
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Maza, Lucía de la; Batlle, Carles. Tragedia contemporánea y su posibilidad :
Himmelweg de Juan Mayorga. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44620>

under the terms of the  license

Treball de Recerca
Doctorat Arts Escèniques
Departament Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona

**TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA Y SU
POSIBILIDAD: *HIMMELWEG* DE JUAN
MAYORGA**

Lucía de la Maza Cabrera
Profesor Director: Carles Batlle i Jordà
Barcelona, 25 de agosto de 2008.

ÍNDICE

Índice	p.2
Introducción	p.4
1. Tragedia y sentimiento trágico contemporáneo	p.8
1.1. Lo trágico	p.8
1.2. Un conflicto sin solución	p.10
1.3. La voluntad trágica	p.14
1.4. La catástrofe	p.15
1.5. La posibilidad de la tragedia	p.21
2. La tragedia en el teatro contemporáneo	p.25
2.1. Reflexiones previas	p.25
2.1.1. El drama en crisis	p.25
2.1.2. La tragedia en la intimidad	p.28
2.1.3. Renacer de lo épico	p.29
2.1.4. El autor-rapsoda	p.31
2.2. Algunas consideraciones formales del teatro contemporáneo	p.32
3. Juan Mayorga y su obra <i>Himmelweg</i>	p.41
3.1. Introducción	p.41
3.2. Sobre el teatro de Juan Mayorga: interpretaciones, visiones, ejemplos	p.45
A: Su teatro visto como <i>histórico</i>	p.45
B: Su teatro visto como <i>político</i>	p.50
C: Su teatro visto como <i>ético</i>	p.55
3.3. El caso de <i>Himmelweg</i>	p.58
A: El doble enfoque de la obra: el texto y la proyección de su recepción	p. 58
A.1: Análisis de los elementos del texto teatral	p. 61
A.2: Teoría de construcción del receptor implícito	p. 74
B: <i>Himmelweg</i> , dramaturgia contemporánea	p. 77
C: <i>Himmelweg</i> , una tragedia	p. 89

Conclusión	p.91
Anexo 1: La nueva dramaturgia española vista desde los ojos de una dramaturga chilena	p.95
Anexo 2: Entrevista a Juan Mayorga	p.99
Bibliografía	p.106
A: Obras de teatro de Juan Mayorga	p.106
B: Artículos y ensayos de Juan Mayorga	p. 111
C: Bibliografía complementaria	p. 113

INTRODUCCIÓN

En julio del 2006, participaba en la escuela de verano del Obrador de la Sala Beckett cuando aparece por primera vez en mí la curiosidad sobre el objeto de esta investigación. Fue en una mesa redonda, titulada *Tragedia Contemporánea*, a propósito del tema central del número 24 de la Revista Pausa. Ahí estaban el dramaturgo y director argentino Rafael Spregelburd, el crítico de cine Xavier Pérez, y Diana González como moderadora. El debate se abrió con la pregunta de González “¿Es posible el género trágico en el teatro contemporáneo?”. Sin responder directamente a esta pregunta, las reflexiones acerca de la fatalidad, lo catastrófico, el azar, despertaron en mí el interés por indagar sobre el tema, pensando en proyectos de escritura que me había planteado en esa época.

Me acerqué al tema desde el presente, pensando y leyendo autores contemporáneos cuya obra pudiera considerarse trágica. Pero fue necesario retroceder veinticinco siglos y estudiar la cultura griega y las circunstancias especiales en que surgió el género trágico para comenzar a plantearme la posibilidad de la existencia de esa tragedia contemporánea. Paralelo a esto, deseaba estudiar algún autor teatral que pudiera considerar un representante de esta supuesta tragedia contemporánea. ¿Cómo combinar ambas cosas?

Hay una intuición que me lleva a pensar que algunas obras de Juan Mayorga son trágicas. Al leerlas, bajo la fábula y la situación concreta del argumento, hay una crítica profunda a la actitud pasiva de la sociedad ante las grandes problemáticas actuales. El pesimismo expuesto en ellas (los personajes fracasan, son esclavizados, enloquecen, mueren) recuerda el final funesto de las tragedias clásicas que conocemos. Los protagonistas, desde el primer momento, parecen condenados a esa muerte metafórica, por su propia voluntad. Este rasgo característico de lo trágico, es, quizás, el más evidente. Tras leer todas sus obras, me incliné hacia *Himmelweg*, la cual, además de tener rasgos trágicos como los podría haber tenido *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *Cartas de amor a Stalin*, posee características propias de la dramaturgia contemporánea, como los rasgos épicos e íntimos, el uso del fragmento, la parábola, o la disolución del sujeto.

Pero orientarme hacia el trabajo dramatúrgico de Juan Mayorga obedeció también a razones personales. Mayorga forma parte de la Nueva Dramaturgia Española, nombre con el que se agrupó a una generación de autores que en los noventa desarrollaron la escritura teatral en España, básicamente desde los talleres que se hicieron en Madrid y Barcelona. Marco Antonio de la Parra, dramaturgo chileno que fue agregado cultural en Madrid en el primer gobierno democrático chileno, estuvo a cargo de uno de esos talleres, de los que Juan Mayorga reconoce un enorme aporte a su escritura. Tengo un acercamiento especial con De la Parra desde que dirigió por más de dos años un taller en Santiago al que asistimos una generación de autores que se estaba formando a finales de los noventa y con los cuales hicimos –y seguimos haciendo- múltiples actividades para revivir el teatro de texto en Chile. De la Parra nos *apadrinó* a cada uno de nosotros y siempre participa de ellas. Además, Mayorga es representante de una generación sobre la cual ya en mi tesis de pregrado en la Universidad Católica de Chile, hice una analogía¹ con la que también fue llamada Nueva Dramaturgia Chilena, y a la cual pertenecen muchos de los dramaturgos chilenos que ocupan hoy la cartelera en mi país.

La opción de trabajar sobre la dramaturgia de Juan Mayorga fue orientada también por el tutor de esta investigación, Carles Batlle, que me recomendó elegir un autor o autora de quien pudiera conocer su entorno y su lengua. Emprendí esta tarea sin imaginarme que a lo largo de esta investigación se sucederían los estrenos y los premios (coronados por el Premio Nacional de Teatro en noviembre del 2008).

Teniendo a Juan Mayorga y su obra, y la tragedia como centro de interés, empecé la investigación hace más de un año. Estudiando en paralelo esas obras y todo lo que me condujera a definir el sentimiento trágico contemporáneo, fui acotando información para adecuarme al formato de este trabajo de investigación.

Dada la innegable presencia de un sentimiento trágico en nuestra sociedad, que se refleja en el teatro contemporáneo, apuntamos la hipótesis de que la obra Himmelweg de Juan Mayorga es un ejemplo de este tipo de teatro, que podemos denominar tragedia contemporánea.

¹ “Ser dramaturgo en 1998: registro de una experiencia” Tesis para optar al título de actriz y licenciada en actuación, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.

Estudiar la tragedia griega implica la revisión de una amplísima bibliografía. Dediqué gran parte del tiempo a esa lectura, la cual comprendía aspectos filosóficos, históricos y artísticos, clásicos y contemporáneos. Fue necesario tomar partido sólo por ciertos autores que acercaban la tragedia griega al siglo XX, como son George Steiner y Albin Lesky, y a la vez, contrastar con aspectos más históricos y culturales como los estudios de Werner Jaeger y Jean-Pierre Vernant sobre la cultura griega y las circunstancias en que se desarrolla la tragedia. La discusión en torno a lo trágico visto desde el prisma de los románticos (especialmente a través de las reflexiones de Goethe) me permitió contactarme con la posibilidad de un sentimiento trágico contemporáneo similar al del hombre de la Grecia antigua, o al del período isabelino. La dramaturgia contemporánea es una construcción que hereda las formas que adquiere el teatro a partir de la gran transformación del hombre de finales del siglo XIX. La teoría de Peter Szondi sobre la crisis del drama y su repercusión en el drama moderno (Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Chéjov, etc.) son el material fundamental sobre el cual teóricos contemporáneos como Hans-Ties Lehmann, Patrice Pavis y Jean-Pierre Sarrazac –entre otros- construyen sus teorías de drama contemporáneo. Tras una observación general sobre las teorías del drama contemporáneo que estaban en mayor concordancia con el trabajo de investigación que pretendía realizar, opté por la escuela francoparlante de investigación, encabezada por Sarrazac y Ryngaert, a la cual tuve acceso en idioma original a través de ensayos, revistas y libros. Prolongar la teoría de Szondi con la del autor-rapsoda de Sarrazac, me permitió aproximar al escritor contemporáneo con el clásico; abriendo la posibilidad de considerar a un dramaturgo contemporáneo como trágico al replantear las formas que la Poética establece como necesarias para la construcción de tragedias. La revisión de los elementos de dramaturgia y de tragedia contemporáneos complementan este trabajo de investigación.

Juan Mayorga no sólo destaca como dramaturgo sino también como ensayista. Sus artículos han sido publicados en diversas revistas teatrales y son un referente importante a la hora de analizar su trabajo. También son numerosas sus adaptaciones y obras breves, y es extensa la lista de entrevistas, críticas, artículos y referencias publicadas sobre su obra. Para tener la visión global de toda ella fue necesario revisarla en su totalidad, y en este proceso el autor me facilitó el material. A tres visiones de su trabajo (histórico, político, ético) aportadas por investigadores y críticos teatrales pretendo añadir la de

trágico buscando encontrar en su obra *Himmelweg* los elementos que lo sitúan como tal. El análisis de esta obra desde varios puntos de vista fue imprescindible para separar lo que aporta el texto de lo que añade el receptor.

Esta cuarta lectura del teatro de Mayorga, sobre la cual no se ha pronunciado el propio autor ni sus principales comentaristas, constituiría el objetivo central de este trabajo.

1. TRAGEDIA Y SENTIMIENTO TRÁGICO CONTEMPORÁNEO

1.1. LO TRÁGICO

El término *tragedia*, viene del griego *tragoedia*, canción del macho cabrío sacrificado a los dioses por los griegos. Surge aquí la primera dificultad para aproximarnos a ella: una obra de teatro contemporánea que recibe ese nombre está lejos de lo que se define en su etimología, más aún en el uso corriente del término.

Es corriente en el hablar cotidiano el uso de la palabra *tragedia* o *trágico* refiriéndose a una situación que nos impacta, y a pesar de la poca rigurosidad en el uso del término, hay algo particular que hace que le demos ese nombre a un acontecimiento dado. Una muerte injustificada o el desplome accidental de un edificio habitado pueden provocarnos una identificación con el o los afectados, una sensación de angustia que acompaña al relator o al oyente de la noticia. Esto hace que digamos de ella que es *trágica*.

La imagen del presidente Kennedy asesinado frente a su esposa, conmovió a mucha gente. El señalado como culpable también fue asesinado llevándose el misterio de su culpabilidad o inocencia a la tumba. La diferencia entre estos dos asesinatos reside en el punto de vista sobre lo trágico de sus muertes. Kennedy parece morir trágicamente, pues ante nuestros ojos de ciudadano común, no debía morir, y sin embargo, algo nos dice que era merecedor de esa muerte. Un presidente popular, de gran carisma e inteligencia, parece no haber muerto por azar sino que por el simple hecho de ocupar el cargo que tiene, por lo que representa como presidente de una de las potencias más fuertes y con mayor poder de destrucción del mundo. Después de las investigaciones y secretos revelados con los años, la muerte de Kennedy deja de tener aspectos trágicos absolutos, pues sabemos con bastante certeza que fue víctima de una conspiración. Es una historia conocida pero la manipulación del hecho no nos conmueve tanto como la maquinación intangible de las fuerzas desconocidas. El otro asesinato nos emociona de otra forma: es la historia de Oswald, un niño desadaptado, de una familia sin padre de bajos recursos, diagnosticado a los catorce de personalidad esquizoide, que se une a una entidad ultraderechista que lo vincula con la CIA. Al ser apresado, él declara que es inocente y que fue utilizado de chivo expiatorio. Muere asesinado en el traslado de una cárcel a

otra. La posibilidad de que haya sido elegido y conducido a su ruina (el rifle tenía una de sus huellas, a él lo encontraron inmediatamente en un lugar cercano, luego es asesinado antes de poder demostrar su inocencia), definen su historia como las de un hombre mediocre que por su condición es utilizado para encubrir un hecho planificado. Esto nos hace pensar en ella como trágica también, pero de otras características, quizás un verdadero personaje trágico del siglo XX: un hombre real, común y corriente, sin oportunidades, sin posibilidad de llegar a la felicidad. Y nos compadecemos también de él, aunque su caída no haya sido desde demasiado alto. Sin embargo, nos queda el recuerdo del asesinato de Kennedy en conjunto con las otras muertes que ocurrieron y ocurrirán en la familia, hasta la muerte del John Kennedy Jr., en el 1999. La prensa habló de la existencia de una maldición. Y ese misterio nos intriga, realmente deseamos saber cuándo acaba, o por qué se inició. No hay respuestas para ello. Podemos pensar que esta familia tiene una condena más allá de nuestro entendimiento. Esa caída de la felicidad a la desgracia, hacen de la historia de esta estirpe una historia más trágica que la de Oswald, al menos desde el punto de vista más clásico del término. Otro ejemplo podría ser el de la muerte de Marilyn Monroe, condenada por su belleza. O el de Lady Di, que siendo una de las mujeres más queridas, tras años de acosos, infelicidad y glamour, muere en un accidente de coche justo cuando estaba encontrando la felicidad. Qué tragedia. Incluso los rumores decían que estaba embarazada. Pero cuando nos hablan de conspiración, cuando nos hablan de causantes humanos de esa desgracia, perdemos el interés. No nos commueve de la misma forma. Cuando se pierde dinero ganado en una vida de esfuerzos en un incendio provocado por un rayo se puede considerar una tragedia. Pero si se pierde ese mismo dinero en un casino no lo puede ser de ninguna manera.

La simple caída de un piano en la cabeza del Sr. B, por citar el ejemplo dado por Arthur Miller (2000), puede ser llamada por los diarios una tragedia. Pero este final del Sr. B es sólo el final patético de este hombre; no estamos ante una situación que pueda despertar el sentimiento trágico de un espectador. Pero su batalla por alcanzar la felicidad, al verse frustrada, pudiera cambiar el sentido de este sentimiento. Diana González (2006), utilizando el ejemplo, propone la intervención de algo intangible que es el azar, como aquello que gatilla lo trágico de esta situación, que interrumpe el proceso de búsqueda de la felicidad que propone Miller. Así, el ejemplo del piano tiene la cualidad de poder generar un sentimiento trágico real (la intervención de una fuerza desconocida, en este

caso el azar, que frustra algún bienestar que se estaba experimentando) o trágico falso (el hecho sencillo de morir por tener la mala suerte de pasar en ese momento por ese lugar). Quizás la muerte del Sr. B simplemente pase desapercibida por la mayoría de los que nos enteremos de ella. La anécdota del piano probablemente haga reír a algunos, porque el Sr. B no es nadie para nosotros. Si fuera un músico a lo mejor nos conmovería levemente. Si fuera el ganador del último sorteo de navidad, a lo mejor nos interesaríamos más. Pero en rigor, nos sigue atrayendo más la muerte de Lady Di.

Una muerte, una caída, una pérdida, un sufrimiento, parece tener diferente carga trágica cuando le ocurre a una persona desconocida que a una conocida. Esta diferencia parece ser la misma que advirtieron los griegos en sus tragedias, representando aquellas que le ocurrían a monarcas o descendientes de linajes divinos. Sus historias, que ya eran parte del imaginario popular, fueron recibidas por un pueblo que deseaba sufrir con ellas. Sabemos que en la vida común aún impera ese deseo de identificación con los que son superiores a la media. Pensemos: ¿qué recuerdo queda de el Tsunami del 2004 en el Océano Índico, qué de la destrucción de Nueva Orleáns en el 2005 producto del huracán Katrina? La tragedia de la gente común no tiene el impacto y permanencia en nuestra mente como la caída de las Torres Gemelas o el asesinato de Kennedy.

Pero en la escritura teatral no ocurre lo mismo. Desde que Georg Büchner instalara en el teatro la tragedia de un hombre común, la historia del héroe trágico se vio transformada para siempre. *Woyzeck*, escrita en 1937 narraba la existencia de un soldado raso. Pero antes que esta obra fuese escrita, la cuestión acerca de lo trágico se había instalado como discusión filosófica. Goethe aportará ciertas claves que organizarán este capítulo de la investigación, rescatando esa esencia de lo trágico que aún conserva su uso cotidiano:

“Todo lo trágico se basa en el contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece, lo trágico se esfuma.”

Goethe²

1.2. UN CONFLICTO SIN SOLUCIÓN

Cuando el 22 de marzo de 1832 Goethe muere en Weimar, una de las cosas que tenía en su poder, era una locomotora a vapor a escala, invento que recién en 1829 se había

² Carta escrita al Canciller Von Müller el 6 de junio de 1824.

perfeccionado para su masificación. Este gesto puede interpretarse como una visión, una señal de que los tiempos estaban cambiando y Goethe era parte de esa transformación. Dieciséis años después Marx escribiría el Manifiesto Comunista y ambos acontecimientos, la Revolución Industrial y el Marxismo anunciarían la entrada de nuevas clases sociales que hasta ahora no había sido el centro en ninguna de las discusiones artísticas: el proletariado y la burguesía. Respecto a la primera, podemos destacar lo que se realizó como teatro de masas en Rusia, con Meyerhold a la cabeza, lo mismo Piscator y su teatro político, y sin duda Brecht, quien desarrolló su teatro épico centrándose en esta clase social. La tragedia del proletariado podría haber llegado a su punto más intenso con *Madre coraje y sus hijos* que el autor alemán escribe en 1939, pero su continuidad se vio mermada por la transformación de las artes escénicas en los años 60 y 70, en que el teatro de texto fue desplazado en parte por el teatro corporal y la performance, sin encontrar luego, en la escritura teatral contemporánea, un desarrollo similar.

Por su parte, la clase burguesa que se erige en el poder de los parlamentos a finales del XVIII también aparecerá en el teatro, desplazando a la aristocrática, instalada por siglos como la protagonista del drama, y en autores modernos como Ibsen o Strindberg veremos retratados sus conflictos. Esta vez, la importancia de lo íntimo, de los mundos cerrados, “puertas adentro”, de la casa como metáfora del alma del hombre, será el territorio donde los conflictos tienen la escala de los metros cuadrados donde suceden, concretos o abstractos. Ante la explotación de los mundos íntimos en el drama, independientemente de la forma narrativa que pudieran adquirir, nos preguntamos si es posible encontrar elementos trágicos, e incluso ir más allá y considerar la posibilidad de una nueva forma de tragedia, que se adecue a los hallazgos de esta generación de creadores, o que, al menos, encuentre como base fundacional en los pilares que generó la crisis del drama. Irrumpe una cuestión importante en este punto, y es sobre la posibilidad de un nuevo territorio que da lugar a la existencia de una tragedia: el cotidiano y lo íntimo.

El primer aspecto de la definición de Goethe, el *contraste*, se debe tomar como la oposición de dos situaciones que vive el héroe griego tras su caída. Aristóteles, al diferenciar la tragedia de la comedia aclara que esta última “quiere imitar a personas

peores que las de ahora” y la tragedia “en cambio a los mejores” (2003:34), sin embargo con el rasgo distintivo de “que no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla” (2003:70). Por muchos siglos se interpretó que estos hombres debían ser reyes, hombres de Estado o héroes de atributos especiales. Hoy ya no se interpreta desde el punto de vista social, sino humano, en un sentido más trascendente, como Lesky afirma “debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible” (1973). Estamos ante un elemento de primer orden al considerar la tragedia situada en el presente. Desde Woyzeck hasta Kaspar, nos encontramos con personajes corrientes, envueltos en su mediocridad. Ya Maeterlinck, hablaba de una tragedia cotidiana, más real, más profunda y más conforme a nuestro verdadero ser que lo trágico de grandes aventuras. Éste no sería más la lucha de un ser contra un ser, de un deseo contra otro, o de una pasión enfrentada a un deber. Se trataría de mostrar lo que tiene de sorprendente el hecho de vivir, la existencia de un alma en medio de una inmensidad (1986:101). La nueva concepción de héroe también se ve en el teatro de Ibsen. Siempre está en oposición con un grupo, y ante ellos se encuentra solo, incomprendido o no escuchado. Cuando este héroe da el paso de comprender o ver que está solo ante el mundo, se da cuenta de lo inevitable que es su destino, y se deja llevar, hasta su fin: muerto/a (Hedda Gabler (1890)), despreciado/a (El Enemigo del Pueblo (1882)), exiliado/a (Casa de muñecas (1879)). Este héroe está siempre obsesionado con pasión por la virtud, y para eso gasta toda su energía. Su caída es inminente, necesaria para re establecer un equilibrio. Y como espectadores nos quedamos a presenciar ese ritual de sacrificio. Cada obra de Ibsen contiene un proceso catártico, el sacrificio del protagonista para expiar los pecados de un colectivo que es culpable de esa falta. Y siempre tienen reacciones desmedidas para esa expiación, como dice Régis Boyer a propósito de Hedda Gabler, “ella es incapaz de admitir y, menos, de trascender su Destino. Entonces (...), se mata. Lo desmedido del gesto está en la medida del exceso del absurdo donde hemos llegado” (2004: 97). También en el teatro de Chejov estamos ante un héroe nuevo, pero a diferencia del ibseniano, éste es desapasionado, con un escaso ímpetu con el que enfrentan el destino que se han forjado por el error cometido. En su teatro, tal como expone Szondi, “los seres viven bajo el signo de la renuncia” (1994:9). Son personajes resignados, que viven en torno a un pasado añorado. Se renuncia a la acción, incluso al diálogo (que siempre aborda temas superficiales, y el monólogo, que profundiza pero no comunica), abandonando la forma dramática. Son seres mediocres, aislados en su

simplicidad, sin atributos de héroe clásico. Pero sí viven la injusticia de un poder que escapa a la razón, y humanamente no son capaces de superar ese conflicto. El enemigo poderoso es la vida ordinaria que pierde, el despilfarro de la juventud y el talento.

El segundo elemento propuesto por la definición de Goethe es la *ausencia de salida*. La irresolubilidad del conflicto encuentra la muerte como su aliado más perfecto para el desenlace. Tal y como él afirma

“se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico” (LESKY, 1973:28).

La posibilidad de solución que nos propone un nivel comprensible para resolver los conflictos de la *ausencia de salida* es la racionalización, pero tal y como advierte Nietzsche racionalizar trae implícito anular el sentido de lo trágico:

“Mientras el oyente tenga que seguir calculando cual es el sentido que tiene este y aquel personaje, esta y aquella acción les resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica”. (NIETZSCHE, 1998: 218)

Podemos asimilar esta imposibilidad de evasiva, comentada en el párrafo anterior, como un subterfugio necesario para las tendencias aparecidas que proponen experiencias donde no es necesario racionalizar para comprender la obra, como el performance, el teatro conceptual, la danza contemporánea, incluso obras de texto, entre las cuales podríamos advertir inequívocos rasgos de tragedia.

Nietzsche no lo explicita, pero debemos prestar atención a que en la tragedia se da la compasión y no la comprensión; pues ésta implica un sentido optimista de la existencia que es incompatible con la conciencia de ausencia de solución: “la tragedia es pesimista por esencia”. (1998:226)

Esta visión pesimista de la naturaleza trágica se desarrolló ampliamente en la dramaturgia del siglo XX, con Beckett a la cabeza: tanto *Esperando a Godot* como *Final de Partida* terminan en tablas, en un punto cero, en el mismo lugar donde comienza. Ningún gesto realizado por los personajes es capaz de sacarlos de su inmovilidad y, al igual que Edipo, que se saca los ojos, lo que hagan no solucionará el

conflicto en el que se ven sumergidos. Así, autores como Heiner Müller y Sarah Kane, con sus respectivos *Máquina Hamlet* y *4.48 Psicosis* tampoco ofrecen salvación a sus personajes. Si bien la muerte no es física, el destierro, la prisión del propio desgano, o la imposibilidad de salir de un lugar, equivaldría a la muerte de Antígona o Yocasta. Una diferencia entre la tragedia clásica y la actual puede hallarse, además, el lugar que ocupa ese acto en la escena, si bien sólo nos cuentan el suicidio de Hemón o la muerte de Edipo anciano, en la contemporánea veremos ese momento de la catástrofe en escena, transformando ese instante en la hora y media que dure la representación, tal como desarrollaremos más adelante.

1.3. LA VOLUNTAD TRÁGICA

Goethe consideraba que el espíritu germánico debía ser permeable con la antigua sabiduría de los sentidos y el humanismo de la cultura helénica. Pensaba que en el teatro del futuro deberían unirse la concepción griega del destino trágico y la visión shakesperiana de la voluntad trágica, es decir, la aceptación del destino impuesto. Hamlet tiene la oportunidad de dejar la situación tal como está, y no lo hace, así mismo, la apuesta entre Dios y Satanás determina el destino de Fausto, el cual asume su papel voluntariamente. Ante las dos opciones (tomar o dejar un destino que se impone), en el trágico shakesperiano y goethiano el personaje elige la que lo condena, la que no tiene forma alguna de salvación. Una vez tomada esa decisión no hay vuelta atrás y la tragedia ha comenzado. Esta conciencia del error cometido es algo que desde Sófocles puede comprenderse, al menos desde los planteamientos de la *Paideia*. Jaeger, siguiendo el análisis de *Antígona* realizado por Hegel, considera que los conceptos de *hybris* y de *ate* no son la clave para entender la tragedia de Sófocles, sino “el trágico conflicto entre dos principios morales: la ley del estado y el derecho de la familia” (1962:260). En esta tragedia, “aunque se hable de la *hybris*, de la falta de medida y de la falta de comprensión, estos conceptos se hallan en la periferia y no en el centro, como en la obra de Esquilo.” (1962:260) La heroína es víctima del “carácter ineludible del destino que los dioses asignan a los hombres” (1962:260), y por ello su acción no es producto de la *ate*:

“la irracionalidad de esta *ate*, que inquietó el sentimiento de justicia de Solón y preocupó a la época entera, es una presuposición de lo trágico, pero no constituye el problema de la tragedia. Esquilo trata de resolver el problema. Sófocles da por supuesta la *ate*.” (1962:260)

Esta expresión de libertad humana, que se enfrenta al poder del mundo objetivo, tal como la desarrolla Schelling será lo que escriba su destino, y es libertad implicará necesariamente la opción de entrar en combate con él. Ni el suicidio ni la rendición serán una opción para el héroe moderno y contemporáneo, como no lo fue para Hamlet, ni para Stockman, ni para Nora, ni para Irina, ni para Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga.

En este punto surge una inquietud respecto a la obra analizada. Como veremos más adelante, son tres los personajes que llevan la carga dramática de *Himmelweg*, y el autor, al proponer diversos puntos de vista nos despista al momento de situar un héroe protagonista de la pieza. Una primera lectura nos hace pensar que pudiera ser Gottfried, el judío sufriente, sometido, que lleva la carga de representar a los prisioneros y establecer una relación íntima con el Comandante. Sin embargo, si lo pensamos desde la perspectiva del héroe griego que expone E. R. Dodds en *Los griegos y lo irracional* (1985) vemos cómo el Delegado de la Cruz Roja tiene más rasgos trágicos que el judío, pues, aunque lo tenemos sólo en una primera escena de cuerpo presente, su monólogo refleja claramente su ceguera (*ate*) y su falta de mesura (*hybris*) al pretender corresponder a la amabilidad en el trato recibido por el Comandante y no hacer su trabajo de una forma adecuada, mirando más allá de lo presentado. Para este texto queda abierto este debate, aunque las palabras de Jaeger también apoyen esta postura:

“¡Con qué frecuencia la divinidad de buenos éxitos a los insensatos y a los malos y permite que fracasen los esfuerzos de los justos, aunque se hallen orientados por las mejores ideas y designios! La presencia de esta “desdicha imprevisible” en el mundo es indiscutible. Es el resto irreducible de aquella antigua *ate* de que habla Homero y que mantiene su verdad al lado del reconocimiento de la propia culpa. Se halla en íntima conexión con la experiencia humana que los mortales denominan buena fortuna, puesto que ésta se torna fácilmente en el más profundo dolor, desde el momento en que los hombres se dejan seducir por ha *hybris*. El peligro demoníaco se halla en la insaciableidad del apetito que siempre desea doble de lo que tiene por mucho que sea. Así, la felicidad y la fortuna no permanecen largo tiempo en manos de su usufructuario. Su eterno cambio reside en su propia naturaleza.” (1962:238)

1.4. LA CATÁSTROFE

Quizás el término más asociado a la tragedia contemporánea es el de *catástrofe*. Entendido de diversas maneras, envuelve en su significado una respuesta –no la única- a la pregunta expuesta en este trabajo. El término proviene del griego, cuyo significado es

ruina, destrucción. Es el nombre que recibía la última de las cuatro partes de la tragedia griega. Es el momento en que la acción llega a su término, cuando el héroe muere y paga la falta o error trágicamente con el sacrificio de su vida y el reconocimiento de su culpabilidad. Una obra contemporánea, cuyo formato dista mucho del “bello animal” aristotélico, no está estructurada en cuatro partes a la manera de la tragedia clásica, pero reconocemos a la catástrofe como eje de la acción.

Algunos autores se han referido a la catástrofe como un elemento fundamental para entender el teatro contemporáneo como Ken Urban, al hablar del teatro de Sarah Kane; Rafael Spregelburg, al hablar de su escritura, o Howard Barker, que da nombre a su teatro como *de la catástrofe*. Nos interesan sus planteamientos, especialmente los de este último, que aporta claves en su trabajo teórico para encontrar en el teatro contemporáneo una relación cercana a la tragedia concebida por los griegos. Estas características nos hacen intuir que el teatro de la catástrofe podría, al menos en la forma en que aborda el concepto de héroe y la vinculación con el espectador, con nuestra tragedia contemporánea.

Comenzaremos por desarrollar el concepto de catástrofe según Spregelburg lo aborda (2006). Una catástrofe es definida en el lenguaje corriente como un suceso desdichado en el que se produce gran destrucción, alterando el curso normal de las cosas. Una catástrofe puede ser provocada por una “falla humana” (desastres aéreos, por ejemplo) o por causas inmanejables (huracanes, tsunamis, terremotos). Rafael Spregelburg atribuye, en ambos tipos de catástrofes una única fórmula causa-efecto, apoyada en planteamientos de la teoría del caos. El azar, o lo impredecible, es decir, el desorden, obedecería a un orden más complejo, en que vemos los efectos que se producen pero desconocemos las causas, porque no están a la vista. Así, la tragedia griega habría sido un complejo causal en el que una debilidad inherente al personaje lo arrastra hacia la destrucción, quedando en evidencia las causas que lo llevan al desenlace (el fallo o error). Ante este nuevo tipo de catástrofe, el teatro contemporáneo puede prescindir de toda aclaración de causas, eliminando antecedentes, presentación de conflicto, desarrollo de éste, y concentrarse en el punto más inquietante y de más atractivo para el espectador, el momento en que la identificación con la ficción es mayor, quizás el momento donde la Poética describe la expurgación de los sentimientos de compasión y terror: la muerte del

héroe, metafórica o real, provocando el efecto liberador (o doloroso, según cómo se mire) que podríamos llamar catarsis.

La aproximación a la catástrofe que realiza Barker parece ayudarnos también con nuestros intereses, como exponemos a continuación. Su postura ante el arte teatral se puede encontrar en *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société* (2006) y en el comentario que realizara Zimmermann (1998) de su obra. Un teatro contemporáneo que provoca en el espectador emociones que van más allá de las pasivas-contemplativas, que le generan incomodidad, dolor o cuestionamiento de sus propios valores, sería el denominado *teatro de la catástrofe* (BARKER, 2006) según la nomenclatura que el dramaturgo Howard Barker utiliza en su trabajo para diferenciarlo del otro teatro que es un pasivo divertimento visual. Este teatro de la catástrofe tiene a la muerte como tema principal, y plantea la necesidad de hacer frente a los prejuicios que la sociedad se esfuerza en mantener en torno al arte del teatro y a la vida misma. Con su teatro pretende dividir a la masa de espectadores para devolver a cada uno su individualidad, incomodarlo, enfrentarlo a su propia soledad y restaurar el dolor como necesidad del ser humano, en vez de negarlo, planteando así una nueva forma de tragedia, que no considera el colectivo como objeto receptor. Barker establece esta declaración de principios en un listado de postulados que marcarían la diferencia entre el *teatro humanista* (convencional, pasivo, de entretenimiento) y su *teatro de la catástrofe*. Éste es el listado donde, a la manera de Brecht, explora en diferentes aspectos del teatro convencional con el que presenta él:

EL TEATRO HUMANISTA ³	EL TEATRO DE LA CATASTROFE
Estamos todos verdaderamente de acuerdo.	No estamos más que raramente de acuerdo.
Cuando nos reímos somos un colectivo.	La risa disimula el miedo.
El arte debe ser comprendido.	El arte es un problema de comprensión.
El trazo del espíritu lubrica el mensaje.	No hay mensaje.
El actor es un hombre/una mujer no demasiado diferente del autor.	El actor es diferente por naturaleza,
La producción debe ser nítida.	El público no puede cogerlo todo: no más de lo que podría el autor.
Celebramos nuestra unidad.	Nos peleamos por amar.
La crítica ya está de nuestro lado.	La crítica debe sufrir como todo el mundo.
El mensaje es importante.	La obra es importante.
El público es culto y vuelve a su casa contente o fortificado.	El público está dividido y vuelve a su casa estremecido o estupefacto.

El objetivo de este teatro es que el receptor al salir de la función tenga la sensación de pérdida, de despojo de la moral y de la ética preconcebidas, un sentimiento profundo de melancolía y dolor, que de ninguna manera le sea indiferente lo que acaba de ver. Evocando la tragedia griega como modelo, define su teatro adoptando algunos de sus principios centrales, invirtiendo algunos e incluso dándoles un nuevo significado a otros.

El teatro de la catástrofe de Barker rechaza la hipótesis, tal como se plantea en relación a la tragedia clásica, de que el público conforma una comunidad ritual, sino que postula la individualidad. Se dirige a espectadores como individuos para suscitar en ellos reacciones y emociones diferentes y contradictorias, a través de la provocación. Este aspecto es, quizás el más cuestionado en esta búsqueda de la tragedia. Para algunos autores, como Juan Mayorga, el teatro contemporáneo debe mantener el sentido griego de la asamblea, debido a que su esencia es irrenunciablemente política, en el sentido de ser el momento de reunión de la polis. Sin embargo, otros aspectos son compatibles con ambas posturas, la contemporánea de Barker y la clásica de Mayorga: en ambas el objetivo es lograr una desestabilización del yo, con la intención –conciente o inconciente- de generar la angustia de los espectadores, incitándolos a cuestionarse los criterios de la ética tradicional. Aunque en el autor español no siempre este objetivo se vea logrado, por contener una poderosa ética autoral que transparenta sus propias

³ “El teatro humanista/el teatro de la catástrofe” fue traducido al francés por Mike Sens. (BARKER, 2006:99)

ideologías, no nos caben dudas de que sus intenciones son no imponerlas, sino generar en el espectador sus propios juicios.

Tomando las claves de estas teorías de Howard Barker, junto con las del filósofo Giles Deleuze, Ken Urban (2001) habla de una “ética de la catástrofe”, al momento de analizar la obra de Sarah Kane. Esta ética, en lugar de distinguir el bien del mal, coquetea con una amoralidad cínica, donde todo vale. La moralidad está constituida por la “aplicación de las normas” que juzga a la gente según “valores trascendentes” como el bien o el mal (Deleuze). La ética, por otra parte, está sujeta al cambio que emerge en momentos específicos y ciertas formas de ser. La igual que con Barker, el teatro de Kane también es considerado trágico, pues no ofrece soluciones ni redención⁴.

Muchas de las obras contemporáneas provocan o buscan provocar en el espectador una reacción activa ante lo que están presenciando, una inquietud que no deje a nadie indiferente, una vinculación con los propios temores y angustias –como plantea Barker-, buscando el mismo efecto narcótico que se produce cuando nos enfrentamos por un lapso de tiempo al miedo. Quizás es este enfrentamiento con el hundimiento de una ética y/o una moral es la que nos hace vivir tan intensamente el teatro trágico, pues como observadores no podemos hacer nada por evitar esa caída. Estas obras, en las que se desarrolla con gran intensidad ese momento, dejando fuera de escena el mundo ilusorio de seguridad y felicidad que hablaba Lesky, nos presentan sólo ese momento, la denominada catástrofe griega, la caída, o incluso, al héroe ya derrumbado, quizás sólo ese trozo de una tragedia mayor, pues desde la primera línea, se ha anunciado esa desgracia: “Yo era Hamlet”, dice el Hamlet de la obra de Müller, y ya sabemos que estamos en medio de su tragedia. Como veremos más adelante en relación a las obras de Juan Mayorga, tanto en *Últimas palabras de Copito de Nieve* como en *Cartas de Amor a Stalin*, así como en la misma *Himmelweg*, la primera escena nos anuncia que la suerte está echada: los héroes ya tienen un destino marcado que significa, desde antes de comenzar la primera escena, su aniquilación. Es por eso que encontraremos, coincidiendo con Spiegelburg, la representación de esa caída como único momento en la escena, es decir, el desencadenamiento de la catástrofe como único tiempo

⁴ Howard Barker ha escrito cerca de 30 obras desde 1977. Lamentablemente, no es fácil el acceso a sus textos porque están en inglés o son difíciles de encontrar, por eso no se ha profundizado aquí en el análisis de su obra. Sus textos teóricos han sido traducidos al francés y es más fácil encontrar ejemplares.

representacional, dejando fuera situaciones anteriores e incluso posteriores (presentación de conflicto, desarrollo de éste, desenlace, etc).

Después de haber abordado el concepto de catástrofe bajo la mirada de tres autores, cabe agregar una mirada más, que viene a reafirmar algunos aspectos de lo antes expuesto. Cuando el año 2005 el Festival de Avignon anunció que en su programación “no habría más teatro, ni clásico, ni contemporáneo, la puesta en escena cedería el lugar a la performance y todos los espectáculos serían afectados con la misma desesperanza, afligidos de todas las calamidades del mundo” (PAVIS, 2006:81), Patrice Pavis se preguntó si la calamidad no se habría convertido en el nuevo tema universal. Si la catástrofe es un hecho puntual e irreversible, la calamidad sería un estado durable, incluso permanente: una plaga, un desastre ecológico, o una ruina que afecta a un pueblo. Natural o causado por los hombres, la calamidad induce un estado de postración lejana a toda esperanza. En esos espectáculos, la calamidad es “una metáfora o una alegoría que una realidad tangible, una plaga enviada por Dios o un poder maligno. Se presenta como un desastre social o religioso que se eterniza y contra el cual nos quedamos sin palabras.” (PAVIS, 2006:89), relación conflictiva con lo sobrenatural que no podemos dejar de vincular a la tragedia griega. Situando el tiempo en que vivimos, como el despertar de un sentimiento trágico, podríamos pensar que el estado de calamidad es su característica principal, pero como en todo acontecimiento de catástrofe permanente, no hay ni siquiera fuerzas para luchar contra él, la situación es tan desesperada pues el héroe acepta el estado y se paraliza. La catarsis reposaba sobre el terror y la piedad, la calamidad sobre la angustia y el desinterés. Esta vez es una masa anónima que se ve afectada, no un individuo preciso. Esta visión del colectivo como el que padece, sería ser una característica del sentimiento trágico contemporáneo, la cual veremos si es posible traducirla a una forma teatral. Así como hacer teatro bajo las bombas de una guerra, devuelve la esperanza que se creía perdida, en ese Avignon 2005, las obras, a pesar de ello, mostraban una voluntad de sobrepasar la calamidad buscando una salida ficcional y estética a la crisis.

La catástrofe y la calamidad parecen estar presentes en el debate sobre la existencia de tragedia contemporánea. Ya sea como estrategia de recepción, ya sea como punto de partida del trabajo dramatúrgico. El momento desgraciado, en que la única salida posible es terminar con la pesadilla de la existencia, es similar tanto en la clásica como

en la contemporánea, un momento en que el bien y el mal parecen reestablecerse. La catástrofe provocada por mandato superior es más destructora (y quizás salvadora) en una vida que ya es miserable, en un ser humano instalado entre la ruptura de los ideales y la era de la banalidad, sólo un ser que posee esa conciencia posee la virtud para ser objeto del sacrificio. Es un Hamlet, un Edipo, o una voz cuya lenta caída presenciamos cada vez que el telón simbólico se abre.

Si existe un sentimiento trágico contemporáneo, tiene que pasar, necesariamente, por la desesperanza que genera el estado en que las catástrofes se suceden, el estado del hombre del siglo XXI. La forma que adquiriría el teatro que hable de este fenómeno, responderá a la gran transformación del drama, a partir de finales del siglo XIX. En ella el héroe de hoy encontrará su voz, su grito o su silencio desolador, o, como la Madre Coraje de la obra de Brecht ante la noticia de la muerte de sus hijos, los tres a la vez.

1.5. LA POSIBILIDAD DE LA TRAGEDIA

Retomando a Goethe, recordemos que él luchaba por restaurar la obra dramática trágica en su presente, y era consciente de la magnitud de esta lucha:

“no me creo suficientemente capacitado para saber si podría escribir una verdadera tragedia”
(Goethe)

A este respecto, G. Steiner explica que existe un gran salto entre la cosmovisión del hombre griego que hizo posible la primera tragedia y el sentido moderno de la existencia, por ello considera imposible escribir tragedias en la actualidad. Para defender su tesis se ve obligado a distinguir entre tragedia y teatro dramático, y donde la primera ya no sería posible actualmente, la segunda sí (STEINER, 2001:213). Tras esta posición se encuentra, a nuestro parecer, una actitud conservadora que no acepta las transformaciones que han dado lugar a nuestra realidad y se encierra mentalmente en la contemplación de un pasado idealizado.

En una dimensión histórica, sabemos que la Grecia que dio nacimiento a la tragedia vivía una colosal transformación de condiciones materiales y valores, por lo que ahora intentaremos exponer las coincidencias y diferencias irreparables entre el sentido trágico de la Grecia de Pericles y el postmodernismo contemporáneo, en busca de esa posibilidad enunciada en el título de esta investigación.

Quizás en toda transformación de paradigmas renace el posicionamiento trágico, que emana de la incapacidad de dar razón a una serie de acontecimientos que no pueden ser explicados con los valores establecidos. En el paradigma contemporáneo vivimos inmersos en un momento donde las explicaciones holísticas del mundo (tanto desde el punto de vista religioso como material) se han visto desbancadas para dar una comprensión eficaz de los fenómenos en los que acontecemos. El peso de estos momentos históricos de cambio, a través de fenómenos y narraciones que no consiguen predecirlos, constituye uno de los argumentos más sólidos para articular una idea de visión trágica contemporánea.

Nuestra apuesta no renuncia a la posibilidad de encontrar una auténtica escritura trágica en nuestros días. No se trata de recuperar y restaurar modelos clásicos, sino de inspirarse en algunos rasgos característicos de lo trágico que pueden rastrearse desde Esquilo hasta Beckett, y desde aquí hasta la escritura de nuestros días. Escribir tragedia actualmente implica arriesgarse, salir de los caminos trillados y adentrarse en una selva donde lo establecido pierde su forma; como nos recuerda Adorno:

“Sólo las obras que se arriesgan tienen la oportunidad de pervivir, si es que esa oportunidad existe, pero no las obras que por miedo a lo efímero se aferran al pasado.” (ADORNO, 2004:54)

La tragedia en la actualidad debe hacer frente a una fragmentación de la existencia que impide encontrar una explicación sencilla y articulada a todos los fenómenos que nos afectan. La crisis del personaje y del propio diálogo a partir de finales del siglo XIX responde a una crisis más profunda de nuestra relación con unas sociedades en rápida atomización que trae consigo la desintegración de las identidades particulares y de grupo, y de la compleja interacción entre el mundo humano y la naturaleza que hemos dominado a precio de romper su equilibrio.

Una observación, es que la tragedia alcanza una intensidad y representabilidad destacadas en los momentos en los que existen transformaciones en los valores y cambios en la cosmovisión. El siglo XX es un momento histórico caracterizado por el conflicto, probablemente el siglo el más descarnado que el ser humano ha conocido jamás, donde las transformaciones se han sucedido a un ritmo frenético, un momento donde el cambio es un ente perpetuo, tal y como apuntamos en nuestra idea, esta poca

cristalización en la naturaleza de los hechos, la imposibilidad de definición de los sucesos, han convertido al siglo pasado en un siglo trágico. Esto, fuera de tener un efecto boomerang (de retorno a un estadio de comprensión y estabilidad), ha tenido una naturaleza amplificada en el siglo XXI, donde las catástrofes toman tintes cada vez más ocres, y el nivel de transformación ha aumentado allí donde no existía posibilidad de acelerar la comprensión: la hambruna perpetua, la devastación medioambiental de un sistema en ciego crecimiento, la pérdida de fe en la democracia, la crisis en los valores éticos, políticos y religiosos... Este punto de inflexión en el cambio de ideas de un momento, lo apuntamos como un reavivamiento de lo trágico, de la incommensurable necesidad no saciada de un universo ordenado que genera crisis que el arte resuelve con la expresión del conflicto.

El teatro contemporáneo que asumimos de rasgos trágicos no está ajeno a esta problemática y la utiliza como articulador de situaciones dramáticas en un contexto íntimo, como metáfora del mundo actual. Así, vemos, por ejemplo, en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, un cuestionamiento sobre el transparente límite de la vida privada y la vida pública, permitiendo que los espacios sagrados como pueden ser el hogar e incluso la sala de clases, se transformen en un escaparate, a través de la relación entre un profesor y su alumno. Otro ejemplo es *La Paz Perpetua* donde se cuestiona la vigencia y utilidad de los derechos humanos. Pero el teatro también recurre a situaciones dramáticas más vinculadas con la historia próxima, como en *Hamletmachine*, en que la historia reciente de Europa (especialmente la alemana) es expuesta como una herida abierta⁵.

La contemplación de la historia reciente nos lleva a reconocer la existencia de un sentimiento trágico contemporáneo. A nivel filosófico esto se traduce en estos factores:

a) el héroe contemporáneo, al igual que el artista o el político contemporáneo, es una persona que presenta unos rasgos no muy alejados de lo común. Esta convencionalidad otorga a éste héroe la posibilidad de elegir sobre su destino y difumina su diferencia,

⁵ Mayorga, como veremos más adelante, recurre a la historia y a la memoria colectiva para hablar de esas problemáticas actuales, lo que favorece la identificación del espectador con lo que está viendo. Si bien lo que nos llega de la Grecia Antigua es sólo una parte de lo que se escribía, sabemos que la tragedia recurría a su historia local, o a su mitología –que es casi lo mismo- para hablar de los grandes conflictos de esta sociedad que se forjaba, reemplazando una cosmovisión basada en el mito por otra basada en la racionalidad, lo cual nos da pie para hacer el paralelo entre el autor analizado y el autor griego.

convirtiendo a toda la humanidad en la heroína castigada por los designios de la justicia, reavivando así, un sentimiento colectivo que también poseía la tragedia griega.

b) tal y como apuntábamos la época histórica en la que mejor renacen las cenizas siempre candentes de la tragedia son los períodos lastrados de cambios bruscos y violentos. El siglo XX (y lo vivido del XXI) es un siglo instalado en la catástrofe y en él residen los ejemplos más descarnados de la historia de la humanidad. El teatro, como toda expresión artística, ha ejercido de vínculo entre forma y contenido, desarrollándose en los términos comentados.

Dedicaremos el siguiente capítulo a reseñar los elementos formales en que se traduciría este sentimiento en la dramaturgia contemporánea.

2. LA TRAGEDIA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

2.1. REFLEXIONES PREVIAS

Para pensar en la forma de una tragedia contemporánea será necesario establecer las tendencias de la escritura teatral a partir de la *crisis del drama* (SZONDI, 1994) y vislumbrar cómo se forja bajo este nuevo formato que adquiere la obra de teatro desde esa crisis hasta llegar al teatro contemporáneo. Hay una gran variedad de terminología que podría complementar esta mirada sobre la evolución del teatro durante el siglo XX, sin embargo, nos quedaremos con aquellos conceptos que nos serán útiles a la hora de proponer una tragedia contemporánea, especialmente al vislumbrar estas características en la obra analizada. Estos elementos serán acuñados a partir de dos puntos importantes de este cambio: primero, la *crisis del drama* y segundo, la *muerte del bello animal aristotélico*. Esta transformación del teatro ha dado lugar a nuevas estrategias o *recursos* cuya delimitación y comprensión nos será de ayuda en el análisis.

A pesar de que existen diversos estudios sobre teatro contemporáneo, nos inclinaremos, especialmente, por aquellos que han realizado alemanes y franceses, los primeros con Peter Szondi a la cabeza, y los segundos con autores destacados como el que realizara Patrice Pavis y otros autores como Jean-Pierre Sarrazac y su grupo de investigación sobre teatro contemporáneo en la Universidad de Lovaina y Paris III. Toda la terminología aquí citada y expuesta, es consecuencia del mismo movimiento denominado *crisis*, que, como en un efecto cadena, una cosa implica la otra, así, la crisis del drama significará una crisis del personaje o sujeto, el cual desembocará en una crisis del diálogo que le es inseparable, y la crisis de la mimesis o imitación de lo real también llevará a una crisis en la historia o fábula.

2.1.1. El drama en crisis

Tal como lo expone Szondi (1994:17), La forma del drama desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX correspondería al *teatro dramático* o *drama absoluto*, que posee todas las convenciones del teatro tradicional. Es un teatro que se mira a sí mismo, que crea un mundo de leyes especiales, diferentes de la realidad, y en la que el espectador

entra a jugar como mudo testigo. Esto se podría atribuir a la reproducción de la relación interpersonal que caracteriza el nuevo concepto de hombre surgido desde el fin de la Edad Media. Esta relación está centrada en las decisiones que deben tomar los protagonistas que afecten su entorno de relaciones. El diálogo es su medio lingüístico tras la supresión del prólogo, coro y epílogo (heredadas de la tragedia griega), lo cual condicionó su naturaleza dentro de parámetros que no se modificarán a lo largo de cinco siglos. Recordemos que esta entidad absoluta que era el drama estaba despojada de todo lo que le es ajeno: el dramaturgo no intervenía en su escritura encarnándose en sus personajes, ni mucho menos apareciendo en la escena, la historia se desarrollaba aisladamente, incluso el espectador no podía intervenir ni era considerado; el espacio del teatro era el escenario, ahí sucedía todo, y todo hacía referencia a lo que en él sucedía, no se hacía alusión a lugares ni tiempos que no pertenecieran a él; los actores jamás se salieron de sus roles y evidenciar que era un escenario y no el lugar recreado, era rechazado, todo debía ser la perfecta copia de los lugares que se representaban.

Como lo formula Sarrazac, esta forma comenzó a no ser apropiada en el momento en que comienza el cambio del hombre de fines del siglo XIX, y la crisis se inicia en la década de 1880, como una respuesta a los nuevos referentes que sostienen hombre, mundo y la sociedad. La integración del capitalismo en el ámbito doméstico, mediante la progresión de mercancías en la vida privada, provoca una paulatina atomización del ser social entendido como clase. Es por eso que esta nueva relación, se sitúa bajo el signo de la separación:

“El hombre del siglo XX- el hombre psicológico, el hombre económico, moral, metafísico, etc.- es, sin duda, un hombre “masificado” pero sobre todo “separado” de los otros, de corpus social que sin embargo lo tiene muy apretado, separado de Dios y de poderes invisibles y simbólicos; de sí mismo, hecho trozos, estallado, convertido en pedazos” (SARRAZAC, 2005:8).

Este cambio se produciría cuando el marxismo y el psicoanálisis se reparten la interpretación y la transformación de las relaciones entre el hombre y el mundo, entonces el universo dramático que se ha impuesto desde el Renacimiento deja de ser válido. Nuevos contenidos hacen tambalear el diseño aristotélico de nuestra sociedad. Es por eso la estructura lineal no le sirve más y empieza la era del *fragmento*; quizás por esa manera de ver el mundo como una máquina que tiene piezas y engranajes, el arte se

apodera de esta unidad de construcción, y también el teatro. La nueva forma será experimentada y reinventada por los vanguardistas que surgen con el cambio de siglo. Desde ahí, el arte no es el mismo. El cambio de la forma dramática significó también un cambio en los contenidos, en la construcción de personajes, en la sociedad que se quería reflejar, que deja de ser objetiva y privilegia la libertad del dramaturgo y director para llevar a escena algo que le sea más representativo, transformándolo en un ente activo al poder reflejar críticamente la época en que vive. Se desmoronan las convenciones teatrales. Los últimos vestigios del antiguo drama ya se tambaleaban desde hace años cuando el personaje de Ubú, de Alfred Jarry, en 1896 comenzaba su obra con la palabra “MERDRE”, presentando un personaje grotesco y humanamente innoble.

Si bien la radicalidad de Jarry hizo que su obra se considere como la primera obra de teatro vanguardista, Ibsen será el primer dramaturgo que desarrolle este cambio, transformado un drama subordinado al diálogo en uno centrado en una relación que se desarrolla en el “interior entre personas aisladas o mutuamente enajenadas” (SZONDI, 1994: 33). En Ibsen, el tiempo está en función de ese mundo interior, y no es relevante, se evoca el pasado pero no citando el mito, o el acontecimiento ocurrido, sino haciendo referencia a él para conducir el alma de sus protagonistas a otro sitio. Por más vinculación que se le busque con una acción actual de los personajes, la historia siempre queda relegada al pasado y a la intimidad de una familia. Será a partir de esta problemática que Peter Szondi, verá el surgimiento de una naturaleza épica que se desarrollará en el teatro posterior.

Tal como Ibsen, Strindberg, Chéjov o Maeterlink propiciaron el cambio en sus obras, bajo una forma externa aparente de *pièce bien faite*, y tanto los textos teatrales, como sus planteamientos teóricos o existenciales, serán la base del desarrollo teatral posterior. A partir de ellos, Peter Szondi, establece las formas que adquiere el nuevo drama. Por un lado, una *tendencia progresiva hacia lo íntimo* (el relato introspectivo, verbalización del pensamiento) y por otra parte *una gradual aparición de rasgos épicos* (narrativos).

2.1.2. La tragedia en la intimidad

Strindberg tenía 58 años cuando abre en Estocolmo el Intima Teater, en el año 1907, funcionando como espacio teatral hasta 1910. Fue una pequeña sala de teatro concebida para poner en escena sus propias obras. El proyecto lo concibió Strindberg con el modelo del Kleine Teather de Max Reinhardt y el Kamnerspiele de Berlín. Tenía 161 localidades y un escenario de 6 x 4 metros. Strindberg le encargó a August Falck la puesta en escena de las obras, mientras él tenía el rol de director artístico. El interés del autor por tendencias plásticas de la época como el *art nouveau*, sumado con el poco espacio con el que contaban para instalar elementos escenográficos a tamaño real, llevaron a estilizar la escenografía de las obras. De este período son *La tormenta* (1907), *La Casa quemada* (1907), *Sonata de los espectros* (1907) y *El pelícano* (1907), concebidas para ser representadas en estas condiciones.

Strindberg es un autor que, a diferencia de Chéjov e Ibsen, investigó varios formatos a través de sus obras, obteniendo diversos resultados que inspiraron de manera muy diferente a sus seguidores. Se suele decir que posee dos etapas de escritura: la primera, más cercana al teatro ibseniano: obras de rasgos naturalistas y tragedias intimistas; y una segunda etapa de teatro onírico, de dramas simbolistas. Es en la primera etapa donde encontramos obras como *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1888), en ellas vemos cómo la relación de pareja expresa el conflicto personal del hombre con su entorno cotidiano, con el mundo encerrado en cuatro paredes. En la segunda, lo que antes era escena conyugal se transforma en un sistema metafórico donde lo onírico se expresa en el drama de estaciones, concibiendo la vida como una serie de cuadros, como en *Camino de Damasco* (1998-1902) o *Ensueño* (1901). El aporte de este autor al nuevo drama va a ser la creación de una dramaturgia de la subjetividad o dramaturgia “del yo” (SZONDY, 1994: 42), que determinará el cuadro de la literatura dramática durante decenios. Es la primera vez que la escritura arranca de la biografía de su autor, un drama subjetivo que reflejará la evolución de la propia alma.

En la última etapa de su creación, convergerá en el Intima Teater la búsqueda incesante que realiza desde su primera obra, institucionalizando la dramaturgia de la subjetividad en un espacio concreto. En este sitio, recreará espacios cerrados, privados, indiscretos;

es en el terreno liberado de los prejuicios sociales, de la observación de la sociedad, donde las familias se muestran tal como son, espontáneas, imperfectas, es el lugar propicio para mostrar el infierno, la decadencia de la sociedad. El teatro íntimo será un microcosmos, una metáfora también de la psiquis del autor.

Chéjov también reflejó en su teatro el infierno de la vida íntima, la decadencia de la sociedad en el hastío de lo cotidiano, pero fueron los autores del teatro del absurdo los que lo desarrollaron saliéndose de la aún vigente forma del drama absoluto, de situaciones realistas de salón, tal como lo hizo Ibsen. El ejemplo más evidente es *A puerta cerrada* de Sartre, la cual, a pesar de todo, continúa manteniendo un formato que posee aspectos formales del drama. Beckett logrará despegarse definitivamente de esa forma, instalando sus personajes en un espacio claustrofóbico, un pequeño infierno en que no se percibe más el mundo exterior, sólo sus fantasmas, sus angustias y deseos inconscientes, como en *Final de partida*, prácticamente sin respetar ninguna de las leyes que habían sostenido el drama.

2.1.3. Renacer de lo épico

A diferencia de la tendencia del teatro hacia lo íntimo, la aparición de los rasgos épicos en la escritura dramática no es un elemento surgido en el siglo XX. El coro de la tragedia griega, en cuya presencia original recitaba y decía en voz alta los acontecimientos en vez de representarlos, habla de un momento anterior en que la tragedia fue sólo un relato, quizás a la manera de *La Ilíada* y *La Odisea*, en que el *rapsoda* (autor-narrador, que daba orden a los cantos) es el que cuenta los acontecimientos de una forma oral ante un público. Pero no sólo el coro, sino también la aparición de prólogos, interrupciones, relatos de mensajeros no son otra cosa que restos de la épica en la forma dramática. En la Edad Media los misterios poseían escenas simultáneas y explicaciones para facilitar la asimilación de los evangelios en el público, pero no volverá a haber elementos épicos de una forma más evidente hasta fines del siglo XIX, donde se integran los elementos como los relatos, supresión de la tensión, ruptura de la ilusión, presencia de masas a modo de coro, utilización de elementos reales (imágenes, relatos biográficos, fotografías, prensa, etc.), intervenciones del narrador, decorado a la vista, etc., manifestando un *punto de vista* del autor frente a la fábula y la

puesta en escena, a modo de orientación para el espectador. Su objetivo básico es eliminar elementos puramente dramáticos de la obra de teatro, o al menos, restarles la dramaticidad, acentuando lo narrativo. Este resurgimiento (y desarrollo) de los elementos épicos también tendría sus raíces en la tendencia que tuvieron los demás géneros literarios a tomar elementos de la novela que fue el arte predominante desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX, donde el punto más alto de esa influencia fue el momento naturalista en el teatro, donde tanto Antoine como Stanislavsky intentaban recrear en el escenario el mundo tal como se pudiera describir en una novela.

Ambas influencias, la tendencia a lo épico y el acercamiento del teatro a la novela, a fines del siglo XIX, no son antecedentes suficientes para acercarnos al teatro contemporáneo. Si bien Szondi expuso lo primero como uno de los elementos fundamentales del drama moderno (junto con la subjetividad y la aparición de lo íntimo), no considera, quizás por lo poco actual de su teoría (que contempla el teatro hasta los años 50), los cambios que tuvo la sociedad a partir de los años 60, que determinaron una transformación del hombre y de las artes en general, volviendo al teatro en una expresión más compleja y más abierta de lo que había sido hasta entonces, rompiendo del todo los formatos conocidos. Hans-Thies Lehmann ha agrupado esta forma de hacer teatro tan distante de la dramática, incluso de la épica brechtiana llamándolo teatro *postdramático*⁶.

⁶ Así como la invención de la imprenta divide la Historia de la Prehistoria, Hans-Thies Lehmann divide la historia del teatro en Predramática (desde los griegos hasta el Renacimiento), Dramática (desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX) y Postdramática a la que surge a mediados del siglo XX, cuyo origen son las vanguardias y cuyo apogeo se desarrolla después de las neovanguardias a mediados de los 60. Las nuevas tecnologías y formas de comunicación son las principales causas del desarrollo de este tipo de teatro. La característica principal es que toma los elementos del teatro dramático, y el predramático y los fuerza, los aísla, interrumpiendo el proceso de creación de coherencia del espectador. Es interdisciplinario, la danza, la iluminación, la música, el actor, el escenario, la historia, son elementos que pueden tener mucha o ninguna importancia en el escenario. Incluso el texto teatral es tomado como un elemento más. El uso del tiempo, el espacio y la acción escénica no están normados. Lo postdramático pretende recuperar la característica “en directo” que tenía el teatro griego cuando no había *mass medias*, y tiene por objetivo dotar al espectador responsabilidades sobre lo que ve, una respuesta o al menos una opinión sobre la experiencia estética y filosófica que ocurre en el escenario. El teatro postdramático y la rapsodización del drama pueden ser considerados dos puntos de vistas sobre el mismo fenómeno.

Pero no podemos hablar de lo épico sin considerar la influencia de Bertolt Brecht en la teoría de Szondi, a pesar de que entre su teatro y el que se hará cuarenta años después no haya una línea directa de evolución. Brecht estableció el desplazamiento entre la forma dramática del teatro a la épica, disolviendo la fusión sujeto-objeto, característica del teatro dramático, dando al objeto (al relato de la fábula) el protagonismo y convirtiendo el desarrollo de la acción en objeto a relatar por el escenario. Pero el desarrollo de esta forma teatral transforma al personaje en un ser social, público e histórico, lo cual es la negación de lo íntimo, por lo tanto no será en Brecht donde confluyen las dos tendencias que determinan el nuevo drama, expuestas por Szondi.

2.1.4. El autor-rapsoda

Un concepto vendrá a reforzar la teoría szondiana, el de *autor-rapsoda*, que fue iniciado y desarrollado por Sarrazac a principio de los 80 en su libro *L'Avenir du drame* (1999), y es utilizado en el sentido etimológico literal de “coser”, “cosido o ajuste de cantos” asociado al dominio de lo épico de los cantos y narraciones homéricos, al mismo tiempo que a la escritura y montaje, la hibridación, el remiendo, la moralidad. La rapsodia se presenta como un concepto transversal. Tal como las formula Sarrazac, las características de la *rapsodia* son:

“el rechazo del ‘bello animal’ aristotélico y elección de la irregularidad; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico, regreso constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, formando el mosaico de una escritura resultante de un montaje dinámico; abertura de una voz narradora y cuestionadora que no sabríamos reducir al ‘sujeto épico’ de Szondi, desdoblamiento de una subjetividad a ratos dramática y épica” (SARRAZAC, 1999: 197).

Esto significa que no sólo estamos ante un autor, que según el punto de vista brechtiano comenta, o dirige al espectador hasta una lectura particular de la obra, instalando elementos del presente que rompen la ficción; estaríamos ante el cruce de géneros, de elementos expresivos a la manera de un *montaje*, en la cual la forma dramática no está ausente del todo. Correspondría a la posibilidad de reabrir la escena originaria del drama, limpiarla de la hiperdramaticidad del diálogo burgués.

Es por eso que podemos considerar, como una ampliación a la teoría szondiana, que la rapsodización del drama hace que lo íntimo y lo épico confluyan, como un trabajo de costura hecho con ambas tendencias (aludiendo a la etimología de la palabra) (SARRAZAC, 1998:44).

De esta rapsodización se desprenden también las características enunciadas en los dos puntos anteriores. Pero tal como expone en su *Théâtres Intimes* (1989), el teatro a partir de los 70 desea liberarse del politismo brechtiano y la metafísica absurdista imperante hasta los 60, rescatando la tendencia a una reprivatización del espacio dramático anunciada por los autores del cambio de siglo y a un recentramiento en la acción sobre la vida íntima de los personajes, y la tendencia a querer hacer estallar esa vida privada, haciendo explotar el teatro íntimo. Lo íntimo subsistiría, pero fuera de toda intimidad, en la unión con el otro, con el mundo y con sí mismo. Este proceso sería llevado a cabo por el autor, cuya presencia en la obra es activa, no en el sentido brechtiano, sino como un creador que se permite romper lo que construye y volverlo a armar. Siguiendo la pista de estos planteamientos, desprenderemos una serie de conceptos que nos ayudarán a vislumbrar la forma que adquiriría la tragedia contemporánea, como resultado de estos procesos mencionados.

2.2. ALGUNAS CONSIDERACIONES FORMALES DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

La crisis del drama de finales del siglo XIX afectará a todos los elementos constitutivos del drama. Pudiendo detallar las transformaciones de cada elemento del teatro, nos centraremos en aquellos que hacen tambalear al resto: diálogo, personaje, mimesis y fábula. En relación al *diálogo*, podemos resumirla como un cuestionamiento de la relación interindividual entre los personajes, y a través de esa relación, del desarrollo del conflicto hasta la catástrofe y al desenlace. La relación del personaje con el mundo y la sociedad, tiende a centrarse en la relación con el otro, hasta llegar a dialogar con el otro-yo mismo (de ahí provendría el uso reiterado del monólogo en el teatro contemporáneo), revelando el estado de soledad y separación en que se encuentra. Los personajes de Ibsen, Chéjov y Strindberg anticipan la tendencia al monólogo, sus personajes a menudo parecen hablar solos, expresar sentimientos y emociones a sí mismos, aunque exista un interlocutor en escena. El drama moderno y contemporáneo abrirá la puerta a una nueva relación comunicacional, la del personaje con el espectador,

incluso dirigiéndose directamente a él, quizás recuperando características juglarescas o rapsódicas que evidencian la epicidad de la forma elegida. Cuando el personaje no apele directamente al público, buscará comunicarse igualmente con él añadiendo receptores invisibles o inexistentes. Desde Samuel Beckett a Heiner Müller, encontraremos monólogos de personajes que parecerán dirigidos hacia nosotros, público de la representación, o lectores del texto teatral. El diálogo en el teatro contemporáneo puede llegar incluso a desaparecer, al ser considerado un elemento más, según lo propuesto por el teatro postdramático, y así como se puede prescindir de escenografía, dejar en otro tipo de recursos (visuales, plásticos, etc.) la transmisión de la fábula –si es que aún existiera-, como en el teatro que realiza Tadeus Kantor, Bob Wilson, Pina Bausch u otros creadores tan representantes del teatro contemporáneo como un Edward Bond o Howard Barker.

Es asumida, entonces, la relatividad del diálogo, como la de todos los demás elementos, traspasado por la influencia de otros lenguajes y otras formas de recepción, y sobre todo, por la voz del autor rapsoda, el cual lo alejará, según su antojo, de todas las formalidades del diálogo dramático, dando paso a relativizar también al interlocutor, al personaje, el cual es metamorfoseado de tantas maneras hasta quedar separado de la palabra hablada (como en *La noche árabe* de Roland Schimmelpfennig) o fragmentado en forma de “voces” (4.48 *psicosis* de Sarah Kane) o multiplicado, despersonalizado, modificando la identidad (*Atentados contra su vida* de Martin Crimp), por citar algunos ejemplos, poniendo en cuestionamiento, también la representación de éstos (¿ilustrativa? ¿opuesta? ¿neutra?, etc.)⁷.

Este personaje relativizado, ha perdido todo aquello que lo definía: características físicas, entorno social, biografía, y tiende a estar situado en el presente de la representación (por lo que a la puesta en escena se le llama muchas veces presentación, pues no es la repetición de algo ocurrido en el pasado), pierde su nombre, incluso su sexo, siendo considerado, en muchas obras contemporáneas como un rol, un actor, o una voz. Paradójicamente, la única manera en que podrá ser, es a través de la palabra y

⁷ La crisis de la puesta en escena será también parte de este encadenamiento de nuevas formas, la cual no desarrollaremos en esta oportunidad, sin embargo, la pregunta “¿cómo se representa la obra de teatro de estas características?” será otra de las que no tienen una sola respuesta.

el discurso que pronuncia (no podemos decir dialogo), que le otorgarán la identidad que no tiene a la manera del drama absoluto.

Si consideramos que el lenguaje utilizado en el teatro contemporáneo que no contempla al diálogo, es, en realidad, una forma de comunicación muy distante del diálogo teatral, pero que cumple igualmente su función comunicadora, podríamos, entonces, pensar que el personaje, desaparecido en este mismo tipo de piezas, en realidad está encarnado de otra forma en la palabra o el cuerpo (prestado, reemplazado, representado) del actor que está en escena, y nunca muerto, tal como lo declara Patrice Pavis, cual esquela funeraria, manteniéndolo vivo con estas palabras: “El personaje no ha muerto; simplemente, se ha hecho polimorfo y difícilmente aprensible. Era su única posibilidad de sobrevivir” (PAVIS, 1998:339).

A partir de la crisis del drama, pareciera que el teatro quisiera, desde el final del siglo XIX, de “salir de la piel de un “bello animal” en el que lo quisieron encerrar desde su origen” (SARRAZAC, 2005:31). Este concepto es planteado por Aristóteles, al referirse a la composición de acciones dice:

“... en el animal hermoso y en toda cosa hermosa que consta de partes, no sólo deben estar éstas ordenadas, sino que debe también existir la medida correspondiente, pues la belleza consiste en la medida y en el orden; por ello no resultaría hermoso un animal demasiado pequeño (pues se pierde la visión del objeto cuando éste se acerca a lo ínfimo), ni tampoco demasiado grande (porque no podría así haber visión del mismo [...]). De la misma manera, pues, como en los cuerpos de animales debe haber alguna medida [...], así también en las fábulas debe haber extensión tal que pueda ser retenida por la memoria. (ARISTOTELES, 2003: 51).

La función de esta metáfora, es acercar al lector a una explicación basada en algo que puede entender, al aplicarlo a una obra de teatro, siendo, esta “medida y este orden”, más guiados por la experiencia que el autor había recogido de las tragedias que existían, que obedientes de un precepto estético. Lo importante es que establece una concepción de la fábula como una totalidad ordenada, garantizando la organicidad de cada una de sus partes. Esta imagen del animal, interpretada como unidad de acción en la época neoclásica, ha permanecido como el referente a la hora de comenzar las incisiones en la carne de este organismo para transformarlo más bien en un cruce híbrido, en una

criatura kafkiana que no hace más que romper el orden y la medida. Incluso, permitiendo el cruce artificioso de otros artefactos y materiales (ya no sólo animales) que lo conforman, a modo de prótesis, enfrentando fragmentos del más diverso origen, elementos constitutivos de la obra de teatro contemporáneo.

La correcta construcción de la fábula constituye el punto más importante en la definición del “bello animal”, pero la crisis tampoco le es ajena. Su tratamiento no será más basado en lo orgánico, lo natural, sino bajo valores modernos, contra natura, mecánicos, de fragmentos, desconexión, que nos lleva a establecer dos niveles de fábula: un primer nivel (relato cronológico de las acciones, de los hechos de la fábula, comúnmente llamada la *historia*) y un segundo nivel (la composición de esas acciones, también llamada *trama*). En la dramaturgia contemporánea ambos niveles se superponen, siendo necesario, para todo análisis intentar reconstruir la fábula, la mayor parte del tiempo, rodeada de vacíos y muchas veces de fragmentos o materiales que no inciden en la historia principal.

Este animal fragmentado permite múltiples puntos de vista, introduciendo la pluralidad, la heterogeneidad, y su instalación permite la existencia de espacios vacíos. La acción vista a trozos, permite que el espectador pueda prolongar esos pedazos y construir un universo mucho más rico que el propuesto en un drama donde todo es coherente y unitario. Como afirma Sarrazac, “Los efectos de la postmodernidad multiplicaron las escrituras de desmontaje, incluso de la descomposición” (2005: 90).

Lejos de constituir un trozo inacabado de obra, el fragmento en el teatro contemporáneo ha llegado a ser la unidad fundamental sobre la cual se construye la pieza, sumando a su efecto otros dos conceptos: el de *montaje* y el de *collage*. *Montaje* es un término técnico referido al cine y sugiere una discontinuidad temporal, de tensiones que se instauran entre las diferentes partes de la obra. El *collage*, en cambio, hace referencia a las artes plásticas y evocaría la yuxtaposición espacial de materiales diversos, la inserción de elementos no habituales, que interrumpirían el curso del drama, que poseen una cierta autonomía. Ambos términos han sido asociados al teatro por las vanguardias. Son

conocidos los experimentos teatrales que el movimiento dadá realizó bajo estos preceptos.

Desde un *Woyzeck* inacabado, construido a trozos, representado de esa misma manera, pasando por un Strindberg en cuya *Sonata de espectros* (1907) debemos intuir las transiciones entre una escena y otra, siguiendo con Brecht, Beckett y en adelante, con toda la dramaturgia contemporánea que difícilmente se deshará de este recurso, el fragmento ha atravesado en el teatro un camino constante, no de la radicalidad que tuvo en las artes plásticas, pero incesante, e imprescindible. Quizás es éste el mayor fallo del “bello animal”, cuya morfología mutó a tal punto que no permite otra vez el orden y la unidad, concebidas como partes de un solo todo. Como un síntoma de la época, el teatro ha albergado aquello que también nos rodea, la cultura de lo desechar, del *zapping*, de las emociones efímeras, intensas y múltiples. En esta *era de la emoción* (LACROIX, 2005), fragmento, montaje y collage no son sólo elementos del desarrollo artístico sino también expresión del carácter de nuestra época.

Pudiendo detenernos a analizar cómo cada una de las partes de la obra de teatro dramática (presentación, nudo, clímax, desenlace) se ha visto afectada o condicionada por las nuevas circunstancias que otorga la forma que adquiere el teatro contemporáneo, nos quedaremos sólo con el final, que viene a ser quizás la sección fundamental de toda pieza de teatro, la que corta el vínculo con el espectador, después de un tiempo variable (según la duración del espectáculo), cuya acción puede ser traumática, placentera, inquietante, olvidable, según el manejo que haga el autor de él. Ninguna obra es interminable, y tarde o temprano, la sala de teatro enciende sus luces, y la gente vuelve a su vida, ya sea porque en el texto está la palabra “telón”, “oscuro” o “fin”, o porque es el momento en que los actores y técnicos se retiran del escenario. La influencia de la cultura judeocristiana en el mundo occidental ha hecho reinar la concepción lineal del tiempo (inicio, nudo, desenlace), lo cual condiciona nuestra construcción mental de hechos, haciendo imposible concebir la aleatoriedad (MAMET, 2001:104), generando construcciones de este tipo en todo evento que involucre el azar o lo que no obedece a la relación causa-efecto. Sin embargo el arte del siglo XX se ha encargado de cuestionar esta estructura, como forma de interrupción del proceso de percepción de la obra, buscando un nuevo punto de vista del espectador. Esto ha hecho, en el teatro

contemporáneo, que los autores rechacen ese final que acontece dentro de los límites del texto. La noción de final en el teatro, parece adquirir, en el teatro contemporáneo, nuevas leyes, permitiendo la aparición de finales abruptos, interrumpidos, incluso *postergados* (GONZALEZ, 2006). No es evidente determinar dónde empieza el final de una obra. En la dramaturgia clásica, pero también en la realista o naturalista, el final es un desenlace concluyente, que cierra los conflictos que se han abierto a lo largo de la obra, o que habla del nuevo estado de situación. Si bien entre los dramaturgos contemporáneos podemos aún encontrar vestigios de formas de final herederas de la tradición⁸, los más rupturistas optan por no resolver ninguna clase de problemática. “La interrupción es arbitraria, extradiegética, decidida por el autor y no por la lógica de las acciones.” (PAVIS, 2006) Estos finales son sólo la certeza de que ha llegado al extremo de una cosa, la cual podría continuar una vez acabada la función, y si en este “animal” que ya no es “bello” sino “híbrido”, al que hemos llamado la obra de teatro contemporánea, en que la fábula también se ha vuelto relativa, así como la de nudo y desenlace- es difícil determinar los tipos de final de la pieza. En estos casos, el desenlace es un final arbitrario, que no cierra o no pretende cerrar nada. Podemos, en ambos casos, constatar que cada obra hace coexistir dos tipos de final: el final del relato (de la fábula, de acontecimientos y acciones) y el final de la obra (conclusión filosófica u opción autoral); el primer tipo de final es un final narrativo, el segundo es un final hermenéutico (PAVIS, 2005). El teatro contemporáneo ha hecho que ambos finales se relativicen y, sobre todo, vayan de forma independiente a lo largo de la obra.

Tal como expone Sanchis Siniestra, la interrupción del texto que produce todo final es llamada *resonancia* por los narratólogos (2003:279). Esta resonancia sólo puede ser evaluada, percibida y juzgada por el receptor, cuyo efecto es la máxima aspiración de toda decisión dramatúrgica que asuma el autor, y en las obras, pero un final incierto, indeterminado, deja al receptor a veces la ardua tarea de su validación ética. El impacto de esta resonancia, su duración en la mente del espectador, es mucho mayor cuando el final se interrumpe o cuando se abre a una situación que queda fuera del texto. Podemos tomar el ejemplo de la obra *4.48 Psicosis* (2000) de Sarah Kane en que el texto final no

⁸ Patrice Pavis establece formas del final –cuando las hay- como *recuperación del enunciado, tematización del enigma, tematización del final, ritualización de la conclusión, la apoteosis, los finales radicales, las resonancias, las falsas conclusiones, el motivo que enmarca* (ver *Reflexions introductòries sobre el final en el teatre*, 2006). Estas formas de desenlace obedecen a lógicas resolutivas por lo que no son aplicables a las obras que rompen con formatos tradicionales, de Beckett en adelante.

hace más que abrir una nueva situación que se encuentra fuera de la escena, incluso espacialmente: “please open the curtains” (2001:244) en que la petición de abrir las cortinas nos hace preguntarnos si el espectáculo comienza ahora que se ha acabado la obra, o si esa cortina que separa el escenario del espectador es o no una separación que pueda convertirnos a nosotros, espectadores en el escenario real, o si es simplemente la esperanza de que entre la luz en una situación oscura y sin salida. Se podrían establecer muchas interpretaciones a partir de esa frase, que no otorga ninguna pista al lector o al espectador. La sensación es que el *show* comienza ahora, cuando hay que abandonar la sala de teatro. No sabemos si hay suicidio, no sabemos dónde acaba la historia que se nos presenta, ni siquiera si somos parte de ella. Es en este sentido que el final quedaría en postergación, e incluso ausente del todo, abierto para siempre.

Le he llamado *recursos* a dos elementos que posee como característica el teatro contemporáneo que nos aproximan a la determinación de una tragedia contemporánea: el *détour*⁹ y la utilización del *punto de vista*. Estos dos recursos tienen su punto de origen, al igual que los anteriormente mencionados, en la crisis del drama.

Uno de los cuestionamientos que de aquí surgen es el de la *mimesis*, la cual viene del griego imitar, y que designa la imitación de la realidad desde los griegos hasta ese momento en que se fractura la concepción del teatro predominante. Hasta entonces, la ficción se estructuró en base a este precepto por dos mil años, y fue el determinante mayor de la estética teatral durante ese tiempo. Podemos hablar de dos direcciones importantes que toman las formas y cuestionamientos sobre la mimesis en el siglo XX: una tiende a emancipar la escena de lo real, incluso a afirmar su autonomía, conduciendo así a la ruptura del teatro con la mimesis (Artaud en un extremo); la otra, se construye sobre una crisis permanente de la mimesis y busca encontrar los instrumentos de una nueva aproximación a lo real, infinitamente más móvil y crítica (Brecht en el otro). En las dramaturgias contemporáneas la crisis de la mimesis ha significado enriquecer la relación con lo real, a través de los recursos como el collage, montaje, fragmento, a los cuales ya nos hemos referido. Uno de estos recursos es también el *détour*, la estrategia que conduce a lo real a través de un desvío o recodo.

⁹ *Détour* no posee una traducción exacta al castellano, por lo que será utilizada en su forma francesa.

Sarrazac coge la imagen del héroe Perseo para hablar del escritor moderno, que al no poder mirar a la Medusa a los ojos, pues una sola mirada lo paraliza, debe encontrar la forma de hacerlo de reojo, debe “elaborar un *détour* que no lo aleje, en un primer momento, de esa actualidad viva con el fin de permitirle, en un segundo momento, alcanzarla mejor y poder con ella” (SARRAZAC, 2002: 27). Es básicamente, la opción de referirse a temas e historias a través de una forma no literal, pero que provoque en el espectador la sensación de haberse enfrentado directamente a ella. La estrategia del *détour* desnaturaliza, emancipando la creación teatral de lo habitual y conocido. Formas como la parábola, el juego de sueño¹⁰, la alegoría, drama de estaciones, el sainete humorístico, la revista de music hall, etc., son todas formas de hablar de temas de actualidad bajo una estructura e historia prestada. No es un recurso tan alejado del épico brechtiano, pero no evidencia de manera explícita la relación con los temas del presente. La distancia que nos ofrece, paradojalmente nos acercará al tema en cuestión.

De los *détours*, la *parábola* es la más usada, y quizás, la que mejor ha funcionado por el permanente uso que los dramaturgos hacen de ella:

“En su estado más simple, la parábola es una metáfora o comparación extraída de la naturaleza o de la vida corriente, que golpea al auditor por su carácter vivo o extraño, y donde la aplicación exacta siembra en el espíritu una duda suficiente para incitar a un pensamiento personal” (SARRAZAC, 2002:147)

Otra de las formas de *détour* más utilizadas en el teatro contemporáneo corresponde a la del *juego de sueño*. Se remonta a *Ensueño* de Strindberg (1901), e incluso a obras suyas anteriores como *El camino de Damasco* (1898). En una carta, el autor confesaba a sus hijos que con *Ensueño*, acababa de inventar un nuevo género (SARRAZAC, 2006:106). Inauguraba sí una expresión de la dramaturgia de la subjetividad que pervive hasta hoy, imitando la forma incoherente, en apariencia lógica del sueño. Todo es posible y verosímil en este plano de realidad que es dominado por una sola persona: el autor.

¹⁰ *Jeux de rêve*, en francés (Ver *Lexique du drame moderne et contemporain*, Sarrazac, 2006)

Otro de los recursos que utiliza el teatro contemporáneo, subyugado a la crisis de la mimesis, es la nueva direccionalidad que adquiere el *punto de vista* del autor en relación al del espectador. En la obra dramática, lo habitual es que el punto de vista del espectador siga muy de cerca el del autor, y en la épica en el sentido brechtiano, es conducida a la objetividad al interrumpir la representación con materiales concretos y reales. De los diversos procedimientos utilizados en la historia del teatro, los más importantes son la *focalización* (o restricción de campo) y la estructura de *perspectivas* (varios puntos de vista de los personajes sobre el mundo y otros personajes).

La dramaturgia contemporánea ha abierto las posibilidades a que el espectador (receptor) perciba la obra de una manera u de otra, según la influencia de la mano de este autor rapsoda. Ante la relativización de sus elementos y la función épica, la obra de teatro ha vivido un proceso inverso, rechazando un punto de vista y dejando la ambigüedad como ejercicio para el espectador. Pero si aun elige comunicar un punto de vista, utilizará una “estructura de perspectivas cerrado” (SARRAZAC, 2006:126), necesitando una instancia no ficcional para orientar explícitamente el juicio del lector o espectador. Una forma de hacerlo es a través de las didascalías, que sin ser parte del diálogo, orientarán la acción o la visualidad de lo que sucede entre los personajes. Incluso la aparición de un narrador, o personaje que pueda ver la escena desde otra perspectiva, denotando claramente el carácter épico de la obra, bajo la influencia del formato novela. Otra forma es darle a un personaje, una “focalización interna” que someta al conjunto de la obra a la manera de Strindberg en obras como *El padre*. El caso en que el autor elige no dar puntos de vista (o dar tantos que no permite al espectador ser conducido por él), la opción es una polifonía de perspectivas, que no convergen, que incluso son contradictorias. Así el espectador se posiciona libremente, según su propia personalidad y su visión de mundo.

3. JUAN MAYORGA Y SU OBRA *HIMMELWEG*

“El teatro es, junto a las otras artes, el gran archivo. El depósito que ha encontrado la experiencia humana para refugiarse y transmitirse. Un arca de Noé de la experiencia humana. Más allá de cualquier diferencia temática o formal, lo que tiene en común el gran teatro de todos los tiempos es que, de él, el espectador ha salido siempre más rico en experiencia. Tengo para mí que, en el futuro, como hasta ahora, sólo valdrá la pena trabajar en un teatro que enriquezca la experiencia del espectador.”

Juan Mayorga¹¹

3.1. INTRODUCCIÓN

El pasado 22 de noviembre pasado, encontré una noticia en la sección de cultura del diario *El País* titulada de la siguiente forma: “El compromiso social de Mayorga logra el Nacional de Teatro”. Yo había llegado hace pocos días de mi viaje a Madrid, en el que, entre otras cosas, había entrevistado a Juan Mayorga en su casa. El periodista cuenta que estaba en Barajas cuando le llamó el ministro César Antonio Molina. Venía de Bilbao, donde se estaba representando *Fedra*, en versión de Mayorga. Las razones del premio: el jurado había valorado “su decisiva contribución como hombre total de teatro a la presencia constante de la dramaturgia española contemporánea en los escenarios españoles e internacionales” y “su profunda implicación en el proceso generador de los espectáculos de los que es autor y adaptador” (TORRES, 2007). Yo sabía que estaba en Bilbao. Me lo había dicho personalmente días atrás. Este acontecimiento me sorprendió en medio de la escritura de la investigación, y me obligó a volver a comenzar esta introducción. La conclusión a la que llego es que mientras más tiempo me tome en ella, más cosas suceden relacionadas con Juan Mayorga. Estudiar su obra es una carrera contra el tiempo, pues más allá de los plazos planteados para desarrollar este trabajo, el recorrido de este autor se sigue con dificultad: mientras estoy escribiendo estas líneas, quizás algo más sucede que no alcanzaré a abarcar. Habrá terminando el próximo trabajo, estaría estrenando alguna pieza breve o larga en alguna o varias salas del territorio español, europeo o mundial, o aparecerá en alguna revista un nuevo ensayo sobre filosofía y teatro, sobre política y teatro, sobre consecuencia y compromiso. Asumiendo esto, he fijado este premio como punto final en su seguimiento, que consolida dos décadas de trabajo riguroso, de

¹¹ MAYORGA, Juan (2001) *Ni una palabra más*. En Primer acto nº 287, pp.14-16.

inteligencia y sensibilidad entregadas al arte teatral, al propio (sus obras) y al de otros autores (sus adaptaciones).

Tras leer sus obras y sus ensayos y entrevistarla intento ver cómo funciona su mecanismo de escritura, el *estilo mayorguiano*, que me parece reconocer en sus trabajos, y en su forma de responder a las preguntas. Su estilo de hablar, de pensar el teatro, me hace verlo como un autor con posturas ideológicas concretas sobre ciertos temas, un *autor político*. Este aspecto también es evidente en su escritura ensayística.

Escuché por primera vez el nombre de Juan Mayorga de boca de Marco Antonio de la Parra, mi profesor de dramaturgia en Chile, amigo, gran apoyo en mi trabajo como autora. Nos habló de la generación de autores que se había formado en España, producto de algunos experimentos de laboratorio en los cuales fue parte en su época como Agregado Cultural de Chile en Madrid. Años después, tuve la oportunidad de ver *Las últimas palabras de Copito de Nieve* en el Nuevo Teatro Alcalá de Madrid, luego *Hamelin* en el Teatro Romea de Barcelona, y en la versión chilena que se hizo en el Teatro San Ginés de Santiago, luego *El chico de la última fila* en el Teatro de Granollers y a partir de ahí ese mito se fue instalando en mi imaginario con pruebas. Mi estancia en Barcelona ha hecho que me acerque también a su relación con la Sala Beckett y con los dramaturgos catalanes.

Juan Mayorga ha escrito más de cuarenta obras teatrales de diversos formatos, y más de cuarenta textos ensayísticos, artículos de revistas, y muchas entrevistas se han publicado en diarios, revistas y páginas web de varios países latinoamericanos y europeos.

Comenzó su carrera como autor teatral en 1989 con una premiada *Siete hombres buenos*, pero no fue hasta el estreno de *Cartas de amor a Stalin* el año 1999 en el Teatro María Guerrero de Madrid bajo la dirección de Guillermo Heras y posteriormente en la Sala Beckett de Barcelona el 2000, bajo la dirección de José Sanchis Sinisterra, que el nombre de este autor empieza a adquirir un camino propio, diferenciándose del resto de su generación.

Animales nocturnos (2003), sin ser la obra más premiada y más traducida de Juan Mayorga, fue la que hizo que su nombre y su teatro se dieran a conocer en aquellos

circuitos españoles e internacionales donde aún no llegaba a instalarse. Sus dos versiones en cartelera (en la Sala Guindalera de Madrid el 27 de noviembre de 2003, y en la Sala Beckett de Barcelona el 6 de julio de 2005) permitieron que ese *estilo mayorguiano* se quedara en el imaginario teatral colectivo y permaneciera hasta el día de hoy, donde reconocemos la influencia en una generación de autores que también tuvieron la posibilidad de participar en talleres de escritura dirigidos por él. Tras el éxito más reciente de otras piezas como *Himmelweg* (2003) o *Hamelin* (2005), no parece extraña su presencia permanente en la cartelera española. La crítica y la prensa (española y extranjera) han bañado en elogios el trabajo de Mayorga desde las primeras obras, no sólo por su talento, sino también por su lucidez y amabilidad en el trato académico y cotidiano.

Las razones que hacen de Juan Mayorga el autor más elogiado de la nueva dramaturgia española¹² son su constancia, su capacidad de generar historias que nos commueven, y su loable capacidad de construir a través del diálogo dramas que generan en el espectador las preguntas que no se atreve a hacerse en su vida cotidiana. La gran cantidad de premios, coronada por el Premio Nacional de Teatro (en noviembre del 2007), lo avalan. Pero además de elogios (muchos de ellos contaminados por la moda que pudiera provocar haber visto su última obra), el autor ha sido vinculado con un teatro histórico, político, ético, pero sobre todo *crítico*¹³.

Los intereses de Mayorga se conjugan en un teatro que busca humildemente ser más que un espejo momentáneo del estado de situación del hombre actual, y por sus características ha salido de las fronteras hispanas, para probarse con públicos para los que es un desconocido. El resultado ha sido favorable la mayor parte de los casos.

¹² Un ejemplo: “Juan Mayorga es el autor mejor situado para presidir el teatro español de la primera mitad del siglo XXI” (José Luis García-Barrientos, Presentación de *Himmelweg*, de Juan Mayorga, México, Ediciones PasodeGato, 2007, p.42.)

¹³ Agrego un comentario de su obra que comparto, asumiendo que esas “formas tradicionales” que habla Jiménez Morato, se inscriben en la tradición del teatro contemporáneo: “Hoy por hoy es el autor hispano que más se representa fuera de nuestras fronteras, y eso quiere decir muchas cosas, pero sobre todo que sus textos logran comunicar cosas a los espectadores sin limitaciones geográficas, y eso se debe, principalmente, a dos razones. Por un lado a que el teatro de Mayorga es clásico, está construido con formas tradicionales, asumibles por el público sin especial esfuerzo, en las que la palabra es el eje del drama y se aprecia una lógica causal en el desarrollo del mismo. Por otro lado, Mayorga ha sabido escribir sobre asuntos candentes, a la orden del día, escarbando en la esencia, en el verdadero sentido, de los fenómenos modernos que nos rodean.” Antonio Jiménez Morato, *Alma o cuerpo*, www.vivirdeluento.blogspot.com, 2007.

La propuesta que realizo, consiste en situarlo como un autor *trágico*. Esta postura no ha sido abordada hasta ahora. Su trabajo como autor, especialmente en la última década, contiene rasgos formales evidentemente contemporáneos, que permiten calificarlo definirlo como *autor rapsoda*, tal como lo define Sarrazac, al conjugar en su obra rasgos épicos, dramáticos y líricos, en medio de la intimidad de los personajes encerrados en las habitaciones de sus casas, en la oscuridad de una oficina, o en la sección de animales nocturnos del zoológico, otorgándonos un abanico de perspectivas sobre cada uno de los temas propuestos. A veces, el autor nos ha conducido acertadamente hasta que nos deja solos al final de la obra, como en *Hamelin* o *Animales nocturnos*. Otras veces nos lleva, quizás de una forma demasiado dirigida, como en *La paz perpetua* o *La tortuga de Darwin*.

Este capítulo pretende establecer al autor como un representante de la dramaturgia contemporánea que cumple con los requisitos para inscribir su obra como tragedia. Esto se realizará a través del análisis de ciertos rasgos que se le han atribuido como autor en diversos estudios, críticas y entrevistas, y del análisis y comentario particular de *Himmelweg*¹⁴.

La elección de esta obra se realizó tras el análisis de aquellas que poseían elementos tanto formales como ideológicos que pudieran hacernos pensar en una tragedia contemporánea. Además, se consideró las que habían sido estrenadas más de una vez y que habían tenido mayor resonancia en la última y reciente etapa de escritura (últimos diez años). Entre estas se encontraban también *Cartas de amor a Stalin* (1998), *Animales nocturnos* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) y *Hamelin* (2005). No fueron consideradas las obras de formato breve, las colaboraciones, ni las adaptaciones. Por estas razones, *Himmelweg* fue elegida para el análisis.

¹⁴ *Himmelweg* recibió el Premio Enrique Llovet el 2003. En España se ha realizado su puesta en escena en el Teatro Alameda de Málaga (17/10/2003) bajo la dirección de Jorge Rivera y en el Teatro María Guerrero de Madrid (18/11/2004) bajo la dirección de Antoni Simón. En el 2005 se estrenó en el Royal Court de Londres (Reino Unido); en el 2006 en el Parochial Hall Theatre de Conmel (Irlanda); en el 2007 en el Teatro San Martín de Buenos Aires (Argentina) y en el 2007 en el Nationaltheatret de Oslo (Noruega). Más allá de la lista de estrenos internacionales de esta obra, cabe destacar el gran interés que despierta desde su escritura hace más de cinco años.

Para entrar en el universo mayorguiano, fue necesario indagar en las condiciones que propiciaron el surgimiento de la *nueva dramaturgia española* en los 90, por lo que, pensando sobre todo en un posible lector no español de esta investigación, he desarrollado brevemente los acontecimientos que propiciaron el surgimiento de la generación de autores a la que pertenece Juan Mayorga, y que incluyo como anexo.

El análisis de la obra *Himmelweg* se abordará desde varios puntos de vista: primero se realizará una aproximación de los elementos teatrales generales de la obra, referidas exclusivamente al texto que ha escrito el autor. A continuación plantearemos las teorías de construcción de receptor implícito, para terminar con un comentario que abarcará elementos de teatro contemporáneo que contiene *Himmelweg*. Para cerrar este capítulo, agregaremos la visión como tragedia de la obra y del autor estudiado.

3.2. SOBRE EL TEATRO DE JUAN MAYORGA: INTERPRETACIONES, VISIONES, EJEMPLOS

A: Su teatro visto como *histórico*.

“El llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. El teatro histórico dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Estos deseos y miedos determinan que el presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. (...) el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprendión de su época, y por lo tanto, empuja en una dirección el futuro de su época.”

Juan Mayorga¹⁵

Los persas de Esquilo es la obra de teatro más antigua que se conserva. Escrita en 472 a.C. relata la derrota de los persas en manos de los griegos, durante las Guerras Médicas. Con *Los persas* Esquilo trajo a escena hechos recientes, la batalla de Salamina, donde él y muchos atenienses habían participado ocho años antes. Su gran virtud no es sólo el haber introducido el segundo actor en escena, lo que favoreció el diálogo y comenzó, poco a poco, a transformar el rol casi exclusivamente épico del coro. Poner en escena la batalla desde el punto de vista de los perdedores fue un ejercicio de humildad para el pueblo ateniense, que siendo más débil, había vencido. Ninguna de las otras tragedias

¹⁵ MAYORGA, Juan, (1999) *El dramaturgo como historiador*. En Primer acto nº 280, pp. 8-10.

que se conservan relató hechos tan próximos. *Los siete contra Tebas* escrita cinco años después, ya narraba la historia de la familia de Edipo, en Tebas, perteneciente a la historia mitológica de las ciudades que constituyeron la Grecia Antigua. Dos formas de mostrar hechos históricos en el teatro: una, relatando hechos recientes; otra, revisando hechos remotos, transmitidos por generaciones, conocidos por todos. Ninguno de estos dos ejemplos pretendía dar una lección de Historia. El objetivo, al igual que el teatro de todos los tiempos, sólo puede ser el de revisar el presente.

Otra cosa es hablar de *teatro histórico*, uno enfocado a relatar hechos del pasado explícitamente, siempre, con el objetivo de hacerse preguntas sobre el presente, o intentar curar heridas que aún se conservan abiertas. Este tipo de teatro casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española, ni siquiera en la época franquista. La generación de autores de la nueva dramaturgia española no estuvo ausente en esta tendencia, ya que con la recuperación del llamado teatro de texto, se produjo la revaloración de la palabra para hablar del presente, y no sólo con historias de personajes clave, sino también a través de historias cotidianas sucedidas en el pasado. Cabe destacar *Las manos* (1999), de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández, Javier Yagüe, ambientada en la represión franquista, o las obras de Antonio Álamo *Los borrachos* (1993) y *Los enfermos* (1996), que revisaban la responsabilidad de la ciencia y/o del poder en los acontecimientos más sangrientos del siglo XX. Juan Mayorga no se queda atrás, desde su primera obra *Siete hombres buenos* (1989), en que situaba un gobierno español en el exilio, ante la inminente salida de Franco del poder en los años 60. A partir de aquí, Mayorga no se alejará más del tema histórico, no sólo de España sino también con acontecimientos que afectaron la historia del mundo. Sin pretender generar acertijos, o plantear personajes que evoquen a otros conocidos o famosos, los utiliza a ellos mismos, con la libertad que tiene el escritor, el pintor o cualquier creador, instalándolos en el debate, incluso en la escena:

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

Bulgákova- ¿Sabes cuánto he deseado este momento? Llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde Corazón de perro. ¿Qué es? ¿Una comedia?

Bulgákov niega.

¿Una novela? ¿La segunda parte de La guardia blanca?

Bulgákov niega.

¿Un poema?

Bulgákov- Una carta.

Bulgákova- (*Decepcionada*) ¿Una carta? [...] ¿A quién la diriges?

Bulgákov- A Stalin.(Pp. 1-2 “Cartas de amor a Stalin”)

En *Cartas de amor a Stalin*, no sólo utiliza a Mijail Bulgákov (escritor ruso opositor al régimen estalinista, que vivió la censura de sus obras y que escribió cartas a Stalin para solicitarle permiso para emigrar) sino que también hace entrar al mismo Stalin en la escena 6:

“*Las cartas ensobradas se acumulan. Bulgákov, solo, escribe.*

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

Silencio. Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.

Se puede acosar a una fiera hasta que su corazón reviente. Pero justo entonces la fiera será más peligrosa que nunca.

Silencio. Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.

Desde 1930 sufro estados de angustia cardiaca.

Stalin en escena. Se comporta ante Bulgákov como lo hacía la mujer cuando ella representaba a Stalin. Bulgákov escribe.

Stalin- ¿Está usted enfermo? ¿Me permitirá que le envíe a mi médico personal? Un buen hombre, georgiano.

Bulgákov- La causa de mi enfermedad es el silencio a que se me ha reducido durante años.

Stalin- Ah, se refería a esa clase de enfermedad.

Bulgákov- Despues de tanto callar, se agitan en mí nuevos proyectos creativos. Pero carezco de fortaleza física para llevarlos a cabo. Estoy agotado.

Stalin- Se merece un descanso, camarada. No abuse de sus fuerzas.

Bulgákov- Usted sabe que en la Unión Soviética no se me deja descansar. Le ruego que interceda ante el Gobierno... A fin de que me conceda una licencia para salir al extranjero.” (P.27, *Cartas de amor a Stalin*)

No estamos ante el Stalin histórico; éste surge desde su obsesión, es una creación de su mente que está “enferma”, que sufre de “estados de angustia cardiaca”. Tiene elementos del real, pero el filtro de Bulgákov lo hace cómplice de su mal, que lo lleva, finalmente a convencerlo de que su esposa no le conviene:

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

Bulgákov- La convivencia con ella se está volviendo imposible. Cada día es peor.

Stalin- Por lo menos, te ha quitado aquella camisa espantosa.

Bulgákov- No me la ha quitado. Yo mismo tuve que tirarla por la ventana. Insoportable, se está poniendo insoportable.

Stalin- Y todo el día mareándote con el mismo serial: “La vuelta al mundo de Zamiatin”.

Bulgákov- Telegrama de Zamiatin desde Amsterdam; postal de Zamiatin desde España...

Stalin- ¿Y en la cama?

Bulgákov- No sé. Desde hace tiempo... No sé qué me pasa.

Stalin- Lo dices como si fuera tuya la culpa.

Bulgákov- No sé.

Stalin- ¿Ha conseguido hacerte creer que tú eres el culpable? ¿Y todavía se atreve a decir que yo te manejo? Te sientes culpable de estar conmigo en lugar de con ella, ¿no es así?

Verdaderamente, esta mujer sabe cómo moverte los hilos. Ni siquiera te atreves a tocarme.”

Este teatro que usa la palabra como herramienta para rescatar la memoria, pretende remover al espectador, sacarlo de su pasividad y actitud acrítica con la sociedad, con su pasado y su presente y Mayorga quizás ha sido el que se ha mantenido de forma más constante en esta condición, convirtiéndose, posiblemente, en el principal representante de la recuperación y ampliación de una tradición teatral al rescate de la memoria perdida. El uso de personajes que participaron de la Historia conocida por todos (y otros, más periféricos) y la cita descontextualizada son dos de los rasgos característicos de la dramaturgia de Mayorga. Xavier Puchades ha calificado el suyo como *teatro de la memoria*, pues

“asalta la memoria del espectador, de la misma forma que asalta al modo de funcionamiento del sistema teatral español y al ecosistema cultural enfermo de una “cultura de shock” mediático. Las armas con las que nos asalta son la palabra y la memoria; aunque, en el fondo, se sugiere que sea el propio espectador quien se asalte a sí mismo.” (PUCHADES, 2004)

La interrupción del discurso conocido (en el caso anterior, instalando a Stalin en la intimidad de una conversación informal) hace que el espectador se sitúe desde un punto de vista distanciado. Desde la primera escena se nos presenta una situación sin salida aparente, ya sabemos que Stalin no le dará concesiones al escritor, que Franco no dimite, que el gorila blanco muere, que el inmigrante ilegal deberá ser esclavo de su vecino, que la ciudad judía es sólo una fachada de un campo de exterminio. A Mayorga no le interesa contarnos una historia nueva, un final diferente, sino hacernos partícipe del proceso que conduce a ese final conocido desde un principio que abre las posibilidades. En este sentido volvemos a pensar en *Los persas* en que, teniendo los antecedentes de la batalla, los espectadores vuelven a verla, pero desde otro punto de vista:

“Siempre será posible una nueva representación de la muerte del César. [...] Ésa es la tarea del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos. El mejor teatro histórico abre el pasado.” (MAYORGA, 1999:10).

La utilización de personajes que pertenecen al universo colectivo, que conforman la mitología del hombre contemporáneo es un recurso típicamente *mayorguiano*, que no pretende atraer más público a las salas pero que efectivamente genera un interés especial en sus obras. Algunos se llevan la sorpresa que al enfrentarse a ella vemos una ficción y no un documento. *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg* son obras que se sitúan en graves crisis del siglo XX (la Guerra Civil Española, el nazismo y el estalinismo) ponen en cuestión la integridad de los hombres y han sido, según el autor, las mismas motivaciones que ha tenido al utilizar personajes como Jackie Kennedy en *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El Gordo y el Flaco* o el gorila albino en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Estos personajes, al igual que los contextos históricos, ya están en la cabeza del espectador al comenzar la representación, y, tal como dice él, “ésta debería no confirmar sus imágenes previas, sino desestabilizarlas” (DE PACO, 2006). Revisemos la primera réplica de *Últimas palabras de Copito de Nieve*:

“Guardián- Copito de Nieve quiere hablar. Copito de Nieve quiere hacer tres declaraciones antes de morir. La primera se refiere al difunto Chu Lin. La segunda es un mensaje a los niños de Barcelona. La tercera es una respuesta definitiva a la pregunta: “¿Existe Dios?” (P.1, “Últimas palabras de copito de nieve” (2004))”

Ya desde su título, el autor nos sitúa en un lugar y en un tiempo, ante un personaje y el acontecimiento de su muerte inminente. Estamos en el ZOO de Barcelona, el 24 de noviembre del 2003. Copito de Nieve va a morir dentro de poco. Y con este primer texto del Guardián, podemos sospechar con razones, de qué irá la historia. Efectivamente, la acción se desarrolla en torno a las tres declaraciones que se anuncian aquí. Estas tres declaraciones, arman la ficción sobre la cual se construye la historia real (el mono albino que llegó a Barcelona el año 1966, y que el 2003, con cerca de 40 años de vida, padecía un cáncer a la piel que condujo a que le practicaran la eutanasia). De esta forma, asistimos a ver cómo nos cuenta el autor esta historia que conocemos, en vez de proponernos una historia nueva, que despegue del hecho real. Mayorga es muy respetuoso con las citas que instala en sus obras, y es por el interés que despierta en él el acontecimiento real, que sólo interviene en aquel territorio que no se conoce, en el misterio que hay entre un y otro suceso. Cerrar la cortina de la jaula de Copito de nieve,

cuando ya estaba sufriendo intensos dolores, es el punto de partida para el creador, para inventarse qué pudo haber pasado en esos últimos instantes.

Las motivaciones de Mayorga al utilizar hechos o personajes reales son las mismas que inspiraron a los trágicos de la Grecia Antigua, hablar del presente a través de la mitología del hombre contemporáneo. El autor también tiene obras que no recurren a eso, como *Palabra de perro*, *El chico de la última fila*, *Hamelin* o *La paz perpetua*, pero ¿no presentan también este tipo de obras, en algún aspecto, el mito del hombre de hoy? La primera, presentando el conflicto de la inmigración ilegal; la segunda, poniendo sobre la mesa un tema tan cuestionado últimamente como el rol de la educación en la creación de mejores personas; *Hamelin*, presentando el caso público de un pedófilo que nos hace observar nuestro propio rol en la cadena de abusos; o “La paz perpetua”, en que tres perros-hombres compiten por ser la mejor arma antiterrorista.

El teatro de Juan Mayorga no pretende ser espejo de la historia, ni meramente informativo, quiere que el espectador haga una experiencia de esa revisión histórica. De nuestra historia lejana y nuestra historia presente. Tan presente, que quizás estemos a tiempo de mejorarla sobre la marcha.

B: Su teatro visto como político.

“El teatro es un arte político. El teatro se hace ante una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Sólo en el encuentro de los actores con la ciudad, sólo entonces tiene lugar el teatro. No es posible hacer teatro y no hacer política.”

Juan Mayorga¹⁶

Este epígrafe es parte del Manifiesto teatral alternativo escrito por Mayorga en plena invasión de Irak, y del apoyo a ésta del Gobierno Español de Aznar. En la entrevista personal¹⁷ Mayorga me cuenta que estaba en un claustro de la RESAD, en ese marzo del 2003, cuando Miguel Ángel Alcántara (productor teatral) le llama desde la Plataforma Cultura contra la Guerra para que en el Día Internacional del Teatro, el 27 de marzo (en que en todo el mundo se hace circular y se lee un manifiesto), él escribiera un manifiesto alternativo relacionado con la guerra. Llegó a casa y escribió hasta las 5 de la

¹⁶ MAYORGA, Juan (2003) *El teatro es un arte político*. En ADE Teatro N° 95 p.10.

¹⁷ Ver en anexos.

mañana. El texto fue leído muchos sitios. A las 12 del mediodía se leyó en el Ministerio de Cultura y luego en varios teatros de España. “Fue un manifiesto de urgencia escrito urgentemente.”¹⁸, dice.

Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que aceptar que todo teatro es necesariamente político, ya que siempre inscribe a los protagonistas en una sociedad o en un grupo humano. Pero *teatro político* se le ha llamado al teatro de agitación, al teatro popular, al épico brechtiano y postbrechtiano, al teatro documento, al teatro de politicoterapia de Boal (1977), géneros que tienen la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética de ellas queda subordinada al combate político más que en la construcción de una ficción (PAVIS, 1998:459). Esta calificación ha hecho que llamar político a un autor, se asocie con aquellas tendencias mencionadas, restándole el valor original al adjetivo que usamos.

Habremos, de considerar política la obra de Mayorga en el sentido primario, que proviene de *polis*=ciudad, y de *politeia*=teoría de la polis. Entonces podemos considerar, como el autor, el teatro es un arte político. La forma del acto teatral de un grupo de actores ante una asamblea, es el aspecto que menos se ha modificado en tantos siglos de tendencias y crisis de la forma teatral. A pesar de la influencia de la plástica, propiciando recorridos o de la performance, que interviene el espacio del espectador, el teatro que ha sido más efectivo y duradero ha sido siempre el que mantiene al espectador separado del actor. Separado, pero a veces ocupando el mismo escenario, ya sea por razones de falta de recursos, de espacio, o por opción del director de la puesta en escena. Pero en este caso seguimos ante una asamblea, de trescientos, de treinta, de cinco espectadores. El acto comunicativo del género dramático nunca se ha roto del todo, siempre, para ser llamado teatro, habrá un emisor (actor) y un receptor (espectador). Siempre el teatro vuelve a ello.

A pesar del prejuicio enunciado, no dejaremos de considerar su teatro como político pues no está desprovisto de la intención de (tal como enuncia el Diccionario del Teatro) “hacer triunfar una teoría, creencia social, un proyecto filosófico”. Eso sí, sin subordinar la estética de la obra para estos fines. “El teatro convoca a la polis y dialoga con ella.

¹⁸ Ver entrevista en Anexo.

Por eso, tiene una responsabilidad mayor que cualquier otro arte. Si hay un arte que tiene por misión decir la verdad, ése es el teatro.” (MAYORGA, 2003). Si bien en el ensayo *Teatro y verdad*, de donde es este fragmento, el autor plantea que en el teatro el pensamiento que importa no es el del autor sino el del espectador, la mayoría de sus obras nos recuerda quién es el que está escribiendo el texto. Sabemos que Juan Mayorga es un intelectual ante todo, conocedor de literatura universal y de filosofía (conocida es su admiración por Walter Benjamin) y matemático (lo que nos habla más de una forma de pensar que de cualidades aritméticas). Su trabajo ensayístico no pretende ocultar sus ideologías respecto a la estética y a la filosofía de la Historia, las cuales, la mayor parte del tiempo, nos identifican a los que sabemos menos. *Crisis y crítica, Teatro y ‘shock’*, *Cultura global y barbarie global*, *Teatro y verdad*, por ejemplificar algunos de los títulos, nos recuerdan el tono del manifiesto teatral alternativo. Si bien en su obra es menos evidente, podemos entrever su postura ideológica. Por ejemplo, en *La paz perpetua*, en el diálogo entre el Humano y Enmanuel:

Enmanuel- No se trata sólo de ese hombre. Se trata de nosotros. De lo que somos, de lo que queremos ser. Usted lo dijo: luchamos por valores.

Humano- La salvación de vidas inocentes, ¿no le parece un importante valor? Los derechos de ese hombre, ¿son más valiosos que el derecho a la vida de un inocente?

Enmanuel- ¿Está seguro de que él no lo es? ¿Está seguro de que ese hombre no es inocente?

Humano- No, Enmanuel, no estamos seguros. En esta guerra, como en todas, algunos inocentes pagarán. Claro que podemos equivocarnos, como se equivocan los jueces, también ellos castigan a inocentes. Y aún así, aunque también los jueces yerren, preferiríamos poner a ese hombre ante un juez, pero no tenemos tiempo, creemos que hay una bomba a punto de estallar, tic-tac, tic-tac... ¿No es una apuesta demasiado alta, poner vidas en peligro sólo porque, contra los indicios de que disponemos, ese hombre quizás no sea culpable? Tic-tac, tic-tac... ¿Cuántas vidas necesitaría salvar para hacer su apuesta? ¿Uno a diez le parece justo? ¿Uno a mil? ¿Uno contra una ciudad? Pueden destruir una ciudad, Enmanuel. Tic-tac, tic-tac...

Enmanuel- Ese hombre está desarmado.

Humano- Es un hombre indefenso, sí. Y, sin embargo, combatimos contra él en legítima defensa. Es una guerra justa, Enmanuel.

Enmanuel- La civilización no puede torturar. La civilización no sobrevivirá a la tortura.

Humano- Ojalá la civilización pudiese prescindir de la tortura. Ojalá, sin la tortura, la civilización pudiese sobrevivir.

Enmanuel- No son sólo los derechos de ese hombre los que están en juego. También los derechos de usted están amenazados. Los de todos los hombres. Los derechos humanos. Y la democracia.

En la voz de Emmanuel escuchamos una y otra vez la del autor. Y en la del Humano la de aquel que nos obliga a sumarnos en la lucha contra el terrorismo (¿El Gobierno de Bush? ¿El sistema corrompido por el miedo? ¿Nuestra propia ignorancia?). Esto nos obliga como espectador a ponernos, si tenemos un mínimo de criterio, en el punto de vista del perro Emmanuel, lo que es así porque el autor nos conduce de esa manera. En *La tortuga de Darwin* también encontramos, en el diálogo, fragmentos que pudieran ser un ensayo ideológico:

“A mi alrededor sólo veo hipócritas. He conocido a muchas generaciones de seres humanos, pero ésta es la más inmoral que he visto sobre la tierra. La gente contempla con indiferencia la miseria de los otros, el sufrimiento de los otros. Por todas partes oigo hablar de derechos humanos, pero yo sólo veo dos clases de personas: personas que se comportan como bestias y personas que son tratadas como bestias.” (Harriet, p.28 de *La tortuga de Darwin*)

El teatro de Juan Mayorga da testimonio a su constante exploración de la relación entre el poder y la libertad individual. Desde el poder que ejerce un alumno con cualidades literarias sobre su objeto de voyerismo de *El chico de la última fila* (2006), hasta el poder patriarcal del dictador sobre la libertad del artista en *Cartas de amor a Stalin* (1998).

En esta obra, podemos ver al escritor Bulgákov sometido por el mismísimo Stalin, al privarle de toda posibilidad de desarrollar su obra en el país del cual no le dejan marchar. Indaguemos un poco en la obra: “Es una fantasía basada en la terrible experiencia de Mijail Bulgákov, enorme escritor al que el stalinismo condenó al silencio. La acción transcurre en los años treinta, cuando, desesperado por la censura absoluta que cae sobre su obra, Bulgákov se convierte en “escritor para un solo lector”: escribe carta tras carta a Stalin reclamando su libertad como artista en la URSS, o su libertad para salir del país.”¹⁹ Hasta que un día recibe una llamada del jerarca donde elogia su obra y le ofrece ayuda. Esa llamada se corta y desde ese momento, el escritor se obsesionará a tal punto que será visitado por el fantasma de Stalin, con quien establecerá una relación que perjudicará la que tiene con su esposa. También en *Animales Nocturnos* (2003) volvemos a enfrentarnos al tema del poder, pero esta vez, al pequeño poder que ejerce una persona común sobre otra:

Bajo- Usted sí lo es. Extranjero.

Alto- ¿Yo?

¹⁹ Nota previa del autor para la edición de la obra en Signa nº 9 (2000).

Bajo- No sé mucho de usted, pero eso sí lo sé, lo fundamental.

Alto- Ahora sí me va a disculpar. No quiero que se me haga tarde.

Bajo- No se levante, se lo ruego. Se lo ruego, siéntese. Gracias. Escúcheme, no tengo nada contra los extranjeros. Nada, vengan de donde vengan. No sé por qué ha venido usted a este país. ¿Trabajo? ¿Política? ¿Una mujer? Cualquiera de esas razones me parece buena. En cuanto a esa ley, yo no la redacté. Pero, tan pronto como oí hablar de ella, supe que iba a cambiar mi vida. No se me ocurrió de buenas a primeras, fui madurándolo poco a poco, y hasta hoy no me he decidido a poner en práctica mi idea. Pero le repito que no tengo nada contra ustedes. Tampoco es nada personal, simplemente he pensado que debía concentrarme en un solo caso, y el suyo es el que conozco mejor.

Alto- No sé si le estoy entendiendo bien, me parece que no, pero tengo que advertirle algo: no soy extranjero.

Bajo- ¿No?

Alto- ¿Qué le ha hecho pensar que lo soy? ¿Sólo porque trabajo de noche? Mucha gente trabaja de noche.

Bajo- ¿No es extranjero?

Alto- Desde luego que no. ¿Parezco extranjero?

Bajo- No, no parece extranjero.

Alto- No tengo nada en contra de ellos, siempre y cuando no vengan a crear problemas. He conocido gente estupenda de todos los colores. Gente que no viene a darte lecciones sobre cómo vivir en tu propio país. Por desgracia, parece que abundan más los que...

Bajo- No siga, ya es suficiente. ¡Aplausos! Le felicito. Su acento es mejor que el mío, y su modo de usar mi idioma. Y también el cuerpo, su modo de moverse... Qué disciplina. Admiro a la gente con autocontrol. No tema, no ha cometido ningún error, yo no habría sospechado, sólo fue una coronada. Hice algunas indagaciones, cualquiera puede hacerlas, basta tener un poco de tiempo, y yo lo tengo. Mi coronada se confirmó: no tiene usted papeles. Es un “sin papeles”.

Juan Mayorga escribe para un público, y, en palabras suyas, cree que lo que han hecho los mejores dramaturgos desde los griegos es ofrecer ficciones donde la gente pueda revisar su vida²⁰. Pero no se queda sólo con ofrecer ficciones, sino que pretende también que sean mejores personas, que se alimenten de la inquietud que les provoca la obra que acaban de ver, que reflexionen sobre el poder al que día a día se someten sin hacer nada al respecto:

“El mensaje de Mayorga sobre el peligro del poder, el proceso de su ejercicio y las consecuencias de su hegemonía constituye no sólo una imagen esclarecedora del pasado sino también un aviso inquietante para el presente”. (MATERNA, 2006:177).

²⁰ Ver entrevista en Anexos.

C: Su teatro visto como ético.

“Mi padre me contó que iba a una escuela tan pobre que tenía que llevarse la silla de casa. “Hamelin” es una obra de teatro tan pobre que necesita que el espectador ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más. A cambio, le ofrece entrar en un cuento, desde el “Érase una vez” hasta el “Colorín colorado”. El cuento de una ciudad que no ama bien a sus niños. Acaso el cuento de esta ciudad.”

Juan Mayorga²¹

Para Mayorga el teatro tiene un sentido ético pues en él se reconoce una intención de mostrar el bien y el mal, a diferencia de esa moralidad cínica del teatro de Sarah Kane a la cual se refería Ken Urban (2001) respetando lo planteado por Aristóteles en La Poética (2003:57), al poner sobre el escenario tanto el bien como el mal y generar en el espectador la experiencia de formular un juicio acerca de lo que ve. Es en este sentido filosófico del término, que el teatro de Juan Mayorga puede ser calificado como de gran sentido ético, como lo define Carla Matteini:

“Mayorga posee, en su vida y en su escritura, un fortísimo sentido ético, en el sentido más filosófico del término, que determina y condiciona casi todas sus historias y personajes. Esto tiene que ver, y mucho, con su discurso sobre la función del teatro como ‘arte político, arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia’, que lejos de ser una formulación teórica, es motor vivo y consciente de sus opciones, de su forma de contar, de su desdén por las concesiones que pudieran facilitarle al éxito.” (MATTEINI, 1999:49).

Este título no puede separarse del de *político* o *histórico* que hemos desarrollado en los puntos anteriores. Sus obras, de muy precisa factura, de momentos cargados de emoción y de conflictos que nos ponen los pelos de punta, poseen un gran sentido de la responsabilidad. Sus personajes tienden a ser puestos en tela de juicio, para comprobar si son tan éticamente correctos como dicen ser, o como se presentan. Recordando las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamín, cuando Mayorga nos sitúa en el pasado, no únicamente narra unos hechos consumados, sino que les da un sentido y a veces una redención a unos personajes que en su momento estuvieron privados de voz. Así, plantea que mirar hacia la Historia es la única manera de construir un futuro.

Una herramienta que utiliza el autor es el uso de recursos que nos ayudan a crearnos un punto de vista sobre lo que vemos. Uno de los trabajos más logrados en este sentido, es

²¹ (2005) *Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de la casa* (Publicado con el título de *Esa música amarga*) en ABCD las artes y las letras (21/5), pp.32-33.

Hamelin (2005). En esta obra, de principio a fin, el autor va modificando los puntos de vista de los personajes hasta dejar en el espectador observándose a sí mismo como cómplice de un caso del que se sentía lejano. La herramienta utilizada con este fin es la de instalar el personaje del Acotador, el cual interrumpe la ficción, haciéndola parte de la realidad de aquel que ve (o lee la obra):

Acotador- Suena el teléfono. Montero sabe que puede ser importante, porque ha pedido que no le pasen llamadas. Es Julia, desde el colegio de Jaime. De reojo, Montero observa a Paco y a Feli. Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así. Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. "Hamelin" es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador. Montero dice "Salgo para allí" o "En media hora estoy allí", y cuelga. (*Hamelin* , p.13)

Con ese "de usted depende crear esa sensación", el autor obliga al espectador a sentirse presente en la escena, generando el distanciamiento necesario para observar críticamente la obra, en el sentido brechtiano (distanciación)²².

Esta distanciación, para el Brecht, tenía una función política en el sentido ideológico, pues intentaba generar en el espectador una postura crítica ante la situación política presentada en forma de parábola. En el caso de Mayorga, este aspecto ideológico no se vincula ni con partidos políticos ni con ideologías establecidas, sino con la ética del bien y el mal que está tan pervertida en nuestra sociedad. Una sociedad que permitiera la pedofilia, o que tuviera una relación diferente con los niños, no recibiría de igual forma esta obra, debido a que los valores son diferentes. La sociedad contemporánea occidental está ocupada en este tema, debido a la gran cantidad de casos, muchos de ellos vinculados a credos religiosos que se suponen pilar de la moral y de las buenas costumbres. Mayorga, con la sutileza que le caracteriza, no deja fuera este asunto tan contingente:

Montero- Usted va a misa los domingos.

Rivas- En eso, y en otras muchas cosas, estoy chapado a la antigua.

Montero- "¿Quiere alguien que lo lleve a misa?".

Rivas- ¿Cómo?

[...]

²² "El efecto de distanciación transforma la actitud aprobadora del espectáculo basada en la identificación, en una actitud crítica. (...) Una imagen distanciadota es una imagen hecha de tal modo que el objeto sea reconocible pero que al mismo tiempo le dé un aspecto extraño" (BRECHT, 1963:42).

Montero- “¿Quiere alguien que lo lleve a misa?”. La gente del barrio lo asocia a esa pregunta: “¿Quiere alguien que lo lleve a misa?”.

Rivas- Los domingos, yendo hacia misa, paso por la plaza. Si alguien quiere, lo llevo.

Montero- Algún chico, quiere decir.

Rivas- A mi coche sube el que quiere, joven o viejo.

Montero- ¿Eso es todo? ¿Se acaba la misa y adiós hasta el próximo domingo?

Rivas- A veces les invito a comer. Nos vamos a una hamburguesería o a una pizzería y se ponen las botas. Muchos días, todo lo que comen esos chavales es pan con leche condensada. Para ellos, una hamburguesa es un festín.

Montero- Así que se los lleva a comer. Y algunos fines de semana, la cosa se alarga.

Rivas- A veces los llevo al parque de atracciones.

Montero- ¿Y luego?

Rivas- Luego, cada mochuelo a su olivo.

Montero- Nunca los ha sacado de la ciudad.

Rivas- No. Bueno, de vez en cuando organizamos una acampada.

Montero- Una acampada de vez en cuando. Salvo eso, nunca los ha sacado de la ciudad.

Rivas- No.

Montero- Nunca los ha llevado a su chalet.

Acotador- Silencio.

Rivas- No tengo ningún chalet. El chalet es de mi madre.

En *Hamelin*, quizás como en ninguna otra obra, Juan Mayorga pone en el tapete todos los temas que se discuten en la actualidad: la validez de las instituciones sociales, educativas, policiales, religiosas y cómo somos cómplices al permitir que se hagan cargo de asuntos que nos corresponden a nosotros mismos. Quizás esta sea la obra que más habla de la contingencia, del mundo actual. No utiliza la parábola como en *Himmelweg* o *Palabra de perro*, sino que sitúa la obra en un lugar que podría ser nuestra ciudad (y de hecho lo es, está inspirada en un conocido caso ocurrido en el barrio del Raval de Barcelona, sucedido en 1997). No por esto es más ética que las otras. También *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Animales nocturnos* cuestionan nuestra relación con el bien y el mal, con la moral y el comportamiento humano. Incluso *El chico de la última fila*, sin tratar temas históricos ni políticos, pone en la balanza la vida privada y la pública, volviendo turbio, ante nuestros ojos, el límite de la indiscreción. Ante nosotros, los espectadores, están planteadas todas las preguntas sobre nuestra sociedad actual. El autor orienta pero no nos ayuda a responderlas. Esta vez no son los dioses los que las plantean, a diferencia del teatro griego, sino que los propios hombres, que crearon las leyes que nos rigen. El hombre actual estaría entre los poderes

incontrolables que ha creado y su voluntad para hacerles frente. Quizás el teatro de Juan Mayorga busca, como el teatro de Sófocles, hacer que esa lucha valga la pena, para ennobecer al hombre actual, no sufriendo o muriendo necesariamente, sino, por lo menos, no resignándose a ese destino. Ya lo hará la pequeña Rebeca en *Himmelweg*, en nombre de todos nosotros.

3.3. EL CASO DE *HIMMELWEG*

La elección de *Himmelweg* para ser analizada se debe, como ya se dijo, a que ha sido estrenada en varias ocasiones, tanto en España como en el Extranjero, y la resonancia de su éxito ha tenido una favorable acogida de la crítica y el público, especialmente en sus representaciones fuera de España. Pero más importante que aquello es la sensación que provoca su lectura y la potencial representación, de que estamos ante una tragedia diferente, que no respeta la forma tradicional de este género, y a pesar de ello, nos commueve y horroriza tanto como podría serlo el suicidio de Hemón frente a su padre. Situar la obra en un contexto del que se ha hablado tanto, que es tan doloroso para tanta gente, que ha sido usado como propaganda para los bandos ganadores (al igual que lo usaron los bandos perdedores), es un riesgo que Juan Mayorga ha asumido, tratando el tema con delicadeza, desde un punto de vista ficticio pero inspirado en hechos reales.

Esta sección de la investigación, consistente en el análisis de *Himmelweg*, pretende ser específica al considerar, a través de la forma que adquieren los elementos analizados, un carácter trágico contemporáneo de la obra. Para esto, ya definimos en el capítulo anterior ciertos aspectos del teatro contemporáneo que ahora aplicaremos a la obra.

A: El doble enfoque de la obra: el texto y la proyección de su recepción.

Resulta evidente decir que una obra de teatro contemporáneo, de rasgos postdramáticos, no puede analizarse según los preceptos de estudio de los elementos convencionales del drama absoluto, ya que se ven forzados, cuestionados, matizados, o anulados, y un análisis purista incluso podría concluir que el texto no corresponde a un texto teatral, sino a uno poético, o narrativo, o indefinible. Es necesario acudir a este texto contemporáneo sin ese prejuicio, aceptar que es un texto teatral a priori, aunque no hayamos visto su puesta en escena, o si nunca se haya hecho. Cada obra dirá qué es posible, ciertamente no se puede aplicar la misma metodología para analizar *Atentados*

sobre su vida de Martin Crimp que *Cara de Fuego* de Marius Von Mayenburg, como tampoco lo será *Hamelin y Himmelweg* de Juan Mayorga.

El teatro contemporáneo transita entre las influencias de la música, la plástica, la ciencia, tanto como de la literatura, y eso no se debe descartar en el análisis. Pero también hay que considerar todo lo que posee el texto como mundo propio, que no significa un conocimiento previo de la historia, lingüístico o de cualquier tipo de erudición, sin embargo, hay un conocimiento que manejamos, que está en el conciente colectivo, el cual no podemos obviar, simplemente reconocer cuándo somos nosotros los que aportamos y cuándo el texto.

Tantas teorías distintas sobre el análisis teatral pueden llevar al analista a superponerlas y hacer un trabajo sin fin, lleno de imprecisiones o de detalles inútiles que no faciliten la comprensión. Un buen método debiera servir para analizar cualquier obra de teatro, de formato dramático o no, en este sentido, el método de Michel Vinaver²³ ha sido desarrollado por teóricos de importancia como Patrice Pavis²⁴. Pero el método de Vinaver, de análisis molecular de la obra, a través de un 10% de ella, no nos es útil cuando la obra posee diferentes partes que difieren mucho entre ellas, tal como lo expone Batlle (2007).

Una de las discusiones que plantea el análisis de dramaturgia contemporánea está centrada en cómo definimos la teatralidad de un texto dramático, es decir, cómo sabemos, al recibir un texto, qué es lo que lo hace diferenciarse de uno literario. Cuando Barthes en *Essais critiques* definió la teatralidad como un *espesor de signos*, no especificó dónde debíamos situar la teatralidad, si en el texto o en la representación, lo cual nos enuncia el primer problema. ¿Puede, cualquier texto, ser teatral, si un actor lo interpreta frente a una audiencia? La respuesta inmediata que cualquiera daría sería que es imposible, pero tampoco es fácil determinar qué es lo que lo hace específicamente teatral (UBERSFELD, 1989). En dramaturgia contemporánea, todo eso que hasta las vanguardias de principio del siglo XX utilizamos para definir la teatralidad (uso de diálogos y didascalia; estructura aristotélica de presentación de conflicto, nudo, climax

²³ Ver VINAVER, Michel (1993). *Écritures dramatiques*. Actes Sud.

²⁴ Ver PAVIS, Patrice (2002) *Le théâtre contemporain, analyse des textes*, de Sarrault à Vinaver. Ed. Nathan, Paris.

y desenlace; elementos de la escena como escenario, espectadores, actores; que el texto se haya escrito para ser representado ante un público, etc.) no es tan evidente.

En ese *espesor de signos* del que hablaba Barthes hacen del texto *Himmelweg* una obra plena de teatralidad. Los signos comienzan desde el título de la obra, la metáfora que puede resumir la obra: un camino que aparentemente conduce al cielo, pero que en realidad es la puerta al infierno. Otro signo de importancia es el tren, representando el viaje a ese infierno, donde los judíos-actores han tenido la suerte de escapar, al menos, mientras dure su representación de ese paraíso. El humo que desprende el hangar tiene la libertad que no tienen estas personas, y el reloj que siempre marca las seis de la mañana, la hora en que llega el tren cargado de gente, marca también el tiempo que no pasa para los prisioneros. La relación amo-esclavo que establece el Comandante con Gottfried es quizá la situación dramática más recurrente, la teatralidad misma, representada por un poder y un sometimiento a ese poder, porque no hay más remedio o por voluntad del sometido, en este segundo caso, porque puede ver en este sometimiento una posible salida. Al escuchar el primer relato de la visita del Delegado de la Cruz Roja, queremos ver la falla, deseamos que haya percibido la verdad que estaba velada. Pero eso no sucede, y, en principio, pensamos que Gottfried se somete por esquivar la muerte segura de él y su gente. Sólo en la última parte de la obra, en la última escena, vemos su nobleza, quizás la única esperanza de salida que ve y por la que se sigue sometiendo, es dándole a su hija Rebeca la posibilidad de que ella sobreviva. Y si no lo hace explícitamente (no le dice directamente “escapa” o “no te sometas”) sino que le da fuerzas para aferrarse a la vida más de lo que están los actores-judíos adultos. Y ella se rebela, cambia el guión. Ella no se somete como el resto. No sabemos si se escapó, o si sobrevivió, pero como dijo el autor, nos salvó a todos en ese acto, en el momento en que habíamos perdido la esperanza en la grandeza del ser humano.

En *Himmelweg* la teatralidad no está puesta en duda, por lo que buscaremos (si los hay) elemento que conforman toda obra de teatro: el material textual (título, división en grandes partes, didascalías), construcción de la ficción (fábula, intriga), espacio y tiempo, personajes. Este análisis está orientado por el libro *Introduction a l'analyse du théâtre* de Jean-Pierre Ryngaert. Éste está realizado sólo respecto al texto²⁵ que se nos

²⁵ Para el análisis de *Himmelweg* utilizaremos el texto facilitado por el autor, el cual consta de 41 páginas.

presenta, obviando la puesta en escena y la información que pudiéramos tener de la historia real. Este tipo de análisis puede realizarse sobre cualquier tipo de obra teatral, lo que consideramos un buen punto de partida.

A continuación nos centramos en la mirada del espectador, estableciendo las posibilidades que nos da el texto de restituir la historia, la necesidad que ha tenido el autor de la forma elegida y la construcción del receptor implícito. Esta mirada fue propuesta por Carles Batlle en la cátedra *Teoria i pràctica dels drames modern i contemporani: la recerca d'una forma*²⁶, y especula sobre los procesos de recepción de la obra. Los tres aspectos que Batlle propone para el análisis de obras se basan en la participación de nosotros (críticos, analistas, o espectadores de la obra) como medio para definir la obra a la que nos enfrentamos. En el caso de *Himmelweg*, desarrollaremos especialmente la teoría de construcción del receptor implícito, que será fundamental para establecer una relación autor-obra-espectador que reproduce el modelo de la tragedia tal como la concebían los griegos.

Una vez realizada esta doble lectura de la obra, procederemos a establecer las razones que la definen como una tragedia contemporánea.

A.1: Análisis de los elementos del texto teatral.

A: Material textual

TITULO

La elección de una palabra en alemán para el título de una obra nos condiciona a pensar que transcurre en Austria o Alemania, que no estamos ante una obra sobre España. Al leerla entendemos que trata sobre Europa, quizás sobre el mundo, pero que transcurre en Alemania.

La palabra *Himmelweg* está compuesta por dos palabras: *himmel* cuyo significado es el *cielo*, en el sentido de paraíso, o gloria, y *weg* que significa *camino* o sendero. Desde la primera línea el Delegado de la Cruz Roja deja en claro este significado:

²⁶ Dictada en el Doctorat de Arts Escèniques de la UAB 2005-2006.

“Se pronuncia “jim-mel-beck”. No es una palabra, son dos palabras. “Himmel” quiere decir “cielo”. “Weg” es camino”. “Himmelweg” significa “camino del cielo. Escuché por primera vez esa expresión precisamente aquí, durante la guerra.” (P. 2)

Más adelante, el mismo personaje narrará lo que escuchó de la boca del Comandante, sembrando la sospecha sobre el verdadero uso del hangar señalado con ese nombre:

“Al otro lado de las vías, mi mirada cae sobre una corta rampa de cemento, dispuesta como para hacer bajar ganado de los vagones. Luego, una rampa de subida, más suave y más larga, que acaba en una especie de hangar. Me explica: “La enfermería. A este camino, desde el tren hasta la enfermería, le llamamos ‘Camino del cielo’”. Y mira a Gottfried como pidiendo confirmación. Gottfried asiente: “Camino del cielo””. (P. 7)

En otro momento de la obra, cuando el Comandante recorre, años después el lugar, nos otorga más pistas sobre el origen del nombre dado al lugar:

“Hoy es difícil hacerse una idea de lo que era esto. Allí había columpios, allí estaba el campo de fútbol, allí la sinagoga. Había un teatro. Y estaba, claro, el “Himmelweg”, ¿lo recuerdan? No sé si fueron ellos o si fuimos nosotros los primeros en llamarlo así. ¿Sabrían decirlo en alemán? “Jim-mel-beck”. Díganlo en su idioma: “Camino del cielo”” (P. 20)

Sin mencionarlo directamente en ninguna parte del texto, el lector-pectador deduce que esa palabra es el nombre dado a los hornos donde eran quemados los judíos que llegaban a ese lugar para ser exterminados, debido al humo y al sonido del tren que se menciona reiteradamente en la obra. Y presiente que también fue el destino para los que participan de la obra de Mayorga. La elección del título no nos da suficientes pistas sobre la obra, pero una vez comenzada, nos obliga a ser cómplices de la barbarie que cada día se repite de madrugada para estas personas, recordándonos constantemente, la metáfora cruel de señalar como camino del cielo al lugar que conduce al infierno (el fuego, la muerte, el dolor, la intolerancia).

GRANDES PARTES

Está escrita en cinco partes, tituladas de la siguiente forma:

- I. El relojero de Nuremberg (P. 2-9)
- II. Humo (P.10-17)
- III. Así será el silencio de la paz (P. 18-21)
- IV. El corazón de Europa (P. 22-38)
- V. Una canción para acabar (P. 39-41)

Los títulos colocados a cada una de estas partes hacen referencias a palabras o expresiones contenidas en esas secuencias. Estas partes adquieren básicamente tres formatos: monólogo dirigido a un espectador ficticio (que puede ser un periodista que lo entrevista, o un turista que visita el centro de detención) (partes I y III), diálogo dramático convencional (aislado del espectador, cuarta pared) (partes IV y V), diálogo dramático dirigido al espectador (recreación de escenas ante el espectador que es el público) (parte II). La estructura de estas partes es discontinua, temporal y espacialmente.

DIDASCALIAS

La obra comienza sin didascalías que sitúen la escena. Será a partir del monólogo del Delegado de la Cruz Roja (parte I) que se construirá en la mente del espectador, (y por qué no, en la escena) el espacio y el tiempo en que transcurre la obra, así como la descripción de los personajes. Tampoco tendrá ninguna indicación para la puesta en escena el monólogo del Comandante (parte III). La parte “II Humo”, se inicia con indicaciones para la dirección:

“A estas escenas pueden acompañar otras, mudas, procedentes de la narración anterior: niños en columpio con forma de animales, un viejo que lee el periódico, un vendedor de globos, una orquesta, la bendición de una comida judía...”

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

“De vez en cuando se escucha el ruido de un tren.” (P.10)

Esta parte de la obra estará intervenida por didascalías que relaten las acciones de los personajes (“*Un hombre y una mujer jóvenes, en un banco. Ella es pelirroja. Él le da a Ella un paquete envuelto como regalo*” (P. 11), “*Una niña dentro del río, de pie, con un muñeco al que acaricia la cabeza*” (P. 12), etc.), así como las pausas o silencios, con frases como “*No hay réplica*” o “*Silencio*”. También evidenciará la relación con el espectador-testigo de las escenas “*Mira a un espectador, como si lo descubriese. Saluda al espectador*” (P. 16).

La parte “IV. El corazón de Europa” contiene indicaciones convencionales, de descripción del espacio, de las acciones, de la interpretación y del ritmo de las escenas y se diferencia de la parte “V Una canción para acabar” solamente en que en la primera

los personajes que intervienen son exclusivamente Gottfried y el Comandante, y en la última, el Comandante no está y es Gottfried el que está a la cabeza de sus actores-presos en un ensayo de la visita del Delegado de la Cruz Roja.

B: Construcción de la ficción

FABULA

Recapitulando en la historia que narra la obra, ordenando los acontecimientos según la secuencia temporal, podemos encontrar esta serie de acontecimientos que suceden en “Himmelweg”. Muchos de ellos están fuera de la escena, son narraciones, pero constituyen parte importante de la fábula²⁷.

- Un campo de concentración nazi, cerca de Berlín, durante la Segunda Guerra Mundial. Llegaban cada día grupos de judíos a las 6 de la mañana en el tren. Eran incinerados.
- Un día, llamaron desde Berlín, el siguiente grupo haría una prueba piloto.
- El grupo de Gottfried llegó al campo de concentración.
- Gottfried fue llamado por el Comandante. Le pidió ayuda en la prueba piloto. La prueba tenía como objetivo mejorar la imagen de estos lugares. Le propuso a Gottfried que fuera el intermediario entre él y los judíos del campo. Harían una representación teatral para los visitantes. Hicieron un guión y seleccionaron roles. Gottfried representaría el alcalde del pueblo.*
- Gottfried y el Comandante ensayaron escenas. El primer intento fue malo, no actuaron bien, no fueron creíbles. El Comandante le pidió a Gottfried que buscara la forma de que actúen mejor. Comenzaron las pruebas con soldados alemanes disfrazados de paisano.*
- La representación mejoró, pero el Comandante creyó que había demasiada gente. Le pidió a Gottfried que seleccionara a 100. Gottfried no pudo hacerlo. Preguntó qué sucedería si se negaran a hacerlo, o si lo hicieran mal. El Comandante puso en duda si el visitante podría descifrar el gesto, ante lo cual Gottfried comenzó a seleccionar expedientes.*
- Gottfried ensayó con los judíos, animándolos. Cambió algunas cosas en el guión. Intentó convencer a la niña -su hija Rebeca- de que lo hiciera,*

²⁷ Los acontecimientos que ocurren dentro de la escena irán en letra cursiva.

ilusionándola con la idea de que un día la madre vendría a reunirse con ellos. La niña accedió.

-Un delegado de la Cruz Roja vino a visitar el campo de concentración, con la excusa de enviarles medicamentos para la enfermería. Fue recibido por el Comandante. Él, junto a Gottfried, lo acompañó en la visita donde tomó fotografías. Su impresión fue de estar ante una ciudad donde reina la normalidad. Fue invitado a almorzar en una familia judía, recorrieron la estación a través del bosque, hubo escenas de cotidaneidad en todo el sector. Gottfried le explicó la historia del reloj de la estación. Percibió algo extraño pero no recibió ninguna señal concreta de que estaba ante una representación teatral. Se aproximó al lugar donde está el “Himmelweg”, una rampa que conducía a los hornos humanos, ahora enfermería. Sin abrir la puerta, se retiró.

-El Comandante consideró que la representación fue “casi perfecta”, a no ser por la niña que estuvo a punto de echarlo todo a perder al cambiar el texto.

-El Delegado de la Cruz Roja redactó un informe favorable donde narraba las buenas condiciones en que se encuentran los judíos en ese campo de concentración y envió medicamentos para la enfermería.

-Años después, el Delegado de la Cruz Roja recordó esa visita y volvió a asegurar que no vio nada extraño, que volvería a escribir su informe como lo hizo. Aunque ahora sabe que fue una farsa. El Delegado recorrió otra vez el lugar, reconociendo los espacios que vio en su visita.

-El Comandante recorrió otra vez el lugar, lo muestra a otros, mezclando fragmentos de su parte en el guión con otros del presente. Los visitantes ya estuvieron ahí antes.²⁸

La secuencia de acciones está ordenada de una forma no temporal. En este caso, la fábula es fácil de establecer. Lo complicado es establecer objetivamente, al momento de determinarla, la secuencia de acciones sin involucrar juicios propios o del autor, debido al tema utilizado.

²⁸ Esta tercera parte de la obra contiene ambigüedades suficientes como para considerarla fuera de un análisis formal convencional. Esto será desarrollado más adelante, para efectos de este primer análisis, consideraremos como válida la posición que le adjudicamos en la fábula.

INTRIGA

La estructura de la obra nos presenta los siguientes conflictos principales:

- El Delegado de la Cruz Roja indaga en sus recuerdos, buscando una falla que consiga justificar el estigma del que se defiende (no haber visto el horror del campo de concentración y haber hecho un informe favorable) pero no lo consigue.
- El de Gottfried, el cual acepta ser cómplice de la farsa y colaborar, para salvar a su hija y a los judíos que le sea posible incluir en la representación, a pesar del conflicto ético y moral que ello conlleva.
- El del Comandante, que años después, revisa las acciones cometidas e intenta no sentir culpa, mientras lo atormentan los fantasmas.
- El Comandante quiere cumplir con su deber, pero se involucra en su rol de guionista y director de su obra, lo cual lo hace mirar los acontecimientos con otra sensibilidad.
- El de los judíos actores, que quieren salvarse pero no pueden hacerlo aceptando ser parte del teatro.

La intriga, organizando estos conflictos, sería más o menos la siguiente²⁹:

La obra se inicia presentando al Delegado de la Cruz Roja, que revisa, desde el presente, su visita al campo de concentración donde quiso observar malas condiciones para denunciarlas, pero el lugar se le es presentado como un modelo de normalidad. Todo esto fue organizado por el Comandante, el cual utilizó al judío Gottfried como intermediario. Gottfried, ve en esta acción una posibilidad de salvar a la gente y a su hija Rebeca, pero no lo consigue. El Comandante, años después, observará también este momento, alternando sus parlamentos con la imagen de los judíos que lo atormentan.

“Himmelweg” es una obra de teatro que se presenta en monólogos y escenas de diálogo. Propone, sobre todo en éstas últimas, el sistema de representación dentro de la resrepresentación, que tiene que ver con la historia que se cuenta, por lo que vemos una representación (no es claro en el primer monólogo en la parte I, pero en la parte II, cuando comienzan los diálogos, se evidencia). Podemos sospechar, de una puesta en

²⁹ La intriga está en cursiva para diferenciarla de las citas de escenas de la obra.

escena, que este elemento de metateatro también se ve en la puesta en escena ante el espectador, donde hay una puesta en escena ante el Delegado de la Cruz Roja.

C: Espacio y tiempo

Las partes I y III suceden en un espacio y tiempo que podemos definir como el presente, pasadas algunas décadas de transcurrida la Segunda Guerra Mundial, debido que no queda claro las circunstancias del discurso, sin embargo evocan el centro de prisioneros en que transcurre el resto de la obra. En la parte I el Delegado de la Cruz Roja, se sitúa a partir de un momento en el exterior de la prisión, reconociendo el lugar:

“El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías del tren. Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana. Sí, era aquí, puedo sentirlo bajo mis pies: por aquí pasaba el camino del cielo” (P.9)

La parte III tiene las mismas características:

“Hoy es difícil hacerse una idea de lo que era esto. Allí había columpios, allí estaba el campo de fútbol, allí la sinagoga. Había un teatro. [...] Los columpios, la sinagoga, todo se lo tragó el bosque, pero ellos siguen aquí” (P. 20).

La parte II transcurre en uno de los espacios que describen las partes I y III, pero en la época pasada. La extrañeza de las repeticiones, también nos pueden parecer pertenecientes a un universo no definible, entre la pesadilla y el recuerdo, quizás incluso el de los espectros. Como son las escenas que se ensayan para recibir al Delegado, lo lógico es pensar que ocurren en la parte exterior de la prisión, al aire libre. Hay un río (donde está la niña) y bosque (“... y si corriéramos hacia el bosque? (P. 15)”). El tren se escucha muy cerca.

La parte IV está completamente situada en el despacho del Comandante, en este tiempo pasado. Todas las escenas de esta parte están en orden consecutivo. Van desde la planificación del proyecto hasta la evaluación tras la visita del Delegado. Está apoyada por indicaciones del autor que ayudan a situar los elementos en la escena:

“*El Comandante está en su despacho, leyendo un expediente. (P. 22) [...] Abre un plano ante Gottfried. [...] El Comandante busca un libro en su biblioteca. (P. 23) El Comandante intenta tirar la peonza, pero no sabe. (P. 36)*”

El relato del Delegado de la Cruz Roja en la parte I también nos ayuda a reconstruir el despacho del Comandante:

“De vez en cuando, alguien entra con un expediente para que él lo firme. Todo es como en una oficina. (P. 3) [...] Señala su biblioteca. (P. 4)”

La V parte es en el espacio exterior de la prisión, en algún momento de ensayo antes de la visita del Delegado. No se especifican características del lugar que puedan determinar dónde sucede.

En una obra como ésta es fácil confundir el tiempo, incluso las acciones de la obra, debido a que hay un extenso relato de acciones que no vemos en la obra (ver fábula). Lo importante es situar los dos tiempos en que suceden, escritos en distintos lenguajes: el presente, expuesto como monólogo; y el pasado, como diálogo o escenas dramáticas convencionales. La parte III de la obra es la que genera el mayor número de dudas. Es el monólogo del Comandante, que repite gran parte del relato del Delegado. Su actitud, que expresa cierta culpabilidad en los acontecimientos del pasado, y que señala la presencia de “fantasmas”, o apariciones de personas que ya habían estado ahí, quizás los mismos judíos que participaron en la representación:

“Ustedes han imaginado cosas terribles y creen que deben hacer algo. Les han traído hasta aquí su buena voluntad y sus pesadillas. (P. 18) [...] Sean bienvenidos una vez más. (P. 20) [...] Nuestras pesadillas ya han sucedido. Los sueños van delante de los hechos; las pesadillas van detrás. [...] Todavía no, todavía no estamos preparados. Yo sí lo estoy, pero ellos necesitan un poco más de tiempo. Lo están disponiendo todo para que ustedes tengan una estancia agradable. No es el paraíso, pero ustedes esperan algo peor. Están bien vestidos. Ropa nueva. Zapatos nuevos. Sin cordones.” (P.21)

Esta situación hace que una segunda lectura pueda ser que es parte de las pesadillas del Delegado de la Cruz Roja:

“Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar. Lo abro y aquí están, sonriendo, esperándome. Gottfried y todos los demás” (P. 9)

El autor no aclara ni con didascalia ni con datos concretos que permitan determinar quién construye el monólogo del Comandante, aunque sospechamos que lo hace él mismo, que sigue vivo y atormentado por estos fantasmas. Es por eso que pensamos que el espacio y tiempo de esta escena pertenecen a lo onírico, por lo tanto, no se puede

determinar de la misma manera que las otras escenas, que son dramáticas, que pertenecen a un tiempo concreto, SU tiempo, desde que Gottfried es citado ante el Comandante, hasta poco después de realizada la visita del Delegado de la Cruz Roja, durante la Segunda Guerra Mundial.

El espacio que no aparece en la representación de escenas de la obra, pero del cual se habla bastante, es fundamental en la construcción de la fábula por parte del lector-pectador. Incluso la opción que asuma el director de la obra puede cambiar esta forma de recepción de la obra. Si decide respetar como relato la construcción del espacio externo, y no mostrarla, permitirá que el espectador construya su propia imagen del lugar. Si en cambio, decidiera reconstruirla, limitará el alcance del relato de la parte I y III.³⁰ Con estas partes (ambos monólogos) intentaremos reconstruir del espacio extra escénico de la obra, la ciudad modelo construida por los nazis para convencer al observador que la visita. Ésta tiene un antes y un hoy. A continuación, el lugar como lo recuerdan:

“Mientras nos dirigimos al interior del campo [...] Caminamos alejándonos de los barracones de madera en dirección de los barracones de ladrillo rojo. En las escaleras de un barracón de ladrillo nos aguarda un hombre sonriente [...] Fotografió las calles, asfaltadas y limpias. El quiosco en que toca la orquesta, el centro de la plaza. El parque, lleno de columpios con formas de animales. [...] Entramos en uno de los barracones rojos y comemos con la familia de Gottfried. Sobre la mesa, verdura y pan blanco. [...]...una casa modesta, con ventana a la plaza. [...] El comandante nos propone ir a la estación a través del bosque, bordeando el río. [...] Caminamos por una zona de bosque espeso, la luz del sol apenas puede abrirse sitio. [...] El reloj de la estación marca las seis en punto. [...] Al otro lado de las vías, mi mirada cae sobre una corta rampa de cemento, dispuesta como para hacer bajar ganado de los vagones. Luego, una rampa de subida, más suave y más larga, que acaba en una especie de hangar. [...] En efecto, desde lo alto de la rampa se ve la ciudad entera.” (Segmentos de la parte I, Delegado de la Cruz Roja)

“Los barracones eran de mala madera, para que se pudriese y desapareciese. Hemos plantado árboles. Hoy es difícil hacerse una idea de lo que era esto. Allí había columpios, allí estaba el campo de fútbol, allí la sinagoga. Había un teatro. Y estaba, claro, el “Himmelweg”... (P. 20. parte III, Comandante)

³⁰ Podría considerarse también como espacio extraescénico el lugar donde el Delegado de la Cruz Roja y otros delegados vivían en Berlín, el tiempo que estaban en esa ciudad (“Vivíamos en Berlín, en la Berliner Wansee, junto al lago, en una casa que nos había cedido el gobierno alemán.” P.2) pero se descarta por la insignificancia en el resto de la historia.

El Delegado visita hoy ese mismo lugar y lo describe, al igual que el Comandante en la III parte (ya hemos citado ambas).

D: Personajes

La acción transcurre entre tres personajes principales: El Delegado de la Cruz Roja, el Comandante y Gottfried.

a) El Delegado de la Cruz Roja

La obra comienza con el monólogo del Delegado, el cual no volverá a aparecer como personaje, pero sobre quien girará todo lo que queda de obra. Su inminente visita, y luego su visita concreta son el eje argumental de la obra. El delegado es voluntario de la Cruz Roja, probablemente inglés, con conocimiento del idioma alemán. Su tarea era visitar los campos de concentración y comprobar que se cumplían los tratados internacionales. Se muestra piadoso y humilde, al menos es la imagen que desea proyectar desde el presente:

“Siempre me ha importado la gente, por eso elegí trabajar en la Cruz Roja. [...] Me sentía útil inspeccionando las condiciones higiénicas y alimenticias de los prisioneros. Cuando pude salvar la vida de un hombre, lo hice.” (P.2) “Como hijo de gente humilde, yo jamás había viajado.” (P. 3) “Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno.” (P. 6)

Con el tiempo, es capaz de evaluar su acción del pasado (o su no-acción) al redactar un informe favorable, y a pesar de que admite haber estado ciego ante la realidad que se le encubría, el recuerdo no lo deja en paz:

“No sobreestimen mi poder. Todo lo que podía hacer era redactar un informe y firmarlo con mi nombre. [...] Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. [...] Hoy siento horror estando aquí, pero no voy a pedir perdón por haber escrito aquello.” (P. 9)

b) El Comandante

Este personaje se muestra en tres momentos. El primer Comandante que conocemos es el que relata el Delegado de la Cruz Roja. Lo describe de la siguiente forma, desde su punto de vista:

“Un hombre de ojos azules, aproximadamente de mi edad... [...] No sé si intentaba hacerme ver que era de esa clase de familia que puede permitirse unas vacaciones en el extranjero. [...] Es un hombre cuya condición social le ha permitido ir a los mejores colegios, viajar, conocer gente interesante. [...] Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza del mecano.

Demasiado amable, demasiado culto.” (Segmentos parte I, monólogo del Delegado de la Cruz Roja.)

El Delegado de la Cruz Roja recuerda al comandante como una persona que sabe mucho de literatura y filosofía, y que se lo hace ver, a través de su colección de 100 libros que tiene en su biblioteca. El segundo Comandante es el que se presenta en la parte III. Como dijimos antes, no se aclara si es un monólogo emitido por él mismo, o es una proyección del Delegado (u otra cosa distinta). En esta parte de la obra, reconocemos segmentos que son idénticos a los que relata el Delegado de la Cruz Roja, y además nos anticipa ciertos temas tratados en la parte siguiente (IV). Cabe destacar su discurso sobre la guerra, que parece un discurso contemporáneo de alguna potencia mundial a favor de la guerra de Irak (por dar un ejemplo):

“El mundo marcha hacia la unidad. Esta guerra es un paso enorme hacia eso. Una aceleración en un movimiento inevitable hacia la armonía. Un solo idioma, una sola moneda, un solo camino. Incluso si perdiéramos la guerra, lo que tiene que suceder sucederá. Quien gane la guerra, es es irrelevante. Esta guerra ha sido la primera obra común de toda la humanidad. La paz que le ponga término será la segunda. Esta guerra dará fruto a todos. A cada uno de nosotros, en el puesto en que el destino lo haya situado. Todos ganaremos esta guerra. Algún día no sabremos distinguir entre vencedores y vencidos. Entretanto, habrá dolor, pero todo dolor es necesario. [...] Un nuevo mundo está siendo alumbrado. Que nadie intente ahorrarnos ni una pizca de dolor. Es mejor sufrir mil años que regresar un instante al mundo viejo. Pasar de un mundo a otro exigirá de todos un enorme coraje. Coraje para hacer lo necesario. Necesariamente, muchos hombres caerán en el camino.” (P. 19)

El tercer Comandante se presenta en la parte IV, que dialoga exclusivamente con Gottfried. Es muy formal y amable, quizás como una estrategia de someter a una persona que no le aprecia especialmente, sin tener que recurrir a recursos como amenazas, u órdenes despóticas:

“Por ahora, lo que queremos es que su gente descansen, que coman y descansen. Vienen de hacer un viaje penoso. Lamentamos lo sucedido, nos produce vergüenza. Sabemos que fueron tratados como animales.” (P. 23)

Cita a Pascal, a Aristóteles, Shakespeare. En esta cuarta parte de la obra, nos parece que es de verdad un hombre culto, y que la historia (que parece muy artificial) del Comandante muy culto, filántropo, empieza a ser creíble, pues la misión que le han encomendado desde Berlín (hacer un gran teatro con los judíos que dirige Gottfried,

para que puedan venir los Delegados de la Cruz Roja y el mundo no vea la realidad de los campos de exterminio) la toma como algo personal, realizándose como director del proyecto y guionista, con la ayuda de Gottfried que dirige y selecciona a los actores. Antes, ha reconocido que le gusta ir al teatro. Pues ahora tiene la oportunidad de desarrollar su veta y lo logra a la perfección, pues el Delegado de la Cruz Roja no detecta nada que delate que está ante una representación. Por un momento, su rol en este teatro lo humaniza, al terminar la representación:

“Por un momento pensé que intentarías algo. Que os pondrías a gritar o algo así. ¿Me creerías si te digo que, por un momento, deseé que lo hicieseis? Yo mismo tuve ganas de gritar. En el “Himmelweg”. De pronto, me sentí abrumado. Me resultaba agobiante reconocer cada palabra y cada gesto. Escuchar cada palabra antes de que saliese de la boca. Y cada gesto, podía anticipar el más pequeño de vuestros gestos. Quise gritar. Y cuando empezaste con lo de los barcos, pensé: “Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo”. Fue sólo un momento, Gerhard, pero durante ese momento deseé que lo hicieras.” (P. 37) “Le llaman la melancolía del actor. Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar, pero, ¿cómo?” (P. 38)

c) Gottfried

Gershom Gottfried es el hombre elegido por el Comandante para ser el intermediario entre él y los judíos que están en el campo de concentración. Es un hombre mayor, sabemos que tiene una mujer y una hija. Sólo en la última escena vemos que su hija es Rebeca, la niña que juega con una muñeca en el río. Gottfried se presenta ante el delegado como el Alcalde. El Delegado cree reconocer en él al hombre del retrato en la casa donde se ha instalado la Cruz Roja en Berlín. De pocas palabras, el Comandante tampoco le permite demasiadas. Obedecerá las órdenes del Comandante, con toda dignidad, quizás pensando que ganando su confianza podrá resolver algunos enigmas del lugar, entre ellos qué sucede con el tren que llega cada día a las seis de la mañana.

Gottfried- Esta noche me pareció oír un tren.

Comandante- ¿Un tren? No tengo noticia de que haya llegado ningún tren. ¿No sería en sueños?

Gottfried- Varios lo escuchamos desde el barracón. No sé a qué hora, pero creo que estaba amaneciendo. No pudimos abrir las ventanas para ver. Las ventanas y las puertas del barracón están cerradas por fuera. Pensamos que un tren había llegado y que vendría nueva gente al campo. Pero no ha sido así. No ha llegado nadie.

Comandante- Si hubiese llegado un tren, yo tendría que saberlo. Preguntaré. ¿Dónde estábamos? La composición. Una historia puede ser contada de infinitas formas: hacia delante o hacia atrás, según este punto de vista o según...

Gottfried- La gente se pregunta por los zapatos.

Comandante- Les hemos dado ropa nueva. ¿No les gusta?

Gottfried- La gente se pregunta por los cordones de los zapatos. ¿Por qué los zapatos no tienen cordones?

Comandante- Los zapatos no tienen cordones. ¿De verdad quiere que hablemos de ello? ¿O es un ejemplo de lo que llaman el humor judío?" (P. 24-25)"

Gottfried se transforma no sólo en el encargado de convencer a los prisioneros sino que también será la voz de su gente, quien les consuele, el que les dará esperanza. Incluso evalúa la posibilidad de rebelión:

“¿Y si nos negamos a hacerlo? [...] ¿Y si nos negamos a salir de los barracones? Él llega, pero no hay nadie, las calles están vacías. O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. Damos la espalda a ese hombre, o le tiramos piedras. O le decimos la verdad. ¿Y si no hacemos lo que usted desea? ¿Y si no cumplimos sus deseos?” (P. 34)

Ante la escasa posibilidad de que no sea comprendido por el visitante, y el gesto de un desertor arruinara el espectáculo, sin verbalizarlo, el Comandante amenaza con un castigo peor, ¿la muerte? Gottfried decide no arriesgarse. Es en la última escena donde Gottfried, con los suyos, muestra su espíritu heroico, de verdad cree que puede, jugando el juego que le propone el Comandante, salvar al menos a una parte de los prisioneros:

“El Comandante piensa que no vas a poder superarlo. Yo le he contado lo que le pasó a tu hermana y le he pedido que te deje intentarlo una última vez. Le he prometido que esta vez vas a conseguirlo, Klaus. [...] En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? [...] Concentraos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil, por causa de los trenes. Procurad no oírlos” (P. 40)

Gottfried es, hasta este momento, un cómplice en el juego del Comandante. Nunca se rebela del todo, nunca hace algo que no le haya ordenado hacer el comandante. Esta actitud pasiva ante el poder, se ve transformada en una voluntad de salvar a su hija Rebeca, en ver la posibilidad de una salida, al menos para ella, antes que entregarse a su destino, que todos sabemos, por su religión, ya estaba escrito desde que fue tomado como prisionero.

d) los actores

Los judíos-actores funcionan a modo de *figuras*, pues en escena solamente estarán representando un rol asignado, viendo escasos arranques de su actuación, insuficientes para categorizarlos mejor en la escala de personajes, incluso el autor los deja indeterminados, cambiándolos en la repetición de las escenas:

“El Chico 1 intenta tirar la peonza, pero no sabe. Fracasa dos, tres veces. A su espalda aparece el Chico 2. [...] Un hombre y una mujer jóvenes, en un banco. Ella es pelirroja. Él le da a Ella un paquete envuelto como regalo. [...] Una niña dentro del río. [...] El Chico 3 intenta tirar la peonza, pero no sabe. Fracasa dos, tres veces. A su espalda aparece el Chico 4. [...] El Chico 4 escucha al Chico 5.” (Segmento de la didascalia de la parte II)

e) Rebeca

Además, tiene importancia en la fábula Rebeca, a pesar de estar presente sólo en dos escenas de la obra. De los judíos-actores, es la única que adquiere individualidad, al final de la obra lo comprendemos pues se evidencia que es la hija de Gottfried:

“Si lo haces bien, volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia, ¿verdad, Rebeca? Lo haremos tantas veces como sea necesario hasta que mamá vuelva.” (P. 40)

A.2: Teoría de construcción del receptor implícito.

El acto de lectura de un libro, generalmente se deja fuera al momento de analizar el libro, pues éste es un objeto que conserva su integridad en cualquiera de sus ejemplares, traducciones, encuadernaciones; no dejará de ser la misma novela que escribió el autor según en qué manos esté. El teatro, en cambio, no se puede separar de ese receptor, porque es una acción que ocurre en un momento concreto y con el receptor que asista a la sala de teatro ese día. La inmediatez y lo efímero de esa acción hacen que cada función sea diferente, según qué efecto provoque en el espectador, y cómo la reacción del espectador modifique el espectáculo.

Debemos suponer que tanto la novela como la obra de teatro consideran, en su proceso de escritura, al receptor, la diferencia radica en que sin un lector, una novela no deja de existir, pero sin espectadores, el teatro es sólo un papel donde está la obra en potencia. Este *receptor implícito* es considerado, consciente o inconscientemente en el acto de creación o estrategia de diseño de la obra. Si consideramos al receptor implícito en el proceso de creación, cada lectura (de la novela o de la obra de teatro) será una actualización de la obra, pues sería diferente el efecto producido en y con él según las circunstancias de esa lectura. Una obra de arte debería permitir esa actualización, a través de *espacios vacíos* que hagan posible el juego interpretativo y la adaptación variable del texto (ISER, 1989:139). Los espacios vacíos se ubicarán en el texto según

el autor desee dejar situaciones en suspenso, u obviarlas para que el espectador de la obra de teatro las construya.

Se espera que el lector colabore activamente en la recepción del texto, en la restitución y reordenación de estos espacios vacíos. Se establece un tramo de información y expectativas que hace que la obra sea abierta a varias interpretaciones. Y si fuera demasiado enigmática el receptor intentará siempre construirla, si no puede el peligro es que la abandone. Es por eso, que inevitablemente la escritura contemporánea no sólo se limita a buscar una nueva forma sino que también pretende generar estrategias de recepción nuevas. La responsabilidad del espectador en el drama contemporáneo se hace cada vez más activa. Después de que los medios de comunicación masivos han vuelto cada vez más pasivo al espectador teatral de hoy, parece recuperarse ese espíritu griego de la asamblea en el teatro. La ordenación de los fragmentos restantes será, por lo tanto, también una estrategia de recepción de la obra. Esa secuenciación es un elemento de primer orden cuando se diseña el *receptor implícito* (BATLLE, 2007:80).

Himmelweg se construye en la cabeza del espectador tanto por lo que contiene su dramaturgia como por los elementos que manejamos sobre la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio, y la relación de los nazis y judíos. El riesgo fue asumido por el autor, pero la forma elegida condiciona desde un primer momento nuestra percepción de ella (exponiendo la fábula recién empezada la obra). Queremos ver cómo sucede aquello, deseamos que el Titanic no se hunda, o que el Vesubio no haga erupción y Pompeya se salve. Algo nos impulsa a desear que haya un cambio, que el destino no esté escrito y puedan salvarse. Se le atribuye a Hitler la frase “Cuanto más grande la mentira, más gente la creerá”. Al igual que él, nosotros también creemos en ella, en ese primer relato del Delegado.

La obra comienza con un espectador inquieto, comprometido, al cual se le da información clara y se le cuenta los hechos históricos. La parte IV, la secuencia de escenas entre Gottfried y el Comandante, posee otra forma diferente de la anterior, más clásica, dramática, podríamos decir, en que hay convenciones que distancian al espectador, escritas para un buen par de intérpretes, las indicaciones del autor y el lenguaje caracterizan a estos personajes estereotipándolos, lo cual se escapa del tono poético, pesadillesco, quebrado de las primeras tres partes. Sin intenciones de hacer un

juicio al texto, creo que esta forma, que apenas recupera en la última parte, no posee el impacto, el compromiso del espectador con lo que está viendo. Nos preguntamos, entonces, de qué es el mérito, si de la historia que se cuenta o del cómo se cuenta la Historia, o si acaso es de la culposa vida burguesa de los espectadores de teatro. Queremos pensar que es la virtud de un autor conectado con su público, pero no podemos más que especular. El momento de comunión en el teatro siempre será un misterio.

La obra está escrita para todo tipo de público adulto o joven (por la complejidad del marco referencial de la obra, no creo que pueda ser comprendida por niños). El lenguaje poético del relato es reemplazado cerca de la mitad de la obra por algo más directo, más evidente, más simple, pensando en un espectador que no pudiera seguir la secuencia temporal o de planos de realidad que se plantean. Sin lugar a dudas, la obra está escrita para que el espectador tome partido por Gottfried y su hazaña. Leída (o representada) después de la caída de las Torres Gemelas, de la guerra de Irak, después de la muerte en directo de Saddam Hussein, después de tantos “espectáculos de guerra” que hemos presenciado y aún nos quedan por ver, en los que no hemos podido comprobar qué parte de ellos es sólo una representación, un teatro que busca hacernos pensar de un modo determinado, *Himmelweg* se vuelve tremadamente actual. El exterminio de los judíos de parte de los Nazis ha sido tema de grandes novelas y de películas. Un espectador culto (de elite, si queremos utilizar los términos de Barker) no verá una obra en que “los malvados de la Historia” siguen siendo “los malvados” y “los buenos” siendo “los buenos”, no hará esa lectura superficial de nazi=malo y judío=bueno que frecuentemente vemos. Una lectura más profunda de esta obra la definirá como una obra sobre las infinitas facultades del poder al cual nos sometemos a diario. El autor dijo en una entrevista:

“... (*Himmelweg*) Habla de un hombre que se parece a casi toda la gente que conozco; un hombre que tiene una sincera voluntad de ayudar; un hombre que quiere ser solidario; un hombre que espanta el dolor ajeno. Sin embargo, también como casi toda la gente que conozco, este hombre no es lo bastante fuerte para desconfiar de lo que dicen y le muestran. No es lo bastante fuerte para ver con sus propios ojos y nombrar con sus propias palabras. Se conforma con las imágenes que otros la dan. Y con las palabras que otros le dan.” (BRAVO, 2004).

En el Delegado nos vemos reflejados, pero lo castigamos por no haber actuado. Hacia el Comandante sentimos repudio pero su cultura nos sorprende. Por Gottfried sentimos

compasión pero también nos enfadamos por su actitud sometida. ¿Quién es el protagonista de esta obra? Esta pregunta abre el debate sobre el primer rasgo trágico contemporáneo de la obra: la imposibilidad de establecer en los personajes la figura del héroe.

B: *Himmelweg*, dramaturgia contemporánea

Elementos del drama contemporáneo enunciados en el capítulo anterior son desarrollados en la obra (tendencia a lo épico y a lo íntimo, disolución del diálogo, fábula, y personaje, muerte del “bello animal”, utilización de la parábola), dándole su carácter contemporáneo. Su carácter trágico, dentro de estas formas alejadas del drama absoluto, permitirán validar la hipótesis planteada en esta investigación. A continuación revisaremos los elementos que le dan esa forma contemporánea, y de qué manera.

a) La intimidad de un conflicto público

Hablar sobre un tema tan conocido por todos, tan usado en diversos formatos como es el de los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial puede ser un arma de doble filo. La prensa inglesa, cuando se acercaba su estreno en el Royal Court de Londres, en junio del 2005, articulaba serias dudas acerca de la legitimidad moral de una obra de teatro que intentara traducir el Holocausto a la escena. Michael Billington de “The Guardian” escribió que la pieza “ahonda en la especulación ficticia acerca de un tema mejor abordado a través de la realidad documental” (JOHNSTON, 2007). Una vez estrenada, fue alabada por toda la crítica. Juan Mayorga construye una ficción a partir de hechos reales, el caso del centro de extermino llamado Theresiendstadt es conocido por muchos, los que vuelven a horrorizarse cada vez que ven las escenas cotidianas de propaganda, efecto que produce también ver o leer la obra de teatro, compartiendo el desasosiego de los que por diferencias generacionales o mera ignorancia desconocían el caso. Los montajes fílmicos de escenas cotidianas, de trabajo y recreativas, en que vemos a los prisioneros realizando actividades artísticas, confección de zapatos, carteras, herrería, jugando un partido de fútbol, etc., la mirada vacía de los ejecutores, no se olvida fácilmente. También sabremos del caso si hemos visto la película de Claude Lanzmann *Alguien vivo pasa*, o leído el libro, y comprenderemos que esta historia que se nos presenta en la escena, más allá de inspirarse en un hecho real, se basa en un personaje real: Maurice Rossel fue un delegado de la Cruz Roja, de nacionalidad belga que en 1944 ingresó a Terezín y no vio

(o no quiso ver, acusado por Lanzmann en la entrevista que vemos en la película) que todo era falso. Él redactó un informe con lo que presenció, una ciudad modelo. La obra comienza con este personaje (Rossel) al que el autor se referirá siempre como “Delegado de la Cruz Roja”, quizás para dejar de estigmatizar a quien lo inspira, una persona sin identidad más que la que emiten sus palabras. El espacio en que se sitúa la primera escena (el monólogo del Delegado de la Cruz Roja nos acerca indudablemente hacia la *intimidad*, hacia el discurso confesional, se generan en la complicidad de la entrevista, a la emocionalidad del que se abre interiormente para sacar a la luz los sentimientos que le acosan o que no puede expresar:

“Pero, ¿quién sabía entonces todo eso? Ahora es fácil verme como un hombre ridículo, pero soy una persona como cualquier otra. Lo único que me distingue es que estuve aquí, en el “Camino del Cielo”. [...] Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar. Lo abro y aquí están, sonriendo, esperándome. Gottfried y todos los demás. Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches: “Las condiciones higiénicas son satisfactorias. La gente está correctamente vestida, con las diferencias lógicas entre las clases sociales y las zonas de procedencia. Las condiciones de alojamiento son modestas, pero dignas. La alimentación parece suficiente””. (P.9)

Todo ensayo de una obra de teatro se realiza a puerta cerrada, al igual que ocurre en las repeticiones de las situaciones cotidianas que preparan los judíos-actores en la obra. A pesar de que el autor evidencia el hecho de que son observados por el “spectador real” de la sala de teatro. Y en la IV parte de la obra, situada en el interior del despacho del Comandante, permite que veamos amenazas soslayadas y órdenes que parecen sugerencias, las cuales no saldrán de esas cuatro paredes, permitiendo, en el personaje del Comandante, un clima propicio para mostrar ciertos sentimientos, ciertos deseos ante Gottfried, que tampoco deben salir o saldrán del lugar, pues para él han compartido la experiencia común del trabajo teatral que involucra emociones y entregas, aunque Gottfried no cede ante esa emocionalidad pues para él lo que ha vivido es una esclavitud o una sentencia de muerte.

La construcción de un relato de alguien dominando a tanta gente, se realiza desde la intimidad de la confesión y el diálogo a puerta cerrada. No es casual que las grandes escenas abiertas, incluso la misma representación que realizan los actores-judíos, sólo sea narrada, varias veces, pero no la vemos más que en nuestra cabeza.

b) Relato subjetivo histórico

Hay una escena (la parte III) en que el monólogo del Comandante nos ofrece serias dudas sobre el origen de ese discurso. No sabemos bien a quién se dirige, pero reproduce muchas de las líneas que el Delegado de la Cruz Roja expresa en el primer monólogo. Podemos especular con la idea de que el personaje está construido desde la culpa del propio Delegado de la Cruz Roja, expresando la culpa por su ceguera:

“Sean bienvenidos una vez más. Y, una vez más, permítanme recomendarles prudencia. No confíen en lo que vean. Generación tras generación, esa gente ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero ustedes no van a dejarse engañar.” (P. 20)

Incluso podemos ir más allá con el juego de la subjetividad y pensar que incluso las escenas posteriores, las de diálogo entre Gottfried y el Comandante, incluyendo también las de los ensayos de escenas de vida cotidiana, pudieran ser creadas por el mismo Delegado de la Cruz Roja. Él estuvo ahí, en ese despacho, conoció a Gottfried y al Comandante. Pero el conocimiento que maneja el Comandante en este segmento de la obra, y que sabemos, no maneja el delegado, hace que esta teoría sea inconsistente. Nos quedamos, entonces, sólo con la posibilidad de que el monólogo del Comandante, sea una proyección de la psiquis, enferma de culpa o del juicio del mundo.

La elección de tratamiento del tema del holocausto por parte del autor ha sido un acierto, pensando en el público del teatro contemporáneo, que aborrece las megaproducciones, los espectáculos masivos, la reproducción de situaciones por todos vistas o vividas. La sutileza al enfrentar un tema tan doloroso para mucha gente, ha sido también el secreto del éxito de *Himmelweg*. La incógnita será el cómo sería acogida la obra en Alemania o en Austria, en que el nazismo sigue siendo un tema tabú.

c) Rasgos épicos sobrepuertos

El primer rasgo épico de la obra es la presencia del relato como eje de la fábula. La reiteración de ese relato, puede resultar excesivo para quien espera encontrar una obra convencional, sobre todo si la puesta en escena refuerza la literalidad de las escenas³¹.

³¹ El crítico Marco Ordóñez del diario El País destaca negativamente este aspecto de la obra, quizás influenciado por la puesta en escena: “Hay un primer monólogo, en el que un delegado de Cruz Roja (Alberto Jiménez, demasiado solemne) te cuenta, pormenorizadamente, lo que luego vas a ver. En la segunda escena te muestran lo que luego te contarán de nuevo. En la tercera sale el nazi y te dice lo que volverás a ver en la cuarta. A todo esto ha pasado más de una hora. Diría yo que el monólogo del

La opción del relato elimina el problema del prejuicio que pudiera tener el espectador ante el tema. No vemos “hombres flacos con pijamas a rayas”, como se expresa el Comandante ante el Delegado de la Cruz Roja. No vemos ni siquiera el humo del que todos hablan, que sale de lo que eran los hornos humanos. Pero el relato es tan riguroso, está escrito de una forma que permite al espectador vivenciar lo que experimenta el Delegado de la Cruz Roja en la supuesta casa de Gottfried. El relato nos guía por un camino sin duda planeado por el autor, en el cual nos compadecemos del hombre que sólo cumplía con su deber. Su nobleza no nos permite juzgarlo. Ya sabemos que ha sido castigado por eso, enjuiciado por muchos, incluso por nosotros mismos antes de dialogar con él en la intimidad. Este relato no es simplemente un prólogo de la obra, sino que es crucial para establecer el entorno que se encuentra fuera del despacho del Comandante, en la extraescena.

Esta sensación plácida de la compasión, o al menos, de la comprensión, se rompe de golpe en la segunda parte. Si bien estamos siempre frente a la ficción teatral, la obra utiliza el recurso del metateatro, el cual es presentado como tal al espectador sin pistas previas, en la parte II, en que algo extraño se percibe en las escenas que vemos de la vida aparentemente normal de los judíos, hasta que las fallas en las repeticiones nos hacen ver la realidad que plantea, que el Delegado de la Cruz Roja estuvo frente a una perfecta actuación teatral, ahora la vemos y nos damos cuenta que no era tan difícil indagar en ella y desenmascararla. Nuevamente nos encontramos ante la sutileza del autor, que nos da gota a gota de este mal trago. En el texto leído se percibe antes, debido a las indicaciones de las didascalías.

Los diálogos entre el Comandante y Gottfried están llenos de información, sobre todo, respecto a la realidad de los presos (el misterio del tren que llega cada mañana, el humo, etc.) y el Comandante se encarga de dar la información sobre las escenas reproducen, o sobre los objetivos del proyecto de crear esta ciudad modelo (todas cosas que no vemos nosotros).

delegado y el del nazi aportan más bien poco. He hecho la prueba del algodón releyendo el texto: si se suprinen, el texto funciona igual. O mejor. Las dos últimas escenas son el corazón de la obra o, si me lo permiten, la obra en sí. A lo largo de una serie de conversaciones, el comandante expone y supervisa su diabólico plan con el alcalde judío. Luego viene el ensayo del alcalde con sus actores forzados y un conmovedor final.”

d) Mayorga, autor rapsoda

Leyendo la obra no podemos abstraernos de la realidad del autor:

“Como escritor, nada me interesa más que lo misterioso, y el nazismo es el mayor de los misterios. Que un ser humano se convierta en asesino de inocentes es mucho más extraño que la kafkiana conversión de un ser humano en insecto.”³²

Juan Mayorga es miembro de los grupos de investigación *El Judaísmo. Una tradición olvidada en Europa* y *La Filosofía después del Holocausto* dirigidos por el profesor Reyes Mate en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. *Himmelweg* no es una obra donde el espectador comprenda al malo, donde nos identifiquemos con el que ejerce el poder y somete al otro. No, al menos, de la forma en que en *Hamelin*, toda la sociedad se cuestiona, todas las partes parecen ser las culpables, incluso nosotros como espectador. En *Himmelweg* las víctimas son claramente los judíos, los verdugos son claramente los nazis. Esto no es nuevo. Esto nos lleva a preguntarnos el por qué hacer *Himmelweg* en el 2000. ¿Sólo por no repetir los errores del pasado? Esto es subestimar el trabajo de un autor que escribe para el presente. “...el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época”. (MAYORGA, 1999)

Juan Mayorga se ha tomado la libertad de desarrollar aquella historia que le inspiró como punto de partida de la obra:

“Hace algunos años, en una conferencia, oí el caso de un representante de la Cruz Roja que, con autorización de los nazis, había visitado el campo de Auschwitz y la ciudad-ghetto de Terezin, y que de esta segunda visita había realizado un informe en que afirmaba haber visto una ciudad normal. Inmediatamente deseé llevar al teatro aquella experiencia. La experiencia de un hombre que, como mucha gente que me rodea –quizás como yo mismo-, desea ayudar a la víctima pero coopera con el verdugo.”³³.

Para quien conoce su obra, se reconoce una prolijidad en la escritura, una precisión en los diálogos que conduce al espectador, y lo hace también “cómplice del verdugo”. El orden de las escenas, tal como las estructura, no es casual, no son dos obras como la

³² Entrevista realizada para el Teatro Nacional de Noruega, cedida por el autor. El documento tiene fecha del 21/8/2007.

³³ Entrevista realizada para el Teatro Nacional de Noruega, cedida por el autor. El documento tiene fecha del 21/8/2007.

crítica de Ordóñez pretende reorganizarla con el objetivo de definirla como obra convencional o como obra no convencional (postdramática podríamos decir). El montaje realizado por Mayorga, intencionalmente no nos permite especular sobre los hechos, ya que los cuenta desde un primer momento, para que desentrañemos la forma en que se concibieron, cómo colaboraron y por qué los judíos en esta macabra propaganda:

“La forma de la obra- compuesta por cinco partes heterogéneas e inscrita en la tradición del “teatro dentro del teatro”- resulta de un cuestionamiento moral antes que una búsqueda estética. Resulta del anhelo de un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación. Porque la Shoah es lo irrepresentable por antonomasia”³⁴.

La intimidad como marco de cada una de las partes de la obra, expuesto de esa manera ante el público, abierto de par en par, exponiendo las fórmulas y los hilos en que se construye una ficción dentro de la ficción, nos hace testigos indiscretos, reconociendo, más allá de lo que dicen o hacen los personajes, una interioridad más profunda, motivos más audaces, o menos evidentes, para aceptar con pasividad lo que se les ha presentado como verdad o como forma de sobrevivir. En Gottfried, por ejemplo, no entendemos hasta la última página del texto, el por qué se somete de esa forma, y comprendemos que su vínculo a la vida es más fuerte que el de los otros personajes, pues en su hija Rebeca está la esperanza, la cual tiene la fuerza para ser la única que se sale del libreto. “En ese gesto de insumisión, Rebeca nos salva a todos –incluso el Comandante. En ella reside la esperanza de *Himmelweg*”³⁵.

Un peligro a la hora de trabajar con formas que tenemos establecidas como paradigmáticas (el judío o el nazi, por ejemplo) es estereotiparlo. La leve frontera entre estas figuras que todos manejamos en nuestro imaginario (alimentado por un Hollywood que cada ciertos años vuelve a hacernos llorar con películas como *La lista de Schindler* o *La vida es bella*) está abordada de tal forma en la obra que nos conmovemos, más que por el drama que viven, por la situación, apareciendo en esta relación verdugo-esclavo, una tercera figura, que es la del ente externo, es decir, el Delegado, que como en todo triángulo de relaciones pone en peligro la relación existente, que se reafirma o se rompe. En este caso se reafirma.

³⁴ Entrevista realizada para el Teatro Nacional de Noruega, cedida por el autor. El documento tiene fecha del 21/8/2007.

³⁵ Entrevista realizada por la periodista argentina Gabriela Borona, cedida por el autor.

El uso del monólogo dirigido al público (sea lo que sea que represente) es un recurso que el autor ya había utilizado en obras como *Últimas palabras de Copito de nieve*, en que el público de la sala representa el público del zoológico de Barcelona. Este interlocutor inexistente en la escena, encarnado por el público, está compensado con, más o menos una cantidad de texto similar en que se dialoga, al menos en la forma. Podemos hilar un poco más fino y establecer, que en las escenas de diálogo entre Comandante y Gottfried, éste último actúa de forma tan pasiva como el espectador, salvo en contadas ocasiones en que desea sacar algo de información de lo que está sucediendo en realidad. Incluso podríamos prescindir del personaje judío, y dejar al Comandante solo, con un interlocutor que no responde, y la construcción de su discurso funcionaría igualmente. Incluso hay escenas completas en que el Comandante parece hablar consigo mismo, a pesar de la presencia de Gottfried:

Comandante- ¿Habías oído hablar de la melancolía del actor? Ahora sabes de qué se trata. Cae el telón y, de pronto, todo ese mundo de palabras y de gestos, todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada.

Silencio.

Un actor está clavando un clavo. De pronto, cae el telón. Entonces se da cuenta. Entonces comprende, de golpe, algo terrible: comprende que, cuando un actor está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada.

Silencio.

Cae el telón y el actor se encuentra con un martillo en la mano. No sabe qué hacer con ese martillo.

Silencio.

Cae el telón y el actor vuelve a la vida. Y no siempre la vida es agradable. Tú lo sabes tan bien como yo, no siempre la vida es dulce. No vivimos en el paraíso, Gerhard. Quizás algún día. Pero todavía no.

Silencio.

Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar.

Silencio.

“Somos de la misma materia de que están hechos los sueños, y nuestra pequeña vida se encierra en un sueño”. “La tempestad”, acto cuarto, escena primera. De pronto, se rompe el hechizo. Se rompe el hechizo y todo vuelve a la vida, que es peor.

Silencio. (P. 36)

La construcción de personajes (de los tres sobre los que gira toda la acción) tiene dos aspectos: lo que conocemos de ellos como prejuicio y lo que nos da el autor para

hacerles el seguimiento. Aunque no lo señale en la didascalia, los personajes visten representando la época, sirviendo para esta apreciación las descripciones que realiza el Delegado de la Cruz Roja. La sensibilidad que vemos en un personaje como el Comandante, nos deja perplejos, pues la imagen del nazi rígido, inculto, o sin cualidades artísticas, se pone en contrapunto con la obra maestra que ha realizado. Sus emociones en este final nos ayudan a entender y compadecernos de este hombre en sus últimos días, o al menos en la construcción de la culpa si consideramos el monólogo de la parte III como una visión pesadillesca en la cabeza del Delegado de la Cruz Roja. Incluso el mismo Gottfried se construye en la última escena, rompiendo con la figura paradigmática del judío que conocemos todos, animando a su gente:

“Sé que podéis hacerlo. Tampoco será la primera vez. En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? Recuerdo a mi primer jefe, el señor Baunmann, me hacía la vida imposible. Pero yo simulaba apreciarlo. Le preguntaba por su salud, “¿Cómo va esa pierna, señor Baunmann?”, y le sonreía. ¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez? Durante años, cada tarde, al volver a casa y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente por muy malo que hubiese sido el día. Todo el mundo ha actuado alguna vez, no hay por qué avergonzarse. (P. 40)

e) El monstruo llamado *Himmelweg*

Ni *Himmelweg* ni las obras de Juan Mayorga han sobrepasado la “medida” de una obra de teatro de formato largo (1 hr y 15 a 3 hrs). Podemos afirmar que el autor conserva en sus obras lo que Aristóteles definió como el *bello animal*. Afortunadamente, no se ha quedado con aquello al pie de la letra como se interpretó en el Renacimiento, y el orden de la obra es relativo, pues no trabaja con una temporalidad lineal, ni espacial, ni reitera en cada parte el lenguaje, sin embargo, logra conformar un sólo organismo, pues las partes tampoco son radicalmente diferentes y todas contribuyen a construir la fábula de la obra, sin que queden acciones o situaciones que salgan del contexto. No utiliza otros materiales (como el cine, como documentos reales, como podrían ser testimonios reales) y se limita a crear una ficción de principio a fin.

Sí que altera ese “orden” al construir *Himmelweg* por *fragmentos*. Cada parte, especialmente la I, la III, y la IV podría corresponder a obras breves y como tales se comprenderían, pero no con la gama de matices que ofrece la superposición de todas ellas. La presencia de espacios vacíos en la trama nos hace participar como espectador-lector de forma activa, pues sólo nos queda suponer que los actores-judíos, al terminar

el teatro, sufrieron la misma suerte que aquellos que llegaban cada día en el tren. No sabemos tampoco cómo ha vivido el Delegado de la Cruz Roja todo este tiempo, no sabemos nada acerca del fin de ese campo de concentración. Pero podemos suponer muchas cosas pues la historia de la persecución judía es, aunque quizás superficialmente, una historia conocida por todos. Otros autores son más mezquinos con estos espacios vacíos, y no nos dan ninguna pista, ni alternativas, sólo están los vacíos que no nos dicen nada, que llenamos muchas veces con nuestra personal experiencia de asistir a la obra de teatro.

Himmelweg no es una obra que rompa demasiado con la armonía del “bello animal” ni que utilice a cabalidad unidades de *fragmento*, técnicas de *collage* o *montaje*. No busca impactar o emocionar o provocar constantemente, sino generar una profunda reflexión – quizás una sola- construyendo poco a poco en el espectador, un vínculo con esta historia que se cuenta, más allá del conocimiento previo que manejamos.

e) ¿Un final para acabar?

En la forma en que el autor trabaja el final de *Himmelweg* encontramos el sentido de toda la obra. La emotiva V parte de la obra, en que observamos al verdadero Gottfried, animando a los judíos-actores, y finalmente a Rebeca, que resulta ser su hija, hacen que se transforme en el héroe de la obra. El final narrativo es la representación exitosa y el hecho de que el Delegado de la Cruz Roja no vio nada que pueda acarrear un informe negativo del campo de concentración. Hasta aquí, la obra no aporta nada que no sepamos, pues ya en la primera escena esto se enuncia. Pero la decisión del autor, de situar, en el final del texto una escena de los ensayos, en la que interviene el alcalde Gottfried (y donde entendemos por qué todos obedecieron, por qué fue tan perfecta, quizás porque supo mantener la esperanza en ellos aunque él mismo no la tuviera), nos otorga un final hermenéutico en que comprendemos su actitud durante toda la obra. Y si bien los judíos-actores estaban desde que los tomaron prisioneros condenados a morir incinerados, que en medio de ese infierno haya crecido un brote de esperanza nos commueve, y deseamos que Rebeca haya podido salvarse de alguna forma. La obra termina con un inquietante

“Una canción para acabar.”

Canta a la niña la canción. La niña se pone de pie, coge el muñeco y le canta. (P. 41)

Esta canción nos recuerda aquella de la película de Kubrick *Senderos de gloria*, en que una joven alemana canta una canción en su idioma ante un batallón de franceses vencedores. Su canto poco a poco se deja oír, callando los abucheos y risas de los soldados, que terminan emocionados tarareando esa canción, recordando la inutilidad del conflicto bélico y la universalidad de signos como una canción. Una vida nueva comienza para ellos ante este descubrimiento, como puede serlo para Rebeca, que esta vez canta para nosotros, espectadores, una canción que tararearemos para acompañarla, sin saber si el anuncio de que algo “se acaba” hecho por Gottfried significa el fin de la representación, del ensayo, de sus vidas, de la esclavitud, o de su propio rol de director de actores. Es un misterio. La resonancia de esta réplica nos queda atravesada en la garganta como un grito que nadie da en la obra. Un final diferente nos habría calmado la angustia, un final que podría ser una escena al día siguiente de la representación, en que la niña desaparece. O una en que el Delegado de la Cruz Roja hubiera regresado. Esta *postergación* de un final convencional, la interrupción de esa construcción lógica presentación-nudo-desenlace según la premisa de causa-efecto, nos deja boquiabiertos. El final *El diario de Ana Frank* nos deja con la misma sensación. Y la explicación de su muerte de tuberculosis a días de su liberación nos soluciona el problema, pero no nos elimina la angustia. No se pueden cambiar los hechos.

f) La parábola del siglo XX

Juan Mayorga ha utilizado el recurso de la *parábola* en casi todo su teatro, para hablar del presente, sitúa la acción en otra época y nos obliga a cuestionarnos el hoy:

“Juan Mayorga no ha escrito una obra de teatro histórica. Basándose en un hecho real, ha imaginado con su sensibilidad. Ha mirado a su alrededor, ha buscado tres ejes de un montaje que, en las certeras manos de Antoni Simón, brilla con luz propia. [...] Teatro comprometido, joven y con unos parámetros renovadores que, sin embargo, pretende recuperar la vocación, el papel de un teatro reflexivo y espejo de una sociedad que ha de dejar a un lado su indiferencia y su cómodo sillón, para levantarse y ser capaz de ver y capaz de “verse”” (BASALO CASTILL, 2004).

“No quiero que *Himmelweg* se considere una obra histórica. Si alguien sale de la sala y piensa que “eran tiempos horribles”, he fracasado. Quiero que *Himmelweg* concierne a la gente de hoy. Es una historia de cómo pueden ser las personas y sobre acontecimientos que pueden suceder y suceden siempre”, dice Juan Mayorga (BIKSET, 2007).

Quizás la utilización de la parábola es un rasgo distintivo del teatro de este autor, el rasgo formal más contemporáneo, ya explicamos al referirnos al sentido ético, político e histórico de su escritura que la utilización de trozos de la historia del siglo XX para hablar del presente podía interpretarse también como un intento por releer la mitología del hombre actual, para revisar su presente. Este rasgo, tal como lo expone Sarrazac, es un punto en común en la dramaturgia contemporánea. Las obras de Mayorga nos sitúan siempre en un punto en la línea del tiempo que nos obliga a vincularnos con los temas presentes, ocultos bajo la metáfora de un personaje o acontecimiento conocido.

g) Desde qué punto de vista se puede mirar el horror

“En particular, intento evitar la tentación de ponerme en el lugar de la víctima, de erigirme en portavoz de los sin voz. Por eso, en la obra no vemos a las víctimas en su vida auténtica, sino en la que para ellos ha escrito el Comandante. Ni siquiera conocemos cuál es la verdad de Gottfried, porque éste se halla siempre sometido a una presión extrema que le impide expresarse libremente. En la obra escuchamos en presente –el tiempo de los vencedores- la voz del delegado de la Cruz Roja –en una suerte de segundo informe en que justifica aquel otro que entonces redactó-, la voz del Comandante –creador de la gran mentira que se representó ante el delegado y que ahora vuelve a ensayarse para nosotros- y una voz que está en la boca de las víctimas pero que no es la voz de las víctimas, sino la que el Comandante quiso darles. La obra no pretende hablar por las víctimas sino hacer que resuene su silencio.”³⁶

El punto de vista del autor, tal como lo expone en este fragmento de entrevista, intenta no ser partidista por el judío o el Delegado de la Cruz Roja, ambos tan víctimas como verdugos en la pieza (no en la historia, en que claramente el judío forma parte de la víctima por anonomasia). El punto de vista de los personajes se queda siempre en la ambigüedad, por ejemplo, el Comandante, que desde que empieza la obra nos parece prepotente, se vuelve sensible, sin compartirlo, vemos en él un deseo real de mejorar el mundo, y en eso se juega el pellejo haciendo lo mejor posible la representación. Si obviamos los antecedentes que tenemos de la Historia, la polifonía de perspectivas es similar a la que podríamos tener en *Hamelin*, donde si bien hay una instancia no ficcional que orienta el juicio del espectador, el Acotador, no nos queda clara una sola perspectiva ideológica a la que el autor pretenda hacernos partidarios, sino que vemos que no hay un solo culpable ni una sola víctima. En el caso de *Cartas de amor a Stalin*

³⁶ Entrevista realizada por la periodista argentina Gabriela Borona, cedida por el autor.

ocurre algo similar que con *Hamelin*, pues el personaje de Stalin, las características de su régimen opresor y censurador es un prejuicio que nos condiciona desde un principio, pero a medida que se desarrolla la obra, vemos cierta humanidad, incluso simpatía con el Stalin con que dialoga imaginariamente Bulgákov, entrando en el juego de que estamos ante una ficción, y si bien no seremos ahora partidarios del estalinismo, hemos sabido generar un punto de vista sobre la ficción concreta que se nos presenta, la del artista ante la censura y la prohibición. En *Himmelweg* es muy difícil torcer esta perspectiva, pues es demasiada la información que tenemos sobre quién es “el malo” y quién “el bueno” de esta historia. El ejercicio interesante sería ser capaces de pasar por sobre ella y permitir que el espectador se posicione con libertad ante las situaciones planteadas.

Así mismo, otro recurso como la utilización de lo onírico, a modo de *juego del sueño* en *Himmelweg* constituye la parte III de la obra, el monólogo del Comandante, que no obedece a la lógica, a los recuerdos concretos o al orden de la representación mimética de la realidad, lo que nos hace cuestionarnos el punto de vista de la obra completa. Lo que comienza como el relato del Delegado de la Cruz Roja nos hace pensar en él como el protagonista, y su drama como el eje de la obra. Lo será algo que está fuera de ese relato. En la parte II la obra presenta un nuevo relato de los mismos hechos y un nuevo relator. El autor no nos da pistas concretas de la procedencia de ese monólogo, y deja también ambiguo el destinatario. Esta incongruencia, tal como lo expone Batlle (2008) es lógica si lo entendemos como la culminación de un nuevo ejercicio de perspectiva: el público, el cual actúa para el interlocutor como un grupo de turistas que visita el campo en la actualidad, que mezcla los hechos, que confunde al guía turístico actual con el Comandante del pasado, desplazando la perspectiva del relator hacia la del receptor.

A partir de este planteamiento el resto de la obra corre el riesgo de ser vista como una construcción hecha desde el punto de vista de cualquiera de sus personajes, incluido el público. ¿No pude ser la relación de Gottfried y el Comandante una construcción del espectador ante el relato del Delegado? ¿O del mismo Delegado que intenta justificar su fallo? Este debate no tiene una conclusión, probablemente el autor tampoco la tenga. En medio de esta dificultad de establecer al sujeto protagonista de la obra, disuelto entre estos tres personajes (o cuatro, si consideramos al espectador) y la cuestionada ficción

que presentan, no nos queda más que tomar partido por alguno de ellos, y considerar, con la duda instalada, a Gottfried como el héroe de *Himmelweg*.

C: *Himmelweg*, una tragedia

Ahora que hemos dilucidado los rasgos que dan a la obra su carácter contemporáneo, es momento de centrarnos en sus aspectos trágicos.

Ya afirmamos que la catástrofe y la calamidad parecen estar en el centro del debate sobre la existencia de la tragedia contemporánea. Así, antes de darle el calificativo de *trágica*, intentaremos acercar la obra al concepto de *catástrofe*.

La obra analizada supondría una concordancia con la propuesta de Sprengelburd en que atribuye a la catástrofe un lugar preponderante en la dramaturgia contemporánea, basándose en teorías más científicas que artísticas (teoría del caos, por ejemplo), replanteando la relación causa-efecto teatral. Así, al plantear una obra de teatro *catastrófica* en este sentido, nos quedaríamos solamente ante el efecto, ocultándose las causas, lo que es aplicable a *Himmelweg*, que se nos presenta desde un primer momento unos hechos consumados: unos acontecimientos que son recordados por un personaje, y que se recrean, desde un punto de vista íntimo (fuera del punto de vista de este personaje, temporal y espacialmente). No sería coincidente con ciertos aspectos de la propuesta de Barker y su *teatro de la catástrofe*: Mayorga ciertamente busca al espectador como colectivo, a diferencia de Barker que busca individualizarlo. Tampoco intenta romper una ética y moral preconcebidas, sino que busca reafirmar los valores que defiende desde su gran sentido ético. Se nos muestra como un autor didáctico, que intenta reflejar ciertos aspectos de la realidad con el objetivo de que sus obras signifiquen una aportación centrada en los valores. Sin embargo ambos buscan, a través de la melancolía y el desengaño hacer frente a los prejuicios de la sociedad, restaurando el dolor como necesidad del ser humano, a semejanza de la tragedia griega.

En *Himmelweg* cabría considerar a la calamidad como el tema central, el dolor causado al hombre en el pasado debido a las fuerzas incontrolables que fueron en ese momento la intolerancia y la ambición. Esta calamidad también se puede considerar como una seguidilla de catástrofes que desencadenaron los hechos presentados en la obra.

Ante esto, las razones que nos inducen a pensar que estamos ante una tragedia son que *Himmelweg*:

- a) plantea en su argumento una situación catastrófica de nuestro pasado reciente (el exterminio judío por el nazismo), que aún influye en nuestro acontecer como sociedad
- b) contiene un conflicto que nos identifica en el presente (el cuestionamiento de los valores, el frágil límite de la ética y de la moral ante el poder), haciéndonos experimentar un sentimiento trágico colectivo.
- c) aparece una voluntad humanista en el texto, la obra tiene un trasfondo en el que reafirma una postura ética delante del espectador.

No podemos dejar de lado, en esta consideración, los rasgos del autor, con el que se puede hacer un paralelo con los autores clásicos, guardando las proporciones. La visión de Sófocles, realizada por Jaeger parece coincidir con la que podemos hacer del autor español:

“...se enraíza en una dimensión de lo humano en la cual lo estético, lo ético y lo religioso se compenetran y se condicionan recíprocamente. Este fenómeno no es único en el arte griego, pero forma y norma se compenetran de manera muy especial en la tragedia de Sófocles y sobre todo en sus personajes. (Aristóteles, 1460 b34). Un escultor de hombres como Sófocles pertenece a la historia de la educación humana. Y como ningún otro poeta griego. Y ello en un sentido completamente nuevo. En su arte se manifiesta por primera vez la conciencia despierta de la educación humana. Es algo completamente distinto acción educadora en el sentido de Homero o de la voluntad educadora en el sentido de Esquilo. Presupone la existencia de una sociedad humana, para la cual la “educación”, la formación humana en su pureza y por sí misma, se ha convertido en el ideal más alto.” (1962:252)

Tenemos ante nosotros un autor que consigue conjugar los aspectos conceptuales de un sentimiento trágico con sus exigencias formales. Sus temáticas resultan ser un caladero de dudas expuestas en que se intensifican los rasgos catastróficos en cada uno de sus episodios, un recorrido que se arrima al sentido universal de nuestros conflictos, despojándolos de cualquier atajo en su trato e introduciendo su óptica más intencionada para poner en tela de juicio contradicciones de nuestro cotidiano.

CONCLUSIÓN

Al comienzo de esta investigación nos planteamos abordar el tema de la tragedia contemporánea, lo que significó, desde un principio, tomar decisiones que podían ser determinantes a la hora de elaborar una argumentación. Enfrentarse al tema desde la tragedia griega era un peligro, debido a la enorme cantidad de información e interpretaciones sobre la tragedia antigua que podemos encontrar, que siempre resultarán insuficientes o parciales a la hora de utilizarla como punto de partida. Es por eso, que después de la revisión de una amplia bibliografía, hemos seleccionado ciertos puntos de vistas sobre ella, que tomamos como base del debate sobre la existencia de la tragedia en nuestros días, siendo, en la mayoría de los casos, perspectivas más bien modernas o contemporáneas sobre el tema. La definición realizada por Goethe sobre lo trágico abrió el debate situándose en un momento histórico que anunciaba la mutación que adquiriría la forma teatral pocos años después, donde se establecieron los parámetros de lo que es hoy el teatro contemporáneo. Algunos de estos parámetros o elementos fueron desprendidos según nos eran útiles a la hora de establecer la contemporaneidad de la forma dramática de la obra estudiada, al igual que nos conducían a establecerla, en esa forma, como una tragedia.

Hablar de tragedia hoy significa replantearse también una forma de encarnar dramáticamente ese sentimiento, alejado de lo que Aristóteles estableció como estructura y elementos, pero nunca ha dejado de mirar hacia el pasado en su contenido. La tragedia de hoy toma la mitología del siglo XX y la trae a escena para plantear los problemas del presente, de igual forma en que lo hicieron los autores de las tragedias que nos han llegado.

Un elemento trágico importante fue, a lo largo de su desarrollo en la historia del teatro, la construcción del héroe, el cual, en el drama contemporáneo se ve disuelto como personaje, muchas veces encarnado o representado por diversas voces. Difícil de definir, de caracterizar, el héroe de la tragedia contemporánea entra a escena ya desde abajo, sumergido en su miseria, desmembrado y envuelto en el pesimismo. En esa ultratumba, en el subsuelo de la conciencia y la racionalidad, se encuentra el contraste (respecto a lo que le rodea, el mundo de los hombres felices, materialista e insensible, ingenuo y

embobado) y la imposibilidad de solución de las que nos habla Goethe, en un estado catastrófico permanente, el de la calamidad, donde todos somos depositarios de la desdicha de vivir el presente. La humanidad entera como heredera de un siglo veinte lleno de violencia y miedo.

Al revisar la obra de Juan Mayorga nos encontramos con aspectos trágicos de mayor y menor grado. El héroe mayorguiano siempre se encuentra sumergido en su desgracia anunciada desde el principio de la obra, y no puede huir de ella. Desde *Siete hombres buenos* hasta *La paz perpetua* encontramos protagonistas construidos bajo ese prisma, y en algunos casos, como en *Más ceniza*, *Angelus Novus* o *Himmelweg*, los vemos alejado de construcciones convencionales, llegando a disolverse o repartirse en varios personajes la situación catastrófica del héroe. En ninguna de sus obras de formato largo encontramos un cambio de situación que implique un alzamiento del héroe, el triunfo del bien sobre el mal. En este sentido, la visión pesimista de Nietzsche sobre lo trágico se plasma en héroes que acaban condenados a su soledad, a la muerte, al olvido, al exilio, a la postración, a la mediocridad. Todos ellos con la conciencia de que están en la oscuridad más profunda, sin posibilidad de salir de ella. Sin duda sus obras proponen una identificación con el espectador, no sólo el español (pensando en sus primeros trabajos) sino considerando también cierta universalidad de la historia europea del siglo XX, de la cual todos tenemos conocimientos reales y tergiversados, de los temas más dolorosos (las Guerras Mundiales, las masacres, el autoritarismo) a los de entretenimiento (personajes populares de la televisión, o el mono albino del ZOO de Barcelona).

El autor parece encarnar todos aspectos de un autor de tragedias, vinculado con las necesidades de su pueblo, abordando los temas sensibles de nuestra sociedad, a través de metáforas que utilizan elementos reales y que persiguen, como Howard Barker plantea en su Teatro de la catástrofe, provocar el miedo, estremecer, desunir a la masa llamada público, en un debate íntimo, con el espectador y su conciencia.

Reconocemos a Mayorga como miembro de una generación de autores que modificó el acontecer cultural en el período de transición española. Su permanencia en cartelera, su presencia en los principales medios de difusión teatral y la buena acogida de sus obras por parte de los espectadores y la crítica, nos hizo intuir desde un principio que es un

autor que habla de temas e historias que nos interesan, que nos duelen, que dejan el mismo gusto amargo en la garganta que los telediarios, que busca despertar nuestra conciencia aletargada entre el confort y la comodidad del sofá de la casa y del mando del televisor. La utilización de historias relativamente conocidas, nos hizo pensar en los poetas que narraban los acontecimientos del pasado, con el agregado personal que pudiera tener un Homero al relatar *La Iliada*, este autor nos repite la historia de la masacre judía en la Alemania Nazi, como forma de corregir, o al menos, de no repetir, a modo de advertencia, hechos tan terribles en que el hombre se convirtió, como nunca antes en magnitud, en un asesino de su propia especie.

En el caso de *Himmelweg*, nos encontramos ante una obra de rasgos contemporáneos que reflejan ese sentimiento trágico fragmentado, pues:

- a) relata, desde los espacios íntimos de la confesión, el ensayo teatral y la confidencialidad, un conflicto público y colectivo
- b) utiliza como material de construcción de la fábula acontecimientos históricos desde la subjetividad del punto de vista de sus personajes
- c) recurre a la narración de los acontecimientos como eje principal de la pieza, acentuando los rasgos épicos de ésta
- d) el autor organiza el material de tal forma que nos conduce por la obra evitando los estereotipos o lugares comunes del tema tratado
- e) establece un final que no da soluciones, sino que deja abierto el proceso de recepción del espectador
- f) utiliza la parábola como recurso principal a la hora de hablar de un conflicto presente
- g) da puntos de vista diversos que propician una participación activa del espectador en lo que está viendo

La intuición de que *Himmelweg* pudiera ser una tragedia hizo revisar el resto de su obra, sus ensayos, y concluir que quizás es *la más trágica de ellas*, por

- a) plantear en su argumento una situación catastrófica de nuestro pasado reciente (el exterminio judío por el nazismo), que aún influye en nuestro acontecer como sociedad
- b) contener un conflicto que nos identifica en el presente (el cuestionamiento de los valores, el frágil límite de la ética y de la moral ante el poder), haciéndonos experimentar un sentimiento trágico colectivo

c) la gran inclinación humanista del autor

Si bien otras obras como *Siete hombres buenos* o *Animales nocturnos* pudieran contener elementos similares, es en *Himmelweg* donde encontramos una radicalidad formal que permite descubrir la tragedia alejada de la estructura clásica, pero manteniendo la parábola como medio de hablar del presente, como los autores clásicos.

El estudio de lo trágico puede ser un trabajo inacabable. Los elementos elegidos para analizar la muestra elegida, de momento, cumplen con la hipótesis planteada pero reconocemos que es sólo el punto de partida para elaborar un estudio más específico aplicable a obras cuya forma se despegue totalmente del drama absoluto. La obra de Mayorga conserva muchos de los elementos tradicionales que nos han facilitado el estudio de sus partes. Afortunadamente, el debate sobre la tragedia contemporánea no acaba, y serán, quizás los historiadores teatrales de finales del siglo XXI los que podrán observar si los cambios del hombre de este principio de siglo, activaron aún más el sentimiento trágico, quizás, generando un tipo de tragedia aún más desgarradora, más dolorosa, quizás imposible de ver, que retrate la destrucción del hombre (y del planeta) de la época en que vivimos. Y a lo mejor, gozarán con nuestra ingenuidad, como nosotros disfrutamos la de los autores de teatro de un siglo atrás.

Los más optimistas dicen que la gran crisis de la alimentación obligará al hombre a volver a sembrar su huerta, a relacionarse con el mundo de una manera primitiva (sin petróleo, sin internet, probablemente) y ese nuevo estadio le permitirá reencontrarse con una humanidad que se creía extinta. Los más pesimistas plantean que vamos en camino a la destrucción, y que no hay salida a la gran crisis que se avecina, que el hombre ahora pagará los descuidos de cien o doscientos años de aniquilación de la biosfera y quizás miles de genocidios y ambición. El futuro es incierto pero no ofrece de momento soluciones, y probablemente debamos asumir lo que se viene, por más doloroso que sea. ¿No es éste el momento adecuado para ese rebrote trágico?

ANEXO 1: LA NUEVA DRAMATURGIA ESPAÑOLA VISTA DESDE LOS OJOS DE UNA DRAMATURGA CHILENA

Juan Mayorga (Madrid, 1965) es parte de una generación de autores teatrales que fue llamada “La nueva dramaturgia” que dio de qué hablar en el teatro español de los noventa, demostrando que la renovación cultural de la transición no sólo era institucional sino también de los creadores. El grupo lo conforman más de veinte autores, entre ellos Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra, Rodrigo García, Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Luis Miguel González, Raúl Hernández (todos de Madrid), Lluïsa Cunillé y José Pere Peyró de Barcelona y Antonio Álamo de Sevilla, y Sergi Belbel, a quien denominan “la estrella de la generación” por la cantidad de premios recibidos en este comienzo. A ellos dedica el número 272 la revista Primer Acto en 1998. Antes, en 1993, el número 249 incluía también a Jesús Gonzalo, Soledad Iranzo, Angélica Lidell y Ángel Solo, al anticipar en el coloquio *Autores de los 90* lo que sería este movimiento en el futuro. ¿Qué condiciones se dieron para que esto sucediera? Primero que nada, un cambio cultural significativo, realizado desde la institucionalidad española de la transición. Segundo, un acceso a la cultura que no tuvo la generación que le precede. Tercero, el surgimiento de instancias académicas que fomentaron como nunca antes el estudio y el trabajo de laboratorio de la escritura teatral. Y claro, talento bien conducido.

Después de la dictadura franquista, que se prolongó hasta 1975 y que dejó sus huellas en varias generaciones y muchos sectores de la sociedad española, la democracia dio lugar a nuevas circunstancias socioculturales y políticas. España ingresa a la Comunidad Europea tras consolidar una democracia que ha alternado gobiernos de centroderecha y socialdemócratas. No se puede separar el surgimiento de esta generación de autores con las circunstancias políticas que propiciaron su nacimiento. Como sucedió también en la transición Chilena, la cultura –tantos años negada, prohibida, limitada, censurada- se volvió un punto crucial para superar tantos años de oscuridad en que se vio inmersa la sociedad española. Si bien ese impulso de finales de los setenta facilitó la formación de instituciones de soporte cultural que hasta hoy persisten, fue en ese momento en que la energía concentrada dio sus frutos más ricos. Siendo España un país de una tradición antigua e importante de autores teatrales, era lógico buscar un renacimiento cultural en esta área.

Hacia finales de los setenta y durante los ochenta en las regiones de casi toda España se erigieron instituciones destinadas al teatro, como fue el caso de Madrid y la creación del Centro Dramático Nacional en 1978, con el propósito de fomentar el estreno de autores clásicos y modernos, y de impulsar el teatro. Luego en los ochenta, se abren el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, el Centro Dramático Gallego, el Centro Andaluz de Teatro y el centro Dramático de Extremadura todos buscando el mismo objetivo. Ya antes (en 1971) se había creado el Centro de Documentación Teatral, considerado un Departamento en la Dirección General de Cultura Popular, del Ministerio de Información y Turismo, cuyo objetivo era “recoger y conservar los materiales teatrales, la documentación gráfica y literaria, los testimonios y referencias del teatro que hacía en España” (EL PUBLICO, 1983). Este organismo está inserto en la actualidad en la estructura del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música como una de sus unidades de producción.

Surgen otros establecimientos claves, como los institutos dedicados al aprendizaje, pedagogía, investigación y enseñanza de la dirección escénica, gracias a ciertos promotores teatrales como José Sanchis Sinisterra, escritor, director y profesor, que tras crear su propia compañía (Teatro Fronterizo) en 1977, abrió en 1988 la Sala Beckett, sede de la compañía y uno de los espacios donde pudieron estrenarse obras de carácter alternativo o trabajos que salieron de los talleres dirigidos por él mismo:

“No quiere ser un lugar de programación regular de espectáculos (...) ni el coto vedado de un pequeño grupo, sino una zona de intercambio, una plataforma pluridisciplinar donde la danza, la música, las artes plásticas, la literatura, el video, etc., puedan encontrar su lugar.” (BADIOU, 1989)

Se creó como un laboratorio teatral, donde tanto la dramaturgia actoral como textual tuvieran un espacio, alternando con seminarios semanales que impartían figuras importantes del teatro, y el mismo Sinisterra. José Sanchis es considerado uno de los maestros más importantes de la nueva generación de autores, su trabajo fue fundamental para los autores que se formaron en el entorno de la Sala Beckett, impactan en ellos tanto su riguroso método como su capacidad de transmitir experiencia y retroalimentar la práctica de la escritura teatral: “Yo no concibo la enseñanza como una mera

transmisión de saber, sino como una interacción permanente de la que, sobre todo, yo intento extraer enseñanza.” (MONLEON, 1991) En 1998 decidió trasladar su residencia a Madrid, donde sigue adelante con sus talleres, manteniendo siempre un vínculo importante con quienes se consideran sus discípulos. Otro promotor de importancia en la época fue José Luis Gómez, célebre actor que asumió la dirección del Teatro de la Abadía en Madrid en 1994 e inauguró el Centro para la Formación y Creación Escénica de la Comunidad de Madrid. También Etelvino Vásquez fundó el Laboratorio de Actores y el Teatro del Norte en 1984, cuyo objetivo es el desarrollo del actor. Un personaje fundamental, de este período de promoción de la escritura teatral es Guillermo Heras, al cual se le encomendó en 1984 ser el director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Este organismo fue creado por el Ministerio de Cultura en 1982 y a Heras se le solicitó crear el proyecto que se mantendría hasta 1994. Las intenciones eran propicias para el surgimiento de una generación de autores, pues según sus propias palabras buscaban generar

“obras vivas, contemporáneas –con texto o sin él- pero que puedan situarse en una nueva sensibilidad. Puede ser muy interesante conocer los textos de Handke o de Kroetz, los autores italianos de la transvanguardia (...) pero lo es mucho más, dar salida a nuestro teatro olvidado, difícil, desconocido. (...) El objetivo de este centro es el estudio, investigación y experimentación de las nuevas formas escénicas españolas, a través del montaje y puesta en escena de espectáculos y obras de nuevos autores y grupos teatrales, con el fin primordial de asentar la dramaturgia de clara identidad nacional...” (EL PUBLICO, 1984)

Este proyecto fue presentado por Heras en el encuentro *La escritura teatral a debate* realizado en junio de ese año, organizado por el CDT y el CNNTE.

Este entorno fue propicio para que un grupo de jóvenes inquietos entraran en este sistema de estímulos para el desarrollo de la escritura. Sus características: una camada de autores que nació en los 60 y en los 90 tendrían logros. A fines de los 80 tuvieron acceso a estrenos y festivales internacionales, donde aprovecharon la oportunidad de mirar un teatro que hasta el momento nadie sabía que existía. Tuvieron acceso a obras publicadas como las que aparecieron en las revistas Primer Acto, Escena, Revisa ADE, Art Teatral, o a colecciones como Nuevo Teatro Español del CNNTE, o la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, o RESAD. Además, surgieron editoriales especializadas como La Avispa y Visor (Antonio Machado) que facilitaron la tarea. Itziar Pascual resume así el entorno de esos años:

“A finales de los 80 surge un grupo que accede al estreno, a la edición y a la traducción de una manera muy fluida, hasta un período que yo ubicaría entre el 92 y el 93, que para mí implica cambios esenciales: desaparición de fenómenos importantes, recortes presupuestarios y aparece otra energía en lo que importa el resultado, la consolidación, el triunfo.” (MATTEINI, 1998)

Este período en que el proceso era lo más importante para la creación de nuevos autores, hay un incentivo fundamental, que fueron los premios otorgados a autores teatrales, como el Premio Marqués de Bradomín organizado por el Instituto de la Juventud (con ganadores como Sergi Belbel, Antonio Onetti, Alfonso Plou, Rafael González, Francisco Sanguino, Maxi Rodríguez, Margarita Sánchez, Juan Mayorga, Pablo Ley, Antonio Álamo, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Pilar Ruiz, Elis Palencia, Paco Zarzoso) el Calderón de la Barca (recibido por Lluïsa Cunillé, José Ramón Fernández, Raúl Hernández, Luis Miguel González Cruz), el Born, el Ciudad de Alcorcón, el María Teresa León para autoras dramáticas, el Lope de Vega, etc. La formación de autores en los talleres de la Sala Becket, el CNNTE entre otros sitios, sumado con las carreras de dramaturgia que se abren por primera vez en la RESAD de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona, vieron nacer a esta nueva dramaturgia española naciente.

ANEXO 2: ENTREVISTA A JUAN MAYORGA

El 19 de noviembre de 2007, a las 12:30 me reúno con Juan Mayorga, en su casa de Madrid. Sin grabadora, sin cámara de fotos. Mi entrevista tiene objetivos más globales que registrar la palabra del autor. Este texto reproduce, con el filtro de la memoria, aquello que hablamos en esa ocasión. Sólo tomé nota detallada a preguntas puntuales.

Juan me recibe con los dedos manchados de tinta negra. Vive en una tercera planta, a dos manzanas del metro O'Donnell. Camino a su piso, graniza. Es un lunes de invierno en Madrid, tras un intercambio de e-mails, lo llamo y le pido cita, ahora que estoy en Madrid, ahora que él está en Madrid. Había estado en Francia, para el estreno de *Himmelweg* y *Copito*. Y al día siguiente partiría a Bilbao a la representación de *Fedra*. Me abre la niñera –Juan tiene tres hijos- y Juan, muy amable, me ofrece enseguida algo de beber “si deseas algo, me lo dices, lo que sea”. Por segundos lo veo como un ángel benevolente y deseo pedirle inspiración y un premio de teatro para alguna de mis obras, obviamente no se lo digo.

La primera impresión al entrar en su casa es sentir que ahí vive una familia. Un piso de madera muy brillante, alfombras, plantas. De entrada me tiene el último número de la revista Primer Acto, donde se publica el texto de *La paz perpetua*, a estrenarse en el CDN en el 2008. Y más regalos: una publicación de *Himmelweg* que hicieran en México y un cd con las últimas versiones de *Chico...* y además *La tortuga de Darwin*. Ha empezado a llover. Nos sentamos en la sala. A mi izquierda una estantería donde destaca *Guerra y Paz*, colecciones de Pérez Galdós, Tolstoi, Dostoievski. Nacido el 6 de abril de 1965, Mayorga tuvo contacto precoz con las letras, según él mismo lo explica en una entrevista a sí mismo que realizara:

“La biblioteca del barrio y la biblioteca de mi padre me condujeron fatalmente al mundo de los libros (...) Si emprendo una meditación sobre mi trayectoria como dramaturgo, debo recordar, primero, que antes que teatro escribí poesía y novela, y segunda, que durante estos años he dedicado bastante tiempo al estudio de la filosofía. (...) En efecto, mi punto de partida fue la literatura, y no la dirección o la interpretación...”³⁷

³⁷ “Testimonios del teatro español: 1950-2000” Edición a cargo de Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens. Girol Books, inc. Ottawa, Canada. Pg. 202.

Me parece evidente mirando esa única estantería -que llega hasta el techo- en que se puede apreciar cómo lo teatral y lo literario hace mucho se conjugan: tiene marionetas de oriente, quizás chinas; animales de cartón piedra, quizás mexicanos... animalidad y eternidad entre las colecciones de autores de lomo verde y varios tomos. Le doy los saludos de parte de tanta gente que le conoce. Los recibe sonriente y los manda de vuelta. “Carles siempre me dice que vaya al Obrador, pero no es posible con tres críos”. Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia en 1988, y en matemáticas por la Universidad Autónoma de Madrid, también en 1988. Amplía sus estudios en Münster (1990), en Berlín (1991) y en París (1992). Se doctora en 1997, su tesis doctoral está centrada en Walter Benjamin. Por más que lo intenté, no pude encontrar entre tanto libro las obras completas de Benjamín.

Juan es modesto, en todo momento me siento ante un par, como si no hubiera recibido los premios más importantes del teatro español como el Marqués de Bradomín por *Siete hombres buenos*, el Calderón de la Barca por su obra *Más ceniza* o el Premio Born de Teatro por *Cartas de amor a Stalin*.

Me cuenta cómo ha cambiado su vida, que ha dejado la RESAD por el momento, donde enseñaba Dramaturgia e Historia del Pensamiento para poder compatibilizar la escritura, la lectura y la familia. Me explica que también que ya casi no puede ir al teatro, y que intenta moverse el mínimo de Madrid, para seguirle el ritmo a los hijos. “A partir de las cinco debo dedicarme a ellos, y cada uno tiene su ritmo”.

Le hablo un poco de mí, de mi trabajo en Chile y desde que llegué a Barcelona. Lo siento realmente interesado. Me cuenta un poco de su experiencia en Chile, cuando fue invitado al Festival de Dramaturgia Europea el 2001. Leuento un rato sobre lo que he visto suyo y él me cuenta lo que viene: el 8 de diciembre se estrena *El gordo y el flaco*, el 6 de febrero *La tortuga de Darwin*, el 17 de abril *La paz perpetua*. Me cuenta de cómo están estrenándolo en Costa Rica, Buenos Aires, Portugal, Francia, Noruega... Hablamos un poco de la crítica. Y sin más me habla de su próximo proyecto. Me siento como si me estuviera ofreciendo un papel. Me explica, con toda claridad, los personajes, la situación... Yo de tanto ver cine negro me imagino la película con Robert Mitchum y William Holden, el dramaturgo y el crítico, la noche del estreno... Comento un par de cosas, él toma nota mental. Es, como siempre, un muy buen argumento, una situación

inicial que permite el despegue. Me felicito por no tener la grabadora, es un gesto de confianza de mi parte no traerla, y suyo de contarme tanto sobre un proyecto. Llaman por teléfono, Juan contesta. Es un traductor húngaro que quiere hablar con Juan para ver si se traduce no recuerdo qué obra. Juan lo deja para la noche. Le explica que estoy yo y que no sabe cuánto tardaremos, que mejor se reúnen en la noche. Juan me pide disculpas, y vuelve a sentarse frente a mí.

Me interesa saber cómo fue la experiencia con Marco Antonio de la Parra. Ya sé cómo llegó a participar en ellos. Tras recibir el Premio Marqués de Bradomín, en 1989, recibió una invitación de parte de Guillermo Heras, director del CNNTE. Esa invitación consistía en participar en un taller dirigido por Paloma Pedrero. Este fue el primero de varios talleres, donde conoce a otros escritores nacientes, como José Ramón Fernández, Raúl Garrido Hernández, y Luis Miguel González Cruz, con quienes funda el colectivo teatral El Astillero en 1995, que actualmente incluye también a Guillermo Heras. “Yo entré tarde a los talleres. Fui de los últimos. Había autores que llevaban un tiempo en ello. Un día Guillermo (Heras) me dice que viene un chileno enviado por el gobierno Chileno que hará los talleres, y ese era Marco Antonio de la Parra. Nos volvimos locos, todo lo que nos habían enseñado sobre carpintería teatral, sobre técnicas de escritura de la *pièce bien faite*, se derrumbó. Marco Antonio rompía el marco de la visión que teníamos del teatro. Su sistema de “tormenta de ideas”, de nutrir cada propuestas con referentes, libros, películas, historias, hacían que cualquier texto –que en la primera lectura no parecía tener nada rescatable- se transformara en el germen de una gran obra de teatro. Él hacía que el proyecto más absurdo tuviera valor. Fue decisivo para todos nosotros, lo considero un maestro. Un taller que duraba cuatro meses, se alargó un año y medio.” Juan se pone de pie para imitar a Marco buscando en su cabeza la forma de encontrar el punto desde donde proyectar el texto. Me explica que en las sesiones se leía, todos comentaban, en una pequeña sala con una mesa y sillas en calle Londres. En 1998 ya había dicho: “Lo fundamental en su taller fue, primero, la enorme energía que había, luego el percatarse de hasta qué punto el teatro es un espacio libre, donde nada es desechar a priori, ninguna idea, que todo se puede argüir o sugerir”³⁸. Después de ese tiempo, entre algunos surgió la necesidad de agruparse, de continuar leyendo, comentando, y se armó El Astillero, con los cuales Juan realizó proyectos como.... La

³⁸ Matteini, Carla: “Voces para el 2000: ¿qué tienen que decir los jóvenes autores?” Revista Primer Acto nº 272, año 1998, pg. 8.

sala Cuarta Pared, llevada por Javier García Yagüe acogió algunos de los proyectos que surgieron de este grupo. De reunirse semanalmente pasaron a reunirse una vez al mes, hasta que por compromisos personales de cada uno fueron alargando el tiempo entre uno y otro, hasta que dejaron de reunirse. Juan no ha dejado de pertenecer a El Astillero, y el contacto entre sus miembros es permanente. “Aprendí de esos talleres dos cosas: la costumbre de dar críticas y de recibirlas. Desde entonces envío textos a cierta gente para que me haga algún comentario.” Abre la puerta la niñera. Viene con Raquel, la hija menor de Juan, de dos años. Juan le habla como si fuese un adulto, ella reacciona de la misma manera. “Mira, Raquel, ella es Lucía, es una amiga que vino a entrevistarme. ¿Hace frío afuera? Bueno, yo voy a seguir hablando con Lucía.” Ella responde que sí, sin dejar de mirarme. Lo imaginé a él y a su mujer hablándoles a sus hijos, con toda naturalidad, como quien le habla a una persona de la misma edad que uno.

Le recuerdo un par de preguntas que le había hecho hace un tiempo, y que aún no me respondía (por tiempo, nada más), y las leo de mi cuaderno. Pregunta 1: Autores que admires o te inspiren de la dramaturgia contemporánea, referentes. Su respuesta es mucho más simple de lo que pensaba, quizás evidente. Plantea primero que la dramaturgia contemporánea le llega poco, fragmentada, pero refiriéndose a España respecto a otros países. Llega lo último en novela, no en teatro. Pero su estancia en el Royal Court le sirvió para conocer algo, y las veces que va a festivales internacionales también. Pero referentes importantes son sin duda Müller y Koltés. “Leer a Heiner Müller hizo estallar nuestra concepción de lo que es el texto teatral. A partir de aquí entiendes a autores como Novarina y su discurso. *Maquina Hamlet* fue decisivo.” Sobre Koltés pasa algo similar, sus textos tienen una cercano a los neoclásicos, la verbosidad muy elaborada, un redescubrimiento de la palabra hablada como se hace evidente en la obra “En la soledad de los campos de algodón”. Thomas Bernhard es importante para el autor, especialmente sus novelas “Extinción” y “Maestros antiguos”, obras como “Plaza de los héroes”. “Bernhard usa un tipo de palabra que hace veinte años nadie en España se había atrevido a utilizar. Inflama situaciones realistas usando ciertos hiperartificios que te transportan a otro estado”. Todos estos autores no serían tan valiosos por una obra en particular sino porque han abierto cauces. En relación a los norteamericanos, menciona a Mamet y Tony Kushner. De los alemanes, Mayenbourg, de quien es amigo tras conocerse en el Royal Court. De Sarah Kane, valora el hecho de que la autora

reviente la convención realista. De Pinter, que sin salirse de los límites del realismo da cuenta de otro modo de establecer relaciones.

Pregunta número 2: A propósito de *El teatro es un arte político*³⁹, escrito, me imagino, como repudio al apoyo del Gobierno Español a la invasión a Irak, ¿crees que a partir de ese momento cambia tu postura como autor? Al cambiar el mapa del poder, ¿cambia también tu forma de concebir el teatro? Juan me cuenta que estaba en un claustro de la RESAD, en ese marzo del 2003, cuando Miguel Ángel Alcántara (productor teatral) le llama desde la Plataforma Cultura contra la Guerra para que en el Día Internacional del Teatro, el 27 de marzo (en que en todo el mundo se hace circular y se lee un manifiesto), Juan escribiera un manifiesto alternativo relacionado con la guerra. Juan llega a casa y escribe hasta las 5 de la mañana. El texto fue leído muchos sitios. A las 12 del mediodía se leyó en el Ministerio de Cultura. “Fue un manifiesto de urgencia escrito urgentemente.”, dice. Al leerlo, impresiona la claridad que tiene Juan sobre el rol que tiene el teatro ante su sociedad. Personalmente, creo que tiene varios roles, pero el político es sin duda el que más se acerca a aquel que concibieron los griegos con este arte. “El teatro, a diferencia del cine, es elástico, puede pasar muy poco tiempo entre que surja una idea y se lleve a cabo. La boda de la hija de Aznar nos llevó a hacer el proyecto *Alejandro y Ana...* y se estrenó a sólo tres meses del acontecimiento. El teatro puede reaccionar de inmediato, tiene la capacidad de hablar del presente.” Lo interrogué largamente acerca del rol político del teatro que expresó en ese manifiesto. Mis inquietudes tenían que ver con la forma en que se es político con una obra de teatro, las peores obras de teatro se han escrito pretendiendo “llegar a la gente”, “hablar de los grandes temas”, “mostrando lo cruel que es la guerra”. Pienso ahora, mientras escribo este trabajo, en la obra *Stalin*, de Flotats, que acabo de ver y si la hubiera visto antes podría tener un ejemplo concreto de un teatro inútil, que no deja más mensaje que *Stalin era malo, que Putin es lo mismo que Stalin, o sea Putin es malo también*, es un teatro, a mi forma de verlo, que no da opciones de pensar, no deja espacio para hacerse una opinión acerca de algo, no están enfrentados dos enemigos de igual fuerza que hagan que tome partido y me compadezca del destino de uno o de ambos. Con Mayorga es diferente, Juan hace presente en toda su obra el aspecto político, desde su significado originario (“relativo a la ciudad-polis”), tocando temas que son del interés público,

³⁹ Manifiesto teatral escrito por Juan Mayorga el 27/03/2003.

estableciendo las preguntas sobre los valores y las enfermedades de nuestro mundo a través de la metáfora, a veces, como en *La paz perpetua* en que los protagonistas son perros, o a través de hechos reales como en *Himmelweg* (holocausto judío, como metáfora del mal). ¡Qué fino es el límite entre ambas formas de hacer política en el escenario! La alusión a la contingencia es tentadora para Juan, sin embargo me cuenta que en *Fedra* pudo hacerlo y lo ha excluido. “Creo que la diferencia entre un teatro político y otro no político está en la medida en que estás trabajando para un público. Creo que lo que han hecho los mejores dramaturgos desde los griegos, es ofrecer ficciones donde la gente pueda revisar su vida”. Está claro: Juan intenta establecer una comunicación con la gente. “Aunque sea una ilusión, creo que el anhelo de Lorca y los vanguardistas de hacer un arte culto y popular, has que custodiarlo como horizonte, aunque hay que aceptar que el teatro hoy es un fenómeno urbano, diferente al que era en esa época.” Un fenómeno urbano y un fenómeno de élites, a mi opinión personal. El teatro cuesta dinero y –si no consideramos el teatro comercial, que sólo busca entretenerte- si es muy elaborado o de imágenes poco concretas, hay un público que queda fuera de todo entendimiento. Howard Barker dice que el arte del teatro es para pocos. Juan salta con esta frase, no está de acuerdo, los teatros se llenan, la gente quiere ver obras que hablen del presente. *Sus obras*, pienso yo, pero no le digo. Pienso que Juan, por su talento e inteligencia, va a llenar siempre las salas de teatro de España. Quizás de muchos otros sitios. Pero Chile no ha sido especialmente amable, *Hamelín*, estrenado este año en el Teatro San Ginés de Santiago no fue un éxito de público. Pero tampoco fue a pérdida. Pienso en lo que ha dicho de Lorca y sueño con un teatro gratuito y de calidad, que de verdad pueda ver todo el mundo.

Revisando el material que Juan me ha dado, una entrevista realizada por Mariano de Paco de la Universidad de Murcia⁴⁰ acaparó especialmente mi atención. En ésta Mayorga reconoce que algunos de sus textos han sido llamados “teatro histórico” por situarlos en graves crisis del siglo XX, pero que no dejan de serlo otras que se basan en personajes secundarios de la historia de la humanidad, como el gorila Copito de nieve o el Gordo y el Flaco. Cree que lo importante es la capacidad que tenga la obra de, a través del pasado, hablar del presente (revelar, criticar). Este aspecto es apreciable en la totalidad de sus obras de formato extenso, las cuales mantienen lazos con la realidad

⁴⁰Se titula *Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso*. 2006.

(historia, presente), que obligan al espectador a reflexionar sobre su propia postura ante estos hechos. En la misma entrevista Mayorga sitúa *Animales nocturnos*, *Hamelin* y *El chico de la última fila* como obras saturadas de actualidad, y que espera no se reduzcan a ser sólo testigos de una época, y reflejen también al hombre del futuro.

Ya es tarde, Raquel se ha quedado dormida en su silla, mientras la niñera le daba de comer. La coge en brazos y se la lleva a su cuarto. Juan me quiere mostrar el lugar donde trabaja. Me hubiera gustado conocer el resto de la casa, pero es tímido, discreto. Entramos tras un pasillo, al escritorio. Una silla. Una mesa blanca, pequeña, sin nada encima más que una libreta y un bolígrafo de tinta negra. En la libreta abierta, el diálogo de Volodia –el crítico- y el autor. Mi llegada a su casa sin duda ha interrumpido su escritura. Intento en poco tiempo recorrer las estanterías que cubren cada muro de la habitación. Libros de lógica, cálculo, matemática. En una esquina dibujos de mano infantil adornan lo que queda de muro sin libros. Muchos papeles amarillos, exámenes sin corregir, pruebas de impresión, cualquier cosa pueden ser. Le pregunto si ha leído todo lo que está aquí. “Bueno, no. Algunas cosas son de mi mujer.” Me explica que escribe a mano y al traspasar corrige. A veces. Según el tiempo que tenga.

Me despido de Juan, le ofrezco mis servicios de intermediaria entre alguna gente que conocemos en común, envía recuerdos a todos. Me voy con la sensación de que saqué una foto a un momento clave. Por esa obra que estaba escribiendo, alucino con que mi visita le inspire aunque sea un par de líneas. O quizás porque ya estaban por anunciarle a Juan, dos días después, en Bilbao, que era el Premio Nacional de Teatro 2007. Llueve suavemente en Madrid al salir de su casa.

BIBLIOGRAFÍA

A: OBRAS DE TEATRO DE JUAN MAYORGA ⁴¹

- *Siete hombres buenos* -Accésit del premio Marqués de Bradomín 1989- “Marqués de Bradomín 1989”, Instituto de la Juventud, Madrid 1990, pp. 97-185.
- *Más ceniza* -Premio “Calderón de la Barca” 1992, ex aequo-. Ediciones: 1) “Primer Acto” nº 249 (1993), pp. 49-87; 2) “Calderón de la Barca 1992”, Ministerio de Cultura, Madrid 1994, pp. 7-72; 3) Visor, Madrid 1996; 4) Digital: Novalibro.com. Puestas en escena: 1) 20 de Mayo de 1994, Sala Cuarta Pared – Madrid-, con dirección de Adolfo Simón; 2) 26 de Noviembre de 1997 en la Casa del Teatro de Valera (Venezuela), por el TNJ-Núcleo Valera, con dirección de Javier Yagüe. Lectura dramatizada: 9 de Marzo de 1994, Sala Manuel de Falla S.G.A.E. -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras. Traducción al italiano de Federica Frasca: *Altra cenere* (Edición biligüe), Alienor Editrice, Firenze 2004.
- *El traductor de Blumemberg*.-Ediciones: 1) “Nuevo Teatro Español” nº 14, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 25-84; 3) “Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg”, La Avispa, Madrid 2003, pp. 73-111; 3) Digital: www.parnaseo.uv.es. Puesta en escena: 16 de Agosto de 2000, Teatro Nacional Cervantes –Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras. Lecturas dramatizadas: 1) 27 de Marzo de 1994, Teatro María Guerrero - Madrid-, con dirección de Joaquín Vida; 2) 10 de Agosto de 2000, ICI –Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras; 3) 1 de Marzo de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras. Traducción al griego de Leonidas Karatzas: *Ο μεταφραστής του Μπλούμεμπεργκ*. En: *Ευρωπαϊχο θεατρο II*, Καστανή οτη, Atenas, 2004, pp. 147-202. Traducción al inglés de Simon Breden: *Blumemberg’s Translator*. Lectura dramatizada: 3 de Octubre de 2007, Soho Studio –Londres-, con dirección de Simon Breden. Traducción al italiano de Ilaria Panichi: *Il traduttore di Blumemberg*. Lectura dramatizada: 11 de Septiembre de 2004, Piccolo Teatro – Teatro Grassi –Milán-, con dirección de Andrea Taddei. Traducción al portugués de Antônio Gonçalves: *O tradutor de Blumemberg*. En: “Artistas Unidos” nº 10, pp. 118-131. Lectura dramatizada: 20 de Octubre de 1997, Teatro da Aliança Francesa –Botafogo-.

⁴¹ Sólo se incluyen las obras de formato extenso, quedan fuera, por lo tanto, colaboraciones, reescrituras y obras de formato breve, por quedar fuera del marco de esta investigación.

- *El sueño de Ginebra*. Ediciones: 1) “Panorámica del teatro español actual”, de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Fundamentos, Madrid 1996, pp. 95-114; 2) “Monólogos de dos Continentes”, Corregidor, Buenos Aires 1999, pp. 225-249; 3) “Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg”, La Avispa, Madrid 2003, pp. 51-72. Puesta en escena: 4 de Septiembre de 1996, Sala Cuarta Pared -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras. Lectura dramatizada: 29 de Mayo de 2002, Bodegas El Pimpi -Málaga-, con dirección de Jorge Rivera.
- *El jardín quemado*. Ediciones: 1) “Escena” nº 43 (1998), pp. 43-58; 2) Universidad de Murcia, Murcia 2001; 3) Digital: www.caoseditorial.com. Lecturas dramatizadas: 1) 3 de Abril de 1997, Teatro García Lorca -Madrid-, con dirección de Luis Blat; 2) 11 de Febrero de 2002, Sala Manuel de Falla -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras; 3) 22 de Mayo de 2002, Teatro Arriaga – Bilbao-, con dirección de Marina Shimanskaya; 4) 18 de Julio de 2005, Sala Beckett -Barcelona-, con dirección de Ada Vilaró. Traducción al inglés de Nick Drake: *The scorched garden, Spanish plays*, Nick Hern Books, London 1999, pp. 55-104. Lecturas dramatizadas: 1) 9 de Abril de 1997, Royal Court -Londres-, con dirección de Caroline Hall; 2) 22 de Septiembre de 2000, Juan Carlos I Auditorium –Nueva York-, con dirección de Nathalia Martínez. Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *O jardim queimado*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.
- *Angelus Novus*. Puesta en escena: 14 de Mayo de 1999, Teatro Valle Inclán - Madrid-, con dirección de Salomé Aguiar.
- *Cartas de amor a Stalin* –Premio Caja España 1998, Premio Borne 1998, Premio Celestina al mejor autor en la temporada 1999-2000-. Ediciones: 1) “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 65-88; 2) “Signa” nº 9 (2000), pp. 211-255; 3) SGAE, Madrid 2000; 4) En: *Testimonios del teatro español: 1950-2000*, vol. I, Girol Books, Ottawa 2002; 5) Digital: www.celcit.org.ar. Puestas en escena: 1) 8 de Septiembre de 1999, Teatro María de Guerrero -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras, en una producción del Centro Dramático Nacional; 2) 2 de Noviembre de 2000, Sala Beckett -Barcelona-, con dirección de José Sanchis Sinisterra; 3) 29 de Marzo de 2004, Centro de Arte Lía Bermúdez -Maracaibo, Venezuela-, con dirección de Guillermo Heras; 4) 23 de Marzo de 2007, Sornotas Aretoa de Amorebieta, con dirección de paco Obregón; 5) 6 de Julio de 2007, Centro Cultural de la Cooperación –Buenos Aires-, con dirección de Enrique Dacal. Traducción al catalán de Lurdes Malgrat: *Cartes d'amor a Stalin*,

Arola, Tarragona 1999. Traducción al croata de Milovoj Telecan: *Ljubavna pisma Staljinu*. Puesta en escena: 27 de Octubre de 2000, Teatar ITD –Zagreb-, con dirección de Sasa Broz. Traducción al inglés de María E. Padilla: *Love Letters to Stalin*, Estreno, New Brunswick, New Jersey, 2002. Puesta en escena: 14 de Septiembre de 2004, Adrienne Theater –Philadelphia-, con dirección de Anthony Hostetter. Lectura dramatizada: 2 de Mayo de 2004, New Jersey Repertory Company –New Jersey-, con dirección de Alyse Rothman. Traducción al italiano de Emilio Coco: *Lettere d'amore a Stalin*. En: *Teatro spagnolo contemporaneo*, vol. III, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004, pp. 201-240. Traducción al portugués de José Martins: *Cartas de amor a Staline*, Campo das Letras, Porto, 2002. Puesta en escena: 24 de Mayo de 2002, Matadero Municipal -Viana do Castelo-, con dirección de Guillermo Heras. Traducción al portugués de Aimar Labaki: *Cartas de amor para Stalin*. En: *Nova dramaturgia espanhola*, 7letras, Río de Janeiro 2001. Lectura dramatizada: 19 de Septiembre de 2001, Teatro Jockey Rioarte –Río de Janeiro-, con dirección de César Augusto, Mariana Lima y Marcelo Olinto. Traducción al rumano de Doina Fagadaru: *Scrisori de dragoste catre Stalin*, Omonia, Bucarest 2004. Emisión radiofónica: 1 de Marzo de 2007, Teatro radiofónico Nacional, bajo la dirección de Mihail Lungceanu.

- *El Gordo y el Flaco*. Ediciones: 1) “Acotaciones”, nº 7 (2001), pp. 95-138; 2) “Palabra de perro / El Gordo y el Flaco”, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 59-111; 3) Digital: www.celcit.org.ar. Puesta en escena: 29 de Enero de 2000, Teatro Adolfo Marsillach -San Sebastián de los Reyes-, con dirección de Luis Blat. Lectura dramatizada: 8 de Junio de 2001, Goethe Institut –Santiago de Chile-, bajo dirección de David Ojeda. Traducción al francés de Agnès Surbézy y Fabrice Corrons: *C'est moi le gros et toi le petit*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005.
- *Himmelweg (Camino del cielo)* –Premio Enrique Llovet 2003-. Ediciones: 1) “Historias de las fotografías”, Caja Madrid, Madrid 2002, pp. 121-131; 2) “Abril”, Octubre 2004, pp. 9-45, 3) “Primer Acto” nº 305 (2004), pp. 29-56; 4) Diputación de Málaga, 2004; 5) Pasodegato, México, 2007. Puestas en escena: 1) 17 de Octubre de 2003, Teatro Alameda –Málaga-, con dirección de Jorge Rivera; 2) 18 de Noviembre de 2004, Teatro María Guerrero –Madrid-, con dirección de Antoni Simón; 3) 14 de Marzo de 2007, Teatro San Martín –Buenos Aires-, con dirección de Jorge Eines. Lectura dramatizada: 4 de Febrero de 2004, SGAE –Barcelona-, con dirección de Sergi Belbel. Traducción al francés de Yves Lebeau: *Himmelweg*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon,

2006. Puesta en escena: 9 de Noviembre de 2007, La Cartoucherie – Théâtre de la Tempête (París), con dirección de Jorge Lavelli. Lectura dramatizada: 11 de Octubre de 2005, Théâtre du Rond Point (París), con dirección de Aghate Alexis. Traducción al inglés de David Johnston: *Way to heaven*, Oberon, London, 2005. Puestas en escena: 1) 20 de Mayo de 2005, Royal Court -London-, con dirección de Ramin Gray, 2) 2 de octubre de 2006, Parochial Hall Theatre (Clonmel, Irlanda), con dirección de David Horan. Traducción al noruego de Ole Johan Skjelbred: *Himmelweg*. Puesta en escena: 31 de Agosto de 2007, Nacionaltheatret (Oslo), con dirección de Alexander Mork-Eidem. Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Caminho do Ceu*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.

- *Sonámbulo* (A partir de “Sobre los ángeles”, de Rafael Alberti) Edición: “Primer Acto” nº 300 (2003), pp. 27-53. Puesta en escena: 16 de Octubre de 2003, Teatro Falla –Cádiz-, con dirección de Helena Pimenta.
- *Animales nocturnos*. Puestas en escena: 1) 27 de Noviembre de 2003, Sala Guindalera –Madrid-, con dirección de Juan Pastor; 2) 6 de Julio de 2005, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de Magda Puyo. Ediciones: 1) “Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg”, La Avispa, Madrid 2003, pp. 7-49; 2) en “El teatro de papel” nº 1, pp. 175-251; 3) Digital: www.cnice.mecd.es/wt/index.html. Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Animais nocturnos*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.
- *Palabra de perro* (A partir de “El coloquio de los perros”, de Cervantes) Edición: “Palabra de perro / El Gordo y el Flaco”, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 5-57.
- *Últimas palabras de Copito de Nieve* (Premio Telón Chivas 2005; Finalista del Premio Max 2005 al Mejor Autor) Edición: Ñaque, Ciudad Real 2004. Puesta en escena: 22 de Septiembre de 2004, Nuevo Teatro Alcalá –Madrid-, con dirección de Andrés Lima. Lectura dramatizada: 4 de Mayo de 2004, Universidad Carlos III –Madrid-, con dirección de Andrés Lima. Traducción al francés de Yves Lebeau: *Copito. Les derniers mots du singe blanc du Zoo de Barcelona*. Puesta en escena: 9 de Noviembre de 2007, Théâtre Municipal –Sens-, con dirección de Christian Fregnet. Traducción al portugués de Antonio Gonçalves: *Ultimas palabras de Floquet de Neu*, en “Intervalo” nº3, pp. 9-20.
- *Job* (A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum). Edición: “La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas

del hombre”, de F. Bárcena y otros, Anthropos, Barcelona 2004, pp. 115-136. Puesta en escena: 11 de Mayo de 2004, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, bajo la dirección de Guillermo Heras.

- *Hamelin* –Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores al mejor autor en el año 2005-. Edición: Ñaque, Ciudad Real, 2005. Puestas en escena: 1) 12 de Mayo de 2005, Teatro de la Abadía –Madrid-, con dirección de Andrés Lima (Premio Nacional de Teatro 2005; Premio Max al Mejor Espectáculo 2006); 2) 20 de Septiembre de 2006, Teatro Broadway –Buenos Aires, con dirección de Andrés Lima; 3) 30 de Mayo de 2007, Teatro San Ginés -Santiago de Chile-, bajo dirección de Jesús Codina; 4) 29 de Septiembre de 2007, Teatro Variedades –San José, Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya. Traducción al francés de Yves Lebeau: *Hamelin*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007. Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Hamelin*, Artistas Unidos, Lisboa, 2007. Puesta en escena: 12 de Abril de 2007, Convento das Mónicas –Lisboa-, con dirección colectiva de Artistas Unidos. Traducción al italiano de Manuela Cherubini. Puesta en escena: 30 de Junio de 2007, India Teatro –Roma-, con dirección de Manuela Cherubini. Traducción al rumano de Iulia Buttu: *Hamelin*, en “Teatru spaniol contemporan”, Fundatia Culturala Camil Petrescu, Bucarest, 2005, pp. 193-230. Lectura dramatizada: 25 de Noviembre de 2005, Teatral Sica Alexandrescu (Brasov), bajo la dirección de Claudiu Goga.
- *Primera noticia de la catástrofe* (A partir de “Historia de las Indias”, de Bartolomé de las Casas). Edición: En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 377-393. Puesta en escena: 25 de Septiembre de 2006, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, bajo la dirección de Guillermo Heras.
- *El chico de la última fila* (Premio Telón Chivas 2007). Edición: Ñaque, Ciudad Real 2006. Puestas en escena: 1) 14 de Octubre de 2006, Teatro Tomás y Valiente –Fuenlabrada-, con dirección de Helena Pimenta; 23 de Junio de 2007, Círculo de la Prensa –Tucumán-, con dirección de Leonardo Goloboff.
- *Fedra*. Puesta en escena: 12 de Julio de 2007, Teatro Romano –Mérida-, bajo la dirección de José Carlos Plaza.
- *La paz perpetua*. Edición: “Primer Acto” nº 320 (2007), pp. 51-82. Estrenada el 24 de abril del 2008 en el CDN de Madrid.

- *La tortuga de Darwin*. Estrenada el 6 de Febrero de 2008 en el Teatro La Abadía de Madrid.

B: ARTÍCULOS Y ENSAYOS DE JUAN MAYORGA

- *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos, Barcelona 2003.
- *El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin*. “Éndoxa” nº 2 (1993), pp. 283-301. Traducción al alemán de R. Markner: *Der Ausnahmezustand als Wunder. Von Juan Donoso Cortés über Carl Schmitt zu Walter Benjamin*; en: K. Garber (ed.), *Global Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 1017-1031.
- *Los tres caminos del contrabandista*. Prólogo a *El traductor de Blumemberg*, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 19-22.
- *La humanidad y su doble*. “(Pausa.)” nº. 17-18 (1994), pp. 158-162. Traducción al catalán de J. Roy: *La humanitat i el seu doble* , pp. 76-82.
- *Crisis y crítica*. “Primer Acto” nº 262 (1996), p. 118.
- *Teatro y 'shock'*. “Cuadernos de dramaturgia contemporánea” nº 1 (1996), pp. 43-44; “República de las Letras” Extra nº 6 (1997), pp. 79-80.
- *Shock*. “Primer Acto” nº 273 (1998), p. 124.
- *'Shock' y experiencia*. “Ubú” nº 4 (1998), p. 4.
- *El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso*. En: M. Beltrán (ed.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Riopiedras, Barcelona 1998, pp. 223-239.
- *El anciano más bello del mundo*. “El Cultural” (21 de Marzo de 1999), p.3.
- *El espectador como autor*. “Primer Acto” nº 278 (1999), p. 122.
- *El dramaturgo como historiador*. “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 8-10.
- *Cultura global y barbarie global*. “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 60-62; en: J. Monleón (ed.), *Teatro y democracia*, AAT, Madrid 2001, pp. 71-78; en “El teatro de papel” nº 1, pp. 161-168.

- *Bulgákov: la necesidad de la sátira.* “Nueva Revista” nº 66 (1999), pp. 134-141.
- *El poder como lo sueña el impotente.* “Las puertas del drama” nº 0 (1999), p.41.
- *El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón.* “Acotaciones” nº 3 (1999), pp. 20-36.
- *Teatro para después de la historia.* En “El Cultural” (12 de Abril de 2000), p. 43.
- *De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso.* En “El Cultural” (24 de Julio de 2001), p. 43; en “(Pausa.)” nº 24 (Julio de 2006), pp. 13-15; versión en inglés: “(Pausa.)” nº 24 (Julio de 2006), p. 190.
- *Ni una palabra más.* En “Primer Acto” nº 287 (2001), pp. 14-16; en “ADE Teatro” nº 85 (2001), pp. 27-28; en: César Oliva (ed.), “El teatro español ante el siglo XXI”, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2002, pp. 285-288.
- *Misión del adaptador.* En: Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, Fundamentos, Madrid 2001, pp. 61-66.
- *China demasiado tarde.* “Teatra” nº 14-15 (2002), pp. 104-106.
- *El teatro es un arte político.* “ADE Teatro” nº 95 (2003), p. 10.
- *Esta guerra no es una guerra lejana.* En: “No a la guerra”, CC.OO. – U.G.T., Madrid 2003.
- *Teatro y verdad.* En “Abril” (Octubre 2004), pp. 83-85; en “El teatro de papel” nº 1, pp. 157-160. / Versión en catalán: *Teatre i veritat*. En: “Transversal” nº 21 (2003), pp. 57-58.
- *Tobías sin el ángel.* En: “Blanco y Negro Cultural”, 25.10.2003, p. 24.
- *Herida de ángel.* En: “Primer Acto” nº 300 (2003), p. 26.
- *“Natán el Sabio”: la Ilustración en escena.* En: “Religión y tolerancia. En torno a *Natán el Sabio* de E. Lessing”, de J. Jiménez Lozano y otros, Anthropos, Madrid 2003, pp. 79-120.
- *El sexo de la razón: una lectura de “La dama boba”.* En: Felipe B. Pedraza (ed.), “Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002”; CNTC, Madrid 2003, pp. 47- 59.

- *¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando!*. En: Lope de Vega, “Fuente Ovejuna”, Proa, Barcelona 2005, pp. 27-30.
- *Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa* (Publicado con el título “Esa música amarga”). “ABCD las artes y las letras” (21 de Mayo de 2005), pp.32-33.
- *El silencio del prisionero*. En “La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la *Leyenda del Gran Inquisidor*”, de J. M. Almarza y otros, Anthropos, Barcelona 2006, pp. 125-126.
- *Stockmann contra todos*. En: Henrik Ibsen, “Un enemigo del pueblo”, CDN, Madrid 2007, pp. 11-13; en: “Primer Acto” nº 317 (2007), pp. 7-9.
- *Voces en el desierto*. En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 375-376.
- *Acerca de “Educar contra Auschwitz”, de Jean François Forges*. En: “Raíces. Revista judía de cultura” nº 71(2007), pp. 29-30.
- (Con Reyes Mate) *Los avisadores del fuego*. “Isegoría” nº 23 (2000), pp. 45-67; en: Reyes Mate (ed.), “La filosofía después del Holocausto”, Riopiedras, Barcelona 2002, pp. 77-104; en: Esther Cohen (ed.), “Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia”, Siglo XXI, México D.F., pp. 13-37.

C: BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ADORNO, Theodor W. (2004) *Teoría Estética*, Madrid, Akal.
- ARISTOTELES (2003) *Poética*. Editorial Losada. Argentina.
- BADIOU, Maryse (1989) *La Sala Beckett: un teatro y una filosofía* . Revista El Público nº 67, abril.
- BASALAO CASTILL, Sofía (2004) *El rostro del infierno*, Portal de las artes escénicas, 27/11/2004.
- BARKER, Howard (2006) *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*. Ediciones Les Solitaires Intempestifs. Besançon, Francia.
- ----- (2002) *10 preguntas a Howard Barker a cargo de Michel Azama y Solange Oswald*, Programa de “Escenes d’una execusió” Teatre Nacional de Catalunya.

- BATLLE, Carles (2008) *Postfaci: Apunts sobre la pulsió rapsòdica al drama contemporani*. En *Lèxic de Drama Contemporani*, Institut del Teatre, Barcelona.
- ----- (2007) *La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)*. En Revista Apuntes N° 129, Santiago de Chile. Pp.68-86.
- ----- (2005) *Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (I)*, Revista Pausa de l’Obrador de la Sala Beckett N°21. Barcelona
- ----- (2005) *Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (II)*, Revista Pausa de l’Obrador de la Sala Beckett N°22. Barcelona
- BIKSET, Lilian (2007) *Teatro, mentira y engaño*, Dagbladet 31.08.07
- BOYER, Régis (2004) *Mesure et démesure : les ressorts du tragique chez Ibsen*. En *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX & XX siècles)* de LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.) Editado por P. I. E-PETER LANG S.A. Bruselas, Bélgica.
- BRAVO, Julio (2004) *La feria de la muerte*. En diario ABC, 19/11/2004.
- BRECHT, Bertolt (1963) *Pequeño Organon para el teatro*, en *Breviario de Estética teatral*. La rosa blindada, Buenos Aires.
- DECREUS, Freddy (2004) *La masque tragique et sa présence dans une société post-tragique*. En *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX & XX siècles)* de LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.) Editado por P. I. E-PETER LANG S.A. Bruselas, Bélgica.
- DE PACO, Mariano (2006) *Juan Mayorga, Teatro, historia y compromiso*. En Monteagudo 11, pp. 55-60.
- DODDS, E. R. (1985) *Los griegos y lo irracional* (Madrid, Alianza Editorial – Alianza Universidad, nº 268.
- ECKERMAN, J. P. (2005) *Conversaciones con Goethe*. Ed. Acantilado. Barcelona, España.
- ESCOLA, Marc (2002) *Le tragique*, Corpus, Ed. Flammarion. Francia.
- GARCÍA-BARRIENTOS, José Luis, Presentación de *Himmelweg*, de Juan Mayorga, México, Ediciones PasodeGato, 2007, p.42.
- GONZALEZ, Diana. (2006) *Aceptar la catástrofe, celebrar el azar*. En Revista Pausa de l’Obrador de la Sala Beckett nº 24. Barcelona

- (2006) *El final postergado en el teatro contemporáneo occidental: definición, sistematización y ejemplos*. Treball de recerca Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres.
- (2005) *El teatro de Sarah Kane. Tragedia Contemporánea*, En Revista Pausa de l’Obrador de la Sala Beckett N°22. Barcelona
- (2006) *Aceptar la catástrofe, celebrar el azar*. En Revista Pausa de l’Obrador de la Sala Beckett nº 24. Barcelona
- GORCEIX, Paul (2004) *Le défi de Maurice Maeterlinck : un théâtre métaphysique*. En *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX & XX siècles)* de LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.) Editado por P.I.E-PETER LANG S.A. Bruselas, Bélgica.
- GRIBOMONT, Marie (2004) *Tchékhov : tragique médiocre et absolu*. En *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX & XX siècles)* de LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.) Editado por P.I.E-PETER LANG S.A. Bruselas, Bélgica.
- ISER, Wolfgang (1989). *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor.
- JAEGER, Werner (1962) *Paideia; los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica, 2ª Edición, México.
- JOHNSTON, David (2007) “*Himmelweg*”: traducir lo intraducible. Revista Primer Acto 320. pp. 33-35
- KANE, Sarah (2001) *Complete plays*. Methuen Publishing Limited. Londres.
- LACROIX, Michel (2005) *El Culte a l’emoció: atrapats en un món d’emocions sense sentiments*. Ed. La Campana. Barcelona, España.
- LEONARD, Candyce; LAMARTINA-LENS, Iride (2002) *Testimonios del teatro español: 1950-2000*, Girol Books, inc. Ottawa, Canada
- LESKY, Albin (1973) *La tragedia griega*. Editorial Labor. Barcelona, España.
- MAETERLINCK, Maurice (1986) *Le tragique quotidien*. En *Le trésor des humbles*. Ed. Labor cop. Bruselas, Bélgica.
- MAMET, David (2001) *Los tres usos del cuchillo: sobre la naturaleza y la función del drama*. Alba Editorial, Barcelona.
- MATTEINI, Carla (1998) *Voces para el 2000: ¿qué tienen que decir los jóvenes autores?*, Revista Primer Acto 272, p. 6.
- (1999) *Los motivos de Juan Mayorga*. En Primer acto nº280. Pp. 48-53.

- MICHAUX, Ginette (2004) « *Tragique quotidien* » et mélancolie dans le premier théâtre de Maeterlinck : héritages sophocléen et shakespearien. En *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX & XX siècles)* de LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.) Editado por P.I.E-PETER LANG S.A. Bruselas, Bélgica.
- MATERNA, Linda (2006) *El poder y la libertad del artista en 'Cartas de amor a Stalin' de Juan Mayorga*. Rider University. Eds. Sandra N. Harper and Polly J. Hodge (Delaware, OH: Estreno): 171-177.
- MILLER, Arthur (2000) *Textos sobre teatro norteamericano IV*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León.
- MONLEON, José (1991) *José Sanchis Sinisterra: un teatro para la duda*, Revista Primer Acto nº 240, p. 138.
- MULLER, Heiner (1990) *Máquina Hamlet*. En *Teatro escogido*”. Vol I. Edición de Jorge Riechmann, Colección Dram, Primer Acto. Madrid,1990.
- NIETZSCHE, Frederic Wilhelm (1998) *El nacimiento de la tragedia*. Edad cop. Madrid.
- OLIVA, César (2004) *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)* Ediciones Cátedra. Madrid, 2004.
- ORDOÑEZ, Marco (2005) El País. 1/1.
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España.
- ----- (2006) *Théâtre et calamité: Avignon 2005, Mise en scène/performance*. Théâtre Public nº180.
- ----- (2006) *Reflexions introductòries sobre el final en el teatre*. En Revista Pausa de l’Obrador de la Sala Beckett nº 26. Barcelona
- PERELLI, Franco (2004) *Strindberg et l’esprit du tragique*. En *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX & XX siècles)* de LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.) Editado por P.I.E-PETER LANG S.A. Bruselas, Bélgica.
- PUCHADES, Xavier (2004) *Para asaltar la memoria, comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*. Universitat de València.
- RABEY, David Ian (1998) *Apologies consternantes: les « Arguments pour un Théâtre » de Howard Barker*. Alternatives Théâtrales nº 57.
- Revista “El Público” nº 0, año 1983.

- Revista El Pùblico nº4 *Guillermo Heras, el estilo de los independientes*, enero 1984, pp. 10-12.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2005) *Lire le théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris.
- SADOWSKA GUILLON, Irène (2007) “*Himmelweg*”: *el teatro de lo irrepresentable*. Entrevista con Jorge Lavelli. Revista Primer Acto nº 320. Pp.44-48.
- SAÏD, Suzanne (1978) *La faute tragique*, Librairie François Maspero, Paris.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002) *Cinco preguntas sobre el final del texto*. En *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ed. Ñaque, Ciudad Real.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999) *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Circé/Poche.
- ----- (2005) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé/Poche.
- ----- (1989) *Théâtres intimes*. Ed. Actes Sud D.L.
- ----- (1998) *Une mise en pièce(s) du théâtre ?* Études Théâtrales nº 13.
- ----- (2002) *Du détour et de la variété de détours*. Études Théâtrales nº 24-25.
- SOLER, Esteve (2005) *El teatre de Sarah Kane, un maleït clàssic*. Pausa nº 22, Edició de l'OBRADOR de la SALA BECKETT, Barcelona.
- SPREGELBURD, Rafael (2006) *Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes*. Pausa nº 24, Edició de l'OBRADOR de la SALA BECKETT, Barcelona.
- STEINER, George (2001) *La muerte de la tragedia*. Azul Editorial. Barcelona, España.
- ----- (1998) *Tragedia absoluta*. En *La pasión intacta: ensayos 1978-1995*. Ed. Siruela D.L. Madrid, España.
- SZONDI, Peter (1994) *Teoría del drama moderno: 1880-1950; tentativa sobre lo trágico*. Ediciones Destino. Barcelona, España.
- TORRES, Rosana (2007) *El compromiso social de Mayorga logra el Nacional de Teatro*, Artículo publicado el 22/11/2007, en diario El País, España.

- UBERSFELD, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Ed. Cátedra, Madrid.
- URBAN, Ken (2001) *An ethics of catastrophe*. A journal of performance and art.
- VERNANT, Jean-pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre (1987) *Mito y tragedia en la Grecia antigua* Vol.I y II. Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Madrid.
- VERNANT, Jean-Pierre (2001) *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ed. Ariel S.A. Barcelona 2001.
- ZIMMERMANN, Heiner (1998) *L'appropriation de la tragédie classique par Howard Barker : l'exemple de La morsure de la nuit*. Alternatives Théâtrales n° 57.