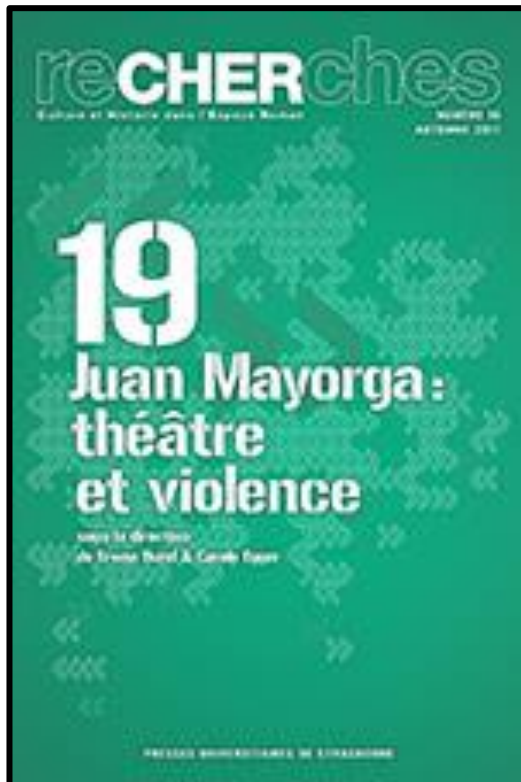


reCHERches
Culture et Histoire dans l'Espace Roman,
«Juan Mayorga : théâtre et violence»

Laeticia Rovecchio Antón
laeticia.rovecchio@gmail.com



reCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman, «Juan Mayorga : théâtre et violence», numéro 19 sous la direction de Erwan Burel et Carole Egger, automne 2017, Presses Universitaires de Strasbourg. ISBN : 978-2-86820-962-7

La obra de Juan Mayorga suscita un interés siempre creciente en programadores, editores, espectadores y especialistas de teatro contemporáneo de todo el mundo. Su dramaturgia se basa en una reflexividad que propone un diálogo constante entre el pasado, el presente y el futuro en un intento de confrontar las conciencias de los individuos y, así, entender nuestro lugar en el mundo. Esta característica, sin duda clave, ha

favorecido las constantes representaciones de sus espectáculos que se han llevado –y se llevan– a cabo en multitud de países. De ahí que no es de extrañar que la revista francesa *reCHERches* haya decidido centrar su decimonoveno monográfico, dirigido por Carole Egger –especialista en teatro contemporáneo español– y Erwan Burel –especialista del teatro de Juan Mayorga– sobre el teatro mayorguiano y, más concretamente, sobre su relación con la violencia.

A lo largo de todo el número, las reflexiones de los diferentes investigadores congregados –Cristina Oñoro Otero, Gabriela Cordone, Manuel Aznar Soler, Emilio Peral Vega, Claire Spooner, Refugio Chávez Ramírez, Zoe Martín Lago, Mónica Molanes Rial, Joana Sánchez y los propios Egger y Burel– convergen en diferentes puntos imprescindibles para el estudio del conjunto dramático mayorguiano y que seguramente aportarán luz a cualquier estudioso de la materia.

A modo de preámbulo, Burel traza una panorámica de los elementos más destacados y constitutivos del teatro mayorguiano, valiéndose de la premisa de Marco Antonio de la Parra: «hay que contar historias desde los muertos para los vivos». Efectivamente, el teatro de Juan Mayorga es una escritura de la memoria, al recoger acontecimientos del pasado para favorecer una reflexión del ahora. Se trata también de una escritura de la palabra que se encuentra a medio camino entre lo decible y lo indecible, entre lo dicho y lo silenciado. Por ello, Mayorga se ha sentido siempre muy cercano al pensamiento de Walter Benjamin –al que dedicó una tesis doctoral publicada en 2003 titulada *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*– y, por ende, al pensamiento filosófico más general. De hecho, el artículo de Cristina Oñoro Otero propone una reflexión sobre la violencia desde la perspectiva del pensamiento filosófico benjaminiano en la escritura de Mayorga; ambos de acuerdo en la negación de la violencia como destino de la especie humana (p.62). La investigadora parte de la *Crítica de la violencia* de Benjamin y, más concretamente, de la premisa de que toda



relación de contrato siempre esconde la posibilidad de la violencia porque «el derecho no se opone a la violencia, sino que se confunde con ella» (p.57). Si en su conferencia el dramaturgo destaca la importancia del otro – «[c]ada uno puede ocupar al otro o ser hospitalario al misterio del otro a aquello del otro que no entendemos y que acaso sea lo esencial, lo más precioso del otro» (p.35)–, Oñoro Otero se centra en la figura del amigo para demostrar que la escritura de Mayorga debe incluirse en las «[e]scrituras [...] hospitalarias, siempre abiertas a quienes vienen de lejos, siempre abiertas al *otro*, extranjero del que no puede calcularse su venida y que sin embargo se acoge incondicionalmente como amigo» (p.54). De manera la relación de amistad se plantea ajena a la noción de contrato porque se fundamenta en el lenguaje –otra piedra de toque imprescindible del teatro mayorguiano–, en la conversión y, por ende, puede llevarse a cabo fuera de los parámetros de la violencia. En otros términos, a través del lenguaje con el otro, de un lenguaje no meramente utilizado como un medio de expresión, sino puro y fuera de cualquier instrumentalización se puede acceder a una dimensión no violenta y sagrada.

Es importante apuntar que la obra *Himmelweg* parece suscitar un gran interés por parte de los diferentes investigadores, pues es nombrada y citada en numerosas ocasiones como paradigma de la violencia en el teatro mayorguiano. En este monográfico es objeto de estudio de tres investigadores: Gabriela Cordone, Manuel Aznar Soler y Carole Egger. El análisis brindado por la profesora Cordone se basa en un estudio comparativo entre dos obras de Juan Mayorga, *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*, y el pensamiento del escritor húngaro Imre Kertész esbozado en *El Holocausto como cultura*. De las dos obras mayorguianas, la estudiosa hace especial énfasis en la estructura, ya que al basarse en una relación de contrastes entre la experiencia y el pensamiento, y a pesar de no aparecer escenas de violencia propiamente dicho, toda la obra está impregnada de una violencia cotidiana presente en el uso del lenguaje y del silencio. En esta misma línea se inscribe el planteamiento de Aznar Soler que destaca la



violencia estructural de *Himmelweg*; es decir que no se trata de una violencia física, sino psicológica. Para ejemplificar su análisis, se interesa en la figura del comandante nazi, ser violento por antonomasia, que se vale de la amenaza, del chantaje, de la coacción y de la humillación para conseguirlo. Como muestra de la brutalidad del mal, según el pensamiento de Harendt, Aznar Soler destaca la representación de una obra de teatro por parte de los judíos y el simbolismo que esta esconde. Mayorga utiliza una metáfora durísima para dar cuenta de la terrible situación en la que se encuentran: el fin de la función es el fin de la esperanza y, por tanto, la muerte. A tal efecto, Cordone señala que la escritura del autor magiar está íntimamente relacionada con la supervivencia y, precisamente, la tarea encomendada por Mayorga es la de «recibir, acoger y transmitir el testimonio» (p.67). En otras palabras, se vuelve necesario e imprescindible realizar actos permanentes de memoria para luchar contra el olvido porque «[r]eplacer le théâtre au centre de la polis est une nécessité pour le dramaturge madrilène» (p.76).

El estudio de Carole Egger se distancia de estas dos lecturas para acercarse al texto *Himmelweg* desde su relación entre «théâtre et mensonge, entre réalité historique et transposition dramatique, entre vérité des faits et vérité des idées» (p.101). Si bien la escritura de la pieza responde a una documentación y una recopilación de testimonios de personas vinculadas con el Holocausto, Egger advierte que Mayorga, como es lógico cuando nos acercamos a los testimonios, deforma la materia histórica con suma frecuencia a lo largo de toda la obra, pues recopila testimonios parciales, limitados a la percepción del testigo, por lo que la escritura siempre se nutre de la mentira o de verdades a medias. De hecho, la mentira, o la construcción de una realidad determinada, responde a un artificio con ilusión de verdad para que el ser humano sea capaz y tenga la distancia suficiente para aprehenderla.

Después de tres estudios sobre *Himmelweg*, Emilio Peral Vega se aproxima a dos otras piezas del dramaturgo madrileño, *Hamelin* y *Reikiavik*,



desde la perspectiva de «la derrota del lenguaje como medio exclusivo de comunicación y sobre la violencia, física y psicológica, generada a partir de su concepción falsaria» (p.114). Así pues, Peral Vega, al referir al binomio lenguaje-violencia, establece de manera sumamente aguda tres niveles de acercamiento: el lenguaje violentado, es decir, el proceso de desacralización y perversión de las palabras, que conduce a un distanciamiento del espectador; el lenguaje muerto se ve reflejado en los silencios, en las «suspensiones de las palabras» y conducen el espectador hacia un lugar incómodo, en partícipe de las acciones más depravadas; y el lenguaje poético, entendido como una posible redención, un antídoto para sufragar la violencia e iniciar un nuevo renacer. Precisamente, el lenguaje está en el centro del artículo de Claire Spooner, pues utiliza la réplica del personaje de Harriet de *La tortuga de Darwin* («Las palabras preparan muertes, las palabras matan») para poner de manifiesto que el lenguaje, o mejor dicho, los lenguajes son un instrumento de violencia utilizado por el Estado.

A lo largo de su artículo, Zoe Martín Lago recoge las cuestiones esenciales que se planteó para la creación de la puesta en escena de *Animales nocturnos* con la compañía madrileña El Aedo Teatro. Así pues, al partir de su experiencia en el montaje escénico, sus reflexiones giran en torno a la transposición entre la escritura y la escena; entre dos niveles de análisis que dan cuenta de la necesidad de transmitir una violencia invisible, latente en las palabras y en los gestos, palpable en los silencios. Estos dos niveles que se superponen están presentes en la obra de Mayorga titulada *Pastel de Lagrange*. Una obra, centro del estudio de Mónica Molanes, en la que se mezcla la ciencia con el teatro, en la que se abre un diálogo entre el multiuniverso y la elaboración de la receta de un pastel. Pero también aparecen dos niveles en el análisis que lleva a cabo Joana Sánchez respecto a la imagen de la familia presente en *El chico de la última fila*. En ella se contraponen la esfera pública y la privada, la mirada ajena y la propia en una construcción casi mítica. Como apunta de manera precisa Sánchez, la obra se sustenta sobre dos niveles interpretativos que favorecen la creación de



líneas dicotómicas (interior-externo, cerrado-abierto, familia-trabajo y amigo-enemigo), que ponen de manifiesto la complejidad de las relaciones humanas, a caballo entre la vulnerabilidad y el deseo de dominación, centro neurálgico de la violencia.

Volviendo a la propuesta escénica de *Animales nocturnos*, Martín Lago decide unir su reflexión a la idea de la «zona gris» desarrollada por Primo Levi, pues el espectáculo se fundamenta en una pregunta de difícil respuesta –¿qué haríamos nosotros?– y que se vuelve todavía más complicada cuando nos encontramos en una situación límite en la que víctima y verdugo pueden intercambiarse los papeles. En efecto, la palabra se convierte en un instrumento persuasivo, en un instrumento de seducción según quien lo emplea y con los fines que se desee conseguir. En definitiva, se trata de reflexionar «sobre cómo nos comportamos y cómo es el mundo que estamos construyendo con nuestras acciones» (p.165).

Refugio Chávez Ramírez se interesa al espacio teatral como lugar en el que se plasma la violencia en el teatro de Mayorga. Para ello, el dramaturgo se vale de espacios abiertos que rompen sus propios límites y alimentan el conflicto, como sucede en obras como *Hamelin*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin*, *Reikiavik*. O de espacios cerrados, que dominan por su imposibilidad de ofrecer otra alternativa, trasladando la violencia al interior de los personajes, de sus discursos y acciones, como es el caso de obras como *El gordo y el flaco*, *Palabra de perro* *Últimas palabras de copito de nieve*, *La paz perpetua*, *El arte de la entrevista*, *Famélica*. Al fin y al cabo, el espacio es un elemento que determina a los individuos, puesto que se debe contemplar como un signo y un significante de los valores sociales.

Por último cabe destacar que, además de presentar unos artículos de gran interés por la comunidad investigadora, el monográfico también cede la palabra al propio Juan Mayorga. En un primer lugar, el texto de una conferencia titulada «La violencia en mi teatro» y, en segundo lugar, por medio de una entrevista conducida por Carole Egger. Siempre es interesante



y evocador conocer de primera mano reflexiones de un autor sobre sus obras y, con la capacidad analítica de Mayorga, nos encontramos frente a la exteriorización de claves de interpretación fundamentales para entender su cosmovisión particular y personal.

