza en su celda. Paco camina por el barrio y Feli se levanta al oír el ruido de la llave en la cerradura.

El acotador sabe incluso lo que piensan los personajes: “(Esta debe ser la cama de Josemari, piensa Montero. Piensa en la cama de su propio hijo)”.

La obra comienza cuando el juez Montero convoca una reunión para la prensa.

Montero.- Les he telefonado personalmente a uno a uno para pedirles que viniesen a esta hora mientras la ciudad duerme.

Mayorga utiliza a este personaje colectivo para criticar el enfoque que muchas veces da la prensa de la información. Por boca de Montero les acusa de hacer

literatura y de generar la difusión de noticias que perjudican las causas judiciales.

Montero.- (...) Si al menos se limitasen a hacer mala literatura...No les basta con la literatura. Quieren dictar sentencia. Sin escuchar al acusado. Ya han dictado sentencia.

Como decíamos, el cuento infantil *El flautista de Hamelin* conecta metafóricamente con lo que acontece en escena. Aparece por primera vez en el cuadro uno:

Montero.- Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas.

La historia la repetirá Montero ante Raquel, la psicóloga. Al parlamento anteriormente transcrito, Montero añadirá ante la psicóloga: “Desesperados porque las ratas estaban dentro de las casas, se miraban unos a otros sin saber qué hacer.”

Hamelin supone también una reflexión sobre la infancia. Sobre lo que la sociedad hace con los niños. Así aparece la relación difícil entre Montero y su propio hijo, Jaime.

El cuento infantil cierra la obra, que también culmina, con una escena en la que intervienen Josemari y Montero.

Montero.- Nunca hemos hablado a solas tú y yo. De hombre a hombre.

Acotador.- Montero pone su mano sobre la cabeza de Josemari, la acaricia. Apoya la cabeza del niño sobre su pecho. Montero siente que el corazón late muy deprisa.

Montero.- Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas. Desesperados porque las

ratas ya estaban dentro de las casas se miraban unos a otros sin saber qué hacer. Entonces llegó a Hamelin un hombre de cuya flauta salía una hermosa música.

También Josemari dibuja ratas en la parte de atrás de la carta que le escribe Rivas y que le hace llegar su hermano Gonzalo:

Acotador.- Josemari da la vuelta a la carta y dibuja.¿Un caballo o una rata? Parece una rata. Luego otra y otra, un millón de ratas.

Es relevante detenernos en la figura del acotador, encargado de dar las indicaciones escénicas y a los personajes.

Acotador.- Montero pone ante él ocho fotos de varones adultos.

El diálogo está formado por funciones representativas, expresivas y comunicativas. El espacio es múltiple y el tiempo aglutina sucesos referidos y mostrados (diegéticos).

De modo casi metafórico Bernardo Antonio González Tognoni se refiere a *Hamelin* al hablar en el extenso artículo “Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (Hamelin) – John Patrick Shanley en Nueva York (Doulot)”, anteriormente citado, y que fue cedido por el dramaturgo de su archivo personal. Habla de una ciudad dividida en dos. Frente a los “espacios dedicados al ocio”, la otra ciudad “donde el ocio se asocia con la esclavitud de personas que luchan a diario para sobrevivir”.

También al abordar el estudio de *El traductor de Blumemberg*, se hace necesario comenzar por el tratamiento que al espacio da Juan Mayorga, ya que en ocasiones, el propio espacio determina el resto de los elementos de la obra. La acción transcurre en dos lugares claramente delimitados, que se alternan en cada uno de los once cuadros: un vagón de tren y un sótano.

En estos dos espacios Blumemberg y su traductor, Calderón, personajes patentes hacen constantes referencias a Silesius, personaje ausente pero latente, ya que su ausencia no deja de estar en escena gracias al misterio que los otros dos generan en el espectador.

En cuanto a las acotaciones y al texto secundario, podemos decir que caminan paralelos al conflicto. Ellos son los que marcan las acciones conflictivas que culminarán al final con la quema de la traducción que Calderón estaba haciendo de la obra de Blumemberg.

El texto secundario se articula por medio de enfrentamientos constantes entre los dos personajes que permanecen todo el tiempo en escena.

Calderón.- Cada palabra es un peligro para mí. Usted camina sobre terreno firme. Yo escribo cada palabra a vida o muerte. Jamás seré traducido. La mía es la última palabra.

(...)

Calderón.- (...) (Toma el folio roto. Lee). “El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma”. Es como si esta frase estuviese pidiendo un traductor más.

Son misteriosas estas palabras de Calderón, el traductor. El enemigo es nuestra pregunta... Pero, ¿Quién es el enemigo? ¿Silesius? ¿Hitler? O el propio Blumenberg...

“Yo escribo cada palabra a vida o muerte”, ¿quién acecha a Calderon, Silesius?...

Blumemberg.- Todo está en los ojos de los niños mucho antes de que suene el primer disparo. Los niños prevén el sacrificio de los inocentes. Hubo un tiempo en que no me daban miedo. Pero llegó el día en que sentí miedo de mi propio hijo. Así que ya sabes cuantos enemigos puede tener un hombre.

Los diálogos son ágiles, a pesar de ser densos. De una carpintería magistral. Cargados de interés y de cierta poética de la austeridad. Pero lo que les

caracteriza en primer lugar es el misterio que encierran, que se irá desvelando hacia el final, pero no del todo.

Mayorga nos presenta a Blumemberg y a su traductor inmersos en una tarea que los va definiendo como personajes, evitando y tratando de encontrar a un tiempo a otro personaje, Silesius.

Dos tiempos entrecruzados se corresponden con los dos espacios, el tren, situado en el pasado y el sótano, que marca el tiempo presente. Entre ambos se establece una especie de diálogo.

Mayorga nos habla de la traición, del dolor, de la guerra pasada o por venir... a través del conflicto entre los dos personajes principales: Blumemberg y Calderón.

6. Conclusiones

Si nos aproximamos a la obra de Juan Mayorga como lectores, espectadores o estudiosos nos atrapa y a un tiempo nos sorprende. Nos atrapa por su elevada calidad dramático-literaria, por su hondo compromiso con la actualidad, por su sentido ético y por su profundo análisis o revisión del pasado.

Si continuamos profundizando en su figura, en su extensa formación incansable, comenzamos a comprender ya algunas cosas. Y es que Mayorga ha dado una vuelta de tuerca a todo su saber teórico y filosófico, en buena medida se ha desprendido de él para prestárselo a sus personajes dramáticos. Así, en las palabras de estos personajes “*mayorguianos*” descubrimos el palpito de un saber filosófico, de una profunda reflexión sobre el ser humano.

La obra de Juan Mayorga comprendida en el periodo marcado de estudio sorprende por su variedad y vitalidad al tratar de modo novedoso temas y conflictos del pasado y al mantener el interés por temas nuevos que él enfoca de modo sorprendente.

Su teatro histórico nos lleva de la mano a temas en los cuales son visibles los conflictos originados por el poder, la lucha por la supervivencia y la visión de un ser humano víctima y verdugo de la historia, al tiempo que motor de la misma. Lo vemos en *Himmelweg*, pero lo vemos además en *Siete hombres buenos*, en *El jardín quemado* o en *Cartas de amor a Stalin...* Todos ellos contenidos en el apartado de Teatro histórico-político: textos clave de este

estudio. El teatro de este autor viene a reflejar, sin duda alguna, el pasado como agente que ilumina nuestro presente. Mayorga considera que somos responsables frente a la historia principalmente en lo que tiene que ver con el respeto a las víctimas de la misma. Responsables de los efectos que sobre esa humanidad ejercen los totalitarismos, la barbarie nazi, el estalinismo...

Estamos ante el teatro de la memoria del que habla Puchades, citado anteriormente en este estudio, un teatro que revisa el pasado para encarar el futuro. El autor nos demuestra que el pasado nos desvela nuestro presente más que el presente mismo.

Podríamos señalar el carácter revelador de esos cuatro textos clave en los que el autor expresa su desconfianza hacia el ser humano que ejerce su poder sobre los débiles a quienes aplasta sin piedad. El poder que se ejerce sobre las víctimas, las víctimas de la historia, cree Mayorga, nos concierne.

Pero en estos textos detiene su mirada sobre un caso concreto de poder. El que ejerce el estado totalitario sobre el artista. Este es el tema fundamental de *Cartas de amor a Stalin*. El autor nos habla de cómo en los gobiernos totalitarios el poder cercena los derechos de quienes se oponen a él o de quienes simplemente tratan de crear su propia obra. Silencian al artista, lo aniquilan en su faceta como autor, en su faceta como ser humano, con todos los medios que estos estados tienen a su alcance.

Es Stalin quien anula al autor ruso Bulgákov. Es el estalinismo lo que frena, impide, dificulta la tarea de este autor, personaje real, que Mayorga rescata para escribir *Cartas de amor a Stalin*. La obra refleja la vida del escritor Mijail Bulgákov quien en los años veinte es un autor reconocido en la URSS. Cuando la censura actúa sobre sus obras y se requisan sus manuscritos sus más allegados le piden que se retracte escribiendo una obra comunista. En vez de ello, decide escribir a Stalin. El 18 de abril de 1930 éste lo llama por teléfono. El resultado es la creación por parte de Bulgákov de una pieza que tiene al diablo como personaje protagonista, *El maestro y Margarita*. El autor ruso continúa escribiendo a Stalin cartas cada vez más desesperadas que figuran en *Cartas a Stalin* de M. Bulgákov y E. Zamiatin (1991:65-69).

Esta situación terrible, a la que indudablemente Juan Mayorga tiene acceso, marca la vida del escritor ruso Bulgákov. El dramaturgo español toma de la realidad los cuatro personajes de la obra: Stalin, Bulgákov, Zamiatin y el propio Bulgákov. Estamos ante un teatro político que muestra la contradicción, el conflicto.

Mayorga nos enfrenta al hecho de que no estamos a salvo, de que la guerra perdura en la paz. La tierra quemada de *El jardín...* es una metáfora sobre la guerra. El silencio cómplice de la paz trata de tapar el horror de la guerra. Así la misión de Benet, personaje protagonista de *El jardín quemado*, es descubrir la verdad. Tiene mucho que ver este texto de Mayorga con la memoria, con recuperar el pasado para enfrentar el presente con dignidad. La acción se desarrolla en un hospital psiquiátrico. De fondo la necesidad de Benet de descubrir la verdad, lo que nunca fue juzgado. Destruir ese jardín quemado, acabar con el muro que todavía, y ya en democracia, lo mantiene al margen de la realidad. Dar a esos “internos”, “enfermos”, “presos”... de nuevo la libertad perdida. Pero el dramaturgo nos enfrenta con esta obra a la dificultad de asimilar la verdad. Nos deja perplejos al descubrir que fueron los enfermos los que murieron ajusticiados por las tropas franquistas, en vez de los republicanos que Garay decidió proteger.

Los textos más breves condensan todo el imaginario del autor. Algunos son brevísimos, pero no por ello eluden las preguntas que Mayorga lanza al espectador, a la sociedad en su conjunto. Opresores y oprimidos, el racismo y la discriminación, en estos textos laten los temas que preocupan a Mayorga. Para el dramaturgo, el valor de estas obras breves reside no en la extensión sino en la intensidad y en la capacidad para transmitir experiencia.

Estos textos breves tienen profundas similitudes con los textos extensos, por ejemplo en cuanto a su temática, y muchos son el sustrato de estos últimos, como sucede con *Animales nocturnos*.

En *La piel* vemos la huella de *El portero* de Harold Pinter. Un personaje llega a un lugar y rompe el equilibrio siendo la causa de un caos que debe recomponerse.

En otra pieza breve, *Amarillo*, vemos la influencia de Federico García Lorca. En ella Mayorga muestra la relación de un niño y un ciego alrededor de una mujer.

He soñado que un tigre te comía los ojos

Aparece el juego poético del ciego con el niño que se expresa a través de la sensorialidad. Mayorga parece transportarnos al mundo de Lorca, a la palabra como forma de acción poética.

La crítica a la opresión y a la tiranía estalla en una obra del principio de su producción como *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*.

La guerra civil española es tema recurrente en su producción más breve, como aparece en la pieza *El hombre de oro* o las obras extensas *El jardín quemado* o *Siete hombres buenos*.

Otras doce obras conforman el apartado de Teatro social: textos extensos. Si tratamos de analizar y estudiar su temática vemos que dominan la corrupción - un tema muy teatral que ya aborda, por ejemplo, Valle-Inclán en su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*-, el racismo y la marginación. Mayorga enfoca de dos maneras varias de estas obras, mediante la humanización y mediante la denuncia del racismo y las conductas xenófobas, tal y como hace en su pieza extensa *Palabra de perro*.

Basándose en un texto filosófico de Montaigne Juan Mayorga plantea las preguntas clave sobre el sentido de la vida y la muerte en su obra *Últimas palabras de Copito de nieve*. Ya Ricardo Doménech se refiere en su estudio sobre el teatro de Federico García Lorca, *García Lorca y la tragedia española*, a la pervivencia en la obra del poeta del enfoque trágico, frente al religioso y al materialista. Mayorga se hace las mismas preguntas que los grandes autores se hicieron alrededor de la vida y la muerte.

Las palabras de Mayorga resuenan en las voces de todos sus personajes al servicio de unas ideas que el enuncia y ellos transmiten. Esto está muy claro en el personaje de Gottfried, el judío del campo de concentración en *Himmelweg*,

o el personaje de Benet en *El jardín quemado* o en los miembros del gobierno en el exilio mejicano de *Siete hombres buenos*. Todos ellos pertenecientes al apartado de textos clave de este estudio.

Llama la atención también la práctica ausencia de personajes femeninos en estos cuatro textos clave, si exceptuamos a Bulgákova, la mujer del escritor ruso a la que Mayorga dota de cierta entidad y que sirve para trasladar al espectador el proceso de deterioro del protagonista. Con esta salvedad en los cuatro textos que agrupamos al principio de este estudio, los personajes femeninos son escasos. Ninguno en *Siete hombres buenos*, ninguno en *El jardín quemado*, Bulgakóva, citada antes en *Cartas de amor a Stalin*, el hombre y la mujer jóvenes que discuten en el banco y la niña que juega con su muñeco en el río de *Himmelweg*.

Como su maestro, José Sanchis Sinisterra, Mayorga no concibe un teatro que no tenga en cuenta al público. El público como eje fundamental de la estética de la recepción, como pilar básico del hecho dramático, el público que añade y completa.

En este sentido, las obras de Juan Mayorga, a pesar de trasladarnos un discurso concreto, casi siempre político, pero siempre relacionado estrechamente con lo que lo político tiene de humano, dejan libertad a la interpretación que de ellas haga el espectador-lector. Al final Mayorga nos revela el teatro como acto comunicativo donde los responsables de sentido son los espectadores.

La elección de los temas no es inocente. La realidad hay que desvelarla. Mayorga defiende que hay que educar en la pregunta, educar para la sospecha. De manera que desde su óptica de autor de izquierdas expone una realidad poliédrica que él mismo, deliberadamente, deja sin cerrar.

Nos sorprende y nos inquieta, nos atrapa una imagen de la realidad, incluso del pasado, que no es maniquea, que está contemplada en toda su globalidad, en toda su intensidad. El dramaturgo rescata asuntos, temas y personajes de la realidad histórica y social y ofrece un punto de vista nuevo, abierto al espectador.

Mayorga considera que el mal es la violencia, idea que guía y resume su posición ética frente a la creación: “Creo que si nosotros tenemos una idea moral, si el arte en general y el teatro en particular tiene una idea moral es mostrar la violencia allí donde se dé”.

7. Bibliografía

ABIRACHED. R,

(1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.

ABUÍN GONZÁLEZ, A.

(1997), *El narrador en el teatro*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.

ALONSO DE SANTOS, J. L.

(1998), *La escritura teatral*, Madrid: Castalia.

(2000), “El autor español en el fin de siglo”, *Signa*, 9: 97-106.

ARAÚJO, Luis.

Un enemigo del pueblo. “Ibsen y Mayorga, una lectura compartida”. *Primer Acto* 317 (2007): 10-14.

ARISTÓTELES Y HORACIO.

(1987), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus.

ASLAN, O.

(1979), *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético.*, Barcelona: Gili.

AZNAR SOLER, Manuel

(2006), “Teatro , política y memoria en *El jardín quemado* de Juan Mayorga” en *Anales de la literatura española contemporánea*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

BARRERA BENÍTEZ, Manuel.

El teatro de Juan Mayorga. Acotaciones 7 (2001): 73-94.

BECERRA, Afonso

(2007) *Dramaturxia teoría e práctica*, Vigo, Galaxia.

BERENGUER, A.

(1988), *El Teatro en el Siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus.

(1991), *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

(1995), Teatro, producción artística y contemporaneidad, *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, 6-7: 7-23.

BOBES NAVES, María del Carmen.

(1981), “Posibilidades de una semiología del teatro”, *Estudios Humanísticos*, Universidad de León, 3: 11-26. En 1988:11-28.

BOBES NAVES, María del Carmen.

(1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid. Arco/Libros

BOBES NAVES, María del Carmen.

(1997), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco.

BROOK, Peter.

(2012), *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones Península.

BUERO VALLEJO.

(1981) “Acercas del drama histórico”, revista *Primer Acto*, número 187.

BULGAKOV, M y ZAMIATIN, E.

(1991), *Cartas a Stalin*, Madrid, Grijalbo, Mondadori.

CABO, Fernando y CEBREIRO RÁBADE, María.

(2006), *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia.

HUERTA CALVO.

(2003), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.

CENTENO, E.

(1996), *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*

Madrid:SGAE.

COCTEAU, Jean.

(2004), *Baco. Los novios de la torre Eiffel. Los caballeros de la mesa redonda*,

Losada, Buenos Aires.

CORNAGO, O.

(2000), *La vanguardia teatral en España (1966-1975). Del ritual al juego*,

Madrid: Visor.

DÍEZ BORQUE, J.M. y GARCIA LORENZO, J.L. eds.

(1975), *Semiología del Teatro*, Barcelona: Planeta.

DE TORO, Fernando.

(2008), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires. Galerna.

DOMÉNECH, Ricardo.

(2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos.

ECO, Umberto.

(2005), *Como se hace una tesis doctoral*, Barcelona, Gedisa.

ELIZALDE, I.

(1977), *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid: Cupsa

FERNÁNDEZ, José Ramón.

Conversación con Juan Mayorga. Primer Acto 280, septiembre-octubre (1999): 54-59.

GARCÍA BARRIENTOS, J.L.

(2003), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

GARCÍA BARRIENTOS, J.L.

(1991), *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas.

GARCÍA TEMPLADO, J.

(1978), *La función poética y el teatro de vanguardia*, Murcia: Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.

GENE, J.C.

(1985), "Personaje y actor", *Actas de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, García Lorenzo, L. Ed., Madrid: Taurus, pp. 67-73.

-GONZÁLEZ, Rafaél.

"Juan Mayorga: Teatro en busca de la verdad", en Archivo personal del autor.

GREIMAS, A.J- COURTÈS, J.

(1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.

GROTOWSKI, J.

(1968), *Hacia un teatro pobre*, México y Madrid: Siglo XX, 19ª ed. 1980, 20ª ed.1992.

GUERRERO ZAMORA, J.

(1967-1967), *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona: F. Flors, 4 vols.

HENRÍQUEZ, José.

Entrevista con Juan Mayorga. *Primer Acto* 305 (2004): 20-24.

HERAS, Guillermo.

“Juan Mayorga: compromiso y estética en la dramaturgia española contemporánea”, archivo personal de Juan Mayorga.

INGARDEN ROMAN

(1973), *The Literary Work of Art*, Northwestern: University Press.

JIMENEZ MORATO

(2000), “Alma o cuerpo”, artículo perteneciente al archivo personal de Juan Mayorga.

JOUVET, L.

(1953), *Testimonios sobre el teatro*, Buenos Aires: Psique.

KANTOR, T.

(2009), *Teatro de la muerte*, Barcelona: Alba Editorial.

KAPLAN, D.M. et al.

(1973), *La cavidad teatral*, Barcelona: Anagrama.

KOWZAN, Tadeusz.

(1997), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco/Libros

LAYTON, William.

(1990), *¿Por qué? Trampolín del actor* Madrid. Fundamentos.

LOTMAN, Y.M.

(1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo.

MATERNE, Linda.

“El poder y la libertad del artista en *Cartas de amor a Stalin*”. Archivo personal de Juan Mayorga.

MATTEINI, Carla.

Los motivos de Juan Mayorga. Primer Acto 280 (1999): 48-53.

MAYORGA, Juan.

(1999), “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto 280*: 8-10.

MAYORGA, Juan.

(2000), “Teatro para después de la historia”, *El cultural* (12-4-2000).

MAYORGA, Juan.

(2011), “Mi teatro histórico”, *Himmelweg*, ed. Aznar Soler (pp 185-187).

MAYORGA, Juan.

(2007), *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia.

MAYORGA, Juan,

(1990), *Siete hombres buenos*, Marqués de Bradomín 1989, Madrid, Instituto de la Juventud, pp. 97-185.

MAYORGA, Juan.

(1993), *Más ceniza*, Primer Acto nº 249, pp. 49-87.

MAYORGA, Juan.

(1994), *Más ceniza*, Calderón de la Barca 1992, Madrid, Ministerio de Cultura, pp.7-72.

MAYORGA, Juan.

(1993), *El traductor de Blumenberg*, “Nuevo teatro español” nº14, Madrid, Ministerio de Cultura.

MAYORGA, Juan.

(1994), *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* (1994) Monólogos I, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 99-113.

MAYORGA, Juan.

(1998), *El hombre de oro*, *Ventolera-Rotos*, Madrid, Teatro del Astillero, pp. 61-72.

MAYORGA, Juan,

La mala imagen y Amarillo, *Estreno* vol. XXVI nº2.

MAYORGA, Juan.

La mala imagen, *Amarillo*, *BRGS* en (recopilación de textos breves del autor)
(2001) *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque

MAYORGA, Juan.

(2001), *El gordo y el flaco*, *Acotaciones* nº 7, pp, 95-138.

MAYORGA, Juan.

(2004), *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco* Madrid, Teatro de El Astillero.

MAYORGA, Juan.

(2003), *Animales nocturnos. El traductor de Blummemberg. El sueño de Ginebra*, Madrid, La Avispa.

MAYORGA, Juan.

(2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque.

MAYORGA, Juan.

(2006), *El chico de la última fila*, Ciudad Real, Ñaque.

MAYORGA, Juan.

(2007), *La paz perpetua* en Primer Acto nº 320, pp. 51-82.

MAYORGA, Juan.

(2004), *Camino del cielo* en Primer Acto nº 305, pp. 29-56

MAYORGA, Juan.

(2011), *Himmelweg*, Ñaque (Ed. Manuel Aznar / art. Mi teatro histórico 185-187)

MEDINA VICARIO, Miguel.

(2000), *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos.

MIRALLES, A.

(1994), *Aproximación a un teatro alternativo*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro

MOLERO MENGLANO, L.

(1974), *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Editora Nacional.

MONLEÓN, José.

(2006), *La construcción de la memoria. Primer Acto* 315, pp. 100-101.

MONLEÓN, José.

(2007), *Palabra de perro, El Gordo y el Flaco, de Juan Mayorga. Primer Acto* 320, P. 184.

MONLEÓN, José.

“Cumpleaños de Mayorga”, cedido del archivo personal de Juan Mayorga

MONNER SANS, J.M.

(1963), *Introducción al teatro del Siglo XX*, Buenos Aires: Columba.

MONTAIGNE.

(2005) *Ensayos I (De cómo filosofar es aprender a morir)*, Madrid, Cátedra.

MOUNIN, G

(1972) *Introducción a la semiología. La comunicación teatral*, Barcelona, Anagrama.

NUÑEZ RAMOS, R.

(1988), *Semiótica do texto teatral*, A Coruña, *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 71.

OLIVA, César.

(2007), *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

OLIVA, C.

(1989), *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra.

OLIVA, C

(2002), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid: Nuevo Milenio.

OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.

(1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, J.

(1977), *Idea del teatro*, Madrid: Revista de Occidente.

PAVIS, Patrice.

(1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

PAZ GAGO, José María.

Sleuth. La meta-reescritura filmico-teatral (más sobre el método comparativo semiótico textual), Universidade de A Coruña.

PAZ GAGO, José María.

Texto y representación en el teatro español del último cuarto del siglo XVI,
Universidade de A Coruña.

PAZ GAGO, José María.

El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI, Universidade de A Coruña.

PAZ GAGO, José María.

(1995), *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*,
Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

PAZ GAGO, José María.

(2011), *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Edhasa. Castalia.

PROPP, V.

(1974), *Morfología del cuento*. Madrid. Fundamentos.

PÉREZ GÁLLEGO, C.

(1975), Dentro-fuera y presente-ausente en teatro, *Semiología del teatro*, Díez Borque, J.M. y García Lorenzo, L.eds., pp. 167-192.

PÉREZ MINIK, D.

(1961), *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*, Madrid: Guadarrama.

PIRANDELLO, L.

(1960), *Escritos sobre el teatro y la literatura*, Milano: Mondadori

PONCE, F.

(1969), *Introducción al teatro contemporáneo*, Madrid: Editora Nacional.

PUCHADES, Xavier.

(2004), "Para asaltar a la memoria. Comentario ininterrumpido sobre la obra de Juan Mayorga, Valencia: Universidad de Valencia.

RAGUÉ-ARIAS, M. J.

(1996), *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Madrid: Ariel.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M.

(1972), *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona: Península.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.)

(2007), *Análisis de los espectáculos teatrales (2000-2006)*, Madrid:Visor.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.)

(2003) *Teatro y memoria en la segunda mitad de siglo XX*, Madrid: Visor.

ROMERA CASTILLO, J (ed.)

(2011) *El teatro breve en los inicios de siglo XXI*, Madrid: Visor.

ROMERA CASTILLO, J (ed.)

(2006) *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor.

ROMERA CASTILLO, J (ed.)

(1999) *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid: Visor.

ROMERA CASTILLO, J (ed.)

(1999) “Sobre teatro histórico actual”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid: Visor.

RUGGERI MARCHETTI, Magda.

“La gran temporada de Juan Mayorga”, archivo personal de Juan Mayorga.

RUIBAL, J.

(1973), *Teatro sobre teatro*, Madrid: Cátedra.

RUIZ RAMON, F.

(1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid: Fundación March-Cátedra.

RUIZ RAMÓN, Francisco.

(1986), “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, en VV.AA, *Actas IX. A/H*, p. 365-388.

SALVAT, R.

(1981), *Historia del teatro moderno. Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona: Península.

(1983), *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona: Montesinos.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A.

(1994), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SANCHIS SINISTERRA, J.

(1985), "Personaje y acción dramática", *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, García Lorenzo, L. ed, Madrid: Taurus, pp. 97-115.

(1993), "Por una teatralidad menor", *Collecció de la Llotja*, 3: 25: 31.

SANCHIS SINISTERRA, José.

(2003), *Dramaturgia de textos narrativos. Ñaque*. Ciudad Real: 59-116.

SIRERA, Joseph Lluís.

"Juan Mayorga: Memoria del teatro". Archivo personal de Juan Mayorga.

SPANG, K.

(1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa.

SPANG, Kurt.

(2000), *Los géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

STANISLAVSKI, K.

(1975), *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.

(1977), *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires: Quetzal.

(1990), *El arte escénico*, Madrid: Siglo XXI.

SERRANO, Virtudes.

(2001), Introducción a *El jardín quemado*. En: Mayorga, Juan. *El jardín quemado*. Universidad de Murcia: 9-35.

SZONDI, P.

(1994) (2011), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino

GONZÁLEZ TOGNONI, Bernardo Antonio.

“Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (Hamelin)- John Patrick Shanley en Nueva York (Doubt)”. Archivo personal de Juan Mayorga.

TORDERA, A.

(1981), “*Actor, espacio, espectador, teatro*”, *Cuadernos de Filología*, 1: 143-156.

(1988), “*El paso del tiempo (Variaciones sobre una teoría del orden teatral)*”, *Dispositio*, 13/33 35: 129-146.

(2000), “*Rasgos de las dramaturgias jóvenes: dentro y fuera del texto*”, *Signa*, 9: 107-118.

TORO, A. de y F.

(1998), *Acercamiento al teatro actual (1970-1995). Historia - Teoría - Práctica*, Frankfurt/Main: Vervuert-Iberoamericana.

TRAPERO LLOBERA, P.

(1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

USCATESCU, G.

(1968), *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.

VELTRUSKY, J.

(1964), “Man and Object in the Theater”, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Garvin, P. L. de., Washington: Gerogetown University Press, pp. 83-91.

(1977), *Drama as Literature*, Lisse: P. Ridder Press. Ed. esp.: *El drama como literatura*, Buenos Aires: Galerna, 1990.

VIEITES, Manuel F.

(2005), *Análise e interpretación de textos dramáticos*, Vigo, Galaxia.

VIEITES, Manuel F.

(2004), *O teatro*, Vigo, Galaxia.

VIEITES, M. F.

(1995), “Introducción ó estudio do espacio do teatro”, *Revista Galega de Teatro*, 12.

(1996), “Texto dramático, texto espectacular e texto teatral. Apuntamentos para unha teoría xeral da obra dramática”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 3: 103-125.

VIEITES, M. F. ed.

(1997), *Teoría e técnica teatral. Unha introducción*, Santiago de Compostela: Laiovento.

VILLANUEVA, D.

(1985), "*Las posibilidades del análisis teatral*", *Insula*, 469: 15-16.

VILLEGAS, J.

(1982), *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa: Girol Books.

WAGNER, F.

(1970), *Teoría y técnica teatral*, Madrid: Labor.

WATZLAWICK, Paul; Bavelas, Janet B. e Jackson.

(1991), *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.

8. Apéndices

APÉNDICE I⁴

- Juan Mayorga ha estrenado o publicado los siguientes textos teatrales:

Siete hombres buenos -Accésit del premio Marqués de Bradomín 1989-.

“Marqués de Bradomín 1989”, Instituto de la Juventud, Madrid 1990, pp. 97-185.

Más ceniza -Premio "Calderón de la Barca" 1992, ex aequo-.

Ediciones: 1) *Primer Acto* nº 249 (1993), pp. 49-87; 2) “Calderón de la Barca 1992”, Ministerio de Cultura, Madrid 1994, pp. 7-72; 3) Visor, Madrid 1996; 4) Digital: Novalibro.com.

Puestas en escena: 1) 20 de Mayo de 1994, Sala Cuarta Pared –Madrid-, con dirección de Adolfo Simón; 2) 26 de Noviembre de 1997 en la Casa del Teatro de Valera (Venezuela), por el TNJ-Núcleo Valera, con dirección de Javier Yagüe.

Lectura dramatizada: 9 de Marzo de 1994, Sala Manuel de Falla S.G.A.E. - Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al italiano de Federica Frasca: *Altra cenere* (Edición biligüe), Aliena Editrice, Firenze 2004.

El traductor de Blumemberg.

Ediciones: 1) *Nuevo Teatro Español* nº 14, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 25-84; 3) *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, La Avispa, Madrid 2003, pp. 73-111; 3) Digital: www.parnaseo.uv.es.

Puesta en escena: 16 de Agosto de 2000, Teatro Nacional Cervantes –Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras.

Lecturas dramatizadas: 1) 27 de Marzo de 1994, Teatro María Guerrero - Madrid-, con dirección de Joaquín Vida; 2) 10 de Agosto de 2000, ICI –

⁴ La información utilizada en los apéndices procede del archivo de Juan Mayorga.

Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras; 3) 1 de Marzo de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al griego de Leonidas Karatzas: *Ο μεταφραστής του Μπλουμπεργκ*. En: *Ευρωπαϊχο θέατρο II*, Καστανιώτη, Atenas, 2004, pp. 147-202.

Traducción al inglés de Simon Breden: *Blumemberg's Translator*. Lectura dramatizada: 3 de Octubre de 2007, Soho Studio –Londres-, con dirección de Simon Breden.

Traducción al italiano de Ilaria Panichi: *Il traduttore di Blumemberg*. Lectura dramatizada: 11 de Septiembre de 2004, Piccolo Teatro – Teatro Grassi – Milán-, con dirección de Andrea Taddei.

Traducción al portugués de Antônio Gonçalves: *O tradutor de Blumemberg*. En: *Artistas Unidos* nº 10, pp. 118-131. Lectura dramatizada: 20 de Octubre de 1997, Teatro da Aliança Francesa –Botafogo-.

Concierto fatal de la viuda Kolakowski.

Edición: *Monólogos I*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid 1994, pp. 99-113.

El hombre de oro.

Ediciones: 1) *Gestos* nº 24 (1997), pp. 153-163; 2) *Ventolera – Rotos*, Teatro de El Astillero, Madrid 1998, pp. 61-72.

Puesta en escena: 2 de junio de 1996, Sala Cuarta Pared -Madrid-, dentro del espectáculo *Rotos*, sobre textos de *El Astillero*, con dirección de Carlos Rodríguez.

El sueño de Ginebra.

Ediciones: 1) *Panorámica del teatro español actual*, de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Fundamentos, Madrid 1996, pp. 95-114; 2) *Monólogos de dos Continentes*, Corregidor, Buenos Aires 1999, pp. 225-249; 3) *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, La Avispa, Madrid 2003, pp. 51-72.

Puesta en escena: 4 de Septiembre de 1996, Sala Cuarta Pared -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Lectura dramatizada: 29 de Mayo de 2002, Bodegas El Pimpi –Málaga-, con dirección de Jorge Rivera.

El jardín quemado.

Ediciones: 1) *Escena* nº 43 (1998), pp. 43-58; 2) Universidad de Murcia, Murcia 2001; 2ª edición: 2007; 3) Digital: [www. caoseditorial.com](http://www.caoseditorial.com).

Lecturas dramatizadas: 1) 3 de Abril de 1997, Teatro García Lorca -Madrid-, con dirección de Luis Blat; 2) 11 de Febrero de 2002, Sala Manuel de Falla – Madrid-, con dirección de Guillermo Heras; 3) 22 de Mayo de 2002, Teatro Arriaga –Bilbao-, con dirección de Marina Shimanskaya; 4) 18 de Julio de 2005, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de Ada Vilaró.

Traducción al inglés de Nick Drake: *The scorched garden*, Spanish plays, Nick Hern Books, London 1999, pp. 55-104. Lecturas dramatizadas: 1) 9 de Abril de 1997, Royal Court -Londres-, con dirección de Caroline Hall; 2) 22 de Septiembre de 2000, Juan Carlos I Auditorium –Nueva York-, con dirección de Nathalia Martínez.

Traducción al portugués de Antonio Gonçalves: *O jardim queimado*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.

La mala imagen.

Ediciones: 1) *Estreno* vol XXVI, nº 2 (2000), pp. 15-18; 2) *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real 2001, pp. 11-27.

Lectura dramatizada: 25 de Abril de 2001, Diputación de Ciudad Real, con dirección de Fernando Bercebal.

Puesta en escena: 23 de Octubre de 1997, Sala Cuarta Pared -Madrid-, dentro del espectáculo *Fotos*, sobre textos de *El Astillero*, con dirección de Carlos Rodríguez.

Legión

Ediciones: 1) *Ventolera – Rotos*, Teatro del Astillero, Madrid 1998, pp. 41-49; 2) *Teatro para minutos*, Ñaque, Madrid 2001, pp. 47-57.

Lecturas dramatizadas: 1) 9 de Marzo de 1998, Sala Manuel de Falla de la S.G.A.E. -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras; 2) 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos Varela: *Lexión, Revista Galega de Teatro* nº 16, Separata X-XI, pp. 5-12.

La piel

Edición: “Art teatral” nº 17, pp. 53-58.

Puestas en escena: 1) 21 de Abril de 1998, Teatro García Lorca -Madrid-, con dirección de Salomé Aguiar; 2) 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo – Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo *El ojo en el bosque*.

Lectura dramatizada: 3 de Junio de 2001, Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente.

Amarillo

Ediciones: 1) *Estreno* vol XXVI, nº 2 (2000), p. 20; 2) *Oscuridad*, Teatro de El Astillero, Madrid 2001, pp. 89-93; 3) *Teatro para minutos*, Ñaque, Madrid 2001, pp. 29-31.

Puesta en escena: 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo *El ojo en el bosque*.

Lectura dramatizada: 1) 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal; 2) 19 de Octubre de 2001, Casa de América – Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Puesta en escena de la versión inglesa –inédita- del Royal Court: 6 de Agosto de 1998, Royal Court Upstairs -Londres-, con dirección de Cristian Popescu.

El Crack

Edición: *Al borde del área*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante 1998, pp. 81-88.

Puesta en escena: 13 de Octubre de 2002, Teatro Cardenal Gonzaga -La Cabrera-, con dirección de Pablo Calvo, dentro del espectáculo *Miedo escénico*.

Angelus Novus

Puesta en escena: 14 de Mayo de 1999, Teatro Valle Inclán -Madrid-, con dirección de Salomé Aguiar.

Cartas de amor a Stalin –Premio Caja España 1998, Premio Borne 1998, Premio Celestina al mejor autor en la temporada 1999-2000-.

Ediciones: 1) *Primer Acto* nº 280 (1999), pp. 65-88; 2) *Signa* nº 9 (2000), pp. 211-255; 3) SGAE, Madrid 2000; 4) En: Testimonios del teatro español: 1950-2000, vol. I, Girol Books, Ottawa 2002; 5) Digital: www.celcit.org.ar.

Puestas en escena: 1) 8 de Septiembre de 1999, Teatro María Guerrero – Madrid-, con dirección de Guillermo Heras, en una producción del Centro Dramático Nacional; 2) 2 de Noviembre de 2000, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de José Sanchis Sinisterra; 3) 29 de Marzo de 2004, Centro de Arte Lía Bermúdez –Maracaibo, Venezuela-, con dirección de Guillermo Heras; 4) 23 de Marzo de 2007, Sornotas Aretoa de Amorebieta, con dirección de Paco Obregón; 5) 6 de Julio de 2007, Centro Cultural de la Cooperación – Buenos Aires-, con dirección de Enrique Dacal; 6) 25 de Septiembre de 2008, Teatro Jovellanos –Gijón-, con dirección de Gemma de Luis; 6) 17 de Diciembre de 2008, Teatro Victoria –Talavera de la Reina-, con dirección de Helena Pimenta.

Traducción al catalán de Lourdes Malgrat: *Cartes d'amor a Stalin*, Arola, Tarragona 1999.

Traducción al croata de Milovoj Telecan: *Ljubavna pisma Staljinu*. Puesta en escena: 27 de Octubre de 2000, Teatar ITD –Zagreb-, con dirección de Sasa Broz.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos: *Cartas de amor a Stalin*. Editorial Galaxia, Vigo 2009.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl: *Γραμματα αγάπης στου Σταλιν*, Synergie, Atenas, 2008.

Traducción al inglés de María E. Padilla: *Love Letters to Stalin*, Estreno, New Brunswick, New Jersey, 2002. Puesta en escena: 14 de Septiembre de 2004, Adrienne Theater –Philadelphia, Pensilvania, EEUU-, con dirección de Anthony Hostetter. Lectura dramatizada: 2 de Mayo de 2004, New Jersey Repertory Company –New Jersey-, con dirección de Alyse Rothman.

Traducción al italiano de Emilio Coco: *Lettere d'amore a Stalin*. En: *Teatro spagnolo contemporaneo*, vol. III, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004, pp. 201-240.

Traducción al portugués de José Martins: *Cartas de amor a Staline*, Campo das Letras, Porto, 2002. Puesta en escena: 24 de Mayo de 2002, Matadero Municipal -Viana do Castelo-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al portugués de Aimar Labaki: *Cartas de amor para Stalin*. En: *Nova dramaturgia espanhola*, 7letras, Río de Janeiro 2001. Lectura dramatizada: 19 de Septiembre de 2001, Teatro Jockey Rioarte –Río de Janeiro-, con dirección de César Augusto, Mariana Lima y Marcelo Olinto.

Traducción al rumano de Doina Fagadaru: *Scrisori de dragoste catre Stalin*, Omonia, Bucarest 2004. Emisión radiofónica: 1 de Marzo de 2007, Teatro radiofónico Nacional, bajo la dirección de Mihail Lungeanu.

La mujer de mi vida

Edición: *Escena* nº 64 (1999), *Sopa de radio*, p. XV.

Puesta en escena: 3 de Diciembre de 1999, Casa de la Cultura -Barcelona-, con dirección de Oriol Grau, dentro del espectáculo *Sopa de radio*.

BRGS

Ediciones: 1) *Estreno* vol XXVI, nº 2 (2000), p. 19; 2) *Cuadernos escénicos* nº 2 (2000), p. 96; 3) *Teatro para minutos*, Ñaque, Madrid 2001, pp. 33-37.

Lecturas dramatizadas: 1) 2 de Diciembre de 2001, Casa de América, -Madrid-, con dirección de Aitana Galán; 2) 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras – Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal.

Puesta en escena: 15 de Diciembre de 1999, Casa de América -Madrid-, con dirección de Alberto San Juan, dentro del espectáculo *Cabaré Borges*.

El Gordo y el Flaco

Ediciones: 1) *Acotaciones*, nº 7 (2001), pp. 95-138; 2) *Palabra de perro / El Gordo y el Flaco*, Teatro de El Astillero, Madrid 2004, pp. 59-111; 3) Digital: www.celcit.org.ar.

Puestas en escena: 1) 29 de Enero de 2000, Teatro Adolfo Marsillach -San Sebastián de los Reyes-, con dirección de Luis Blat; 2) 6 de Diciembre de 2007, Sala Triángulo –Madrid-, con dirección de Carlos Marchena.

Lectura dramatizada: 8 de Junio de 2001, Goethe Institut –Santiago de Chile-, bajo dirección de David Ojeda.

Traducción al francés de Agnès Surbézy y Fabrice Corrons: *C'est moi le gros et toi le petit*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005.

Traducción al portugués de Antonio Gonçalves: *Buca e Estica*, Artistas Unidos, Lisboa, 2008.

La mano izquierda

Edición: *Ecos y silencios*, Ñaque, Ciudad Real 2001, pp. 80-87.

Puestas en escena: 1) 15 de Febrero de 2001, Casa de América -Madrid-, con dirección de Jesús Cracio y Roberto Cerdá, dentro del espectáculo *Ecos y silencios*; 2) 7 de Junio de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo *Por la boca muere el pez*; 3) 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo *El ojo en el bosque*.

Lectura dramatizada: 1) 25 de Abril de 2001, Diputación de Ciudad Real, con dirección de Fernando Bercebal; 2) 19 de Octubre de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción italiana de Antonella Caron: *La mano sinistra*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Una carta de Sarajevo

Ediciones: 1) *Teatro para minutos*, Ñaque, Madrid 2001, pp. 39-45; 2) Digital: www.atelier-translation.com.

Puesta en escena: 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo *El ojo en el bosque*.

Lectura dramatizada: 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal.

Encuentro en Salamanca

Edición: *Vidas y ficciones de la ciudad de Salamanca*, Consorcio Salamanca 2002, Salamanca 2002, pp. 14-26.

Lectura dramatizada: 19 de Enero de 2002, Palacio de Congresos y Exposiciones –Salamanca-, con dirección de Helena Pimenta.

La biblioteca del diablo

Edición: *La noticia del día*, La Avispa, Madrid 2001, pp. 127-135-.

Himmelweg (Camino del cielo) –Premio Enrique Llovet 2003-.

Ediciones: 1) *Historias de las fotografías*, Caja Madrid, Madrid 2002, pp. 121-131; 2) Abril, Octubre 2004, pp. 9-45, 3) *Primer Acto* nº 305 (2004), pp. 29-56; 4) Diputación de Málaga, 2004; 5) *Pasodegato*, México, 2007; 6) Losada, Buenos Aires, 2007.

Puestas en escena: 1) 17 de Octubre de 2003, Teatro Alameda –Málaga-, con dirección de Jorge Rivera; 2) 18 de Noviembre de 2004, Teatro María Guerrero

–Madrid-, con dirección de Antoni Simón; 3) 14 de Marzo de 2007, Teatro San Martín –Buenos Aires-, con dirección de Jorge Eines.

Lectura dramatizada: 4 de Febrero de 2004, SGAE –Barcelona-, con dirección de Sergi Belbel.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Himmelweg*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2006. Puesta en escena: 9 de Noviembre de 2007, La Cartoucherie – Théâtre de la Tempête (París), con dirección de Jorge Lavelli. Lectura dramatizada: 11 de Octubre de 2005, Théâtre du Rond Point (París), con dirección de Aghate Alexis. Emisión radiofónica: 8 de Febrero de 2009, Radio France Culture.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos: *Himmelweg*. Editorial Galaxia, Vigo 2009.

Traducción al griego de Maria Jatsiemanuil: *Himmelweg*, Synergie, Atenas, 2008.

Traducción al inglés de David Johnston: *Way to heaven*, Oberon, London, 2005. Puestas en escena: 1) 20 de Mayo de 2005, Royal Court -London-, con dirección de Ramin Gray, 2) 2 de Octubre de 2006, Parochial Hall Theatre - Clonmel, Irlanda-, con dirección de David Horan; 3) 22 de Enero de 2009, Burning Coal Theatre -Carolina del Norte, EEUU-, con dirección de Matthew Earnest; reestreno: 7 de Mayo de 2009, Teatro Circulo –Nueva York, EEUU-.

Traducción al italiano de Adriano Iurissevich: *Himmelweg*, Ubulibri, Milano, 2008.

Traducción al noruego de Ole Johan Skjellbred: *Himmelweg*. Puesta en escena: 31 de Agosto de 2007, Nationaltheatret (Oslo), con dirección de Alexander Mork-Eidem.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Caminho do Ceu*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.

Traducción al rumano de Ioana Anghel: *Himmelweg*, “Teatral spaniol contemporan”, Fundatia Culturala Camil Petrescu, Bucarest, 2009, pp. 121-162.

El buen vecino

Ediciones: 1) “Unheimliche. Lo siniestro”, Teatro del Astillero, Madrid 2002, pp. 75-82; 2) “Exilios”, Biblos, Buenos Aires 2003, pp. 89-93, 3) “Teatro breve entre dos siglos”, edición de Virtudes Serrano,, Cátedra, Madrid 2004, pp. 363-369; 4) En “Animalario”, Plaza y Janés, 2005, pp. 259-261.

Puestas en escena: 1) 19 de Mayo de 2002, Teatro Asura –Madrid-, con dirección de Andrés Lima y Alberto San Juan, dentro del espectáculo *Tren de mercancías huyendo hacia el Oeste*; 2) 31 de Agosto de 2004, Teatro del Pueblo –Buenos Aires-, con dirección de Luciano Cáceres; 3) 20 de Marzo de 2009, Teatro Principal –San Sebastián-, dentro del espectáculo *El club de las mujeres invisibles*, con dirección de Fernando Bernues.

Lecturas dramatizadas: 1) 27 de Abril de 2002, Centre de Cultura Contemporània –Barcelona-, con dirección de Carlota Subirós; 2) 19 de Octubre de 2002, Casa de América –Madrid-, con dirección de Carlos Marchena.

Traducción al inglés de John London: *The good neighbour*. Puesta en escena: 25 de Marzo de 2002, Jerwood Theatre Downstairs –Londres-, con dirección de Hettie Macdonald.

Traducción al francés de Claude Demarigny: *Le bon voisin*. Puesta en escena: 3 de Noviembre de 2002, Cartoucherie / Théâtre de l’Épée de Bois –Paris-, con dirección de Claude Demarigny, dentro del espectáculo “Les voisins”. Lectura dramatizada: 28 de Mayo de 2002, Théâtre de l’Opprimé –Paris-, con dirección de Claude Demarigny.

Justicia

Edición: “Maratón de monólogos 2003”, AAT, Madrid, 2003, pp. 111-114.

Puesta en escena: 18 de Febrero de 2003, Salones Lady Ana –Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *Giustizia*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Sentido de calle

Ediciones: 1) “Maratón de monólogos 2004”, AAT, Madrid, 2004, pp. 119-121; 2) en “Cuadernos del Ateneo” nº 21 (Breve Antología de Teatro Breve), pp. 55-56.

Puesta en escena: 18 de Febrero de 2003, Salones Lady Ana –Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003.

Sonámbulo (A partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti)

Edición: “Primer Acto” nº 300 (2003), pp. 27-53.

Puesta en escena: 16 de Octubre de 2003, Teatro Falla –Cádiz-, con dirección de Helena Pimenta.

Animales nocturnos

Puestas en escena: 1) 27 de Noviembre de 2003, Sala Guindalera –Madrid-, con dirección de Juan Pastor; 2) 6 de Julio de 2005, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de Magda Puyo; 3) 21 de Mayo de 2009, Teatro Lagrada –Madrid-, con dirección de Carlos Bolívar.

Ediciones: 1) *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, La Avispa, Madrid 2003, pp. 7-49; 2) en *El teatro de papel* nº 1, pp. 175-251; 3) Digital: www.cnice.mecd.es/wt/index.html.

Traducción al checo de Lenka Sovova: *Nocni zivocichové*. Lectura dramatizada: 23 de Mayo de 2008, Teatro Divadlo Leti –Praga-, con dirección de Alice Nellis.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Les Insomniaques: Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2008. Puesta en escena: 24 de Octubre de 2008, La Vence-Scène -St. Egrève-, con dirección de Sebastián Geraci.

Traducción al griego de Maria Jatsiemanuil: *Νυκτοβία Ζωα*, Synergie, Atenas, 2008. Puesta en escena: 14 de Marzo de 2008, Teatro Politia –Atenas-, con dirección de Costís Capelonis.

Traducción al inglés de David Johnston: *Nocturnal*, Oberon, London, 2009. Puesta en escena: 16 de Abril de 2009, Gate Theatre –Londres-, con dirección de Lindsey Turner.

Traducción al italiano de Adriano Iurissevich: *Animali notturni*, Ubulibri, Milano, 2008. Puesta en escena: 16 de Abril de 2009, Teatro Filodrammatici –Milán-, con dirección de Bruno Fornasari.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Animais nocturnos*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005. Puesta en escena: Quinta da Caverneira –Milán-, con dirección de Renata Portas.

Tres anillos

Edición: *Intolerancia*, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 20-24.

Puesta en escena: 9 de Enero de 2004, Sala Cuarta Pared –Madrid-, con dirección de Antonio López Dávila, dentro del espectáculo *Intolerancia*.

Palabra de perro (A partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes)

Edición: *Palabra de perro / El Gordo y el Flaco*, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 5-57.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Palavra de Cao*, Artistas Unidos, Lisboa, 2008.

Últimas palabras de Copito de Nieve (Premio Telón Chivas 2005; Finalista del Premio Max 2005 al Mejor Autor)

Edición: Ñaque, Ciudad Real 2004.

Puesta en escena: 22 de Septiembre de 2004, Nuevo Teatro Alcalá –Madrid-, con dirección de Andrés Lima.

Lectura dramatizada: 4 de Mayo de 2004, Universidad Carlos III –Madrid-, con dirección de Andrés Lima.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Copito. Les derniers mots du singe blanc du Zoo de Barcelona: Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2008.

Puesta en escena: 9 de Noviembre de 2007, Théâtre Municipal –Sens-, con dirección de Christian Fregnet. Emisión radiofónica: 22 de Febrero de 2009, Radio France Culture.

Traducción al portugués de Antonio Gonçalves: *Ultimas palabras de Floquet de Neu*. Edición: “Intervalo” nº3, pp. 9-20.

Job (A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum)

Edición: “La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre”, de F. Bárcena y otros, Anthropos, Barcelona 2004, pp. 115-136.

Puesta en escena: 11 de Mayo de 2004, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, bajo la dirección de Guillermo Heras.

Mujeres en la cornisa

Puesta en escena: 20 de Octubre de 2004, Sala Triángulo –Madrid-, bajo la dirección de David Lorente, dentro del espectáculo “Desveladas”.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *Donne sul cornicione*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Método Le Brun para la felicidad

Edición: “El pateo” nº 25, pp. 6-8.

Puesta en escena: 11 de Diciembre de 2004, Casa de América –Madrid-, bajo la dirección de Fabio Rubiano, dentro del espectáculo “Puntos cardinales”.

Departamento de Justicia

Edición: “Culturas” (Suplemento de *Diagonal*, nº 4, 14-27 de Abril de 2005), p. 8.

Traducción al portugués de Antonio Gonçalves: *Departamento de Justicia*, en “Conferencia de Imprensa e Outras Aldrabices”, Artistas Unidos, Lisboa,

2005, pp.113-114. Puesta en escena: 16 de Junio de 2005, Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), bajo la dirección de Jorge Silva Melo.

Hamelin –Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores al mejor autor en el año 2005-.

Edición: Ñaque, Ciudad Real, 2005. 2ª edición: 2007.

Puestas en escena: 1) 12 de Mayo de 2005, Teatro de la Abadía –Madrid-, con dirección de Andrés Lima (Premio Nacional de Teatro 2005; Premio Max al Mejor Espectáculo 2006); 2) 20 de Septiembre de 2006, Teatro Broadway – Buenos Aires, con dirección de Andrés Lima; 3) 30 de Mayo de 2007, Teatro San Ginés -Santiago de Chile-, bajo dirección de Jesús Codina; 4) 29 de Septiembre de 2007, Teatro Variedades –San José, Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya; 5) 10 de Febrero de 2008, Círculo Teatral Alberto Estrella –México-, con dirección de Emmanuel Morales.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Hamelin*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007. Lectura dramatizada: 16 de Diciembre de 2008, Théâtre du Rond Point –París-, con dirección de Jean-Luc Paliès. Puesta en escena: 6 de Enero de 2009, Théâtre Rideau –Bruselas-, con dirección de Christophe Sermet. Emisión radiofónica: 15 de Febrero de 2009, Radio France Culture.

Traducción al polaco de Marta Jordan: *Hamelin*, en “Dialog” 2008.1, pp. 42-68. Lectura dramatizada: 29 de Enero de 2008, Instytut Teatralny –Varsovia-, con dirección de Reda Pawel Haddad.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Hamelin*, Artistas Unidos, Lisboa, 2007. Puesta en escena: 12 de Abril de 2007, Convento das Mónicas – Lisboa-, con dirección colectiva de Artistas Unidos.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *Hamelin*, Ubulibri, Milano, 2008. Puesta en escena: 30 de Junio de 2007, Teatro India –Roma-, con dirección de Manuela Cherubini (Premio Ubu a la mejor novedad extranjera en Italia en la temporada 2007/2008).

Traducción al rumano de Iulia Buttu: *Hamelin*, en “Teatru spaniol contemporan”, Fundatia Culturala Camil Petrescu, Bucarest, 2005, pp. 193-230. Lectura dramatizada: 25 de Noviembre de 2005, Teatral Sica Alexandrescu (Brasov), bajo la dirección de Claudiu Goga. Puesta en escena: 2 de Abril de 2008, Teatrul Mic (Bucarest), bajo la dirección de Claudiu Goga.

JK

Puesta en escena: 1 de Septiembre de 2005, Sala Cuarta Pared –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras, dentro del espectáculo “Exilios”.

Ediciones: 1) *Maratón de monólogos 2006*, AAT, Madrid, 2006, pp. 71-73; 2) (*Pausa.*) nº 25, pp. 129-131; 3) *Raíces* nº 76, pp. 65-66.

Traducción al inglés: en (*Pausa.*) nº 25, pp. 199-200.

La mujer de los ojos tristes

Puesta en escena: 29 de Noviembre de 2005, Teatro Español –Madrid-, con dirección de Celia León y Andrés Lima, dentro del espectáculo *Mihura por cuatro*.

Edición: *Mihura por cuatro*, Teatro Español, 2006, pp. 83-94.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *La donna degli occhi triste*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Primera noticia de la catástrofe (A partir de “Historia de las Indias”, de Bartolomé de las Casas).

Edición: En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 377-393.

Puesta en escena: 25 de Septiembre de 2006, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, bajo la dirección de Guillermo Heras.

El chico de la última fila (Premio Max al mejor autor 2008, Premio Telón Chivas 2007)

Edición: Ñaque, Ciudad Real 2006.

Puestas en escena: 1) 14 de Octubre de 2006, Teatro Tomás y Valiente – Fuenlabrada-, con dirección de Helena Pimenta; 2) 23 de Junio de 2007, Círculo de la Prensa –Tucumán-, con dirección de Leonardo Goloboff.

Traducción al francés de Jorge Lavelli y Dominique Poulange: *Le garçon du dernier rang*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2009. Puesta en escena: 3 de Marzo de 2009, La Cartoucherie – Théâtre de la Tempête (París), con dirección de Jorge Lavelli.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *Il ragazzo dell'ultimo banco*, Ubulibri, Milano, 2008. Puesta en escena: 2 de Junio de 2009, Teatro Piccola Corte (Genova), con dirección de Alberto Giusta.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *O rapaz da Última Fila*, Artistas Unidos, Lisboa, 2008.

Las películas del invierno

Ediciones: 1) (*Pausa.*) nº 25, pp. 132-144; 2) *El pateo* nº 25, pp. 1-6; 3) *Abril*, Octubre de 2007, pp. 7-13.

Traducción al inglés: en (*Pausa.*) nº 25, pp. 200-204.

Fedra

Puesta en escena: 12 de Julio de 2007, Teatro Romano –Mérida-, bajo la dirección de José Carlos Plaza.

La tortuga de Darwin (Premio Max al mejor autor 2009)

Puesta en escena: 6 de Febrero de 2008, Teatro de la Abadía –Madrid-, bajo la dirección de Ernesto Caballero.

Edición: Ñaque, Ciudad Real 2008.

Traducción al francés de Yves Lebeau; *La tortue de Darwin*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2009. Emisión radiofónica: 1 de Marzo de 2009, Radio France Culture.

La paz perpetua (Premio Valle Inclán 2009)

Ediciones: 1) *Primer Acto* nº 320 (2007), pp. 51-82; 2) CDN, Madrid, 2008.

Puesta en escena: 24 de Abril de 2008, Teatro María Guerrero –Madrid-, bajo la dirección de José Luis Gómez.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *La paix perpétuelle*. Lectura dramatizada: 25 de Octubre de 2008, Théâtre de Chimères –Biarritz-, con dirección de Guy Labadens. Emisión radiofónica: 22 de Febrero de 2009, Radio France Culture.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos: *A paz perpetua*. Editorial Galaxia, Vigo 2009.

Traducción al polaco de Marta Jordan: *Wieczny Pokój*. Lectura dramatizada: 11 de Mayo de 2009, Teatr Im. Wilama Horzycy –Torun-, bajo la dirección de Iwona Kempa.

El elefante ha ocupado la catedral

Puesta en escena: 27 de Agosto de 2008, Teatro Juan Chorot –Ciudad Ducal-, con canciones de Pedro Sarmiento, bajo la dirección de Ana y Laura Sarmiento.

La lengua en pedazos (A partir del “Libro de la vida” de Teresa de Jesús)

Puesta en escena: 18 de Mayo de 2009, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, bajo la dirección de Guillermo Heras.

- Es coautor, con Juan Cavestany, de *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*. Edición: En Animalario, Plaza y Janés, 2005, pp. 277-301. Puesta en escena: 18 de Febrero de 2003, Salones Lady Ana –Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003. Premio Max 2004 al Mejor Espectáculo de Teatro.

- Su versión de *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt, se estrenó el 11 Marzo de 2000 en el Teatro María Guerrero de Madrid, como producción del Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.
- Su versión de *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca, se estrenó el 10 de Julio de 2000 en el Teatro Municipal de Almagro, bajo la dirección de Ernesto Caballero. Edición: Fundamentos, Madrid 2001.
- Su versión de *La dama boba*, de Lope de Vega, se estrenó el 16 de Enero de 2002 en el Teatro de la Comedia de Madrid, como producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dirección de Helena Pimenta. Edición: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid 2002.
- Su versión de *Natán el sabio*, de Gotthold Ephraim Lessing, se estrenó el 12 de Mayo de 2003 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “Religión y tolerancia. En torno a *Natán el Sabio* de E. Lessing”, de J. Jiménez Lozano y otros, pp. 79-120, Anthropos, Barcelona 2003.
- Su versión de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, se estrenó el 21 de Abril de 2005 en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, con dirección de Ramón Simó. Edición: Proa, Barcelona 2005.
- Su versión de *El Gran Inquisidor*, de Feodor Dostoievski, se estrenó el 23 de Mayo de 2005 en la Iglesia del real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la *Leyenda del Gran Inquisidor*”, de J. M. Almarza y otros, Anthropos, Barcelona 2006, pp. 127-140.
- Su versión de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, se estrenó el 23 de Febrero de 2006 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York a la mejor producción extranjera.
- Su versión de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, se estrenó el 26 de Enero de 2007 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, bajo la dirección de

Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2007. Premio Max 2008 a la mejor adaptación.

- Su versión de *Rey Lear*, de William Shakespeare, se estrenó el 14 de Febrero de 2008 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2008. Premio Ercilla 2008 al mejor espectáculo teatral.

- *Wstawac*, su versión de diversos textos de Primo Levi, se estrenó el 28 de Mayo de 2007 en la Catedral Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “El perdón, virtud política”, de E. Madina y otros, Anthropos, Barcelona 2008, pp. 35-56

- *Ante la Ley*, su versión de *En la catedral*, noveno capítulo de *El proceso*, de Franz Kafka, se estrenó el 5 de Mayo de 2008 en la Iglesia del real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka”, Anthropos, Barcelona 2009, pp. 93-107.

- Su versión de *Platonov*, de Anton Chejov, se estrenó el 19 de Marzo de 2009 en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2009.

APENDICE II

Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de boda de la hija del presidente

Es una obra apolítica. O sea, de derechas.

Es una obra oportunista. Pero, ¿cómo íbamos a desaprovechar esa oportunidad? Aquella tarde de septiembre, reunieron a los mejores. ¡Y en El Escorial!

Es un pálido reflejo de aquel gran espectáculo. Porque aquello sí que fue un espectáculo.

Es un ejercicio de rencor. Porque no fuimos invitados. Es una obra que recoge el rencor de todos los que no fuimos invitados. El rencor de los segundones, de los fracasados, de los envidiosos. (Pero ya se nos está pasando: nos ha costado entenderlo, pero ya sabemos por qué no merecíamos estar allí).

Es teatro cotilla. Pone en escena lo que España no pudo ver.

Es un homenaje a ese hombre. Al hombre de Estado, al líder visionario y, sobre todo, al fino intelectual. A ese ser complejo (político y poético) que con la misma mano glosa a Luis Cernuda que firma la Ley de Extranjería.

Y es, sobre todo, una historia de amor.

Juan Mayorga

El chico de la última fila

Un profesor de bachillerato corrige las redacciones escritas por sus alumnos bajo el título “Mi pasado fin de semana”. Cada una le parece peor que la anterior. Hasta que llega a sus manos la de ese chico silencioso que se sienta en la última fila. El profesor tendrá que leerla varias veces para convencerse de que sus ojos no le engañan. A partir de esa sorprendente redacción, entre el adulto y el muchacho se establecerá un vínculo tan intenso como peligroso. Peligroso para ellos y para quienes les rodean.

El chico de la última fila es una obra sobre maestros y discípulos; sobre padres e hijos; sobre personas que ya han visto demasiado y personas que están aprendiendo a mirar. Una obra sobre el placer de asomarse a las vidas ajenas y sobre los riesgos de confundir vida y literatura. Una obra sobre los que eligen la última fila: aquella desde la que se ve todas las demás.

Juan Mayorga

Érase una vez

Los que de verdad se saben el cuento, aseguran que los niños nunca volvieron a Hamelin. El flautista se los llevó para siempre con la hermosa música de su flauta. Arrebatándoles los hijos inocentes, el flautista dio a la culpa de los padres el peor de los castigos.

También este *Hamelin* es un cuento sobre niños que pagan las culpas de los mayores. Un cuento sobre los niños de una ciudad que no sabe protegerlos. Un cuento sobre los niños y sus enemigos. Sobre el ruido que los rodea y el miedo con que nos miran.

Nos miran como si estuviésemos allí, en Hamelin. Como si fuésemos gentes de Hamelin, así nos miran. Como si *Hamelin* fuese el nombre secreto de nuestra bonita ciudad.

Y, de pronto, un rumor de sombras, un ruido oscuro a nuestros pies nos hace temer que las ratas ya estén aquí, entre nosotros.

Y oímos a nuestra espalda la bella música y nos da miedo volvernos y reconocer los ojos del flautista. Y corremos a las camas de los niños para ver si todavía están allí.

Y mientras corremos en busca de los niños, tememos que el “érase una vez” nos alcance como una lengua negra. Y que, como una profecía, se nos cumpla el cuento.

Juan Mayorga

Hamelin

Hamelin es una obra sobre diversas formas de violencia de los adultos sobre los niños. Una de ellas es la dominación sexual, pero la obra también se ocupa de otras, que suelen acompañar a aquélla: la mala educación, el abandono, el desamor... La acción de la obra podría transcurrir en cualquier ciudad del mundo. En cualquier lugar en que, como en el Hamelin del cuento, los niños paguen las faltas de los mayores.

El protagonista de la obra es un juez que indaga si un niño de una familia humilde está siendo abusado por un adulto. El juez dirige su investigación primero a un pedófilo cercano a la familia; luego a los padres del crío desde la sospecha de que éstos han consentido el abuso y se han beneficiado de él. Mientras trabaja obsesivamente para desentrañar lo que ha sucedido a ese niño, el juez tiene dificultades para establecer una comunicación con su propio hijo, al que poco a poco va perdiendo.

Hamelin es en fin una obra sobre dos niños, sobre dos padres, sobre dos madres, sobre dos familias. Y hay un personaje que no pertenece ni a una ni a otra, el Acotador, que demanda al espectador que, con su imaginación, vea lo que el teatro no debe mostrar. Y que escuche el silencio de los niños, cuya voz el teatro no debe suplantar.

Juan Mayorga

Himmelweg

A primera vista, *Himmelweg* es una obra de teatro histórico. En realidad, es –quiere ser– una obra acerca de la actualidad. Habla de un hombre que se parece a casi toda la gente que conozco: tiene una sincera voluntad de ayudar a los demás; quiere ser solidario; le espanta el dolor ajeno. Sin embargo, también como casi toda la gente que conozco, ese hombre no es lo bastante fuerte para desconfiar de lo que le dicen y le muestran. No es lo bastante fuerte para ver con sus propios ojos y nombrar con sus propias palabras. Se conforma con las imágenes que otros le dan. Y con las palabras que otros le dan. “Camino-del-cielo”, por ejemplo. No es lo bastante fuerte para descubrir que “Camino del cielo” puede ser el nombre del infierno. No es lo bastante fuerte para ver el infierno que se extiende bajo sus pies.

Un delegado de la Cruz Roja al que se encarga inspeccionar un campo de concentración y ante el que se presenta una mentira aceptable. Ese personaje fue mi punto de partida. Pero siguiendo sus pasos en ese viaje por un infierno que no lo parece, encontré a otros personajes no menos actuales, no menos cercanos. Para empezar, el conductor de la representación, el comandante del campo. Tiene ante sí la ocasión de realizar el más ambicioso sueño que ningún director de escena concibió jamás: la obra de arte total. Pero la perfección de esa obra exige de él que sólo piense en el arte y en nada más. Que deseche cualquier rasgo de compasión en su mirada. Entonces sí, entonces todas las vidas reunidas en el campo estarán a su completa disposición, como muñecos en manos del titiritero.

Entre esas vidas amenazadas está la del hombrecillo que sirve al comandante de portavoz ante sus actores. Ese hombre ha de soportar una responsabilidad enorme. No sabe si está trabajando por la salvación de su pueblo o si está cooperando con los verdugos. Si está ganando tiempo o si está entregando a su gente a un destino peor que la muerte.

El delegado de la Cruz Roja, el comandante del campo, el jefe de la comunidad judía: sobre ese triángulo se levanta *Himmelweg*.

Hace unos años, escuchando una conferencia, supe de un representante de la Cruz Roja que en 1942 había visitado la ciudad-gueto de Terezin, y del

informe que había escrito sobre esa visita. Inmediatamente pensé que ese hombre se parecía a gente que hay a mi alrededor, que acaso se parecía a mí, y decidí escribir una pieza teatral, porque el teatro es el mejor medio que conozco para compartir mi zozobra –y mi esperanza-.

Desde luego, intenté aprender todo lo que pude acerca de Terezin, pero nunca aspiré a hacer una reconstrucción historicista de lo que allí sucedió -es ficticio el espacio en que tiene lugar la acción y lo son sus personajes; incluso ese hombre de la Cruz Roja de mi obra sólo en parte se parece al histórico-, sino construir una experiencia para el espectador contemporáneo. Como contemporáneos son, me parece, dos temas de la pieza: la invisibilidad del horror –sólo los más fuertes pueden mirar de frente la verdad- y la manipulación de las víctimas –que hoy, como ayer, son utilizadas para enmascarar a sus verdugos-.

Lo que nunca pretendí fue hablar por las víctimas. El teatro nunca puede hacerlo. Puede, a lo más, hacer que resuene su silencio.

Juan Mayorga

La Historia desde abajo

Harriet fue un ejemplar hembra de tortuga gigante que Charles Darwin transportó en el “Beagle” desde el archipiélago de las Galápagos hasta el puerto inglés de Falmouth. Por lo visto, disfrutó de una vida bastante tranquila, pero yo la imaginé escapando del jardín de su descubridor, arrastrándose hasta la agitada Londres y cruzando el Canal de la Mancha para, en el continente, proseguir un viaje que duraría hasta hoy. La imaginé convertida en una señora de casi doscientos años que ha sobrevivido a once papas y a treinta y cinco presidentes norteamericanos, a dos guerras mundiales, a la Revolución de Octubre y a la Perestroika. Imaginé un animal que, habiendo tenido que adaptarse a las más diversas circunstancias, ha evolucionado hasta ser casi una persona, o hasta ser algo más que una persona. Un testigo extraordinario que ha visto la Historia desde abajo, a ras de tierra. Una mujer que, además de concha, lleva encima dos siglos de Europa. Harriet, nuestra abuela de las Galápagos.

Juan Mayorga

APENDICE III

Apuntes biográficos de Juan Mayorga.

-Nació en Madrid el 6 de Abril de 1965

- En Junio de 1988 se licenció en Filosofía en la U.N.E.D. y en Matemáticas en la U.A.M.

- Amplió estudios en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992).

- Se doctoró en Filosofía el 19 de Noviembre de 1997. Tesis doctoral: "La filosofía de la historia de Walter Benjamin", dirigida por el profesor Reyes Mate. En esta investigación se ocupa de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka. Calificación: Apto cum laude por unanimidad con premio extraordinario.

- Estudió dramaturgia con diversos maestros, en particular en Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, así como en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres en su edición de 1998, en la que fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes.

- Ha sido miembro del consejo de redacción de la revista "Primer Acto" y fundador del colectivo teatral "El Astillero".

- Entre 1998 y 2004 enseñó Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha dado talleres de dramaturgia y conferencias sobre teatro y filosofía en diversos países.

- Es miembro de los grupos de investigación "El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa" y "La Filosofía después del Holocausto" dirigidos por el profesor Reyes Mate en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Sus obras han recibido, entre otros, los premios Born, Enrique Llovet y Caja España.

- Premio Ojo Crítico de Radio Nacional en la temporada 1999-2000.
- Premio Nacional de Teatro 2007.
- Premio El Duende al creador más original 1988-2008.
- Premio Valle-Inclán 2009.
- Autor Homenajado en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos 2009.

APENDICE IV

Ensayos y artículos teóricos

Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin. *Anthropos, Barcelona 2003.*

El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin. “Éndoxa” nº 2 (1993), pp. 283-301. Traducción al alemán de R. Markner: *Der Ausnahmezustand als Wunder. Von Juan Donoso Cortés über Carl Schmitt zu Walter Benjamin*; en: K. Garber (ed.), *Global Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 1017-1031.

Los tres caminos del contrabandista. Prólogo a *El traductor de Blumemberg*, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 19-22.

La humanidad y su doble. “(Pausa.)” nº. 17-18 (1994), pp. 158-162. Traducción al catalán de J. Roy: *La humanitat i el seu doble*, pp. 76-82.

Crisis y crítica. Primer Acto nº 262 (1996), p. 118.

Teatro y 'shock'. “Cuadernos de dramaturgia contemporánea” nº 1 (1996), pp. 43-44; *República de las Letras Extra* nº 6 (1997), pp. 79-80.

Shock. Primer Acto nº 273 (1998), p. 124.

'Shock' y experiencia. Ubú nº 4 (1998), p. 4.

El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso. En: M. Beltrán (ed.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Riopiedras, Barcelona 1998, pp. 223-239.

El anciano más bello del mundo. *El Cultural* (21 de Marzo de 1999), p.3.

El espectador como autor. Primer Acto nº 278 (1999), p. 122.

El dramaturgo como historiador. Primer Acto nº 280 (1999), pp. 8-10; segunda versión: en *Escribir para el teatro*, de S. Blanco y otros, MTAEC, Alicante

2007, pp. 141-155; también en: *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, ed. de Julio Checa, MEC, Madrid 2007, pp. 141-151.

Cultura global y barbarie global. Primer Acto nº 280 (1999), pp. 60-62; en: J. Monleón (ed.), *Teatro y democracia*, AAT, Madrid 2001, pp. 71-78; en “El teatro de papel” nº 1, pp. 161-168.

Bulgákov: la necesidad de la sátira. Nueva Revista nº 66 (1999), pp. 134-141.

El poder como lo sueña el impotente. Las puertas del drama nº 0 (1999), p.41.

El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón. Acotaciones nº 3 (1999), pp. 20-36.

Teatro para después de la historia. En El Cultural (12 de Abril de 2000), p. 43.

De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso. En El Cultural (24 de Julio de 2001), p. 43; en “(Pausa.)” nº 24 (Julio de 2006), pp. 13-15; versión en inglés: “(Pausa.)” nº 24 (Julio de 2006), p. 190.

Ni una palabra más. En Primer Acto nº 287 (2001), pp. 14-16; en “ADE Teatro” nº 85 (2001), pp. 27-28; en: César Oliva (ed.), “El teatro español ante el siglo XXI”, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2002, pp. 285-288.

Misión del adaptador. En: Pedro Calderón de la Barca, El monstruo de los jardines, Fundamentos, Madrid 2001, pp. 61-66.

China demasiado tarde. Teatra nº 14-15 (2002), pp. 104-106.

El teatro es un arte político. ADE Teatro nº 95 (2003), p. 10.

Esta guerra no es una guerra lejana. En: “No a la guerra”, CC.OO. – U.G.T., Madrid 2003.

Teatro y verdad. En Abril (Octubre 2004), pp. 83-85; en *El teatro de papel* nº 1, pp. 157-160. / Versión en catalán: *Teatre i veritat. En: Transversal* nº 21 (2003), pp. 57-58.

Tobías sin el ángel. En: Blanco y Negro Cultural, 25.10.2003, p. 24.

Herida de ángel. En: *Primer Acto* nº 300 (2003), p. 26.

“Natán el Sabio”: *la Ilustración en escena*. En: “Religión y tolerancia. En torno a *Natán el Sabio* de E. Lessing”, de J. Jiménez Lozano y otros, Anthropos, Madrid 2003, pp. 79-120.

El sexo de la razón: una lectura de “La dama boba”. En: Felipe B. Pedraza (ed.), “Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002”; CNTC, Madrid 2003, pp. 47- 59.

¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando!. En: Lope de Vega, “Fuente Ovejuna”, Proa, Barcelona 2005, pp. 27-30.

Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa (Publicado con el título “Esa música amarga”). *ABCD las artes y las letras* (21 de Mayo de 2005), pp.32-33.

El silencio del prisionero. En “La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la *Leyenda del Gran Inquisidor*”, de J. M. Almarza y otros, Anthropos, Barcelona 2006, pp. 125-126.

Stockmann contra todos. En: Henrik Ibsen, “Un enemigo del pueblo”, CDN, Madrid 2007, pp. 11-13; en: *Primer Acto* nº 317 (2007), pp. 7-9.

Voces en el desierto. En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 375-376.

Acerca de “Educar contra Auschwitz”, de Jean François Forges. En: *Raíces. Revista judía de cultura* nº 71(2007), pp. 29-30.

La extraña belleza de los números imaginarios. En: *Primer Acto* nº 315 (2006), pp. 128-9.

La representación teatral del Holocausto. En *Raíces* nº 73 (2007), pp. 27-30.

Escuchar sus nombres, defender nuestras almas. En “El perdón, virtud política. En torno a Primo Levi”, de E. Madina y otros, Anthropos, Barcelona, pp.33-34.

Mi padre lee en voz alta. En “Participación educativa” nº 8, pp. 145-147.
<http://www.mepsyd.es/cesces/inicio.htm>

Esta noche Madrid es la ciudad más peligrosa. En *Acotaciones* nº 20, pp.164-166.

Un pequeño ser humano en una inmensa catedral. En “Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka”, de E. Barón y otros, Anthropos, Barcelona, pp. 91-92.

Un maestro de la muerte. En *El Cultural*, 5 de marzo de 2010, p. 37.

(Con Reyes Mate) *Los avisadores del fuego.* *Isegoría* nº 23 (2000), pp. 45-67; en: Reyes Mate (ed.), “La filosofía después del Holocausto”, Riopiedras, Barcelona 2002, pp. 77-104; en: Esther Cohen (ed.), “Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia”, Siglo XXI, México D.F., pp. 13-37.

- Ha publicado además artículos sobre Lope de Vega, Antonin Artaud, Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller, Valère Novarina, José Sanchis Sinisterra y Ernst Jünger, entre otros.