

INSULA 917



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / MAYO 2023

Antonio Soler Sacramento

Jordi Ibañez Fanés
INFIERNO, PURGATORIO, PARAÍSO

SILENCIO
MAYORGA
PORTILLO

Javier Marías
Il tuo volto domani
Fabbre e laici

Traduzione di Gianni Polci
A Claudio Magris, uomo
Segunda mano, sperando che
i tuoi occhi oggi più cari: lo
sono anche domani.

Ensayo
On la munitia italiana di
Javier Marías

Nuria Perpiñá
Caos, virus, calma
El mundo que quedará
de la pandemia

AÑO LXXXVIII
EDITORIAL PLANETA S. A. U.

REDACCIÓN
JUAN IGNACIO LUCA
DE TENA 17. 5.ª
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL 21. 2.ª planta
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
FAX (93) 492 64 91
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG. M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

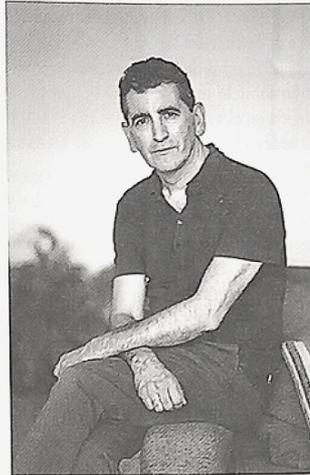
DE VARIA LECCIÓN: JAVIER MARIAS Y CLAUDIO MAGRIS: LA AMISTAD INVISIBLE, Pedro Luis Ladrón de Guevara.—DOS TEXTOS DADAÍSTAS INÉDITOS DE RAFAEL CANSINOS ASSENS Y GUILLERMO DE TORRE, Pablo Rojas. **OBRA EN MARCHA:** JUAN MAYORGA: IMAGINACIÓN Y MEMORIA EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA, Mari Ángeles Rodríguez Alonso.—EL SILENCIO TRAS LA PALABRA DE JUAN MAYORGA, María José Sánchez Montes.—MAYORGA EN ESCENA (2018-2022), Alberto Roca Blaya.—JUAN MAYORGA: EL TEATRO POR VENIR, Sergio Santiago Romero. **CRÍTICA E HISTORIA:** DE ASTRÓLOGOS Y GABINETES, Claudia Lora Márquez.—«¿QUÉ SOLOS SE QUEDAN LOS MUERTOS?»: UNA JOYA BIBLIOGRÁFICA EN EL 150.º ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE BÉCQUER, Antonella Russo.—ENTRE LA LITERATURA DE CORDEL Y LA COLECCIÓN ARTES Y LETRAS, Laura Cristina Palomio.—VOCES Y MIRADAS FEMINISTAS EN EL ARTE Y LA LITERATURA VASCA CONTEMPORÁNEAS, Paloma Rodríguez-Miñambres y Karla Fernández de Gamboa.—LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA ESPAÑOLA PUESTA AL DÍA, José Luis Mora García. **CREACIÓN Y CRÍTICA:** CAOS, VIRUS, CALMA, Xavier Duran.—ANTONIO COLINAS Y LA ETERNA DUALIDAD, Rocío Badía Fumaz.—LA NOCHE ESCRITA, DE ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, Pino Menzies.—SACRAMENTO, DE ANTONIO SOLER: NOVELA, LEYENDA Y REALIDAD, Javier Sánchez Zapatero.—CUANDO UN MUNDO SE PIERDE. (SOBRE INFIERNO, PURGATORIO, PARAÍSO, DE JORDI IBAÑEZ FANÉS), Carlos Femenías.—VIAGE AL SUR, DE JUAN MARÉS. AQUEL PAÍS, AQUEL TIEMPO (I PARTE), Laureano Bonet. **EN SUS PROPIAS PALABRAS:** Jordi Doce



ESPASA

MARI ÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO / IMAGINACIÓN Y MEMORIA EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

El Premio Princesa de Asturias de las Letras (2022) que el autor recibió el pasado mes de octubre —mérito hasta ahora solo concedido a dos dramaturgos— y las dos piezas teatrales (1) que la fértil y prolífica escritura del madrileño nos ofrece en la presente temporada teatral testimonian la salud, la vigencia y actualidad de su escritura teatral. Mayorga es sin duda el autor más consagrado de la escena contemporánea española. Su ya larga y rica trayectoria dramática cuenta con una treintena de textos estrenados y publicados con enorme éxito de crítica y público. Su proyección internacional llega a los más recónditos lugares con traducciones a más de treinta lenguas y estrenos a lo largo de toda la geografía europea, americana, asiática y australiana.



definir un espacio, por ejemplo, un banco puede ser todo un parque. (Mayorga, 4/12/2007)

Aspiran estas a recoger en leyes y teorías los distintos fenómenos del mundo. La velocidad de un peso en caída libre, el área de un hexágono —de todos los hexágonos— o la parábola de una ola caben en fórmulas matemáticas que predicen el mundo y lo explican. «El matemático —afirma Mayorga— aspira a dar una expresión tan sencilla como sea posible a la forma común que subyace a una infinidad de casos aparentemente disímiles» (Mayorga, 2016: 91). Y exactamente eso es lo que procura el teatro: «es la búsqueda de lo universal en lo particular, el salto del fenómeno a la idea —a la forma—, a lo que se refiere Aristóteles cuando afirma la superioridad de la poesía —y dentro de ella, el teatro— sobre la historia, su

Juan Mayorga

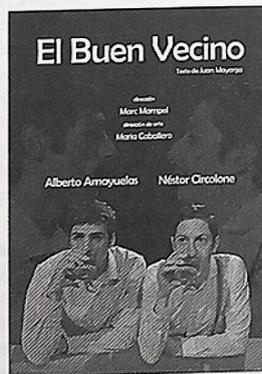
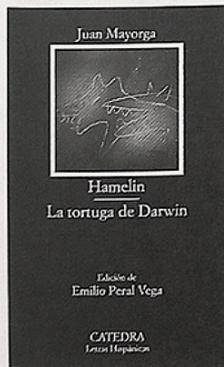
Matemáticas, filosofía y teatro

El impacto de la doble formación de Mayorga —matemático y filósofo (2)— será decisivo en la configuración de su poética teatral. La proximidad que Mayorga halla entre las matemáticas y el teatro, ámbitos aparentemente distantes, nos ayuda a aproximarnos a su universo dramático. Afirma así en una entrevista:

Las Matemáticas han contribuido a mi formación como dramaturgo. Primero, porque la de las Matemáticas es una escritura de precisión, y así ha de serlo la del teatro: una escritura sin un gramo de grasa. Segundo, porque las Matemáticas y el teatro coinciden en su búsqueda de síntesis significativas: igual que para un matemático una fórmula define toda una clase de objetos, para un dramaturgo una frase puede definir un personaje o incluso una época así como un objeto puede

mayor proximidad a la filosofía» (Mayorga, 2016: 92). Los distintos creadores persiguen para la escena la síntesis expresiva que permita a un espectador reconocer los celos —los de hoy, los de ayer, los de mañana— en el movimiento de Otelo, el veneno de la envidia y la represión en el gesto de Martirio o el desafío al poder de la *polis* en la mirada de Antígona.

El estudio de la filosofía ocupa asimismo un lugar central en la formación intelectual de Mayorga. En 1997 lee su tesis doctoral sobre *La filosofía de la historia de Walter Benjamin* bajo el magisterio de Reyes Mate. El peso del pensamiento filosófico de Walter Benjamin en la obra ensayística y dramática de Juan Mayorga será influencia imprescindible para comprender con profundidad el horizonte intelectual que atraviesa su proyecto teatral, tal y como apuntan y exploran Gabriela Cordone (2011) o Mónica Molanes (2014). La hospitalidad entre filosofía y teatro que la dramaturgia de Mayorga



(1) *Amistad*, estrenada el pasado 26 de enero en Naves del Español en Matadero bajo la dirección de José Luis García-Vélez, y *María Luisa*, cuyo estreno está previsto para el 20 de abril de este mismo año en el Teatro de La Abadía.

(2) En 1989 se licencia en Matemáticas por la UAM y en Filosofía por la UNED.

M. Á.
RODRÍGUEZ
ALONSO /
IMAGINACIÓN Y
MEMORIA EN EL
TEATRO...

evidencia reside en una afinidad ancestral entre ambas disciplinas que el propio autor percibe y reivindica. En el breve ensayo «El teatro piensa, el teatro da que pensar» con el que inaugura el seminario *Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo* que dirige desde el Instituto de Filosofía del CSIC (2010), afirma: si «a primera vista, la distancia entre teatro y filosofía parece insalvable» —pues «la filosofía es reino de lo abstracto, de las ideas» y «el teatro, reino de lo concreto, de los cuerpos en situación» (2016: 181)—, el teatro deviene un lugar privilegiado para «hacer sensible la confrontación de visiones del hombre, de la sociedad y del mundo» (2016: 181).

Su lucidez teórica —probablemente espoleada por su dedicación a la filosofía— y su elocuencia —entrenada en el lenguaje sin grasa de las matemáticas— dotan de clarividencia a su reflexión sobre lo teatral. La producción teórica de Mayorga se halla recogida en el volumen *Elipses* (La uña RoTa, 2016), sagazmente ordenada bajo marbetes matemáticos. Posee además Mayorga una extraordinaria cualidad para escribir discursos que terminan transmutándose o bien en lúcidos ensayos sobre la escena, como sucede con *Razón del teatro* que nace como discurso dictado con motivo de su entrada en la Real Academia de Doctores de España —también el *Arte Nuevo* de Lope, preceptiva miliar del teatro áureo, nace como discurso ante una Academia y recibe de esa condición su teatralidad y su efectividad comunicativa—; o bien en espectáculos teatrales, tal y como ha acontecido con el pronunciado a propósito de su entrada en la Real Academia de la Lengua que, con la alquimia del ensayo y el talento escénico de Blanca Portillo, permanece vivo en los diferentes escenarios de las distintas regiones de España en su segundo año de gira nacional.

El arte de la imaginación o la palabra que da a ver

Es incuestionable el decisivo lugar de la palabra en la dramaturgia de Mayorga, que, pronunciada en voz alta, convoca mundos en la imaginación del espectador. Mayorga sabe que en el teatro las cosas existen «si el espectador quiere». Dar a imaginar, dar a ver a través de la palabra es el cometido del teatro. El teatro es, desde su concepción dramática, el arte de la palabra pronunciada. «La transfiguración se produce no en el escenario sino en la imaginación del espectador» (Mayorga, 2016: 88). En este sentido, y, paradójicamente, desde una experimentación constante con los límites de lo teatral que aprende en Sanchis Sinisterra, filia su dramaturgia con la de los clásicos, con los coros diegéticos de la tragedia clásica y con las pinturas verbales de su admirado Calderón.

El potencial de la palabra como creadora de mundos adquiere altas cotas en la figura del Acotador de *Hamelin* (2005), que se transmuta en voz demiúrgica que enuncia cuanto existe desatando la imaginación del espectador para hacer pedazos seguidamente la imagen construida mediante incursiones metateatrales. La obra pendula así entre el dibujo de lo real y su quiebra constante. Las rupturas metateatrales, de clara raigambre brechtiana, deshacen momentáneamente el universo fraguado bajo la alquimia de la palabra. Abocando nuevamente el teatro a su límite, rescata *Hamelin* el valor primigenio de la palabra dramática, que, dicha en un escenario, crea mundo.

Teatro como arte político o la escisión conflictiva

Entre los elementos que en *Razón del teatro* identifica como esenciales en la experiencia teatral se halla la idea de conflicto que despierta un proceso cognoscitivo y desestabilizador. Pero el conflicto que más in-

teresa a Mayorga es el que se produce entre el actor y el espectador. «Los actores se separan de la ciudad para desafiarla» (Mayorga, 2016: 95). «En ese separarse y ponerse enfrente para representar la vida, los actores abren un conflicto. A esa escisión conflictiva llamamos teatro» (Mayorga, 2016: 87). El teatro de Mayorga desafía a la ciudad. Obliga al espectador a abandonar el agradable espacio de confort de sus pequeñas seguridades, desestabiliza las imágenes previas. Pues «en vez de adhesión, debe buscar conversación. No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta» (Mayorga, 2016: 95).

Desde esta pulsión atiende su teatro temas como el racismo, la pederastia, el terrorismo, el nazismo y otras formas de violencia que pervierten el lugar de la palabra y estrechan el espacio de libertad. Considera el autor que la misión de este arte milenario consiste precisamente en extender nuestra experiencia a partir del misterio del otro.

Representar la violencia

El teatro que interesa a Mayorga es el que revela aquello que siempre estuvo allí y nunca quisimos ver. Son pues las violencias de las que participamos en mayor o menor medida las que sus textos exploran. El concepto de siniestro desde la interpretación freudiana que el dramaturgo ha convocado en diferentes ocasiones remite a la presencia de lo extraño que perturba y provoca angustia no por su carácter ajeno y desconocido sino precisamente porque siendo propio y habiendo debido quedar oculto, se ha manifestado. Su dramaturgia consiste en un constante desvelamiento de dominaciones, a veces sutiles a veces explícitas, ejercidas en distintos contextos sociales. En algunos textos la violencia denunciada es física y extrema, como en *La paz perpetua* (2008) en la que, desde la competición de tres perros por ingresar en un cuerpo de élite antiterrorista y obtener el deseado collar K9, se cuestiona la legitimación de prácticas de tortura en pro de la lucha del Estado contra el terrorismo. Su teatro muestra prácticas xenófobas sobre el inmigrante ilegal sometido a continua extorsión en *El buen vecino* (2002), texto breve que nace a propósito de la sanción de la Ley de extranjería de 2002 y que pronto verá su desarrollo en la pieza larga, *Animales nocturnos* (2003). La eficacia dramática se sustenta, entre otros aciertos, en la semejante caracterización de los personajes nacionales y los extranjeros pues, salvando los simbólicos nombres con los que los nombra —hombre bajo y hombre alto, respectivamente—, carecen de cualquier marca que los muestre distintos —no hablan de un modo ajeno, no visten de forma atípica, no poseen costumbres singulares—, la única particularidad que los revela diferentes procede del propio ejercicio de dominación, esto es, del hecho de que sus vecinos conocen la situación ilegal en que se encuentran y utilizan esta información como estrategia de poder. La dominación, aunque se ejerza fundamentalmente desde un rostro amable y civilizado, encarna ya de por sí un ejercicio de degradación. Nuevos perfiles adquiere el asunto del racismo desde textos como *Palabra de perro* (2004) o *Últimas palabras de copito de nieve* (2004) en los que la animalización de los personajes ofrece nuevas variantes. En esta última, Mayorga identifica al famoso mono albino del zoo de Barcelona con los elementos del progreso occidental (desde el propio color blanco «al trono papal» lugar en que se halla sentado o a su interés por la lectura y la filosofía) frente al mono negro que, privado de la palabra y procedente de África, sirve como término de comparación para revelar la condición extraordinaria de aquel. El tercer vértice lo comporta el guardián, personaje que hace las veces de lacayo del mono



M. Á. RODRÍGUEZ ALONSO / IMAGINACIÓN Y MEMORIA EN EL TEATRO...

blanco en una especie de juego de espejos muy interesante en tanto no es reducible a elementos únicos en la traslación metafórica. En *Hamelin* (2005), desde el juego intertextual con el cuento infantil, se aborda el asunto de la pederastia y la indefensión de los niños ante conductas abusivas y dominadoras de los adultos. El magistrado Montero será el encargado de desarrollar el proceso que juzgue el caso. A lo largo de la investigación se revelarán distintos rostros que muestran la complejidad del suceso y lo alejan de maniqueísmos simplificados. Vemos pues cómo el abuso de poder y las violencias de las que este se sirve constituyen el centro de buena parte de la dramaturgia de Mayorga.

Mapas para la memoria

La metáfora cartográfica que emplea Mayorga para pensar su experiencia del teatro subraya la dimensión política consustancial al género dramático y proyecta, desde la óptica del teatro histórico, la espacialización de la memoria que tan interesantes frutos da desde piezas como *581 mapas* (2009), *El cartógrafo*. (*Varsovia 1:400.000*) (2010), o *Los yugoslavos* (2010). Tanto en el dibujo de un mapa como en la construcción de un espectáculo la representación nace de unas coordenadas morales y políticas que determinan, sin neutralidad, «qué ha de excluir para dar a ver qué». Construye su dramaturgia mapas del presente y del pasado que vienen a provocar conciencia y memoria, a enfrentar a la ciudad a lo que la ciudad se oculta.

Mayorga es heredero de Buero en la exploración de las posibilidades del teatro histórico. Algunas de sus primeras obras evidencian ya la preocupación por revisar ciertos acontecimientos del pasado desde una dimensión cuestionadora, tal es el caso de *Siete hombres buenos* (1990), pieza que le valía el Premio Marqués de Bradomín en 1989 y en la que confronta distintas miradas hacia el exilio republicano, o el de *El jardín quemado* (1997), texto que dramatiza la indagación sobre la verdad de lo acontecido en la inmediata posguerra desde la transición en la que los prejuicios del protagonista quedarán desarticulados. Otorga así al artista la responsabilidad de decidir de qué manera su obra discute o ratifica la imagen asumida del pasado que en cada sociedad prevalece.

Es hoy indiscutible que el teatro sobre la Shoah supone una de las grandes cimas del teatro de Mayorga. Desde piezas como *Himmelweg* (2002) o *El cartógrafo* (2010) nos enfrenta el dramaturgo al debate ético-estético de la posibilidad de representación de las víctimas del Holocausto y indaga en los cauces teatrales que permiten formas de resistencia al discurso de los vencedores. Resuenan en su posiciona-

miento los ecos benjaminianos. En *Himmelweg* (2002) reflexiona sobre la invisibilidad del horror desde el simulacro de normalidad y apacibilidad que orquesta el comandante de un campo de exterminio judío a propósito de la visita de un delegado de la Cruz Roja. Esta pieza logra hacer audible el silencio de las víctimas como paradójico grito de esperanza, tal y como revela Claire Spooner en un interesante trabajo (2019). En *El cartógrafo* (2010) adquiere protagonismo la destrucción de los espacios de la memoria desde una fábula que recrea la indagación de Blanca sobre la leyenda del cartógrafo del gueto, la búsqueda del mapa que revele la ciudad que la ciudad oculta. Si el teatro no puede hacer del espectador un testigo, acaso sí un portador de testimonio, tal y como apunta el dramaturgo desde el programa de mano del espectáculo.

La ausencia de neutralidad nada tiene que ver en Mayorga con la construcción de un teatro moralístico o de tesis, tal y como evidencia la poliédrica y compleja construcción de la acción y los personajes que el autor lleva a cabo, en la que se percibe con contundencia el influjo del concepto de «zona gris» de Primo Levi. En una entrevista recogida en *Elipses* el dramaturgo señala:

Creo que mi misión cuando construyo un personaje como el Hombre Bajo de *Animales nocturnos*, como el Comandante de *Himmelweg*, es que el espectador no se sienta frente a un monstruo respecto del que él se siente inocente, sino que experimente hasta qué punto resuenan en él los argumentos de ese personaje, sienta su afinidad a él, como en un momento dado digo, en qué medida yo me reconozco en Caín, o al menos comprendo a Caín. (Mayorga, 23/02/ 2017)

En *Razón del teatro* reflexiona en la misma dirección:

¿cómo enfrentarse a la tendencia del espectador a deslizarse al lugar de la víctima, que percibe como lugar de inocencia? Nada es más atractivo que una buena conciencia y nada aplaudirá el espectador con más fuerza que su propia belleza moral. Pocas veces es el teatro tan útil —moral, políticamente— como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él. (Mayorga, 2016: 98)

Particular interés le merece la debilidad de fronteras entre cultura y barbarie, idea también próxima a la estirpe del pensamiento de Benjamin. El Comandante de *Himmelweg* firma órdenes de exterminio desde una biblioteca en la que lee a Aristóteles, Shakespeare o Spi-

M. Á. RODRÍGUEZ ALONSO / IMAGINACIÓN Y MEMORIA EN EL TEATRO...

noza. En *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), el Mono blanco sancionará: «A los responsables de las erratas deberían fusilarlos. Una errata es peor que un crimen» (Mayorga, 2014: 376). Especial atención dedica también siguiendo la herencia bueriana a la relación entre el intelectual y el poder totalitario como muestran *Cartas de amor a Stalin* (1998) o *El traductor de Blumemberg* (1993).

El caso de *La tortuga de Darwin* (2008) incorpora una interesante carga de comicidad e ironía a la perspectiva cuestionadora desde la que el dramaturgo revisa la historia. En esta pieza, un historiador recibe la insólita visita de quien resulta ser la criatura más anciana del mundo: la parlanchina tortuga que Darwin trajo de las Galápagos y cuya mirada —desde abajo— permite un repaso singular de la historia europea del siglo XX.



Juan Mayorga en el Premio Princesa de Asturias de las Letras 2022. © FPA Iván Martínez

El teatro histórico de Mayorga, tal y como el propio autor apunta en un ensayo crítico, no debe su fidelidad «al documento sino a la humanidad». Y añade: «a toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro» (2016: 155). El teatro, en tanto se distancia de la Historia para entrar en la región de la Poesía, da cuenta, no de lo acaecido, sino de lo posible; tiene la responsabilidad de responder no solo ante la vida de unos cuantos hombres, sino ante la de todos ellos.

Reflexionar sobre el lenguaje

La reflexión sobre el lenguaje —sobre cómo las palabras intervienen en la vida— constituye una veta que atraviesa con contundencia toda la dramaturgia de Mayorga. Claire Spooner ha estudiado el modo en que su teatro explora la ambivalencia del lenguaje, su complejidad, su fuerza y su fragilidad (Spooner, 2019). Particular interés merece la investigación del teatro de Mayorga sobre el lenguaje como instrumento de dominación, como ejercicio, si quiera sutil, de violencia constante sobre los demás. O sobre su capacidad para enmascarar y ocultar el horror tal y como revela *Himmelweg* desde el propio subtítulo, *Camino del cielo*, que nomina ocultándolo al horror.

No obstante, la fe en las palabras es lo último que pierden los personajes de Mayorga, conscientes de que estas pueden tanto condenarnos como salvarnos, como lo sugiere la última parte del título de *Mayorga: El crítico. Si supiera cantar, me salvaría* (2009), que es también el credo de la viuda Kolakowski en la obra breve *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, recogida en *Teatro para minutos* (2020).

La obra de Mayorga es particularmente hospitalaria con personajes y tramas que revelan la importancia de hallar la palabra exacta, la necesidad de pronunciarla, el riesgo de un empleo opresor del len-

guaje, las violencias latentes que a menudo oculta. Su escena explora las consecuencias performativas de las palabras pronunciadas a diario en nuestra vida cotidiana. Así sucede en *El traductor de Blumemberg* (1993), en *Cartas de amor a Stalin* (1998), en *El chico de la última fila* (2006), en *La lengua en pedazos* (2011), en *La intérprete* (2018) o en *El Golem* (2015) por citar algunos casos en los que adquiere un perfil más prominente, si bien es este un asunto que recorre la totalidad de su dramaturgia.

Estructuras en abismo y espejos que se despliegan

La experimentación con el lenguaje dramático y la exploración de sus límites es una constante en la dramaturgia de Mayorga. Confía el autor en la inteligencia del espectador cómplice y le otorga un papel activo en la decodificación de espectáculos que plantean interesantes reformulaciones en las fronteras de lo narrativo y lo mimético, así como la yuxtaposición de tiempos y espacios fragmentados y convocados desde su enunciación verbal. Presenta su escenario una clara inclinación por la complejización de la estructura de la trama que aparece a menudo organizada en ordenaciones en abismo. Es una constante en su teatro la presencia de lo metateatral desde la que se generan nuevos niveles representacionales que cuestionan los previos. Los espejos se despliegan en su dramaturgia ofreciendo infinitas nuevas versiones.

Un caso elocuente de esta estructura en abismo lo hallamos en *El chico de la última fila* (2006), pieza que versa —en juego metateatral— sobre el modo de escribir una obra. Si bien la obra reflexiona sobre el aprendizaje emocional de un adolescente, sobre el intercambio entre la experiencia del maestro y la intuición del joven; el punto de vista —el lugar desde el que se mira, contenido implícitamente en el título— constituirá otro eje fundamental. En el texto dramático, que no presenta división formal en actos y se ofrece como un *continuum*, se ven entrelazados dos órdenes de realidad: el mundo en el que se mueven el profesor de Lengua y Claudio, el chico de la última fila (primer grado de ficcionalidad), y el mundo de los Arrola, que solo entra en la ficción teatral en tanto Claudio escribe sobre él (segundo grado de ficcionalidad). El segundo nivel irá poco a poco ganando terreno; y la dualidad, clara y ordenada al principio, irá deshaciéndose y contaminándose con el avance de la acción dramática, de manera que los personajes de un nivel interferirán, con graves consecuencias, en los del otro.

En *Rekiavik* (2015), desde un escenario que es también tablero de ajedrez, Juan Mayorga introduce distintas variantes en el discurso, y por ende, en las acciones de los personajes que dejan entrever distintos puntos de vista sobre una misma realidad. El ajedrez constituye el motor dramático de esta obra cuyos protagonistas, Bailén y Waterloo —dos mendigos que se encuentran diariamente en un parque— se multiplican en cuantos personajes la historia requiere y convocan los más diversos escenarios. Representan ante una tercera figura que nos figura caleidoscopicamente nuevas versiones y matices nuevos en la partida del americano Fischer contra el ruso Spasski en el torneo mundial de ajedrez de 1972. La palabra da a imaginar múltiples escenarios. Los cuerpos de dos actores se transmutan en una gama variada de personajes. «El tablero-escenario encierra muchas jugadas posibles, obligándonos a modificar constantemente nuestra percepción de la realidad y de la historia, impidiéndonos dar ninguna versión por definitiva» (Spooner, 2019: 176).

Como vemos, son habituales las estructuras que cuestionan la existencia de una realidad o verdad únicas. La complejización de la

estructura tiene que ver con el juego de tensiones que la elipse introduce, con la idea de artificio propia de la experiencia artística teorizada por tantos que en la voz de Mayorga adquiere una modulación nueva.

Elipse, tensión, metáfora

Mayorga señala cómo «en el escenario todo es inmediatamente metáfora. Cada acción, cada objeto es metáfora. Lo es cada palabra. Pero la metáfora, enseña Lévinas, no es una desviación del lenguaje, sino su centro: el lenguaje es metáfora, desplazamiento que crea sentido» (Mayorga, 2016: 92). Sus ideas ofrecen una interesante proximidad con las de Ortega sobre la escena quien afirma que «el escenario y el actor son la universal metáfora corporeizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible» (Ortega, 2008: 243). Para ambos es la distancia, el rodeo, la elipse la que da sentido al proceso comunicativo específico de la escena que comparte rasgos con el salto poético a que nos aboca el procedimiento metafórico. El teatro —como la metáfora— comporta un tipo de comunicación que cifra su especificidad en la disimilitud, en la no completa identidad entre ambos planos. El teatro de Mayorga expande esa distancia haciendo entrar en tensión los signos para gozar de una eficacia expresiva más potente.

Mayorga reivindica la imagen de la elipse para pensar la misión del artista que persigue «la conexión —que nunca es identificación, sino vínculo atravesado de tensiones— de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas» (2016: 17-18). De este modo el vínculo «será tanto más rico cuanto más ricos y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro» (2016:18). Resuenan en estas palabras las pronunciadas por Ortega a propósito de la metáfora en *La deshumanización del arte* (1925). «Ese espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo entre dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable» (2016: 18). En una entrevista afirma Mayorga: «como la filosofía, el arte desvela la realidad, la hace visible. Porque la realidad no es evi-

dente en sí misma. [...] Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve» (2016: 71). A veces es preciso exagerar para comprender. A veces es preciso complejizar para hacer visible lo que pasa inadvertido. El teatro de Mayorga a menudo opta por estructuras complejas, por formas caleidoscópicas que revelan lo que no es obvio al ojo humano en una primera mirada. En 1917 en «El arte como artificio» afirmaba Sklovski que «para percibir que la piedra es piedra existe eso que llamamos arte» (en Todorov, 1970: 60). La realidad no es elocuente por sí misma, para extender lo visible, misión última del teatro desde la poética de Mayorga, es precisa la elipse, la metáfora, la literatura, en definitiva.

M. Á. RODRÍGUEZ ALONSO / IMAGINACIÓN Y MEMORIA EN EL TEATRO...

M. Á. R. A.—UNIVERSIDAD DE MURCIA

Bibliografía

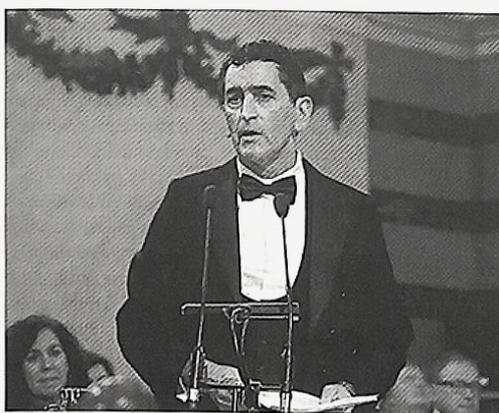
- CORDONE, G. (2011), «La tortuga de Darwin, de Juan Mayorga: hacia una lectura benjaminiana de la historia», *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, n.º 2, pp. 101-114.
- MAYORGA, J. (2014), *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 2014.
- (2016), *Elipses*, Segovia, La uña RoTa, 2016.
- (2017), «El gran teatro nos clava una pregunta en el corazón», entrevista de Rafael Fuentes, *El Imparcial*, 23 de febrero de 2017.
- (2020), *Teatro para minutos*, Segovia, La uña RoTa, 2020.
- MOLANES RIAL, M. (2015), «El teatro de Juan Mayorga», *Insula*, n.º 823-824, pp. 13-16.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008), *Idea sobre el teatro y otros escritos*, Madrid, Castalia, 2008.
- SKLOVSKI (1970), «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Todorov, Madrid, Siglo XXI, pp. 55-70.
- SPOONER, C. (2019), «Palabra y silencio», en *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, ed. Emeterio Díez Puertas, Madrid, Ed. Antígona, pp. 161-185.

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES / EL SILENCIO TRÁS LA PALABRA DE JUAN MAYORGA

Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada.
Samuel Beckett

Elegido el 12 de abril de 2018 para ocupar el sillón M que Carlos Bousoño dejase vacante a su muerte en 2015, el 19 de mayo de 2019 el dramaturgo Juan Mayorga tomó posesión de su asiento con un discurso titulado *Silencio*. En septiembre de ese mismo año el texto de este discurso, junto con el titulado *Razón del teatro* que había pronunciado en 2016 al incorporarse a la Real Academia de Doctores de España en su sección de Arquitectura y Bellas Artes aparecería publicado en un pequeño volumen en La uña RoTa.

Tras esos dos actos, uno la defensa pública y otro su publicación en el seno de la editorial que lo ha venido editando en los últimos



Lectura del discurso de ingreso en la RAE de Juan Mayorga, 19 de mayo de 2019