

La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje

Autor(en): **Spooner, Claire**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 19

PDF erstellt am: **29.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047261>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje

Claire Spooner

Université de Toulouse-Le Mirail

*Les beaux livres sont écrits dans une sorte
de langue étrangère*

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*

La extrañeza de la lengua —a la que alude, en parte, la cita de Proust— remite, en teatro, a un lenguaje que se hace cuerpo y materia, sombra y silencio. Las palabras advienen a la existencia, ante nuestros ojos, en el *espacio vacío* del escenario. Como escribe Anne Ubersfeld, “plus que tout autre texte, le texte de théâtre est rigoureusement dépendant de ses conditions d’énonciation”¹.

En la dramaturgia de Juan Mayorga llama la atención el trato privilegiado reservado al lenguaje, que aparece como tema recurrente y se manifiesta a menudo en el afán de ciertos personajes por encontrar —como Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin*— las *palabras justas*, o en la obsesión de otros por desenmascarar lo que puede esconder el lenguaje. Así, a la luz de situaciones de enunciación que habitan el escenario y crean escenas, se perfila una crítica del papel desempeñado por el lenguaje en la sociedad y en la historia. En las obras de Mayorga, los personajes hablan del lenguaje y le hacen hablar; dándole voz y cuerpo, revelan tanto sus perversiones y sus límites como su carga poética. Uno de los mayores desafíos del dramaturgo, a

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 19 (primavera 2012): 109-137.

¹ Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996, p. 186.

nuestro parecer, es llevar a la escena la dualidad y la ambigüedad del lenguaje. Aboga, de esta manera, por el rescate de una dramaturgia del verbo que *vuelva visible* no sólo el lenguaje, sino también su *sombra*, es decir, su parte incomunicable. ¿Cómo y en qué medida las piezas de Mayorga, verdaderos artificios lingüísticos, logran revelar lo que sin esfuerzo —o sin teatro— el ojo no puede ver?

CARTAS DE AMOR A STALIN, UN LABORATORIO DE OBSERVACIÓN DEL LENGUAJE EN SITUACIÓN

Las *Cartas de amor a Stalin*² que el dramaturgo y novelista ruso Bulgákov escribe al dictador se van amontonando en el despacho del autor, en un afán de reescritura constante cuyo fin es dar con la formulación ideal, encontrar las *palabras justas*, las que lograrán convencer a Stalin que levante la censura que pesa sobre su obra.

Para ayudar a su marido a redactar la carta, Bulgáкова le propone un contrato enunciativo ficticio que consiste en establecer un diálogo considerando que ella *es* Stalin. Se trata de observar “el efecto de las palabras sobre la gente” (p. 16) y anticipar las reacciones de Stalin. Así, la pareja pone a prueba ni más ni menos que la teoría de los actos de habla de John L. Austin, según la cual emitir un enunciado es efectuar mediante palabras una acción, un acto triple: *locutivo*, *perlocutivo* e *ilocutivo*³.

Aunque en un principio Bulgákov se niegue a aceptar el contrato propuesto por su mujer (“¿Ponerte tú en su lugar? [...] ¿Ponerte en la piel de ese hombre al que odio? Al que odias”, p. 16), rápidamente el anhelo por hablar con Stalin vence su resistencia: “Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin”. Esta aceptación fija el marco de un diálogo que pertenece al ámbito del juego y de lo irreal: los términos “juguemos”, “supongamos”, “imitar”, “imaginar”, “ponerme en su lugar” recuerdan en todo momento que se trata de una situación ficticia. Los dos personajes construyen pues su propio marco escénico dentro del de la ficción de base, abriendo paso al conocido procedimiento del *teatro en el teatro*.

² Mayorga, Juan: *Cartas de Amor a Stalin*. Madrid: SGAE, 2000.

³ El acto *locutivo* remite a la combinación de elementos fónicos, gramaticales y semánticos en el enunciado creador de sentido; con el *perlocutivo* el enunciado produce determinados efectos en el receptor (miedo, esperanza, satisfacción, asco, etc.), y finalmente, el *ilocutivo* establece un compromiso con el entorno, “construit un certain contrat entre moi et un autre”, Ubersfeld (1996), *op. cit.*, III, p. 92, que modifica y determina la relación entre los hablantes.

Los elementos teóricos de Ubersfeld relativos al pacto teatral⁴ nos permiten percibir la complejidad enunciativa de la escena que estamos comentando: el enunciador-personaje Bulgá-kova asume el papel de una actriz, una locutora concreta que da voz y cuerpo a otro enunciador-personaje, Stalin. Además, ésta asume parcialmente el papel del enunciador-escritor, ya que no sólo interpreta, sino que imagina lo que Stalin diría. Más adelante aparecerá en el escenario otro Stalin, esta vez creado por la imaginación delirante de Bulgákov, y encarnado por un locutor propio, un enunciador-personaje autónomo. Así, uno de los mayores intereses de esta obra estriba en la escenificación del cómo y por qué Bulgá-kova y su marido dan voz y cuerpo al discurso estaliniano.

Además de revelar y acentuar la complejidad enunciativa propia del teatro, estas escenas de *teatro en el teatro* plantean cuestiones vinculadas con la realidad de las palabras pronunciadas en el escenario: ¿en qué medida éstas pueden decir algo sobre el lenguaje en la realidad? Según Frege, al pertenecer al ámbito de la ficción, que es restringido espacial y temporalmente, las palabras en teatro son solamente juego o representación: “De même qu’au théâtre le tonnerre et les combats ne sont qu’apparents, une assertion de théâtre n’est qu’une assertion apparente. Ce n’est que jeu ou représentation. L’acteur jouant son rôle n’asserte pas, il ne ment pas non plus”⁵. Las propias acotaciones son una prueba de la irrealidad del espacio escénico, y el diálogo está desconectado de la realidad referencial: “par le fait de la dénégation, le théâtre est le lieu où les paroles sacrées ne sont plus sacrées, où elles ne peuvent plus ni baptiser, ni prier les dieux, ni sanctifier un mariage”⁶. Dicho de otro modo, en el escenario las palabras no tienen el valor performativo que pueden tener en la realidad.

Ahora bien, ¿cómo se puede entender que el objetivo de la imitación de Bulgá-kova sea saber “cómo *reaccionará* [Stalin] ante una frase como ésta”? (*Cartas*, p. 16). El uso del tiempo futuro muestra que la locutora presupone que un *juego* de imitación

⁴ Al origen del intercambio entre las múltiples voces locutoras en el teatro, y de la recepción de las mismas, existe lo que Ubersfeld llama un *pacto teatral*. Los protagonistas de la enunciación, el “enunciador-escritor” (enunciador primero), los “enunciadores-personajes” (enunciadores segundos), y los locutores concretos (los actores) interactúan de la siguiente manera: el discurso del *yo* que escribe el guión del texto dramático estalla en varias voces, las de los personajes que son encarnados por unos locutores concretos, los actores (cf. Ubersfeld (1996), *op. cit.*, III, p. 53.)

⁵ Frege, Gottlob: «Über Sinn und Bedeutung», cit. en: Recanati: *Les énoncés performatifs*. Paris: Minuit, 1981, p. 252.

⁶ Ubersfeld (1996), *op. cit.*, p. 195.

lingüística puede sin embargo tener una real fuerza perlocutiva. Bulgákova nos hace tomar conciencia de que, incluso en un marco ficticio, la fuerza *locutiva*, *perlocutiva* e *ilocutiva* de las palabras es verdadera: éstas tienen una significación, provocan sensaciones entre los oyentes, e implican un compromiso del locutor con los demás hablantes, tanto con los demás personajes como con los oyentes.

Tras la aceptación del nuevo contrato enunciativo, Bulgákov da comienzo al juego y formula su pregunta a Bulgákova/Stalin: “No puedo escribir una palabra más sin preguntarme: cuanto vaya a escribir en futuro, ¿está condenado de antemano? Silencio. Escéptico, Bulgákov espera la reacción de su mujer” (*Cartas*, p. 17). Su interrupción se plasma gráficamente en el texto con los espacios que enmarcan las acotaciones, pero también con los términos “silencio” y “espera” en las propias acotaciones. Estos blancos anuncian el principio de la puesta en escena de las palabras *en situación*, cuyo efecto perlocutivo los personajes quieren poner a prueba. Así, Bulgákov y su esposa son a la vez locutores y espectadores del lenguaje *à l'œuvre*: encarnan una de las características esenciales del teatro, es decir, dar a observar el funcionamiento del lenguaje en el mundo⁷. A nuestro parecer, *Cartas de amor a Stalin* es una de las obras de Mayorga que mejor rinde homenaje a la capacidad del teatro de poner *en escena* y *en abismo* el lenguaje y su complejo estatus escénico. Ahora bien, ¿de qué manera Juan Mayorga interroga el lenguaje desde la escena, hasta *hacer visible* su reverso⁸?

DE CÓMO ENFERMA EL LENGUAJE

En un comentario metatextual, el personaje del Acotador en *Hamelin* dice: “Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje” (*Hamelin*, p. 57). El lenguaje enferma cuando deja de ser un espacio que recoge y crea experiencia, para volverse un instrumento de dominación social o política, dice reiteradamente Mayorga. En *Hamelin*, la comunicación entre los distintos personajes —o más bien su incomunicación— muestra hasta qué punto “les échanges linguistiques sont

⁷ «C'est le fonctionnement réel du langage sur les hommes qui nous est ici montré: s'il est un domaine où la *mimésis* théâtrale est difficile à nier, c'est —et c'est peut-être le seul— le domaine du langage: le lecteur/spectateur le comprend; il en comprend la signification, les effets, la force; il l'observe dans ce qu'on pourrait appeler une 'situation de laboratoire'», Ubersfeld (1996), III, p.102.

⁸ Noción desarrollada por Arnaud Rykner en: *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corti, 1996.

susceptibles d'exprimer de multiples manières les relations de pouvoir"⁹.

El juez Montero y la psicopedagoga Raquel, ante el caso de Josemari, víctima de acoso sexual, deben determinar cuál es la responsabilidad de la familia del niño y la del acusado Rivas para tomar una decisión. Se escenifica en palabras la confrontación entre el mundo de los adultos y el de los niños, conforme con la temática del cuento del flautista de Hamelin inscrita en filigrana en la obra, pero también la oposición entre el mundo de los que juzgan frente al de los que son juzgados. A este respecto, resaltemos la repetición del verbo *saber* en la acumulación de preguntas retóricas de Raquel:

¿Has visto sus dibujos? Ahí está todo. Ese padre que no sabe serlo. Y esa mujer, ¿cómo puedes seguir confiando en ella? ¿Aún crees que ella no sabía? ¿Podía no saber? (*Hamelin*, p. 66).

La seguridad y facilidad con que la psicopedagoga analiza a Josemari y a su familia se traduce por un lenguaje "aparentemente neutral, pero que sirve sus intereses", como apunta el propio Juan Mayorga¹⁰. Así, cuando Montero le pide a Raquel qué plazo cree que es el adecuado para que el niño pueda ver a su padre, ésta responde: "El tiempo que el paciente necesite para reconstruir su proyecto de vida", y seguidamente el Acotador comenta:

"Proyecto". Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: "Escuela Hogar", "Dirección General de Protección de la Infancia", "Derechos humanos". [...] Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice "familia", dice "unidad familiar". No dice "Josemari", dice "paciente" (*Hamelin*, p. 57).

"La palabra debería retumbar en el teatro": en efecto, "despegadas de su eficacia en la vida, [las reglas del juego del lenguaje] se vuelven visibles"¹¹. En el montaje de Fernando Rodríguez¹², el Acotador escribe en una puerta las palabras del discurso de Raquel que "retumban en el teatro": queda plasmado

⁹ Thompson, John, cit. en: Bourdieu, Pierre: *Langage et Pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001, p. 7.

¹⁰ Spooner, Claire: «Entrevista con Juan Mayorga», en: *Las palabras, protagonistas del teatro de Juan Mayorga*. Tesina de Master 1, defendida en Toulouse en 2005, p. 148.

¹¹ Ubersfeld (1996), *op. cit.*, III, p. 90.

¹² Representado en el Teatro Variedades en Madrid en octubre de 2007.

que sacadas de su contexto, éstas se vuelven visibles en sí, y por ende cuestionables.

Hamelin resalta el vínculo entre lenguaje y poder, y el despo-
seimiento del lenguaje como corolario de las relaciones de do-
minación. Las primeras víctimas de la enfermedad del lenguaje
son los niños y las clases sociales más humildes: la penuria de la
familia de Josemari “empieza porque son incapaces de configu-
rar un relato que ordene sus experiencias”¹³.

En *Cartas de amor a Stalin* el lenguaje también se vuelve un
instrumento de dominación y de enajenación del individuo.
Progresivamente, y paradójicamente para un escritor, Bulgákov
dirige todas sus palabras a un único destinatario, hasta tal pun-
to que parece que sólo consiente hablar con su mujer cuando
ésta encarna a Stalin. Lo que lleva la crítica teatral Linda Mater-
na a formular las siguientes conclusiones:

El poder absoluto ha pervertido también las funciones comunica-
tivas y comunitarias del lenguaje. Han sido interrumpidas en esta dicta-
dura en que sólo se habla al dictador y sin la certeza de que se le con-
teste. Este absolutismo y solipsismo político y lingüístico se comunican
metafóricamente por el proyecto de Stalin de construir una red tele-
fónica en que todo teléfono comunicará con él: “[H]aremos que cada
hogar, desde Brest hasta Vladivostok, tenga su propio teléfono para
hablar directamente con Stalin”, reta orgullosamente Stalin al final de la
obra¹⁴.

La voluntad de Bulgákov de comunicar con el dictador es tal
que crea en su mente y en el escenario un Stalin a quien con-
vencer, ya que el “verdadero” no contesta a sus cartas. Ese
Stalin fantasmagórico acaba suplantando por completo a Bulgá-
kova quien, al final de la obra, decide marcharse sola del país.

La situación absurda llega a su paroxismo cuando Stalin, en
lugar de asumir el papel de interlocutor y dialogar con Bulgá-
kov, a quien tiene delante, se pone a dictarle las *Cartas a Stalin*, y
más adelante, se sienta al despacho del escritor para redactarlas
él mismo. El dictador se convierte así en una especie de *alter ego*
de Bulgákov: dicta o escribe sus cartas, recita fragmentos de sus
obras, en las que sólo habría que cambiar algunas palabras, se-

¹³ Spooner (2005), *op. cit.*, p. 148.

¹⁴ Materna, Linda: «El poder y la libertad del artista en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga», ponencia realizada durante el coloquio titulado «El próximo acto: el teatro español en el siglo XXI», The Hamilton Williams Conference Center, Ohio Wesleyan University, Delaware, Ohio, abril de 2002.

gún dice, para “ha[cer] feliz a Stalin”... (*Cartas*, p. 65). Frente a este personaje, al que odia pero que a la vez le fascina, Bulgákov no tiene más remedio que callarse, dejando que el dictador hable *por* y *a través* de él. De esta manera, el *alter ego* de Bulgákov va ocupando todo el espacio del texto y del escenario, hasta anonadar al escritor: la última escena es un monólogo de Stalin del cual Bulgákov es un mero oyente.

En este sentido, se pueden traer a colación las tesis desarrolladas por Pierre Bourdieu en su estudio sobre los intercambios lingüísticos: “L’efficacité symbolique des mots ne s’exerce jamais que dans la mesure où celui qui la subit reconnaît celui qui s’exerce comme fondé à l’exercer ou, ce qui revient au même, s’oublie et s’ignore, en s’y soumettant, comme ayant contribué, par la reconnaissance qu’il lui accorde, à la fonder”¹⁵. *Cartas de amor a Stalin* denuncia el totalitarismo de Stalin sin dejar de sugerir que Bulgákov es de cierta manera cómplice de su propia enajenación.

El escritor se encierra en un mundo de palabras y de mentira, hasta tal punto que “el lenguaje es precisamente aquello que le va disociando de la verdad”¹⁶ y de sí mismo. La relación de amor-odio y de dependencia recíproca entre Bulgákov y Stalin gira en torno a palabras recitadas, repetidas, reescritas, recordadas, o silenciadas. En otra obra, *Harriet*, el personaje central de *La tortuga de Darwin*¹⁷, señala: “ahí empieza siempre todo, en las palabras” (*La tortuga*, p. 39). Los cambios introducidos en el lenguaje a la vez anticipan y reflejan cambios sociales y políticos, como pone en evidencia la tortuga Harriet al denunciar la estigmatización y la violencia generada por las palabras:

Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “burgués”, “comunista”, “judío”, “fascista”, “terrorista”... A la señora Schumann le cambia el lenguaje y una noche sale a la calle a quemar libros (*La tortuga*, p. 39).

El dramaturgo llama constantemente la atención sobre la ambivalencia de las palabras, que pueden tanto decir como callar, dar vida o matar.

¹⁵ Bourdieu, Pierre: Ce que parler veut dire. L’économie des échanges linguistiques. Poitiers: Fayard, 1991, p. 119.

¹⁶ Ramón Fernández, José: «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre 1999) pp. 59.

¹⁷ Mayorga, Juan: *La tortuga de Darwin*. Ciudad Real: Ñaque, 2008.

LENGUAJE Y MENTIRA: LA VIOLENCIA ÉTICA DEL LENGUAJE

“Vuelva usted cuando quiera”, el “invitado [...] puede abrir cualquier puerta”... En *Himmelweg*¹⁸, las melosas palabras del Comandante, dirigidas al Delegado de la Cruz Roja que visita el campo de concentración, generan malestar en los oyentes, porque desde un principio nos percatamos de la brecha existente entre las palabras y la realidad. Estos *leitmotivs* son un eco de las *escenas* representadas por los judíos, repletas de palabras y gestos falsos, ensayados y automatizados. Usando a los judíos como actores forzados de sus propias vidas, el Comandante logra construir una mascarada para engañar al Delegado. El lenguaje se convierte en un espacio de refugio en el que y con el que se construye un mundo paralelo. El monólogo del Comandante (acto III) está lleno de referencias a escritores y filósofos, y de citas con las que pretende alejarse y alejarnos del presente y de la realidad. Según dice, el campo de concentración es una “Zona de repoblación judía. Un experimento de autogestión”: las palabras se vuelven antífrasis, máscaras que encubren y transforman la realidad.

Es así como en *Himmelweg*, el lenguaje logra cegar y engañar a la única persona que hubiera podido decir la verdad sobre el mundo exterior al campo de concentración: “yo era los ojos del mundo”, repite el Delegado a lo largo de su monólogo. Éste reproduce en su informe —en el que dice haber escrito nada más y nada menos que “lo que vio” (*Himmelweg*, p. 36)— los eufemismos del comandante: las condiciones de higiene son “satisfactorias”, los “habitantes” van “correctamente” vestidos, las condiciones de alojamiento son “modestas pero dignas”, y la alimentación “parece suficiente” (*Himmelweg*, p. 36).

Uno de los mayores eufemismos de la obra es la llamada *enfermería*, palabra tras la que se esconde la realidad de los campos: la cámara de gas. El propio título de la obra: *Himmelweg* —camino del cielo— es un terrible eufemismo: alude a la rampa de cemento, “dispuesta como para hacer bajar ganado de los vagones”, según el Delegado (*Himmelweg*, p. 35), que lleva a la supuesta enfermería. En realidad, toda la obra es un *como para*: apariencia pura, construcción de una mentira amparada en el lenguaje. En el campo, tanto los gestos como las palabras no encierran más que vacío, mentira y muerte: “Detrás de las palabras y de los gestos, no hay nada, ésa es la única verdad” (*Himmelweg*, p. 54). Ese estremecedor comentario del Comandante recuerda el testimonio de Primo Levi, quien apunta que

¹⁸ Mayorga, Juan: *Himmelweg, Primer Acto*, 305 (octubre-noviembre 2004).

la realidad de los campos requeriría un lenguaje paralelo: “Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero hubiera nacido”¹⁹.

Himmelweg pone en escena el aspecto evanescente y falso del lenguaje, llamando la atención sobre el hecho de que “la mentira está acechando permanentemente”²⁰, según afirma Juan Mayorga. Como en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el dramaturgo desea arrojar al suelo las máscaras: “El último día es el día de la verdad. Acaba la comedia y empieza la verdad”²¹. Tiene que ser un mono el que se atreva no sólo a poner en escena su propia muerte, sino también a denunciar la hipocresía del lenguaje, para salvarlo de las heridas mortales que los seres humanos le infligen, “entregándolo al lugar común y al ruido”²².

LA PALABRA COMO DISFRAZ EN *EL TRADUCTOR DE BLUMEMBERG*

Por definición, el personaje de teatro es pura exterioridad, es un ser que se inventa, que da a ver a través de sus palabras la faceta de sí mismo que desea volver pública. En *El traductor de Blumentberg*, el protagonista construye sus falsas identidades a partir del lenguaje y más precisamente, del idioma. Al principio, en el tren, cuando Blumentberg habla francés, se presenta como un tal Jules Violet, usurpando el nombre y la identidad de un ciego que es evocado en otro momento de la obra. Al final de esta escena, Calderón —el traductor de Blumentberg— descubre el engaño: “No es usted Jules Violet”. En el segundo cuadro, que se desarrolla en el sótano, Blumentberg se pone a hablar castellano con “acento de alemán argentinado”, y sus enigmáticas explicaciones, (“no puedo hablar alemán en Berlín. Todavía no”), muestran en qué medida el idioma está vinculado con una identidad que quiere ocultar.

Todo oscila entre la verdad y la superchería, desde la identidad del protagonista hasta las enigmáticas y sospechosas palabras de su libro: cuando Calderón acepta la tarea de la traducción, su condición es que éste “[n]unca [l]e dé una frase falsa”. La mentira es uno de los peligros que acecha permanentemente durante el viaje lingüístico, identitario y cultural de Blumentberg y su traductor. Incluso cuando Blumentberg revela su ver-

¹⁹ Levi, Primo: *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2007, pp. 133-134.

²⁰ Ramón Fernández (1999), *op. cit.*, p. 56.

²¹ Mayorga, Juan: *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Ciudad Real: Ñaque, 2004, p. 41.

²² Vilar, Ruth/ Artesero, Salva: «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa*, 32 (mayo 2010), s. p.

dadera identidad, Calderón no le cree: “Es un impostor de pacotilla”, le dice, “¿Cree que Blumemberg se comportaría así?”. El desfase entre los dos personajes se establece principalmente sobre el juego de disimulación y de confusión de identidades, a menudo generada por la incompreensión del lenguaje del otro, de ahí la problemática de la traducción que recorre toda la obra.

Blumemberg se construye y se deconstruye ante nosotros a lo largo del diálogo, fiel a la naturaleza misma del personaje de teatro, quien a partir de las palabras, de lo que muestra y lo que esconde, crea su propia identidad, sobre todo aquella que le parece ventajosa²³. El personaje de Blumemberg simula y disimula: todo gira en torno al misterio, la revelación parcial, la disimulación de verdades ocultas e identidades verdaderas.

En *El traductor de Blumemberg* las palabras son aliadas de la mentira; en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*, del poder tiránico y arbitrario. A fuerza de ser mal usado, el lenguaje ha sido pervertido, y quizás ya esté condenado. De hecho, el desolado marco escénico de *El jardín quemado* es un jardín sin árboles, en el que los pájaros no se posan, ni cantan: “la guerra lo quemó todo para siempre”²⁴, afirma rotundamente el doctor Garay. Las guerras lo destruyeron todo: ¿quemaron también las palabras?

UN TEATRO DE PALABRAS QUEMADAS: ¿LAS ÚLTIMAS PALABRAS DEL TEATRO?

El proceso de traducción planteado en *El traductor de Blumemberg* interroga acerca del supuesto “primer libro de una nueva Humanidad”²⁵ que, según el protagonista, ha sido quemado durante la guerra, y sobre la ideología a la que ha dado forma. Se trata de la teoría en la que se sustentará el andamiaje espiritual del Tercer Reich, según lo explicita el propio Mayorga en su conferencia «Estatuas de ceniza»²⁶. Así, igual que las *palabras congeladas*²⁷ de Rabelais, las *palabras quemadas* de Blumem-

²³ De hecho, Jean Starobinski señala en *L'Œil Vivant* que el movimiento a través del cual el héroe corneliano se aparece ante el mundo está impregnado de mentira: “il ne se montre pas comme il est, mais comme il veut être” (Starobinski, Jean: *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard, 1999, p. 51).

²⁴ Mayorga, Juan: *El jardín quemado*. Murcia: Antología teatral española, 40, Universidad de Murcia, 1996, p. 57.

²⁵ Mayorga, Juan: *El traductor de Blumemberg*. Madrid: Ministerio de Cultura C.N.N.T.E, 1993, p. 47.

²⁶ Mayorga, Juan: «Estatuas de ceniza», ponencia inédita pronunciada en la Universidad de Málaga, 1996.

²⁷ En el Capítulo 16 del *Quart Livre* de Rabelais, hace tanto frío que se congelan las palabras; cuando suben las temperaturas, se descongelan y estallan

berg son palabras de guerra que, de la mano del traductor de Blumemberg, viajarán por Europa.

Una de las preguntas subyacentes en esta obra es la siguiente: ¿se puede pronunciar alguna palabra después de Auschwitz? Para Juan Mayorga, “en el campo, la filosofía enmudece, si es que no es capaz de aprender a hablar otra vez”²⁸. Añade que el filósofo que se arriesga a pisar Auschwitz experimenta la “fragilidad de su oficio”: los límites de la razón pura, los límites de lo pensable, de lo decible. La escritura y la representación teatral de los campos de concentración (*Himmelweg*), de la guerra (*El jardín quemado*, *El traductor de Blumemberg*), del terrorismo (*La paz perpetua*), de distintos tipos de violencia —jurídica, estatal, moral y social— (*Animales nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin*) constituyen un verdadero “gesto filosófico”²⁹, que es el de la confrontación con los límites. El espectador/lector del teatro mayorguiano es invitado a experimentar humildemente algo parecido a lo que Gilles Deleuze llama la “desterritorialización”³⁰, viajar hacia sus propios límites, los de la humanidad y de la razón.

Al final de *Cartas de amor a Stalin*, las acotaciones rezan: “Bulgákov calla”. Mayorga siembra la duda: ¿y si después de tanta violencia, no hubiera más alternativa que el silencio? ¿Y si las “últimas palabras” del escritor ruso fuesen también las “últimas palabras” de la literatura? ¿Acaso con las “últimas palabras” de ese mono albino apasionado de Montaigne muere también la filosofía? Lejos de querer anunciar la muerte de Dios o la de la Filosofía, la dramaturgia de Juan Mayorga, conforme con la visión benjaminiana de la Historia, escenifica los momentos

en palabras bárbaras: «Lors gelèrent en l'air les paroles et cris, les chocs des armures, les hennissements des chevaux et autres vacarmes de combat. A cette heure, la rigueur de l'hiver passée, le temps chaud revenu, elles fondent et sont entendues. —Tenez, dit Pantagruel, regardez celles-ci qui ne sont pas dégelées. Il nous jeta alors à pleines mains des paroles gelées et qui semblaient des dragées de diverses couleurs. Nous y vîmes des mots de gueule, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés, lesquels, quelque peu échauffés entre nos mains, fondaient comme neige, et nous les entendions réellement: mais c'était langage barbare». Una de las interpretaciones de este episodio es que aunque los acontecimientos o los pensamientos queden fijados en el libro impreso, es necesario dar vida a las palabras, impedir que se congelen, que pierdan sentido.

²⁸ Mayorga, Juan: «La filosofía en el campo», texto inédito de presentación de *Por los campos de exterminio* y *Memoria de Auschwitz* de Reyes Mate.

²⁹ Mayorga, Juan: «La filosofía en el campo», *op. cit.*, s. p.

³⁰ La «déterritorialisation» es un concepto creado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *L'Anti-Cédipe*: «Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis»: Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *L'Anti-Cédipe*. Paris: Minuit, 1972, p. 162.

de crisis, de ruptura con una época. Para el filósofo alemán, la discontinuidad permite pensar el pasado en sus vínculos con presente: “en el instante de un relámpago, todo el pasado acude al presente y lo ilumina”, como lo expone la investigadora Gabriela Cordone en su estudio sobre la lectura benjaminiana de la Historia en *Tortuga de Darwin*³¹.

Así, el dramaturgo no cree —como Adorno³²— que ya no se pueda escribir poesía después de Auschwitz. Al contrario: se trata de reinventar no sólo el amor —como Rimbaud—, sino también el lenguaje. Ahora bien: ¿qué dramaturgia propone Juan Mayorga para sobrevivir a la violencia del lenguaje dominante del *shock*³³?

VER LAS PALABRAS Y ESCENIFICAR SUS SOMBRAS

Juan Mayorga opta por la rehabilitación de una dramaturgia del verbo, pero cabe matizar de entrada:

De lo que se trata no es de —como quería Aristóteles o como quería Unamuno— un teatro que basta escucharlo, y en que simplemente la palabra da lugar a asociaciones intelectuales, sino de un teatro en que la palabra sea capaz de provocar emociones, de dar cuenta de una experiencia y de crearla³⁴.

Según apunta Ortega y Gasset, en el teatro, antes de oír, vemos, y “desde este fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz”³⁵. El filósofo español anticipa de cierta manera

³¹ Cordone, Gabriela: «*La Tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga: Hacia una lectura benjaminiana de la Historia», *Estreno*, XXXVII, 2 (otoño 2011), p. 112.

³² “Ecrire un poème après Auschwitz est barbare”: Adorno, Theodor W.: *Prisme*. Paris: Payot, 1980, p. 23.

³³ Mayorga, Juan: «Teatro y *Shock*», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 1 (1996), pp. 43-44. A partir de los escritos de Walter Benjamin, Mayorga define el *shock* como un “impacto visual que colma la percepción del hombre y suspende su conciencia” debido a la Primera Guerra Mundial y la irrupción masiva de la técnica. Los soldados de la Primera Guerra Mundial “volvieron mudos de los campos de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable”. Así se abre una nueva etapa en la historia de la percepción y de la comunicación humana, la de la hegemonía del *shock*, a la que el teatro debe resistir.

³⁴ Spooner, Claire: «Entrevista con Juan Mayorga», en: *Lenguaje y silencio en la obra de Juan Mayorga*. Tesina de Master 2, defendida en la Universidad de Toulouse, 2008, p. 208.

³⁵ Ortega y Gasset, José: *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza, 1982, p. 76.

los montajes del escenógrafo francés Claude Régy, para quien la teatralidad consiste en “ver la palabra”³⁶, o los escritos de Valère Novarina, como *Théâtre des paroles*.

En *La deshumanización del arte*, partiendo de la imagen de una ventana tras la cual hay un jardín, Ortega y Gasset distingue dos “acomodaciones oculares” posibles: uno puede mirar directamente el jardín a través de la ventana, o detenerse en el cristal, observando la materia transparente que hace posible la vista del jardín. Esa transparencia que habitualmente no se considera en sí, es precisamente la *sombra* del lenguaje que, en un texto poético, aparece en el primer plano.

Es lo que ocurre en *El traductor de Blumemberg*, donde Mayorga pone en escena el lenguaje como lo *otro* de la palabra inteligible: “su sonido; su espacio y su sombra”³⁷. Para dar cuenta de una experiencia y crearla, la palabra se vale no sólo de su *significado*, sino también de su *significante*³⁸, que Jakobson llama “el lado palpable de los signos”³⁹ o la función poética del lenguaje.

La dramaturgia mayorguiana hace hincapié en el lenguaje como materia escénica a través de los juegos con la corporalidad y la musicalidad del lenguaje. En *Cartas de amor a Stalin*, cuando Bulgáková decide hacer de Stalin, empieza “buscando en su cuerpo el de Stalin” (*Cartas*, p. 17). Antes de imaginar y pronunciar el discurso del dictador, ésta trata de encontrar el *determinado gesto* orteguiano de sus palabras: “Intenta imitar el modo en que Stalin movía las manos”; indaga en la corporalidad del dictador: “Ella vacila; busca postura, tono”. Por su parte, Bulgákov asume el papel del director de escena, ayudándola en esta búsqueda del cuerpo de las palabras de Stalin: “Bulgákov niega, parodia la postura, el tono de su mujer: ‘Camarada Bulgákov...’ La dirige hacia otra postura, otro tono: ‘Camarada Bulgákov...’ Ella vuelve a intentarlo”.

Siguiendo a Antonin Artaud, Juan Mayorga afirma que “el teatro es una fantasmagoría que necesita cuerpos”⁴⁰: para ser conocido, el personaje debe “hacerse materia, encarnarse”.⁴¹ Los

³⁶ Régy, Claude: «Le champ de la voix», en: Gérard Dessons (ed.): *Penser la voix*. Poitiers: La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 43.

³⁷ Mayorga (1996), ponencia citada.

³⁸ En las teorías semióticas de Saussure, el signo se divide en *significante*: la parte visible del signo (el soporte material: figuras, sonido); *significado*, la parte inteligible del signo: el contenido semántico asociado al *significante* (el sentido contenido en el signo); y el *referente*, es decir el objeto aludido en el mundo.

³⁹ Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963, p. 218.

⁴⁰ Mayorga, Juan, «La humanidad y su doble», *Pausa*, 17-18 (1994), pp. 158-162.

⁴¹ *Ibid.*

actores son pues “esos seres humanos que practican la imposible transición entre el mundo y su doble”⁴², entre la materia y la fantasmagoría. En la obra de Mayorga, se plantea también la imposible transición entre el reino abstracto de la filosofía y el de lo concreto. Como escribe Carla Matteini, la reflexión filosófica sobre el ser humano es “convertida en palpitante carne teatral”⁴³.

Uno de los ejemplos más elocuentes de encarnación de la fantasmagoría se encuentra en *Cartas de amor a Stalin*, al aparecer en carne y hueso el personaje de Stalin, proyección de la mente de Bulgákov. Cuando Bulgákov le confiesa a su mujer que le “ha parecido ver a Stalin” (*Cartas*, p. 27), el receptor también le ve, sobre el escenario o en las acotaciones. Bulgákov es la única que no ve a Stalin, mientras nosotros percibimos “desde dentro” la locura del escritor: volveremos más adelante sobre esta voluntad del dramaturgo de integrar al espectador/lector en las problemáticas presentadas en el escenario. En cualquier caso, al decidir dar un cuerpo y un rostro al *diablo* que atormenta a Bulgákov, el dramaturgo opta por la mostración directa, con la encarnación de una fuerza arrolladora y aniquiladora para la libertad de los artistas: el estalinismo. En la obra de teatro que está escribiendo Bulgákov, el diablo que se pasea por Moscú “entrando en las casas de la gente” (*Cartas*, p. 64) hace eco al Stalin del texto de Mayorga. Éste no sólo entra en sus casas, sino también en sus mentes, desposeyéndoles de su libertad de pensamiento y de expresión. Lejos de ser abstracciones, las ideas se vuelven *palpitante carne teatral*, conflicto entre ideas, imágenes, y cuerpos.

Como lo evocábamos más arriba, en *El traductor de Blumemberg* también se escenifica el lenguaje como materia opaca. De entrada, porque en el diálogo entre Blumemberg y su traductor se cruzan distintas lenguas, lo que dificulta la comprensión de uno de los locutores, pero también la del receptor. La torre de Babel de los idiomas crea confusión, incompreensión: “Perdone, pero, si vamos a trabajar juntos, tendrá que hablarme más despacio” (*Traductor*, p. 41). En «Estatuas de ceniza», Mayorga escribe que en esta obra convierte “en materia dramática el conflicto entre la palabra que entendemos y la ininteligible”⁴⁴. El paso de un idioma a otro acompaña el movimiento del tren, así como la alternancia entre los espacios (vagón/sótano) sobre la que se sustenta la estructura de la obra. En la trama, los cam-

⁴² *Ibid.*

⁴³ Matteini, Carla: «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre 1999), pp. 48-53.

⁴⁴ Mayorga (1996), *op. cit.*

bios de idioma se justifican por el miedo de Blumemberg a ser oído y entendido: "Acá hasta dormir me da miedo, temo hablar alemán en sueños" (*Traductor*, p. 59), y por su voluntad de esconder su identidad.

Luego, el propio tema de la obra, la traducción, plantea el lenguaje como "materia prima" en proceso de *trans-formación*. El viaje en tren de Blumemberg junto con su traductor se vuelve una metáfora de la traducción, planteada como viaje de las palabras y de las ideologías. Al entender el alcance de las frases que tiene que traducir, Calderón exclama: "¿Es eso su libro? ¿Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg?" (*Traductor*, p. 46). Obsérvese aquí que la personificación del libro es al mismo tiempo una *corporeización* de las palabras: éstas son acción ("las manos") y sonido ("la voz").

Si, en el escenario, "la palabra teatral se vuelve objeto"⁴⁵, es posible crear, entre los signos y su significado, una verdadera tensión poética. Éste es uno de los propósitos de nuestro dramaturgo: "Yo creo necesario escribir obras en las que la palabra, sin ser solemne ni prepotente ni campanuda, sea capaz de tener una tensión poética y de desafiar el oído del espectador"⁴⁶.

VER CON LAS PALABRAS

Para Antonin Artaud, la pintura es un lenguaje que, al producir un "desgarramiento sonoro"⁴⁷, se dirige tanto a la vista como al oído; por descontado, ese grito visible también existe en el teatro, donde las ideas se vuelven cuerpo, espacio y sonido. Pero vayamos más lejos: ahí las palabras no sólo son *visibles*, sino que abren al ámbito de lo *visual*⁴⁸, a aquello que permite acceder al *fuera de escena*. Según Huberman lo *visual* es *nombrable* pero *inapresable*: su modo de existencia es parecido al del

⁴⁵ Ubersfeld (1996), *op. cit.*, p. 122.

⁴⁶ Vilar y Artesero (2010), *op. cit.*, s. p.

⁴⁷ Artaud, Antonin: *Œuvres Complètes*, cit. en: Grossman, Evelyne: *Le corps et le texte*. Paris: Nathan, 1996

⁴⁸ Según Didi-Huberman la *visión* está sometida a las reglas del discurso mientras que lo *visual* es aquello por lo que la imagen se sustrae al discurso, es el "síntoma de una figuración no codificada". Añade que lo visual "est à distinguer du visible (en tant qu'élément de représentation, au sens classique du mot) comme de l'invisible (en tant qu'élément d'abstraction). [...] Il appartient bien au monde de la représentation. Mais il l'intensifie hors de ses limites, il déploie autre chose, il atteint son spectateur par d'autres voies. [...] Il n'est pas un signe articulé, il n'est pas lisible comme tel. Il se donne, simplement: pur «phénomène-indice», Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, pp. 26-27.

sueño. De hecho, según Mayorga, “el teatro está en el ojo [...] pero sólo en la forma que lo está el sueño”⁴⁹.

A nuestro parecer, la recurrente figura del ciego-vidente en las obras de Juan Mayorga permite aproximarse a la visión generada por el teatro. En tres obras breves —*Amarillo*⁵⁰, *Una carta de Saravejo*⁵¹, y *La mano izquierda*⁵²— hay un diálogo entre un ciego y un niño/joven. Ese intercambio genera un lenguaje plástico, emocional, puro y entrecortado de silencios, en el que lo que está en juego es la búsqueda de la verdad, y donde no hace falta tener ojos para ver: para saber. En *La mano izquierda* el niño describe la foto que el ciego no puede ver, en *Amarillo* nombra el color de los objetos que el invidente le muestra; en *Una carta de Saravejo* el joven lee —reescribiéndola— una carta dirigida al ciego. En estas tres situaciones, el ciego ve más allá de las palabras del vidente: retomando la terminología de Huberman, podemos decir que no percibe lo *visible* sino lo *visual*. La problemática del ver/no ver y el personaje del ciego-vidente son huellas del teatro de Buero Vallejo en la dramaturgia de Mayorga⁵³.

En *Amarillo*, una palabra abarca un mundo, un mundo de colores —como lo deja suponer el título— pero también de sensaciones y de vivencias. La trama es la siguiente: el ciego le pide al niño el color de los objetos que se encuentran en casa de su difunta madre. En otras palabras, quiere que le traduzcan lo *visible* en palabras. El niño obedece y empieza la enumeración: “azul, verde, amarillo”. Ahí, todo se detiene. “Amarillo”: esta palabra en apariencia anodina es recibida por el ciego como una traición, y despierta en él sentimientos de desamparo, incompreensión y soledad. Por eso insiste, solicitando al niño de forma cada vez más violenta, aunque el veredicto siga siendo inevitablemente el mismo: “amarillo”. Así, el ciego, desesperado, pregunta: “¿Quieres hacerme creer [...] ¿Que, si yo hubiese vuelto a tiempo, me habría abierto la puerta una desconocida, una extraña vieja vestida de amarillo?” (*Amarillo*, p. 50). Seguidamente, un *coup de théâtre*: el niño cambia de juicio: “rojo”.

Esta obra sugiere otro tipo de relación entre lenguaje y objetos: ya no se trata de ese lenguaje arbitrario, y supuestamente

⁴⁹ Mayorga (1994), *op. cit.*, p. 161.

⁵⁰ Mayorga, Juan: *Amarillo*, en: Mayorga, Juan: *Teatro para minutos*. Madrid: Ñaque, 2009, pp. 49-51.

⁵¹ Mayorga, Juan: *Una carta de Saravejo*, *ibid.* pp. 73-77.

⁵² Mayorga, Juan: *La mano izquierda*, *ibid.* pp. 67-73.

⁵³ Podemos traer a colación *En la ardiente oscuridad* o *El concierto de San Ovidio*, que giran entorno a la temática de la ceguera: mientras que los videntes padecen “la locura de la visión”, los ciegos perciben la verdad.

objetivo y neutral en el que nos movemos comúnmente, sino de un lenguaje necesario, vinculado con la experiencia vital del individuo. Algo parecido ocurre en *Una carta de Saravejo*, donde el joven (el lector) modifica el contenido de la carta en función de las reacciones del ciego. Además de resaltar la arbitrariedad del vínculo entre las palabras y las cosas, el final inesperado de *Amarillo* escenifica la posibilidad de que la visión del ciego niegue y ponga en tela de juicio la del vidente (y también la del espectador, cuya etimología —del latín SPECTATOR: “observador”— remite a la visión).

Cuando el niño dice “rojo”, el objeto se vuelve rojo para el ciego y para el espectador/lector. Esa palabra retumba en el escenario como si, penetrado de un poder divino, el niño estuviera creando un objeto del mundo. En las citadas obras breves, la concepción del lenguaje recuerda la del filósofo alemán Walter Benjamin, al que Mayorga dedica su tesis doctoral⁵⁴. En este sentido, *Amarillo* es una suerte de *mise en abyme* del lenguaje nombrador puro del que habla Benjamin, que revela su esencia en el teatro.

VER ENTRE LAS PALABRAS

Para el poeta y dramaturgo Pierre Quillard, en teatro “la parole crée le décor, comme le reste”⁵⁵. A Juan Mayorga le interesa la “escenografía verbal”, esa capacidad de crear un mundo *visual* a través del discurso *visible* del personaje.

En *Hamelin* explora la capacidad de las palabras para crear tiempo y espacio a través del personaje del Acotador:

Cuando decidí escribir *Hamelin*, estaba muy interesado —y sigo estándolo— por lo que se ha llamado *escenografía verbal*, que es fundamental en el teatro del Siglo de Oro y en el teatro isabelino. Hice una

⁵⁴ “La teología le sirve para presentar una ausencia: la de un lenguaje en que la relación de la palabra con la cosa no es de mero signo. En el *Génesis* encuentra Benjamin la forma de un lenguaje que, sin identificar místicamente la palabra con la cosa, conoce ésta en su entidad espiritual. Se trata del lenguaje nombrador, que no es medio instrumental —puesto que el nombre es inmediato a la cosa y nada comunica—, sino ‘medium’ del que toda la naturaleza participa. El *Génesis* atribuye a las cosas un lenguaje propio —aquél en que Dios las hizo— indistinto del lenguaje en que el hombre las conoce —pues, asignando nombre a las cosas, el hombre no hace sino continuar la creación divina”: Mayorga, Juan: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos, 2003, p. 27.

⁵⁵ Quillard, Pierre : «De l’inutilité absolue de la mise en scène exacte», *Revue d’art dramatique*, XXII (mayo 1981), p. 181.

versión del *Mostrador de los jardines* de Calderón en la que de pronto se ve entrar en escena a dos personajes, que son náufragos, y entonces uno le cuenta a otro lo que ve, y lo que ve es extraordinario. [...] Ninguna suma de efectos especiales sería capaz de construir unas imágenes tan extraordinarias como las que las palabras pueden provocar, despertar en el espectador.⁵⁶

Hamelin es una obra donde la palabra crea el decorado, solicitando para ello al espectador, quien se convierte en co-creador de la obra.

De reojo, Montero observa a Paco y a Feli. Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así. Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. "Hamelin" es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador. Montero dice "Salgo para allí" o "En media hora estoy allí", y cuelga (*Hamelin*, p. 28).

La sensación del personaje, el paso del tiempo, la realidad del espacio convocado por las palabras, deben ser creados *por y en* el espectador. Como escribe Claude Régy en *Espaces perdus*, «le spectacle n'a pas lieu sur scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire —comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle»⁵⁷. El espectador, el escenógrafo, el iluminador, todos los actores del mundo teatral continúan en cierta medida la creación divina a la que alude Walter Benjamin: al decir o al aceptar que "un trapo atrapado a un palo es una niña"⁵⁸, hacen uso del lenguaje nombrador. Por eso, Juan Mayorga afirma en el prólogo de *Hamelin* que "si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo".

Finalmente, en esta obra "sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario" (*Hamelin*, p. 28), el personaje del Acotador crea los *espacios vacíos* de Peter Brook o los *espacios perdidos* de Claude Régy, lugares, en todos los casos, de tensión y de libertad. En la posibilidad, evocada por el propio dramaturgo, de un desfase

⁵⁶ Spooner (2008), *op. cit.*, p. 214.

⁵⁷ Régy, Claude: *Espaces perdus*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 83.

⁵⁸ Mayorga (1994), *op. cit.*, p. 161.

entre lo oído y lo visto⁵⁹, en cualquier brecha abierta en la obra, estriba el *entre-dos* de la dramaturgia mayorguiana.

UNA DRAMATURGIA DEL ENTRE-DOS

Según Arnaud Rykner, «[l]e théâtre est là où le langage n'est plus ou pas encore»⁶⁰. Así, en el mundo de palabras e imágenes del escenario, se abren espacios fuera del lenguaje, de lo figurativo y de lo determinado, “des espaces vides, des espaces nus, où tout peut s'inscrire”⁶¹. En el hueco entre dos palabras, es donde oye el silencio, definido por Rykner como “une réalité qui ne peut se dire mais simplement s'entendre entre les mots dans la mesure où on laisse exister cet entre-deux de la parole”⁶².

En *Cartas de amor a Stalin*, que trata sobre la censura, el tema de la ausencia o de la imposibilidad de la palabra es fundamental, y el silencio aparece como un *entre-dos* que puede ser más poderoso y más peligroso que las palabras. En el cuadro 6, “después de tanto callar”, Bulgákov por fin se atreve a pedir una autorización para salir al extranjero, pero el dictador se niega callando: las acotaciones rezan “Stalin calla”, agujereando gráficamente el discurso de Bulgákov. En esas interrupciones, el silencio encarna a la vez la espera de Bulgákov de una palabra de Stalin, y la negación rotunda del dictador, cuya mayor arma en ese momento es el silencio, un peso que Bulgákov tiene que *aguantar* (*Cartas*, p. 36). El silencio se vuelve más pesado cuando está cargado de una *expectativa de palabra*, como lo subraya el propio Mayorga:

⁵⁹ En la ya citada entrevista, Mayorga aclaraba que: “ni interpretación ni puesta en escena tienen por qué ser redundantes con lo que el Acotador dice, sino que podría ocurrir lo contrario, que estuviesen en tensión. Es decir, si el Acotador dice “Están tomando un café”, pues probablemente lo más interesante es que hagan cualquier otro tipo de cosa, o sea que hagan incluso cosas que estén en tensión con eso, visualmente [...]. En este sentido, el Acotador crea amplios espacios para la creatividad del espectador, del director y de los intérpretes”: Spooner (2008), *op. cit.*, p. 212.

⁶⁰ Rykner, Arnaud: *Paroles Perdues. Faillite du langage et représentation*. Paris: José Corti, 2000, p. 35.

⁶¹ Régy (1998), *op. cit.*, p. 136.

⁶² Rykner (2000), *op. cit.*, p. 59.

[...] Ese silencio sólo será significativo si, de algún modo, el espectador tiene la expectativa de que hable, de que ese silencio se rompa. Si simplemente vemos a un tipo callado, eso no es elocuente⁶³.

Así, una suspensión del sonido no es ni mucho menos una suspensión del sentido. Por el contrario: el sentido se hace posible gracias a los silencios, a la “acumulación de ecos”⁶⁴. La interrupción crea el *fuera del lenguaje*, el *fuera de la escena* en el que reside el sentido, como sugiere Gilles Deleuze: “C’est à travers les mots, entre les mots, qu’on voit et qu’on entend. Beckett parlait de «forer des trous» dans le langage pour voir ou entendre «ce qui est tapi derrière»”⁶⁵.

Las brechas abiertas en el lenguaje y en el escenario cuestionan lo *visible* a través de lo *visual*, fomentando la continua búsqueda de la verdad característica de la actividad filosófica.

LA DRAMATURGIA MAYORGUIANA, ESCENARIO DEL GRAN COLOQUIO DEL MUNDO

“Como la filosofía, el arte desvela la realidad, la hace visible. Porque la realidad no es evidente en sí misma. [...] Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve”⁶⁶. Volver visible la realidad consiste para Juan Mayorga en llevar al proscenio las contradicciones y las paradojas que la constituyen. No se trata de proponer una visión uniforme de la misma, sino de llenar la materia escénica de lo que Gilles Deleuze llama *pliegues*⁶⁷. A partir de esta noción, el filósofo define la materia como una totalidad que se descompone en movimientos, discontinuidades y curvas. A nuestro parecer, esta *filosofía del pliegue* es de especial interés para pensar la obra de Juan Mayorga. En una entrevista reciente, afirma:

⁶³ Spooner (2008), *op. cit.*, p. 204.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, p. 9.

⁶⁶ Mayorga, Juan, cit. en: Puchades, Xavier: «Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga», artículo inédito escrito en 2004.

⁶⁷ Deleuze, Gilles: *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1998, p. 9: “Un corps flexible ou élastique a encore des parties cohérentes qui forment un pli, si bien qu’elles ne se séparent pas en parties de parties, mais plutôt se divisent à l’infini en plis de plus en plus petits qui gardent toujours une certaine cohésion [...] Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne. L’unité de la matière, le plus petit élément de labyrinthe, est le pli, non pas le point qui n’est jamais une partie, mais une simple extrémité de la ligne”.

Reivindico el carácter político del teatro frente a un carácter partidista que no me interesa, porque creo que el partidismo tiende al maniqueísmo, a la simplificación, y nuestra misión es precisamente la de presentar lo complejo como complejo⁶⁸.

La escenificación de contradicciones irresolubles —de *pliegues* infinitos— en la obra de Mayorga, lejos de acarrear un relativismo absoluto, permite evitar el dogmatismo del teatro de tesis, o del reino de la imagen. Mayorga presenta puntos de vista sobre los que nunca juzga ni dice la última palabra: la suya es una obra abierta, según la expresión acuñada por Umberto Eco.

Dada esta voluntad de llevar a la escena lo complejo, adquiere una significación especial el guiño al perspectivismo cervantino con la adaptación del *Coloquio de los perros*, *Palabra de perro*⁶⁹. En ambas obras, Cipión se entromete constantemente en la autobiografía de Berganza: corrige, modula, armoniza, y más de una vez pone en duda la verdad de su amigo. De este modo, “el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe [...] una realidad sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar”⁷⁰: “Toda la verdad absoluta, todo el desengaño con que pretende aleccionar Berganza, no pasa de ser un punto de vista en el gran coloquio del mundo. Como ya decía Américo Castro hace muchos años: no espejo plano, sino prisma”⁷¹.

Igualmente, en el “gran coloquio del mundo” mayorguiano la realidad se representa a través de un prisma que la desmultiplica, y evidencia sus contradicciones.

UNA DIALÉCTICA SIN SÍNTESIS:

ESCENIFICACIÓN DE LA CONTRADICCIÓN Y DE LA TENSIÓN

Las relaciones dominante/dominado que rigen la sociedad, son esencialmente dialécticas, como lo muestra indudablemente *Animales nocturnos*⁷². En esta obra, la relación entre el inmigrante (el Hombre Alto) y el español (el Hombre Bajo) es emble-

⁶⁸ Vilar y Artesero (2010), *op. cit.*, s. p.

⁶⁹ Mayorga, Juan: *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*. Madrid: Teatro del Astillero, 2004.

⁷⁰ Blanco Aguinaga, Carlos: «Cervantes y la picaresca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), p. 331.

⁷¹ *Ibid.*, p. 332.

⁷² Mayorga, Juan: *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 2003.

mática de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel, y resalta la vulnerabilidad de los seres humanos, especialmente la de los que se imponen como amos.

El Hombre Alto se convierte progresivamente en esclavo del Hombre Bajo, mientras que este último se vuelve cada vez más dependiente de su propia víctima: requiere la mediación de un "esclavo" para luchar contra la soledad, para paliar la incomunicación con su mujer, etc. También en *Cartas de amor a Stalin*, o en *El Traductor de Blumemberg*, Mayorga evidencia que "no hay amos y esclavos puros"⁷³. En la obra de Mayorga la dialéctica (aquí dominado/dominante) permanece siempre activa, es decir que no se resuelve en síntesis. En este sentido, la dramaturgia mayorguiana bebe de la ontología contemporánea, que con Kierkegaard critica la dialéctica hegeliana (en la que la oposición entre tesis y antítesis se supera en una síntesis). Al contrario, el pensamiento post-metafísico propone otra dialéctica, que se fundamenta en la paradoja. Por consiguiente, el peso ontológico estriba en la relación como tensión, como lucha: el ser está siempre *entre* dos conceptos, no en uno u otro. Los contrarios se vuelven inseparables: se cuestiona la lógica hegeliana de progresión hacia una resolución de la oposición. Cuando Walter Benjamin escribe que "lo revolucionario contiene dialécticamente a lo conservador"⁷⁴, alude también a una dialéctica anti-hegeliana, que estriba en las rupturas, en la discontinuidad, y se manifiesta a través de lo que él llama "imágenes dialécticas". Al contrario del relato, la imagen puede expresar la interrupción, el salto: da vida en una misma constelación al pasado y al presente, instaura una dialéctica entre pasado y presente que no está determinada por una relación causal ni lineal.

Uno de los procedimientos a través de los que Mayorga mantiene activa esa tensión es la intertextualidad. Escribe Ignacio del Moral, citando a Mayorga: "¿Qué pasa si pones en boca de Hitler un discurso de Ghandi? [...] y ¿si pones en boca de

⁷³ Ramón Fernández, José: «Conversación con Juan Mayorga», *op. cit.*, p. 58. En la *Fenomenología del Espíritu* (B, IV, A), Hegel ya evidenciaba que la presencia del esclavo no hace más que subrayar las carencias del amo, y proyecta una relación de dependencia. El amo necesita al servidor para poder gozar del objeto: la relación del amo hacia la materia es mediatizada por la conciencia (trabajadora) del esclavo. Además, el amo no alcanza el reconocimiento que quisiera, al ser reconocido por una conciencia que no es libre, la del esclavo, como lo comenta Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939*. Saint-Armand: Gallimard, 1990.

⁷⁴ Benjamin, Walter, cit. en: Mayorga (2003), *op. cit.*, pp. 20-21.

Stalin ideas de contrarrevolucionarios?”⁷⁵. Al poner en boca de unos los argumentos de otros, Mayorga arremete contra juicios rápidos, prejuicios y expectativas del espectador/lector. A propósito de *Hamelin*, el dramaturgo señala:

Al comienzo de la obra, el espectador dice: “Ese Rivas es un pederasta, hay que machacarlo”. Pero luego el espectador empieza a pensar: “¿Qué hago yo frente a la pobreza de los niños en mi propia ciudad?”. Si hay niños abandonados, si hay niños en la miseria, si hay niños faltos de educación, eso es terreno abonado para los depredadores. Entonces las cosas ya empiezan a ser más complejas⁷⁶.

En *Himmelweg* y *Hamelin*, lejos de querer convertir en inocente al verdugo, Mayorga trata de aproximarse a la *zona gris* de Primo Levi, e interrogarnos sobre nuestras responsabilidades.

COLOQUIOS DE ANIMALES: ENTRE CRÍTICA Y UTOPIA

Como en el *Coloquio* de Cervantes, en varias obras de Mayorga, los locutores del “gran coloquio del mundo” son animales. En *Palabra de perro*, Cipiión le recuerda a Berganza desde dónde hablan: “Modestia, amigo. Mírate las patas. Recuerda que eres animal que carece de razón” (*Palabra*, p. 15): ilustra lo que Blanco Aguinaga llama un “desquiciamiento de la perspectiva”⁷⁷. Los ojos de animales miran y critican la realidad humana desde su perspectiva, ya sea desde detrás de las rejas del zoo para el mono Copito, o “desde abajo” como la tortuga de Darwin. En lugar de la “palabra de autor”, tenemos *Palabras de perro*, de mono (*Últimas palabras de Copito de Nieve*) o de tortuga (*La tortuga de Darwin*). Paradójicamente, es en la palabra de los animales donde más se oye la voz de Juan Mayorga, como él mismo lo confiesa: “A través del mono Copito, de la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes”⁷⁸. Para él, poner en escena nociones y debates filosóficos es legítimo e incluso necesario en la medida en que el peso dramático de la obra no queda perjudicado:

⁷⁵ Del Moral, Ignacio: «Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», *Las puertas del Drama*, 7, 2001, p. 9.

⁷⁶ Vilar y Artesero (2010), *op. cit.*, s. p.

⁷⁷ Blanco Aguinaga (1957), *op. cit.*, p. 333.

⁷⁸ Vilar y Artesero (2010), *op. cit.*, s. p.

No me hubiera consentido escribir una obra sobre, por ejemplo, un catedrático universitario que citase una y otra vez a Montaigne, a menos que hubiera intentado criticar a un pedante. Pero que el mono agonizante cite a Montaigne enriquece al personaje y, por otro lado, esas citas cobran una tensión muy especial en semejante boca. Dicho esto, creo que es importante que grandes debates filosóficos ingresen en el teatro, pero hay que conseguir que no sepulten el peso dramático de la obra. [...] Yo intento advertirme acerca de esto: que es fundamental arraigar, que el dilema filosófico, si se da, ha de depositarse sobre sangre y sobre carne⁷⁹.

El “desquiciamiento de la perspectiva” (Aguinaga), al introducir toma de distancia e ironía, evita el intelectualismo y el dogmatismo, sin quitar la carga crítica. Así, Copito arremete contra el público del zoo —un microcosmos de la sociedad—: emprende una diatriba contra la hipocresía del ser humano y su incapacidad para enfrentar las verdades, entre ellas la muerte.

Tanto para los perros de *Palabras de perro* como para el mono albino o la Tortuga de Darwin, hay una urgencia o una necesidad del habla: para los perros el habla es el fruto de un milagro —más precisamente de un hechizo—: “Mas repara en que no sabemos cuánto durará este extraño encuentro. ¿No vas a aprovecharlo? ¿Cuándo volverás a verte ante perro que goce de palabra?” (*Palabra*, p. 7). Para el mono filósofo, la urgencia del habla se percibe de entrada: se trata de sus *Últimas palabras*. De hecho, la muerte interrumpe el testamento público que queda inacabado, y no es de extrañar: ¿cómo imaginar otro final que el silencio? Aun bajo la piel del simio, el autor nunca se hubiera atrevido a responder a las preguntas planteadas en el monólogo: la función del teatro es generar preguntas, ya que las respuestas “las pone el espectador”, como afirma el Acotador en *Hamelin*.

Mayorga propone encarnar dilemas filosóficos, contradicciones, o paradojas a partir de *perspectivas alteradas*⁸⁰. Los personajes-animales recuerdan al *Micromégas* de Voltaire, miran el mundo con asombro, lo que genera una actitud propiamente filosófica, la del cuestionamiento: “De pronto, te encuentras a otro tan raro como tú, y tu lengua revienta de preguntas”, revela Cipión. Al final de la obra las preguntas de Berganza dan con un elemento clave, evidenciando que los seres humanos se

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Se trata de un rendido homenaje a la idea de “palabras alteradas” de José Sanchis Sinisterra, «La palabra alterada», *Las Puertas del Drama*, V, 2001, pp. 6-10.

pueden convertir en bestias. La dialéctica que ahora está en juego y para la que tampoco se busca ninguna síntesis es ésta:

¿Hemos estado buscando respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no era cuándo 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? (*Palabra*, p. 54).

En *Animales nocturnos* el inmigrante es tachado de “animal nocturno”, porque trabaja de noche, en *Palabras de perro* nos enteramos de que Berganza y Cipión son dos inmigrantes que han sido convertidos en animales por el trato que han recibido. El animal se convierte en ser razonable y hablante mientras el ser humano es animalizado: tanto en *La tortuga de Darwin* como en *La paz perpetua* sale a la luz la brutalidad de los personajes-hombres, en *Palabra de perro* y en *Últimas palabras de Copito de Nieve* se hace hincapié sobre su ignorancia a través de la ridiculización de las figuras de los guardias y del guardián, respectivamente. Aunque en *Cartas de amor a Stalin* no aparezca ningún personaje-animal, si leemos la obra a la luz de *La metamorfosis* de Kafka, vemos que con su actitud de superioridad y arrogancia, Stalin convierte a Bulgákov en una insignificante cucaracha.

En *La paz perpetua*, el personaje más monstruoso es el Ser Humano, mientras los perros son humanizados: hablan, reflexionan, argumentan. Son animales dotados de palabra y de razón, pero la ponen al servicio de la justificación y en la práctica del terrorismo. Con esa constante preocupación por escenificar la tensión dialéctica en lugar de su resolución, Mayorga alerta sobre el hecho de que cada uno de nosotros puede ser tentado por un discurso que legitima la tortura, la violencia —aquí el del Ser Humano, y en otras obras el de Blumemberg, o de Stalin:

Yo, como hombre de teatro, tengo que defender a mis personajes; no justificarlos, sino intentar hacerme cargo de sus heridas. En *La paz perpetua*, me importaba mucho el personaje del Ser Humano. Es un personaje del que me siento personalmente muy distanciado, como me siento muy distanciado del comandante nazi de *Himmelweg* o del Rivas de *Hamelin*. Pero mi obligación es no caricaturizarlos, sino intentar ponerme en su mejor versión posible, en aquella en la que no sean vistos como unos monstruos distantes, sino como alguien en quien yo

reconozca mi propio monstruo. El personaje del Ser Humano ha de lanzar un discurso moral tan convincente como sea posible para legitimar la tortura. [...] Si el espectador siente que los argumentos de ese hombre son poderosos, generará sus propios contraargumentos, y éstos son siempre más interesantes que los que el autor pueda proponer⁸¹.

Las fronteras entre hombre/animal, observador/observado, actor/espectador se vuelven cada vez más tenues. El espectador/lector deja de mirar al personaje como a *otro*, se contempla a sí mismo actuando en su propia vida y se pregunta: “¿Qué haría yo en esa situación? ¿En qué otras situaciones también yo estoy pactando con el mal o mirando hacia otro lado?” (*La Paz perpetua*, p.)⁸².

Pero “mirar hacia otro lado” no es necesariamente huir o cegarse, sino soñar otra realidad. En la obra de Mayorga, desde los márgenes (la proximidad de la muerte o el derecho robado a la palabra), se construyen experiencias que dan lugar tanto a críticas como a utopías. Los perros-pícaros, como “hombres rabiosos”, deciden irse “a un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres”, y la última acotación reza: *Cipión y Berganza se disponen a luchar* (*Palabra*, p. 57). Este final puede ser leído como una de las claves de lectura del *teatro de pliegues* de Juan Mayorga, que abarca a la vez la crítica de un mundo en el que a uno no le dejan ser hombre, y la elaboración de una utopía, la lucha por un lugar mejor. En el vínculo fundamental establecido por Mayorga entre crítica —mirada presente hacia el pasado— y utopía —mirada presente hacia el futuro— se percibe una vez más la influencia de Walter Benjamin. Así, “el teatro es un arte político porque es por antonomasia el arte de la crítica y de la utopía, el arte por excelencia para representar lo que hay y lo que podría haber”⁸³.

Nos gustaría para acabar evocar el motivo de la ventana en *Penumbra*⁸⁴, obra coescrita por Juan Mayorga y Joan Cavenstany. En el escenario, “la casa de la playa”, de la que no se sale ni para ir a la playa: encerrados entre sus cuatro paredes, y esas tres ventanas, una pareja y su hijo velan sobre sus pesadillas y sus sueños, entre silencios, palabras y mentiras. Desde el principio, una prohibición varias veces repetida: no se puede mirar por la “tercera ventana”. Sin embargo los personajes sienten

⁸¹ Vilar y Artesero (2010), *op. cit.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Obra inédita, montada por Guillermo Heras y representada este año en el Matadero en Madrid y en El Teatre Lliure de Barcelona.

hacia ella una indudable atracción: ¿y si esa apertura fuera el lugar a partir del que se entreviera la posibilidad de la felicidad? Así, mientras los padres se limitan a soñar la felicidad sin arriesgarse a buscarla ni a sentirla, el niño sí mira, ve, y logra salir de la casa. Gracias a esa ventana se percibe desde el escenario —desde la penumbra— un *fuera del escenario*, un horizonte posible que solicita la imaginación del espectador/lector. Donde la dramaturgia tradicional colocaba una *cuarta pared*, Mayorga dibuja una *tercera ventana* que interroga el mundo y el lenguaje, desvela su envés y abre hacia una realidad *posible*.

En definitiva, en la obra de Mayorga, la construcción de la crítica empieza por una escenificación del lenguaje y de su sombra. El dramaturgo nos hace escuchar con asombro lo que decimos: levanta el *tupido velo* y abre *terceras ventanas* hacia “un lugar para la utopía, es decir, un lugar para decir la verdad y para encontrar una palabra más ancha y más honda”⁸⁵. Así, atravesando ventanas y pasadizos, el espectador/lector de Mayorga emprende un viaje por los *pliegues* de la materia escénica y lingüística de una realidad siempre cuestionada.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland: *Grain de la voix, Entretiens, 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981.
- Benjamin, Walter: «Sur le concept d'histoire», en: *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
- Blanco Aguinaga, Carlos: «Cervantes y la picaresca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.
- Bourdieu, Pierre: *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Poitiers: Fayard, 1991.
- Cordone, Gabriela: «La Tortuga de Darwin, de Juan Mayorga: Hacia una lectura benjaminiana de la Historia», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, XXXVII, 2 (otoño 2011) pp. 101-114.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1998.
- Del Moral, Ignacio: «Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», *Las puertas del Drama*, 7, 2001, pp. 4-9.

⁸⁵ Vilar y Artesero (2010), *op. cit.*, s. p.

- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990.
- Grossman, Evelyne: *Le corps et le texte*. Paris: Nathan, 1996.
- Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.
- Kojève, Alexandre: *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939*. Saint-Armand: Gallimard, 1990.
- Levi, Primo: *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2007.
- Materna, Linda: «El poder y la libertad del artista en Cartas de amor a Stalin de Juan Mayorga», ponencia realizada durante el coloquio titulado «El próximo acto: el teatro español en el siglo XXI», The Hamilton Williams Conference Center, Ohio Wesleyan University, Delaware, Ohio, abril de 2002.
- Matteini, Carla: «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre 1999), pp. 48-53.
- Mayorga, Juan: «La humanidad y su doble», *Pausa*, 17-18 (1994), pp. 158-162.
- *El jardín quemado*. Murcia: Antología teatral española, 40, Universidad de Murcia, 1996.
- «Teatro y Shock», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 1 (1996), pp. 43-44.
- «Estatuas de ceniza», ponencia inédita pronunciada en la Universidad de Málaga, 1996
- *El traductor de Blumemberg*. Madrid: Ministerio de Cultura C.N.N.T.E, 1993.
- *Cartas de amor a Stalin*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos, 2003.
- *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 2003.
- *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*. Madrid: Teatro del Astillero, 2004.
- *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Ciudad Real: Ñaque, 2004.
- *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*. Madrid: Teatro del Astillero, 2004.
- *Hamelin*. Ciudad Real: Ñaque, 2005.
- *Himmelweg*. México D. F: Paso de Gato, 2007.
- *La tortuga de Darwin*. Ciudad Real: Ñaque, 2008.
- *La paz perpetua*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2008.
- *Teatro para minutos*. Madrid: Ñaque, 2009.
- Noiriel, Gérard: *Histoire, Théâtre et Politique*, Marseille, Agone, 2009.
- Ortega y Gasset, José: *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

- Parra, Antonio: *El espacio sagrado, Fragmentos para una filosofía del teatro*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2002.
- Puchades, Xavier, «Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga», artículo inédito escrito en 2004.
- Quillard, Pierre: «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», *Revue d'art dramatique*, XXII (mayo 1981), pp. 180-183.
- Recanati, François: *Les énoncés performatifs*. Paris: Minuit, 1981.
- Ramón Fernández, José: «Conversación con Juan», *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre 1999), pp. 54-59.
- Régy, Claude: *Espaces perdus*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1998.
- «Le champ de la voix», en: Gérard Dessons (ed.): *Penser la voix*. Poitiers: La Licorne/ UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, pp. 43-52.
- Ruggeri Marchetti, Magda: «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga», *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea*, 9 (2004), pp. 115-127.
- Rykner, Arnaud: *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corti, 1996.
- *Paroles Perdues. Faillite du langage et représentation*. Paris: José Corti, 2000.
- Sanchis Sinisterra, José: «La palabra alterada», *Las Puertas del Drama*, V, 2001, pp. 6-10.
- Spooner, Claire: «Entrevista con Juan Mayorga», en: *Las palabras, protagonistas del teatro de Juan Mayorga*. Tesina de Master 1, defendida en la Universidad de Toulouse en 2005.
- «Entrevista con Juan Mayorga», en: *Lenguaje y silencio en la obra de Juan Mayorga*. Tesina de Master 2, defendida en la Universidad de Toulouse, 2008.
- Starobinski, Jean: *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard, 1999.
- Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre*. Paris: Belin, 1996, vols. I y III.
- Vilar, Ruth/ Artesero, Salva: «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa*, 32 (mayo 2010), <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses-pausa-32/conver.-con-juanmayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> (consultado el 10-XII-2011).
- VV. AA.: «López Mozo y Juan Mayorga», *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea*, 9 (2004), pp. 115-127.

