

**Zeitschrift:** Hispanica Helvetica  
**Band:** 18 (2008)

**Artikel:** El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)  
**Kapitel:** Juan Mayorga : y el cuerpo se hizo verbo  
**Autor:** Cordone, Gabriela  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-840904>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 09.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## 5. JUAN MAYORGA: Y EL CUERPO SE HIZO VERBO

Coincidiendo con sus compañeros y compañeras de generación —y de formación— Mayorga manifiesta cierta desconfianza con respecto al lenguaje y sus ambigüedades. Sin embargo, el dramaturgo opera, a través de la palabra, la recuperación de "un lugar mágico que de algún modo sí podría intervenir en la realidad"<sup>391</sup>. Y en efecto, el teatro de Juan Mayorga, es considerado unánimemente por la crítica como un teatro en donde prima el juego de la palabra y el verbo hecho acción. En 1996, Ragué-Arias ya caracterizaba su teatro en estos términos:

Es la palabra culta y llena de connotaciones, la palabra medida y literariamente rica que, concisa en el mejor de los casos, nos conduce a una acción de la que se desprenderá inevitablemente una temática, unas ideas que casi siempre tienen una vertiente política que a menudo indagan en la historia y que con frecuencia lo hacen en la identidad del sujeto<sup>392</sup>.

Considerando sus últimas obras, podemos decir que este comentario sigue conservando su actualidad. El hilo conductor de la creación de Mayorga parece residir en el poder evocativo de la palabra. No olvidemos que, antes de abocarse al teatro, Juan Mayorga escribió poesía. En este sentido, el autor comenta:

Escribir poesía fue algo muy importante para mí durante algún tiempo y probablemente no escribiría el teatro que escribo hoy si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por la palabra, esa fe en el poder del lenguaje<sup>393</sup>.

En las tres obras que analizaremos a continuación, la palabra en escena mantiene con la corporeidad de los personajes una relación particular. Contrariamente a las obras analizadas hasta aquí, pareciera ser que la *fisicalidad* es menos voluminosa o, en todo caso,

---

<sup>391</sup> Matteini (1998: 10).

<sup>392</sup> Ragué-Arias (1996: 247).

<sup>393</sup> Fernández (1999: 54).

que no existe fuera de la palabra. El verbo informa la imagen del cuerpo, lo define y lo modela. Sin embargo, en un teatro de corte *narrativo*, como el de Mayorga, se podría pensar que la preocupación por lo visual queda relegada a un segundo plano o que es francamente inexistente. No creo que sea así. El autor es consciente no solamente del valor de la imagen, sino también del principio que funda su poder. En sus reflexiones acerca del papel de la palabra y del lenguaje, Mayorga declara:

Cuando a mí me dicen que una imagen vale más que mil palabras, siempre pienso "vale, una imagen vale más que mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle Inclán o de Baudelaire". De pronto uno con palabras crea una imagen como Cristo caminando sobre las aguas, entonces eso es más poderoso que cualquier imagen pictográfica que fuésemos capaces de concebir, me parece. Y en la base de ese interés está esa otra vocación por la poesía que nunca te abandona<sup>394</sup>.

Por ello, los textos de Mayorga hablan con imágenes que sugieren la representación, un teatro de "acción en el cerebro"<sup>395</sup> que indaga las identidades de los individuos a través de la historia y de la memoria, pero también de las inquietudes del presente, su fragilidad y su ambigüedad.

La importancia que el autor otorga a la palabra se encuentra también en sus reflexiones acerca de las acotaciones escénicas, consideradas por Juan Mayorga como "un lugar en el que se materializa la relación entre el autor y los otros miembros del hecho teatral", señalando luego que dicho texto

es un aspecto técnico en el que el autor ya está haciendo una determinada afirmación. De un tiempo a esta parte son muchos los directores que han dejado de lado las acotaciones, alterando el tiempo, el lugar, los movimientos que el autor había marcado para quedarse sólo con las palabras [...] Mi impresión es que, en la medida en que un autor acote mucho o poco, está tomando una posición frente a los demás profesionales<sup>396</sup>.

---

<sup>394</sup> Fernández (1999: 55).

<sup>395</sup> Ragué-Arias (1996: 247).

<sup>396</sup> AA.VV. (1996: 38).

Podríamos agregar, de nuestro lado, que cuando el autor acota mucho o poco, también se posiciona frente al cuerpo del personaje —su relación con el espacio, con los objetos, con la trama, etc.— asentando una idea *plástica* precisa. Las imágenes físicas que se desprenden de los textos dramáticos de Mayorga son un ejemplo acabado de la palabra creadora de cuerpos.

### 5.1. LOS CUERPOS SACRIFICADOS: *MÁS CENIZA*

En la vena del teatro de investigación de un José Sanchis Sinisterra, *Más ceniza* (1994) presenta varias particularidades formales. En primer lugar, el manejo del espacio escénico: el mismo ámbito de la representación es compartido simultáneamente por todos los personajes de la obra:

*Cada pareja se comporta como si las demás no estuviesen en escena (5)*<sup>397</sup>.

En este espacio dramático todo apunta a la fragmentación. Los diálogos de las parejas de personajes son interrumpidos por otros, formando así un cuadro multiforme y polifónico, pero no incoherente, ya que las intervenciones se suceden con admirable lógica narrativa. Por ello, conviene primeramente desentrañar los diferentes planos en la composición de la fábula para poder, en un segundo tiempo, establecer la función del cuerpo en el texto dramático<sup>398</sup>.

<sup>397</sup> Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Más ceniza*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996.

<sup>398</sup> Ordenando cronológicamente los acontecimientos, el argumento podría resumirse así: bajo las órdenes de Max (personaje que no aparece en ningún momento sobre la escena), José y María planean un atentado contra el presidente, Abel. El Hombre, *travesti* en el cabaret que regenta Max, recibe el mandato de hacerse amigo —bajo la personalidad de Reginé— de la Mujer del presidente, internada en una clínica psiquiátrica, con el fin de hacerse invitar a un importante meeting presidencial y colocar la bomba. Cuando el Hombre/Reginé toma conciencia de los muertos que podría causar su acto, decide volverse



Recordemos brevemente los personajes de esta historia que aparecen en escena<sup>399</sup> y el triple plano de la acción: por un lado, Abel y su Mujer —el presidente y su esposa—, por el otro María y José —un general y su esposa, conspiradores— y, en tercer lugar, el Regine y Hombre. Esta última pareja es la más significativa en la dinámica corporal de la obra, ya que se trata, en mi opinión, de la misma “persona” encarnada en dos cuerpos diferentes, es decir, interpretada por dos actores<sup>400</sup>. El Hombre, un *travesti*, se transforma, al actuar en el cabaret, en Regine. En escena, echada en el colchón, Regine reviste únicamente la función de *alter ego* materializado: el cuerpo del Hombre y el de Regine, en definitiva, pertenecen al mismo *personaje*. Notemos asimismo que Regine no se expresa verbalmente. De la misma manera, la Mujer de Abel desempeña un papel físicamente pasivo —aunque no así en palabras— y María, en su quietud, es la voz que ha formado y transformado el cuerpo de su marido José. Una vez planteadas estas actitudes corporales de los personajes que forman parte de la tensión dramática, abordemos las singularidades de la coordenada espacial.

El espacio escénico recubierto de ceniza es el común denominador de los tres planos entrelazados de la acción<sup>401</sup>. En rigor, los personajes no comparten el mismo espacio, sino el mismo tiempo. En efecto, existe una simultaneidad temporal pero no espacial: las diferentes parejas no se relacionan directamente sino

---

atrás, pero sabe que Max no estará de acuerdo. Regine, seduciéndolo, le da muerte en el cabaret (en una escena referida). La muerte de Max marca también la *muerte artística* de Regine, ya que es en ella en quien se focalizan las sospechas. Las particularidades del aspecto temporal de la obra no permiten establecer con certeza si el atentado tuvo lugar ni tampoco otros aspectos del desenlace.

<sup>399</sup> El personaje Max permanece invisible a lo largo de la obra.

<sup>400</sup> Mayorga específica, efectivamente, que se trata de una pareja: "PERSONAJES: María y José, Abel y su Mujer, Regine y el Hombre" (5).

<sup>401</sup> La ceniza parece sugerir, en la décima escena, los restos de los cuerpos calcinados. La obra comienza, en efecto, con el ruido de un estallido: "Sobre el colchón duerme Regine. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia éste, mira su interior [...]" (7).

que se mueven, como ya apuntamos más arriba, como si las demás no estuviesen en escena. La coexistencia del juego dramático de los personajes aporta al argumento una profundidad inesperada a través no sólo de las réplicas entrelazadas sino también de la presencia física de todos los personajes en el escenario y de las relaciones gestuales que se establecen en los diferentes planos de la trama<sup>402</sup>. Como el espacio, la línea temporal está totalmente subvertida y fragmentada. Así y todo, el discurso del Hombre mantiene una cierta cronología que apuntala el argumento, pero las intervenciones de las otras dos parejas quiebran a menudo su discurso, tejiendo así una trama de anticipaciones, recuerdos y fragmentos de historias individuales en las que se adivina, poco a poco, un destino en común.

En un primer momento, los gestos, los movimientos y las apariencias de los cuerpos pueden ser identificados sin dificultades con el contexto histórico y social contemporáneo. Sin embargo, la construcción formal propuesta por el autor confiere a la corporeidad de los personajes *otra realidad*. Y es que en verdad estamos ante otra realidad dramática, lejos del registro realista practicado por Alonso de Santos y más emparentado con la *extraña corporeidad* de los personajes de Sanchis Sinisterra. Por ello, la ruptura de la sucesión de los diálogos y, por ende, de la fábula, recae en la percepción desfasada de los cuerpos, de los gestos y en la *fisicalidad* general de la obra. Por otro lado, como ya lo señalamos, no se establecen lazos físicos entre las parejas. Sus cuerpos permanecen aislados unos de otros y, salvo en algunos momentos puntuales — una mirada o un gesto — no se crea ninguna comunicación directa. Existen, no obstante, ecos gestuales de un plano a otro, como la acción de vestirse y desvestirse que realizan las tres parejas en diferentes momentos, movimientos autónomos que cobran sentido y coherencia en el discernimiento del espectador.

---

<sup>402</sup> A propósito de esta obra, comenta Ragué-Arias: "*Más ceniza* es la construcción formal más arriesgada de Mayorga, un entrecruzamiento simultáneo de la historia de tres parejas [...] con los objetos que les rodean. '¿A quién toco cuando te toco?' es una de las interrogaciones claves de la obra. Es la identidad que nos proporciona el nombre, el género, la opción sexual y su fragilidad" (Ragué-Arias, 1996: 248).

En el espacio compartido, los escasos objetos que ocupan la escena —el espejo, las fotos y los vestidos— apoyan la *percepción del otro* o la *auto-percepción* de los cuerpos de los personajes. Por ejemplo el espejo, un objeto que delata cómo los otros nos ven, refleja una imagen física rota, parcial y fragmentaria:

([...] *El Hombre se mira en el espejo como si éste no estuviera roto* [...].) (7)

MUJER.—(*Mirando alrededor.*) No tenemos espejo. [...]

ABEL.—No tenemos espejo porque tú lo rompiste.

MUJER.—¿Y si estuviésemos pasando uno al lado del otro sin vernos? Un espejo nos ayudaría. (38)

MUJER.—No sé quién rompió el espejo. No sucedió mientras yo miraba. [...] (*Mira el espejo.*) No sé. Sucedió mientras dormíamos. (40)

JOSÉ.—(*Frente al espejo.*) Me gustaría tener mi propio rostro. ¿Será demasiado tarde? (48)

ABEL.—(*Ante el espejo.*) Los ojos del mentiroso. Los labios. [...] Pero si no sé qué veo ni qué toco, ¿qué me queda? [...] (*Mirando los cristales del suelo.*) [...] no sé cuál de los trozos contiene mi imagen verdadera... (54)

Asimismo, las fotografías son accesorios que participan también en la construcción de la imagen física y evocan la búsqueda de la auténtica identidad, imposible de encontrar en el caso de José, o una representación falseada de sí mismo en el caso de Abel. En ambos, la frontera entre el ser y el parecer está en juego:

ABEL.—Había que elegir bien [la foto]. Millones de personas verán esa foto.

MUJER.—Luego nos pondrán agricultores detrás, o pescadores, obreros, según. (19)

MUJER.—(*Mirando la foto.*) Tú eres el único que no tiene miedo en la foto. (*Mira a Abel y vuelve la foto.*) No

te pareces. Los ojos. [...] Te acabarás pareciendo. Como las otras veces. Primero te hacen cien fotografías, luego escogen una fotografía y luego consiguen que seas como esa fotografía. (20)

El cuerpo de Abel está modelado por la mirada de los otros y es el producto de una imagen construida para un público. Para José, las fotos representan el único lazo con su verdadera personalidad y su propia historia, vampirizadas por la ambición de María:

JOSÉ.—(*Mirando fotos apresuradamente; se detiene ante algunas, pero no encuentra la que busca. Caerán al suelo unas cuantas fotos, que Regine recogerá.*) Mis amigos no te gustaban. Uno a uno dejaron de ser mis amigos. [...] Era mi vida. [...] Buena o mala, era algo mío, algo que yo estaba haciendo con mis brazos. (32-33)

Mediante la contemplación de las fotografías, los cuerpos adquieren volumen y significado. En efecto, las imágenes que los personajes reciben de las fotos y del reflejo del espejo no están físicamente al alcance del espectador, pero a través de los diálogos, esas imágenes, invisibles para el público, van construyendo el cuerpo y la psicología de los personajes.

En cuanto a la presencia del cuerpo en el argumento, los diferentes planos de la acción presentan distintas implicaciones de esta relación. En Abel y su Mujer está en juego la imagen y la representación pública. Significativamente, el *Leitmotiv* de su campaña presidencial —"la verdad por delante"— contrasta con lo que el personaje es, es decir, una fabricación orquestada por su equipo político en donde no cabe ninguna verdad. En efecto, la mentira *vive en su cuerpo* y Abel está obsesionado por el engaño que lo habita y que se hace carne:

ABEL.—(*Pensando en voz alta.*) La verdad por delante. (*Enciende un pitillo.*) [...] Por eso me dieron el poder los electores. Porque podía mirarlos a los ojos.  
MUJER.—Creía que ya no fumabas.  
ABEL.—Me aconsejaron que no lo hiciese en público. (12)

ABEL.—El mentiroso al que su amante besa, ya no vive en ese cuerpo. [...] El que miente, ¿dónde vive? ¿En qué cuerpo? (10-11)

MUJER.—Pero no se miente sólo con la lengua. Hay quien miente con las manos, con el cuerpo. Sobre todo con el cuerpo se miente. (23)

Obsérvense las menciones del cuerpo como receptáculo de la mentira. Una vez más, el cuerpo *verbal* adquiere un *volumen* que no busca ocupar forzosamente un lugar físico en el escenario, sino en la mente del espectador.

En José y María, el cuerpo es un lugar colonizado. El cuerpo de José es manipulado, primero por el padre de María, luego por Max y finalmente por su esposa. El aniquilamiento de su voluntad se manifiesta en su cuerpo y se traduce por el brazo inválido, que sugiere la sumisión y la imposibilidad de reacción:

JOSÉ.—Sé cuando 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... (24)

José describe la expropiación de su cuerpo como un mal que lo va invadiendo, poco a poco, desde el brazo hacia todo su ser. El proceso de desposeimiento de su voluntad comienza por su cuerpo y el olvido de lo que fue su imagen, cuyo recuerdo intenta recuperar en vano a través de las fotos, como lo ilustran estas réplicas dirigidas a su esposa:

JOSÉ.—Es como si se me fuese cayendo el cuerpo y en su lugar me creciese el cuerpo de tu padre. [...] El pelo, los labios al sonreír, la voz... (*Busca en los cajones.*) ¿Dónde están las fotos viejas? (*Busca con creciente ansiedad.*) ¿Recuerdas cómo era de joven? [...] Cambiaste mi peinado. [...] Mi manera de moverme, mi manera de hablar, las palabras que decía [...] Yo

no caminaba así (*camina*), sino más bien así (*camina de otro modo.*) (32)

JOSÉ.—[...] Milímetro a milímetro, me has arrancado el rostro para ponerme otro. (48)

La usurpación del cuerpo de José, así como también la invención de *su historia* —de su mentira— se expresa mediante el relato de su cuerpo fragmentado:

JOSÉ.—Al saltar de mi avión en llamas, supe que tendría que mentir. Pero no pensé que duraría tanto. En cuanto puse pie en tierra, empecé a mentir, y no he parado de hacerlo. He olvidado quién soy. Así trabaja la mentira, te va quitando trozos del cuerpo y lo que te pone encima encaja mal, se descompone antes que el resto, pierde color tan rápido que sólo puedes compensarlo con más y más mentiras. (45)

Esta réplica tiene una repercusión inmediata en los propósitos de la Mujer de Abel refiriéndose a las concesiones necesarias para obtener el poder: "Es lo último que te quitan. Pero te lo quitan también, tu cuerpo" (45). Además, en la función que le ha sido asignada —cómplice del atentado— el cuerpo de José funciona sólo como una herramienta de la voluntad ajena:

JOSÉ.—Sólo me pides un cuerpo. [...] Necesitas el cuerpo de un hombre. Un cuerpo sin alma. (*Se mueve con dificultad.*) De aquel avión en llamas sólo bajó mi cuerpo. [...] (53)

El cuerpo Hombre-Regine es el más complejo de las parejas, por la relación con las coordenadas espacio-temporales que implica. En el argumento, el cuerpo del Hombre cambia y se transforma en Regine. Ambos personajes recubren, a mi modo de ver, la misma *persona*: en el escenario los cuerpos están desdoblados pero presentes en un mismo tiempo y un mismo espacio. Se trata también de un lugar conflictivo, habitado por una mentira que, poco a poco, se convierte en verdad. En efecto, la metamorfosis del Hombre empieza por la



aparición física —la ropa y el maquillaje— hasta que se apropia de todo su ser, transformándolo en Regine. Los ejemplos son numerosos, pero señalo aquí los más destacados:

HOMBRE.—[...] La primera noche que me pinté de sirena, me eché a llorar [...] Ahora me espanta quitarme la pintura, tardo horrores en quitármela [...] (22)

HOMBRE.—[...] "Desde hoy, te llamas Regine". (23)

HOMBRE.—[...] Porque yo no puedo andar: soy una sirena. Es como si estuviera muerta de cintura para abajo. [...] No me aburro de hacerlo. Estoy deseando que llegue la hora para hacerlo. Me entra una angustia al quitarme la cola... Me gustaría ser la sirena todo el día. De la mañana a la noche, todo el día. (30)

La fragilidad de la identidad sexual se expresa, en la escena final, de manera física. Es uno de los pocos pasajes en que el cuerpo del personaje participa, con una gestualidad simbólica, en la palabra: el Hombre no puede seguir caminando, es decir, no puede seguir viviendo sin el cuerpo de Regine:

HOMBRE.—[...] (*Se lleva la mano a un pie, como si le doliese.*) [...] (*Le duelen los pies. Deja de caminar.*) Me quedan tus ropas, el olor de tus ropas, la cola de la sirena. El resto es terrible. El mundo no me gusta. Es como si el suelo estuviese lleno de cristales. Se me llenarán de sangre los pies. Estoy harto de caminar. (*Se sienta como una sirena. Del espejo viene un ruido de avioneta que se estrella.* [...]). (61)

Como vemos, los cuerpos de los personajes se articulan de manera diferente con respecto a los distintos planos del argumento. Sin embargo, me parece ver una coherencia semántica que se repercute de un nivel a otro mediante el tema de la mentira: la mentira pública, encarnada por Abel; la mentira moral, en la traición asumida por el cuerpo de José; por último, la mentira individual, en el *imposible* desdoblamiento físico del Hombre.



En el universo eminentemente verbal del teatro de Juan Mayorga, la disposición física del conjunto de personajes está relacionada con la forma de la obra y, en consecuencia, con el contenido y las superposiciones argumentales. Sin duda, un elemento que contribuye a la articulación de los tres grupos de personajes es el cambio de ropa. Se trata de cambios físicos parciales que, puestos en relación unos con otros, revelan un contenido significativo. Por ejemplo, mientras Abel se calza el chaleco antibalas, su mujer se resiste a ponerse uno de sus numerosos vestidos de gala (31): ambos personajes se posicionan ante la realidad, sin escrúpulos o rechazándola. El vestido cumple la función de representar los procesos de transformación, en el cuerpo y en el alma, y se materializa en el cambio de voz del Hombre. El proceso de *vestirse* y *desvestirse* puede ser interpretado así como una metáfora del cambio interior profundo:

*(Vestido de mujer, entra el Hombre [...])* (7)

*([...] El Hombre comienza a desnudarse y a poner sus prendas ante Regine; conforme realice esta ceremonia —que sólo concluirá en "Siete"—, su voz perderá masculinidad.)* (10)

*([El Hombre] Toma ropa de hombre.) [...] (Empieza a vestirse. Acabará de hacerlo en "Quince". Entretanto, su voz se irá haciendo más y más femenina.)* (30)

*(María acaba de desnudar a José. Este y el Hombre se miran. María viste a José con el uniforme.)* (25)

MARÍA.—*(Viendo que José empieza a quitarse el uniforme.)*  
 ¿Qué haces? [...] *(Impidiendo que José siga desnudándose.)* José, aún es tiempo... [...]

JOSÉ.—*Arderé entero. (Se desnuda.)* (59)

En este último ejemplo, el vestido representa la imagen social o pública: aceptando o rechazando el papel que los demás le tienen

asignado, el cuerpo se relaciona con la dimensión moral del personaje.

En cuanto a la relación de los cuerpos con el espacio dramático, en *Más ceniza* la visibilidad de los cuerpos en el espacio —la *calidad* de su presencia— no es homogénea, pero sí equilibrada. El Hombre es, sin duda, el cuerpo más visible del conjunto de personajes en escena, ya sea por su condición de *conductor* del hilo argumental o por el lugar *teatral* que su cuerpo ocupa en el espacio. En efecto, cuando canta imitando a Marlène Dietrich o a Rita Hayworth, su visibilidad se destaca del conjunto de personajes, ya que el espacio dramático se convierte en un auténtico escenario teatral. El contraste que se establece con Regine, su entidad femenina que permanece estática la mayor parte del tiempo y a quien dirige todo su discurso, apoya la presencia del Hombre en el espacio escénico.

Con respecto a los cuerpos invisibles, es decir, que no aparecen en escena, me parece distinguir dos grandes entidades que se excluyen mutuamente. El personaje aludido de Max está presente en los diálogos de los tres planos del argumento. Se trata de un personaje físicamente indefinido, pero claramente designado como una personalidad intimidante, inmoral y poderosa. En el extremo opuesto, los cuerpos ausentes de los niños —el hijo de Abel y su Mujer, los hijos de José y de María, el hijo deseado del Hombre— sugieren la vulnerabilidad. En el denso ambiente de intereses, miedos y chantajes que construye Mayorga en *Más ceniza*, la amenaza y la fragilidad no tienen rostro, como si los verdaderos verdugos y las verdaderas víctimas permanecieran siempre borrados de la Historia. Tanto el personaje ausente de Max como los niños aludidos influyen la construcción de los cuerpos visibles, ya sea en la transmisión de los temores —gestos de protección de la Mujer— o en inseguridades físicas que manifiesta el Hombre. Max emprende, además, el proceso de *vampirización* de José y se expresa tácitamente en el influjo ejercido en los otros cuerpos —en la desintegración del cuerpo de José, en la transformación del Hombre en Regine y en la posible desaparición del cuerpo de Abel—; por su parte, los cuerpos ausentes de los niños fragilizan la situación de los adultos:

MUJER.—(*Llevándose las manos al vientre.*) Creí que querías matar al bebé. (60)

HOMBRE.—[...] Sin él [Max], ni ponerme los zapatos sabría. [...] (61)

Como dijimos más arriba, *Más ceniza* se desarrolla en un ámbito único que, más que designar un lugar, designa la simultaneidad temporal. Concretamente, se trata de un espacio *fracturado* por las intervenciones de los diferentes personajes, que se expresan desde *sub-espacios* propios. El discurso de los personajes completa la escena construyendo, con decorados verbales, ámbitos diametralmente opuestos, como lo ilustra el siguiente ejemplo en el que se entrelazan las réplicas del Hombre a Regine haciendo referencia a su apartamento humilde y desangelado, y el diálogo que mantienen Abel y su Mujer:

HOMBRE.—Deberíamos poner algún tiesto. Alegraría esta mierda.

MUJER.—Me agobian los techos tan altos.

ABEL.—¿No te gusta vivir aquí? Es un palacio.

HOMBRE.—Diez años para darte esta mierda. (12)

¿Qué relación mantienen los cuerpos de los personajes con respecto a este espacio dividido y truncado? Ningún cuerpo logra una integración armoniosa en el espacio, lo que produce el efecto de constante tensión. En Abel y su Mujer, la inestabilidad del espacio se concentra en el timbre del interfono y en la luz roja que emite cuando suena. En ese espacio supuestamente lujoso, la acción de Abel depende de ese elemento externo amenazante que irrumpe intempestivamente y dicta su conducta. Para el Hombre, el lugar en donde se halla es un agujero deprimente y oscuro, del que desea salir. De la misma manera, María habla sentada al lado de una ventana. Tanto ella como José evocan lugares abiertos y lejanos. La inscripción de los cuerpos en el espacio revela, pues, una ruptura — ansias de cambio, de abandono, de huida— apoyada por la complejidad del argumento y sobre todo por el aspecto formal de *Más ceniza*.

El movimiento que el autor imprime a los cuerpos de los personajes a través de las acotaciones tiende más a la repetición gestual que al desplazamiento sobre el eje horizontal del escenario. Los movimientos de las parejas, dentro de este ámbito múltiple y único, no invaden el territorio de las demás, permitiendo de esta manera una lectura coherente de la acción. Sin embargo, la comunicación gestual se establece cuando José busca desesperadamente las fotos de su pasado. Los tres niveles de la línea argumental se encuentran entrelazados, lo que sugiere una especie de relación *inconsciente* o de vasos comunicantes entre los personajes:

JOSÉ.—(*Recogiendo fotos del suelo; sin advertirlo. Abel pisa una de ellas.*) Mi padre... (*José y Abel se miran. José tira de la foto, rompiéndola. Mira la foto rota.*) [...] (*Regine tiende una foto a José, quien no aparta su vista de la rota. La escena se repite con otras fotos. [...]*) (33)

El vínculo entre uno y otro plano, por gestos y miradas, no incide en el argumento sino que, a mi modo de ver, constituye un efecto dramático que añade tensión a la secuencia, ya que establece un puente virtual entre víctimas y verdugos, conspiradores y perseguidos.

En términos generales, el desplazamiento horizontal de los personajes en el escenario apunta a la búsqueda o al rechazo de contacto, aspecto especialmente evitado en esta obra. En *Más ceniza*, todos los personajes parecen *físicamente* atrapados en su ámbito espacial: los movimientos horizontales son reemplazados por los verticales en el proceso de vestirse y desvestirse, ponerse de pie y sentarse, levantarse y acostarse. Los gestos verticales tienen origen y fin en el propio cuerpo del personaje e impiden el contacto físico con los otros dos grupos. En este sentido, el acto de cambiarse de ropa es un gesto trascendente que, como ya dijimos, marca en los personajes un cambio profundo<sup>403</sup>.

Por otro lado, observemos que los personajes femeninos — Regine, la Mujer y María— realizan menos movimientos que los

---

<sup>403</sup> Rokem (1993: 102-110).

masculinos. De hecho, Regine y la Mujer están gran parte de la obra echadas en el colchón, y María sentada cerca de una ventana. No se trata, sin embargo, de cuerpos pasivos, ya que a través de la palabra —sobre todo en el caso de María y de la Mujer de Abel— se proyectan y actúan por procuración en el cuerpo de los hombres.

Las acotaciones y los diálogos hacen referencia a unos cuerpos sin mayores complejidades. Aparte de la especificación de género, no se determina ningún atributo físico particular, salvo el brazo inválido de José, símbolo de un cuerpo dominado, o las piernas del Hombre, marca de su indeterminación sexual. Por lo tanto, es importante observar que si bien el autor no suministra datos específicos del cuerpo de sus personajes, la dimensión dramática corporal, como lo hemos estado viendo, se construye a partir de la palabra en relación con una hostil y difícil coordenada espacial.

Por último, señalemos que los términos relativos al cuerpo están empleados, en su mayor parte, con un sentido metonímico. En efecto, además de los ejemplos mencionados más arriba —el brazo y las piernas— la boca se emplea como metonimia de la palabra, la cabeza, del pensamiento y de la voluntad, y los ojos, del alma. El término *cuerpo* aparece ligado a lo más profundo de los personajes:

MUJER.—[...] Todo nos lo van a quitar. El cuerpo es lo último que nos queda por defender. [...] Cuando estás vacío, de un manotazo te arrancan el cuerpo.  
(55)

En resumen, el cuerpo, en *Más ceniza*, simboliza la identidad más profunda del personaje. La articulación del cuerpo con los objetos escénicos —sobre todo con las fotos y el espejo— crea tensiones a menudo truncadas por gestos e intervenciones, manteniendo en vilo la atención del espectador. Los sucesivos cambios de ropa, con diferentes ritmos, imprimen a los cuerpos una dinámica propia y autónoma que acentúa, por el hecho de realizar un gesto desde y hacia el cuerpo, la impresión general de incomunicación y de aislamiento entre los personajes en general y las parejas en particular. Por otro lado, el despojamiento del cuerpo de los tres personajes masculinos —despojamiento moral e identitario— se erige, poco a poco, en el hilo conductor del argumento.



La obra, sin ser hermética, no puede ser aprehendida de manera unívoca. La complejidad de la forma distorsiona la uniformidad interpretativa de su lectura y su recepción, creando varias posibilidades de resolución que no acaban de encajar totalmente. La estructura dramática múltiple, simultánea y sin un espacio identificable, constituye una manera acertada de dar a entender los complejos mecanismos de la verdad. En este contexto de total relatividad, el cuerpo se hace verbo para expresar un valor irremplazable y frágil: la propia identidad.

Desde el punto de vista formal, el autor sacrifica la contundencia física de los personajes en escena en favor de una sutil *corporeidad verbal* implicada en todos los elementos dramáticos. Mayorga enreda deliberadamente las pistas que envuelven los cuerpos para que el espectador participe en la complejidad de su construcción.

## 5.2. ÚLTIMAS PALABRAS DE COPITO DE NIEVE. NOTA SOBRE EL CUERPO ANIMAL

En 2004, la Universidad Carlos III de Madrid encargó a Juan Mayorga "un texto teatral para tres personajes que se pudiera representar en el hall de la facultad de Humanidades y que tuviese como tema la noción de identidad"<sup>404</sup>. Sobre la génesis de *Últimas palabras de Copito de Nieve* explica el autor:

Me interesó el modo —las grandes colas, los debates acerca de qué hacer cuando expirase...— en que la ciudad de Barcelona estaba despidiéndose del mono moribundo. También me interesó que se le aplicase la eutanasia, para que no sufriera innecesariamente, cosa que no se les concede a los humanos. También me llamó la atención que el

---

<sup>404</sup> Alemany (2004). Esta obra se estrenó el 22 de septiembre de 2004 en el Teatro Nuevo Alcalá, de Madrid. "La virtud que tienen estos encargos —dice el autor— es que te desplazan hacia lugares a los que tú no habrías llegado probablemente solo, te provocan, buscando, de pronto te obligan a... *El sueño de Ginebra* parte de un encargo y sin embargo es uno de los textos más propios y también más cercanos a *Cartas de amor a Stalin*" (Fernández, 1999: 56).

alcalde dijera de Copito de Nieve que era el mejor ciudadano de Barcelona. ¡El mejor ciudadano, un cautivo! Por otro lado, en aquella época, estaba leyendo las reflexiones sobre la muerte de Montaigne, y acabé llevándolas a la boca de Copito<sup>405</sup>.

Por la naturaleza de sus personajes, *Últimas palabras de Copito de Nieve*<sup>406</sup> es una obra atípica. La intervención de animales dotados de la palabra, recuerda el teatro de Valle Inclán o de García Lorca. Sin embargo, el Mono Blanco, lejos de simbolizar el aspecto primario y el mundo de las pulsiones sexuales, encarna lo más alto del pensamiento humano. La tradición literaria española es rica en ejemplos de este género, que permite al autor convertirse en espectador y fiscal de la sociedad de su tiempo. El animal se mueve dentro de la racionalidad, mientras que el ser humano contradice constantemente los principios sociales y morales más elementales<sup>407</sup>. De hecho, el sentido de la obra reposa, en mi opinión, en el vuelco de la oposición racional-animal que se *hace carne* en el escenario, como trataré de demostrarlo en los siguientes párrafos.

La obra trata, en sí, del tema de la muerte, "tema universal que rebasa cualquier coyuntura"<sup>408</sup>. Ahora bien, el hecho que esta cuestión sea presentada por un gorila blanco en cautiverio sitúa la pieza en un ámbito tan novedoso como contradictorio: el sentido común de sus palabras contrasta con la imagen salvaje de su cuerpo y con el lugar desde donde su discurso tiene lugar —una jaula con

---

<sup>405</sup> Alemany (2004).

<sup>406</sup> El argumento es sencillo: sentado en un imponente sillón, Copito de Nieve vive sus últimos momentos y quiere brindar un mensaje a los humanos. Su discurso es interrumpido por sucesivas pérdidas de conciencia. Con él, el Mono Negro trata de atrapar una banana y el Guardia asiste al venerable Mono Blanco hasta que, viendo el cariz revolucionario que toma su discurso, decide inyectarle una poción letal.

<sup>407</sup> La novela ejemplar *El coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes y la epopeya burlesca *La gatomaquia*, de Lope de Vega son, a mi parecer, dos modelos acabados de este particular punto de vista narrativo del autor.

<sup>408</sup> Campal (2005).



barrotes<sup>409</sup>. Esta tensión primordial entre cuerpo cautivo y mensaje de libertad funda la eficacia dramática de la obra.

Si bien el tema de la muerte se perfila como el hilo conductor de un argumento de corte intelectual en una reflexión que parecería preocupar sólo a la especie humana, el texto se renueva gracias a la intervención del cuerpo animal que pronuncia y comenta, en circunstancias espacio-temporales particulares, las palabras de Michel de Montaigne.

El cuerpo del Mono Blanco, a diferencia de los cuerpos de los personajes analizados en este trabajo, es una imagen que está fuertemente contextualizada. Quien más, quien menos, todos hemos conocido al mono albino. Su fallecimiento figuró entre las noticias de la actualidad europea. Numerosos sitios de Internet en varios idiomas están dedicados a su vida y a su historia y una beca española de investigación científica lleva su nombre. Dicho de otro modo, estamos ante un personaje mundialmente conocido, original y mediatizado, cuyo color de pelaje lo distingue de sus pares y, al mismo tiempo, lo acerca al humano. La humanización de Copito de Nieve ha permitido establecer algunos puntos de contacto entre el mono y el humano que reconoce en él sus propios gestos, miradas y posturas corporales. Juan Mayorga trabaja a partir de estos contactos, trascendiéndolos mediante el empleo de la palabra. Atendiendo a las más elementales reglas de reciprocidad, las declaraciones solemnes y cultas del Mono Blanco acerca de la muerte no hacen más que responder al tratamiento *humano* que la Ciudad de Barcelona le ha prodigado durante cuarenta años de cautiverio.

Los cuerpos de los dos monos —Mono Blanco y Mono Negro— son cuerpos conocidos por el espectador/lector. El cuerpo extraño, en el espacio propuesto por Mayorga, es el del Guardián. El espacio, "el recinto más importante del zoo" (15)<sup>410</sup>, determina las relaciones entre los cuerpos dramáticos. El *recinto* es un eufemismo para *jaula*, un lugar donde, necesariamente, los valores están

---

<sup>409</sup> Aclaremos que en la puesta en escena, los actores revisten disfraces de monos. Ver las fotografías del estreno en el sitio internet de la compañía Animalario ([www.animalario.net/shows/copito.html](http://www.animalario.net/shows/copito.html)).

<sup>410</sup> Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

subvertidos. Así, dentro de la jaula, el Mono Blanco ocupa físicamente un sitio jerárquicamente más importante que cualquier otro personaje. La visibilidad del protagonista está dada por la posición que ocupa —"el Mono Blanco dormita en algo que recuerda al trono papal" (15)— y, obviamente, por la notoriedad de su persona y el color de su pelaje.

La obra descansa en conceptos contrarios: el mono blanco versus el mono negro, la actividad intelectual del mono blanco contra la actividad física del negro (15), el lenguaje preciso y refinado del blanco contra las frases primarias del negro (41):

MONO BLANCO.—De no estar él aquí, no os daríais cuenta de que soy blanco. De no estar él aquí, pasaríais por alto mi sonrisa. De no estar él aquí, no os asombraría la inteligencia de mi mirada. ¿No es cierto que, comparado con él, casi parezco humano? (19)

A pesar de su apariencia animal, el Mono Blanco no representa la animalidad encarnada por el Mono Negro a través la repetición de sus gestos y de sus movimientos:

*EL MONO NEGRO SE CONCENTRA EN UNA ÚNICA TAREA: ACUMULAR OBJETOS FORMANDO UNA MONTAÑITA QUE LE PERMITA ACERCARSE A UN PLÁTANO ELEVADO QUE JAMÁS ALCANZA. SE ALIMENTA DE LAS SOBRAS QUE DEJA EL MONO BLANCO Y SE MUEVE EN EL ESPACIO QUE ÉSTE LE CEDE. (15)*

Refractario a las palabras del Blanco, el Mono Negro no se ve afectado por sus propósitos sino que, al contrario, la caída estruendosa de su cuerpo animal interrumpe el discurso erudito e influye sobre él:

MONO BLANCO.—[...] Según Montaigne, "la muerte es espantosa para Cicerón, deseable para Catón, indiferente para Sócr...".  
*SE INTERRUMPE ANTE UN BATACAZO QUE SE DA EL MONO NEGRO. EL MONO BLANCO LO MIRA. EL MONO NEGRO REANUDA SU MONÓTONA TAREA.*

Cuando me trajeron, él ya estaba aquí. Entré al recinto y él ya estaba aquí, haciendo exactamente lo mismo que ahora. No ha cambiado nada. A veces me mira como si estuviera a punto de comprender algo. No comprende nada. (18-19)

Antagonista ideal, el cuerpo del Mono Negro es también un cuerpo que sufre, pero no de enfermedad, sino torturado y denostado por sus guardianes, ya que su comportamiento no responde a la normalidad:

GUARDIÁN.—Al principio, mostraba una decepcionante indiferencia por el plátano. Le atraían la naranja y el kiwi, pero no es lo mismo, los niños quieren que el mono coma banana. Así que hubo que ablandarlo, de acuerdo con las instrucciones del manual [...] para sujetos que se resisten a cooperar. [...] Bastó una semana de tratamiento. Así fue como hicimos de él un mono normal. Un mono como Dios manda. (30-31)

El Mono Negro también desempeña un papel secundario para un público que viene a ver a su ilustre vecino y que espera de él un comportamiento de mono que come bananas ("A gente gusta el mono-busca-plátano. Mono cae y gente ríe. A más alto, más risa", 41). En este sentido, la jaula de los Monos funciona como un teatro en donde los animales se brindan en espectáculo a un público cruel. Las caídas del Mono Negro forman parte de su papel trágico y frustrado.

En el otro extremo de este cuadro, está el Mono Blanco. Su cuerpo se desplaza con dificultad y dolor, confirmando a sus palabras un patetismo aún mayor. Sin embargo, cada uno de sus gestos está generado por el deseo de comunicar su experiencia, acompañado de un claro sentido de la puesta en escena:

*AYUDADO POR EL GUARDIÁN, EL MONO BLANCO SE INCORPORA Y CAMINA HACIA EL PÚBLICO. TRAS COMPROBAR QUE PUEDE SOSTENERSE EN PIE, HACE UN GESTO PARA QUE EL GUARDIÁN SE ALEJE. POR FIN, HABLA AL PÚBLICO [...] (16)*

Su discurso erudito está puntuado por sucesivos desfallecimientos que provocan en el Guardián movimientos de solícita aproximación y, en el Mono Negro, la interrupción momentánea de su tarea<sup>411</sup>. Por momentos, sin embargo, el Mono Blanco debe ejercer su estereotipada animalidad, pero todos sus gestos están perfectamente controlados y obedecen a una voluntad racional, incluso las demostraciones de bestialidad:

*LA FATIGA NO LE DEJA SEGUIR. EXPECTANTES, EL GUARDIÁN SE DISPONE A SOCORRERLO Y EL MONO NEGRO INTERRUMPE SU MONÓTONA TAREA. [...] EL GUARDIÁN VUELVE A SU POSICIÓN Y EL MONO NEGRO A SU TAREA. (24)*

MONO BLANCO.—[...] De vez en cuando me peleo con él [...] pero no porque me importen el rincón o el cacahuete, sino porque sé que os tranquiliza comprobar que, en el fondo, sigo siendo un mono. (19)

[El Mono Blanco] *SE INTERRUMPE PARA RUGIR AL MONO NEGRO, QUE SE HABÍA METIDO EN SU ZONA; LO ACORRALA; SE GOLPEA EL PECHO, EXHIBIENDO SU ANTIGUA FUERZA. (25)*

La racionalidad del Mono Blanco sobrepasa el uso de la palabra y lleva a la obra por los derroteros del teatro en el teatro. En efecto, Copito se atribuye un talento de actor acuñado a lo largo de su cautiverio para cumplir con el papel de animador original que le fue asignado. Desde la jaula, lugar de la representación, Copito interpreta varios personajes. La gestualidad del rostro permite al espectador identificarse con un cuerpo que sin embargo le es ajeno. Además, los papeles observador-observado se invierten: el público es aprehendido en su particularidad y lo remite —moralmente— a los límites de su función de espectador:

<sup>411</sup> A propósito de la función del lenguaje en relación con la identidad, consúltese Cremonte Gilges-Reynié (2006).

MONO BLANCO.—[...] Yo me convertí en el especialista de eso, en imitar emociones humanas. Alegría. (*EXPRESIÓN DE ALEGRÍA.*) Odio. (*EXPRESIÓN DE ODIO.*) Miedo. (*EXPRESIÓN DE MIEDO.*) [...] [Charles Le Brun] Probó que las pasiones del alma humana se reducen a veintiún expresiones faciales básicas: nacimiento, llanto, risa, alegría, tristeza, sorpresa, admiración, desprecio, amor, odio, celos, deseo, placer, éxtasis, esperanza, dolor físico, dolor moral, desesperación, agonía, miedo y muerte. Es decir: (*HACE SUCESIVAMENTE LAS EXPRESIONES FACIALES BÁSICAS. EL MONO NEGRO LAS REPITE, PARODIÁNDOLAS [...]*) (39-40)

Paradójicamente, el campo semántico del cuerpo, en esta *obra animal*, es bastante escaso. Dominan los términos relativos al alma y a la filosofía, mientras que los referentes al cuerpo van asociados con los de la brutalidad:

MONO BLANCO.—[...] Somos tan distintos... Esa boca que abres en inmensos bostezos, la furia con que te rascas, tus gruñidos... ¿No puedes quedarte quieto un segundo? Mírame a los ojos [...] (29-30)

Entre la intelectualidad extrema del Mono Blanco y la animalidad del Mono Negro, el Guardián se halla en un punto intermedio que podríamos llamar *la mediocridad humana*. Asociado físicamente a un guardaespaldas o a un mayordomo, el Guardián es el único cuerpo humano de la obra. En la organización del lenguaje de este personaje se adivina algo del discurso *televisivo*, a la manera de un reportaje o un testimonio. Al servicio del Mono Blanco, el hombre no tiene ninguna cabida en el discurso del gorila. Físicamente, controla el espacio en la medida en que ejecuta los deseos de Copito, con movimientos solícitos y dependientes de la voluntad del Mono.

Sin embargo, la *función de teatro* toca a su fin. Desde su cuerpo en cautiverio, las últimas palabras de Copito de Nieve son un grito de libertad y de rebeldía. A partir de aquí, las máscaras caen: el Guardián pone término a la vida del mono aplicándole unas inyecciones letales. El espectador/lector comprende entonces que el

guardián no tenía por misión cuidar de Copito, sino de cierta *imagen pública* del Mono Blanco.

Las tensiones acaban con tintes de absurdo: el Mono Blanco queda inmóvil, muerto; el Mono Negro alcanza por fin el plátano que estuvo tratando atrapar desde el principio de la pieza "pero el Guardián se lo quita y se lo come" (44). En la jaula, el Guardián es, significativamente, el único cuerpo que se integra perfectamente en el agobiante espacio dramático.

### 5.3. DECIR EL CUERPO ABUSADO: *HAMELIN*

El cuento del flautista de Hamelin sirve de telón de fondo de una fábula que trata del abuso sexual de niños. Poner en texto y en escena la realidad de este tema puede provocar, en el lector y en el espectador, una aprehensión ampliamente comprensible, dada la gravedad del asunto. *Hamelin* (2005) es una obra sobre el lenguaje y su carencia<sup>412</sup>. El tratamiento del cuerpo, en un contexto particularmente indignante, está ligado a la forma misma de la obra y a su relación con la palabra, así como con el estatuto de los personajes, la definición del espacio y la función primordial del público.

La palabra, en efecto, constituye la articulación principal de esta obra. Según el autor, "en *Hamelin*, el juez, la psicóloga e incluso el pedófilo son dueños de lenguajes desde los que pueden atacar y

---

<sup>412</sup> La línea argumental es la siguiente: el inspector de policía Montero, ayudado por Raquel, la psicóloga, está investigando un delito de pederastía sobre el menor Josemari. El principal sospechoso es Rivas, un líder vecinal muy influyente en ese suburbio carenciado. Rivas ha sido denunciado por Gonzalo, hermano mayor de Josemari, del que se supone también abusó. De la investigación resulta que el padre de Josemari, Paco, está al corriente de los abusos pero recibe dinero para guardar silencio. Paralelamente, Montero tiene problemas de comunicación con su hijo, Jaime, que acusa un comportamiento violento en la escuela. El final abierto deja al espectador la tarea de terminar de escribirlo.



defenderse. La carencia de la familia del niño empieza por la carencia de un lenguaje semejante. Y el niño sólo tiene el silencio"<sup>413</sup>:

RAQUEL.—[...] Ese niño está pidiendo ayuda, pero no puede hacerlo de un modo más claro. Su silencio es su modo de hablar (56)<sup>414</sup>.

ACOTADOR.—"Proyecto". Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: "Escuela Hogar", "Dirección General de Protección de la Infancia", "Derechos Humanos". Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje [...] (57)

Observemos que, atendiendo a los sucesivos montajes de la obra en los que ha participado el propio autor, los personajes no tienen un cuerpo asignado: un mismo actor representa distintos personajes, ya que lo que importa es lo que se dice y cómo se dice<sup>415</sup>. El papel del Acotador —personaje fijo, maestro de ceremonias que narra las acotaciones y actúa de puente interpretativo entre la obra y el público— responde, por un lado, al perfil *narrativo* de la obra, contada como un cuento y, por otro lado, a la necesidad de *descorporización* del tema para hacerlo posible en el escenario. La obra descansa en la función estructurante del Acotador. Así, las acotaciones escénicas, en boca de este personaje que permanece fuera de la trama, superan el límite de las didascalias referenciales: se trata de *acotaciones* que requieren un espectador activo, puesto que el *escenario* tiene lugar en su mente, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

---

<sup>413</sup> Campal (2005).

<sup>414</sup> Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque, 2005.

<sup>415</sup> Ver las fotografías del estreno en el sitio [www.animalario.net/shows/hamelin.html](http://www.animalario.net/shows/hamelin.html)



ACOTADOR.—[...] 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 esta 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 [...] (28)

ACOTADOR.—"Hamelin", nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: "Han transcurrido diez días", O decir: "La tarjeta lleva una hora sobre la mesa". En teatro, el tiempo sólo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono. La tarjeta dice: "Raquel Gálvez, psicopedagoga". (37)

De esta manera, los escenarios imaginados de *Hamelin*, en estrecha colaboración con el espectador, se abren a infinitas posibilidades:

ACOTADOR.—[...] Es noche sin luna y Montero camina hacia el sur, por calles que se van haciendo más anchas y más largas, hasta llegar a la plaza [...] La casa de Paco y Feli está a tres manzanas. Huele a orín en el portal. Hay alguien fumando a oscuras. (48)

Como vemos, estamos lejos de una representación espacio-temporal *realista*. Asimismo, no existe ninguna relación entre el personaje y su cuerpo. Las voces de los personajes se declinan en varias encarnaciones potenciales con el propósito, en mi opinión, de anular las pistas *visuales* y privilegiar, en el espectador, el impacto de la palabra en la memoria. Por ejemplo, el cuerpo del niño, que es el elemento central de la obra, no se muestra en escena:

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. (30)

Este ejemplo muestra la voluntad del autor de no *representar* el drama *Hamelin* sino más bien de construirlo —y así multiplicarlo— en la mente de cada espectador. Para ello, el Acotador apunta los movimientos y los gestos *imaginarios* de los personajes, como en una ficción novelesca, acciones que no son destinadas necesariamente a ser reproducidas en el escenario. Los desplazamientos, gestos o movimientos corporales descritos hablan de la actitud interior del personaje. Con este recurso, típico de la novela, el autor amplía el universo interior de los protagonistas revelando sus pensamientos:

ACOTADOR.—Montero se desnuda. Hablan de tener otro hijo. No lo dicen así; "darle un hermano", dicen. Montero se acuesta junto a Julia. No se tocan. (26)

ACOTADOR.—[Raquel] Tiende su mano a Montero. Una mano inesperadamente fuerte. (29)

ACOTADOR.—[...] Montero despide a Rivas y se mueve de un lado a otro de su despacho, o de un lado a otro de su cerebro [...] (48)

ACOTADOR.—Josemari no ve su mano tendida o hace como que no la ve. (55)

ACOTADOR.—[...] Al salir de la habitación de Jaime, ve a Julia en el pasillo, sentada en el suelo, con la cabeza entre las manos. Sale de casa, llama al ascensor, pero se arrepiente, va al otro ascensor, el que lleva al garaje. Nunca le ha gustado conducir, pero esta noche no hace otra cosa [...] (76-77)

Desde el punto de vista temático, el cuerpo es un elemento omnipresente en la obra tanto en el abuso del niño como en la violencia del hijo del juez Montero. Por otro lado, apoyando mi interpretación sobre la *ausencia de cuerpos*, señalemos que no hay en todo el texto ninguna caracterización física: no son *cuerpos*

*visibles*, destinados a ser encarnados, pero tampoco *invisibles* — puesto que están en escena— sino una alternancia de *voces* que se engendran desde la escena para alojarse en la mente del espectador. En este contexto, no podemos establecer una relación entre el cuerpo y el espacio tal como lo veníamos haciendo hasta ahora, ya que el espacio escénico está manejado de manera diferente. Existe, eso sí, una correspondencia entre los cuerpos y los espacios *imaginarios* que responden a lugares fácilmente reconocibles por el lector/espectador. Las tensiones generadas en el texto entre el cuerpo y los elementos dramáticos de espacio son, pues, puramente formales.

En cuanto a la retórica corporal empleada en *Hamelin*, el vocabulario relativo al cuerpo es relativamente escaso, sobre todo si lo comparamos con el lenguaje institucional al que hacíamos alusión más arriba. En la escasez de palabras, el contacto físico del niño con el adulto es evocado en el marco del interrogatorio del juez y los gestos son asumidos por el Acotador, que traduce el silencio del niño:

MONTERO.—Bañándote te toca. ¿Y cuando duerme contigo?  
¿Te toca?

ACOTADOR.—Se lo pregunta tres veces más, hasta que Josemari dice sí con la cabeza.

MONTERO.—¿La colilla?

ACOTADOR.—Se lo pregunta tres veces. Josemari dice sí con la cabeza.

MONTERO.—¿Te ha pedido que tú le toques?

ACOTADOR.—Con la cabeza: sí. (34-35)

El silencio, el miedo y la vergüenza se expresan a través de los ojos y en la intensidad de las *miradas* —difícil de interpretar en situación dramática de corte realista— que cobra cuerpo y significado en los discursos interiores expresados por el Acotador:

ACOTADOR.—En los ojos le recuerda a Josemari. (53)

RAQUEL.—Así es como ve ese hombre a su hijo. Fíjate en la cara del niño. En sus ojos. (58)

ACOTADOR.—[...] Josemari no mira a Feli a los ojos. (61)

En definitiva, por su hechura formal, *Hamelin* es una obra con personajes *sin cuerpos* que los representen. Estamos en la verdadera propuesta de la propuesta de *Últimas palabras de Copito de Nieve*: de una obra en la que la presencia física del Mono Blanco habla por sí sola, a una en la que los cuerpos cobran volumen a través del lenguaje en la íntima imaginación del espectador. Contando con la fuerza evocadora del lenguaje y la participación de un público activo que debe posicionarse ante un argumento sin resolución, Juan Mayorga logra llevar a la escena el espacio indecible del cuerpo abusado.

#### 5.4. BALANCE

Por la riqueza de los recursos dramáticos, su densidad formal y argumental, resulta arduo operar una síntesis que englobe las ideas del cuerpo dramático en las obras analizadas de Juan Mayorga. Por esta razón, insistiré en los contrastes y en las diferencias encontradas para acentuar lo que me parece ser el hilo conductor de la producción del autor: la búsqueda de una respuesta ética cuya complejidad se plasma en la dificultad formal.

El planteamiento de *Más cenizas* es una polifonía que, como *Hamelin*, emplea un recurso emparentado con el cine. Las secuencias muestran los distintos afluentes de una misma historia. La ventaja del teatro es que, a pesar de la narratividad cronológica, ofrece una idea de simultaneidad temporal gracias a la presencia de todos los cuerpos en escena. En *Más ceniza*, aun sin relacionarse directamente, los personajes que integran las distintas secuencias de una misma historia ejercen una influencia en los demás por su sola presencia en un mismo espacio *físico*. En el público, el paralelismo y la coexistencia de las diferentes acciones en el escenario tienden a plasmar la complejidad de la materia *narrable*, de lo que se cuenta y de cómo se cuenta, atendiendo a los diferentes discursos con todos los cuerpos presentes en escena. Este recurso pone en evidencia, a la vez, la existencia de múltiples y parciales *verdades* destinadas a competir, unas con otras, en la mente del espectador/lector. La

respuesta ética de la que hablábamos más arriba tiene lugar en el espíritu del destinatario. En este sentido, los aspectos formales y de contenido tales como la simultaneidad de las acciones, los procesos de cambios interiores, la influencia de los otros y la incomunicación se traducen en el tratamiento del cuerpo, considerado en la trama como el lugar inalienable de la autenticidad.

*Hamelin* ocupa un sitio diferente en el mapa de la producción dramática del autor. Las coordenadas espacio-temporales se dislocan en virtud de una instrumentación dramática novedosa que emplea la palabra para crear ámbitos urbanos y universos interiores. La obra responde al cuento de *Hamelin* con una intensa narratividad que crea los espacios y los cuerpos en la imaginación del lector, eximiéndolos de la representación mimética en la escena.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve*, en cambio, la *fisicalidad* del Mono Blanco no solicita la imaginación del espectador/lector, ya que se trata de un icono conocido por todos. El dramaturgo se sirve de esta imagen original en un momento singular de su vida —singular no en la actitud del mono, sino de los humanos— para hacer coincidir dos extremos en principio irreconciliables: la animalidad y la filosofía. Estos dos términos, que parecerían corresponder a *mono* y *humano* respectivamente, se invierten apenas comenzada la obra. Las palabras de Montaigne adquieren una *humanidad* novedosa, ya que el verdadero punto de contraste no es el obtuso Mono Negro que lo acompaña, sino el Guardián que vigila sus movimientos. La reflexión gira en torno a la muerte pero paralelamente se plantea el tratamiento de cuerpo del animal como objeto de veneración. Existen, pues, dos planos que parecen no tener ninguna comunicación: lo que el público quiere ver y lo que el Mono Blanco dice. La espectacularidad del cuerpo que se muere triunfa sobre la sabiduría de la muerte.