

# I EL ESPACIO DE LA CRÍTICA, EL LUGAR DE LA UTOPIA: EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

THE SPACE OF CRITIQUE, THE PLACE OF UTOPIA: THE THEATER  
OF JUAN MAYORGA

DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS

University of Massachusetts Amherst, EE UU

*dsolas@umass.edu*

La edición de libros teatrales ha experimentado un fenómeno interesante en los últimos tiempos paralelo a las transformaciones del mundo editorial y sus adaptaciones a las contingencias del mercado. Este año cumple su vigésimo aniversario la editorial segoviana La Uña Rota, cuyos mayores éxitos editoriales son dos colecciones de textos teatrales. *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* son 22 obras que Rodrigo García reunió en 2009 y que se encuentra en su tercera edición. *Teatro 1989-2014* es la colección de 20 de las obras de Juan Mayorga que ha alcanzado su segunda edición. Estos dos casos podrían ser circunstanciales, sin embargo *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell, también en su tercera edición, demuestra que esta escritura teatral que tensiona los límites del género dramático ha encontrado un público en el siglo XXI. La publicación en esta antología de las obras de Mayorga, además de la edición de sus textos *Hamelin* y *La tortuga de Darwin* en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra será el punto de partida para reflexionar sobre el teatro del dramaturgo español con mayor proyección internacional. La obra de Mayorga invita a realizar asedios académicos arriesgados que aceptan dialogar con las propuestas de su escritura, en la que confluyen el teatro y la filosofía.

El mayor reto para los lectores de teatro y para los investigadores ha sido el acceso a textos dramáticos. Si excluimos las ediciones críticas destinadas a la docencia, la distribución de las obras publicadas ha sido un escollo para la difusión de la dramaturgia contemporánea más allá de los círculos de especialistas. No es nueva esta limitación de los lectores de teatro ni se reduce al ámbito de la distribución editorial. En no pocas librerías de España la sección de teatro ha encogido, se ha fusionado con la de poesía o ha terminado por desaparecer. Tampoco ayudan al fomento de la lectura de obras los suplementos culturales de los periódicos. De hecho, cuando la edición del teatro reunido de Mayorga se colaba en la lista de los libros del año 2014 de *Babelia*, lo hacía junto al *Diccionario* de la RAE, en el apartado de “no ficción”. Es una buena noticia que junto a La Uña Rota la labor de otras editoriales independientes esté demostrando que existe una demanda real de textos dramáticos, y conviene mencionarlo en esta reseña colectiva. Ediciones Antígona ha publicado algunos de los textos teatrales más exitosos

de la escena madrileña. En su catálogo se encuentran obras de autores consagrados (*La respiración*, de Alfredo Sanzol), textos de jóvenes dramaturgos (*La piedra oscura*, de Alberto Conejero, ya en su tercera edición), dramaturgias (*Sócrates. Juicio y muerte de un ciudadano*, de Mario Gas y Alberto Iglesias) y versiones de clásicos (*Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, adaptado por Juan Mayorga), aunque sorprende la poca presencia de escritura dramática femenina. Por su parte, la editorial bilbaína Artezblai edita textos dramáticos contemporáneos en castellano y traducciones al euskera de, entre otros, algunos de los textos de los citados Liddell, Sanzol y Mayorga.

La antología de la obra de Mayorga *Teatro 1989-2014* se cierra con un epílogo del autor donde hace una defensa del papel social del teatro, que él llama el lugar de la crítica y la utopía. Por un lado, el teatro permite examinar nuestra experiencia, pero por otro, experimentar lo que pudo haber sido una experiencia propia o ajena. Este es el espacio utópico que Mayorga construye en la veintena de obras de esta antología. Cualquiera que haya podido cotejar alguna de las obras contenidas en esta colección con los mismos textos publicados anteriormente habrá experimentado la constante revisión a la que el autor somete sus obras; un hecho que ha declarado repetidamente en las entrevistas y que la crítica filológica ha señalado en las ediciones críticas que he podido consultar. Esta antología es, pues, la más completa de sus obras, aunque el lector no esperará encontrar en ella una edición definitiva de unos textos en continua reescritura. En este sentido, Mayorga usa el símil de la arquitectura en una advertencia al comienzo de la edición y se refiere a estos textos como obra gris, es decir, habitable, a diferencia de la obra blanca, acabada. Es fácil suponer las razones por las que este título se desechó para la antología, que terminó usando uno menos sugerente, *Teatro 1989-2014*; sin embargo, la advertencia inicial y la original portada del ilustrador Daniel Montero Galán, con la casa que contiene a su vez 20 casas imbricadas, que el autor asume, nos podría ayudar a continuar el juego para explicar que el teatro de Mayorga está sólidamente cimentado en la filosofía. No en vano, el prólogo de esta edición lo escribe Claire Spooner, la profesora que, con sus publicaciones y tesis doctoral inédita, ha dedicado mayores esfuerzos a entender la raíz filosófica de su teatro. Aunque esta edición aspira a una audiencia heterogénea, el prólogo de Spooner marca las directrices para entender el complejo entramado de estas obras. La idea del teatro como un espacio para el debate, como el lugar para la crítica, donde el lector y el espectador se sienten concernidos, subyace tras las propuestas de Mayorga. Las obras de Mayorga escenifican los conflictos que permiten “ver y pensar desde otra perspectiva” (p. 17), según Spooner, quien recurre a Badiou para señalar aquí la confluencia de teatro y filosofía.

Mayorga ha señalado su deuda con el pensamiento de Benjamin, a quien dedicó su tesis doctoral. Las *Tesis de filosofía de la historia* son reconocibles en *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* o *La tortuga de Darwin*. Los presos republicanos internados en un psiquiátrico durante la transición, la incomunicación de Bulgakov, la ceguera de los testigos de la Shoah y los olvidados de la historia son algunos de los personajes que se resisten al progreso de la historia. En sus obras adopta

la perspectiva de las víctimas, pero sin erigirse portavoz de ellas, puesto que siempre estuvieron silenciadas por la historia; es una actitud ética del autor y de ahí que sugiera que todo lo que se puede conseguir es que resuene su silencio. También es benjaminiano su uso del fragmento: las historias interrumpidas, yuxtapuestas, además de los silencios, son comunes en las obras. Y en este sentido los flecos de sus relatos y las interrupciones permiten que sus discursos se distancien de las versiones definitivas de la historiografía, y así consigue relativizar el alcance de sus postulados, un efecto similar al que logra con la ironía, el humor y la sátira animal, como apunta Spooner. Este uso consciente del lenguaje y la responsabilidad ética de su teatro son los que la crítica elogia de la escritura de Mayorga. Nos llama la atención Spooner sobre la importancia de las palabras y sobre la expresividad de los silencios. Ambas se conjugan en la escritura dramática para crear la tensión que sitúa al lector y espectador en una posición de constante toma de decisiones.

Las ediciones de obras de Mayorga confirman el interés crítico del dramaturgo más representativo de este siglo. Son ya cinco las obras del autor editadas en esta década. A la excelente edición de *Himmelweg* que preparó Manuel Aznar Soler, se suman la reciente aparición de *Hamelin* y *La tortuga de Darwin*, en la edición de Emilio Peral Vega, de la que me ocuparé por extenso aquí, y la publicación de *Cartas de amor a Stalin* y *La paz perpetua*, editadas por Francisco Gutiérrez Carbajo, de la que tengo noticia cuando escribo estas líneas. Es posible aventurar que estas ediciones críticas y *Teatro 1989-2014* multiplicarán la producción científica sobre la obra del autor, que ya en los últimos años ha sido considerable. La edición de Emilio Peral Vega, y especialmente su introducción, será una referencia en los estudios de la obra de Mayorga. A la espera de monografías como la que prepara Spooner, basada en su investigación doctoral, los estudios críticos de la obra de Mayorga se han diseminado en revistas científicas y actas de congresos, con la excepción de un volumen editado por Mabel Brizuela y un monográfico del *Boletín Hispánico Helvético* a cargo de Gabriela Cordone. Por esta razón, la aparición de varias ediciones críticas es motivo de celebración. En su estudio crítico a la edición de *Hamelin* y *La tortuga de Darwin*, Peral Vega abarca los lugares comunes por los que la crítica ha transitado en la investigación del teatro de Mayorga. Las reflexiones sobre el lenguaje y la memoria, las influencias y deudas de su escritura son objeto de análisis en las primeras páginas de la introducción y aportan un mapa conceptual que ayuda al lector a situar la escritura dramática de Mayorga al tiempo que le descubre claves interpretativas que revelan el cariz filosófico de sus obras. Se agradece, pues, que el apartado más completo de la introducción esté dedicado a trazar la deuda de su escritura con el pensamiento de Benjamin.

El primer hito de esta cartografía benjaminiana es el dialogismo para construir realidades, en oposición al monologismo. Son cinco los ejemplos que elige para probar su interpretación: *La lengua en pedazos*, *Hamelin*, *La paz perpetua*, *Cartas de amor a Stalin* y *Angelus Novus*. En *Hamelin*, donde se trata un caso de abuso a menores, se puede ver la resistencia a un discurso moralista con la introducción de un personaje, el Acotador, que interpela constantemente al lector y espectador, y que cuestiona el discurso de los

otros personajes.<sup>1</sup> El personaje comenta los eufemismos de la psicopedagoga advirtiéndole que “ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje” (p. 150). *Hamelin* muestra para Peral Vega una “derrota del lenguaje” (p. 18), un argumento que se podría conceptualizar con las reflexiones de Bourdieu sobre el lenguaje como signo de distinción e instrumento de poder, como ha señalado Spooner (“La mise en scène”, p. 35). El segundo hito del pensamiento de Benjamin es el concepto de historia que Peral Vega ejemplifica con *El jardín quemado*, *Himmelweg* y *La tortuga de Darwin*, y que ve “encarnada por los olvidados, los perdedores” (p. 33). Sorprende que los ejemplos de las dos primeras obras sean más convincentes para explicar las tesis de Benjamin sobre la historia que *La tortuga de Darwin*, cuando paradójicamente Harriet “ha visto la Historia desde abajo. A ras de suelo” (p. 185).

La segunda parte de la introducción crítica ofrece datos sustanciosos sobre el proceso de corrección al que Mayorga somete a sus textos y sobre los sentidos que logran sus obras en las puestas en escena. El apartado “En el taller del dramaturgo: la escritura ‘incompleta’” comienza con la cita de una entrevista con el autor donde reconoce que suele aprovechar una nueva puesta en escena o edición para revisar sus textos, y en todo caso, admite una constante insatisfacción con sus obras. En un divertido ejercicio ecdótico, Peral Vega compara las versiones de 2008, 2013 y 2014 de *La tortuga de Darwin* o, para ser más exactos, la versión del estreno, una versión posterior y la editada en la antología de La Uña Rota. Las diferencias que encontramos en los ejemplos son considerables y los cambios alteran profundamente el ritmo y el sentido del texto. Los análisis de los estrenos de las dos obras editadas aportan la dimensión que cobran sus textos en escena. *Hamelin* es difícil de entender desde un análisis exclusivamente textual, de ahí que los comentarios de Peral Vega sobre el estreno en el teatro de La Abadía, dirigido por Andrés Lima en 2005, añadan la función del espectador como partícipe de la función. Coincido, además, con Peral Vega en que esta obra es la que requiere una mayor complicidad con el público, a lo que añadiría como una de las razones el que el público es llamado a participar desde el comienzo. Es un recurso, por otro lado, común en los textos del autor, que recuerda constantemente al lector o espectador que el teatro es el lugar de la crítica, e invoca su juicio respecto a las actitudes del delegado en *Himmelweg*, de Germán en *El chico de la última fila*, o de Rosa en *El arte de la entrevista*. La singularidad de *Hamelin* es el uso de un narrador brechtiano que impide que los espectadores caigan en el sentimentalismo y se identifiquen con los débiles (p. 83). El análisis de la introducción deja claro que el texto queda “abierto a la interpretación del director escénico” (p. 80), y las aportaciones del montaje de Lima son buena prueba de ello. Ahora bien, *Hamelin* es además la obra de Mayorga en la que las acotaciones, al formar parte del diálogo del Acotador, limitan más las posibilidades escénicas de la representación. Y en ese sentido, es un texto singular en la producción dramática del autor, que conscientemente suele dar indicaciones

<sup>1</sup> Spooner apunta que Acotador es un neologismo a partir de acotación, que en la traducción al francés aparece como “Annoncier” o “Didascale” (“La mise en scène”, p. 47, n. 1).

bastante imprecisas en las didascalias. El estreno de *La tortuga de Darwin* no tuvo resultados tan destacables, en gran medida por un elenco desigual del que destacaba Carmen Machi, pero también, conviene reconocerlo, porque la propia obra carece del dialogismo que encontramos en las piezas más trabadas del autor. En resumen, Peral Vega ofrece con su introducción las herramientas necesarias para acceder al complejo textual y conceptual del teatro de Juan Mayorga, al tiempo que media en su edición con las numerosas referencias históricas de *La tortuga de Darwin*. El lector interesado en profundizar su estudio de Mayorga encontrará en la bibliografía un buen punto de comienzo, a pesar de las inevitables ausencias fruto de la dispersa y creciente producción crítica sobre el autor.

Mayorga es un nombre prominente en el monográfico de *Ínsula* sobre dramaturgia española actual, coordinado por Anxo Abuín González. Si los cálculos de Abuín son correctos, han pasado casi 20 años desde el último monográfico sobre el teatro contemporáneo, que se une a los que la revista dedicó a temas afines en 1984, 1987 y 1997. La falta de continuidad constata la pérdida de influencia de la dramaturgia española en las páginas de esta revista, lo que en mi opinión no se corresponde con el renovado interés por los estudios teatrales contemporáneos. Las diferencias de este número con los panoramas anteriores son felizmente considerables en cuanto a enfoque y alcance. Abuín González hace un sondeo del teatro español en el que incluye —de manera normalizada y sin necesidad de justificación— panoramas del teatro en castellano, catalán, euskera y gallego, firmados respectivamente por Eduardo Pérez-Rasilla, Sharon G. Feldman, Karlos del Olmo Serna y Xosé Manuel Fernández Castro. Consciente de las reservas que suscita una visión de conjunto, que necesariamente implica la selección de tendencias y nombres, Abuín González apela en la introducción al pensamiento rizomático y propone usar estas calas como mapas que marcan caminos e hitos en el plano, pero que evidencian las limitaciones de su representación. Así pues, los ámbitos y el enfoque de algunos de los artículos incluidos en este número responden de forma consciente a los cambios que ha experimentado la dramaturgia contemporánea. Abuín González, en el artículo introductorio, y María Ángeles Grande Rosales, en el que dedica a Rodrigo García, explican estos cambios con el concepto de teatro posdramático, uno de los más influyentes en los estudios teatrales acuñado en su día por Hans-Thies Lehmann, recientemente editado en España. El teatro posdramático se libera del corsé de la mimesis, sin que ello signifique una negación del teatro de texto; lo posdramático conlleva aceptar que el texto es parte de un proceso, más que un producto, y para este fin se invoca la complicidad del espectador, que debe aceptar que también en la recepción tiene lugar un autoconocimiento y autoconciencia, y en este sentido se iguala la recepción a otras instancias que tradicionalmente llevaban el peso del hecho teatral.

Por respetar la coherencia de esta reseña colectiva, comentaré aquellos artículos del monográfico que atañen directamente a Mayorga, aunque me gustaría destacar las calas en el ámbito de la performance de Óscar Cornago, Abuín González, además del ya citado texto de Grande Rosales. Es destacable que los tres únicos nombres propios a los que se les dedica un artículo sean Rodrigo García, Angélica Liddell y Juan Mayor-

ga. En su artículo panorámico sobre el teatro en castellano, los dos primeros ejemplos le sirven a Pérez-Rasilla para señalar la aportación de la *performance* a la dramaturgia contemporánea, que se encarga de los aspectos sensoriales del hecho teatral, devolviéndole al texto su función estética, como demuestra la circulación impresa de la escritura escénica de García y Liddell. El propio Mayorga es consciente de que las adaptaciones escénicas de sus textos funcionan de forma aumentativa, como apuntaba Julie Sanders en sus estudios sobre adaptación. Entre los temas prominentes que Pérez Rasilla encuentra en el teatro actual, la violencia, en su dimensión más amplia, resuena en la escritura dramática de Mayorga. Con el lenguaje se ejerce una violencia simbólica, como nos alertó Bourdieu, pero también el silencio es violencia, como ha estudiado Spooner en la obra del autor (“La mise en scène”, p. 36). En los eufemismos que la psicopedagoga de *Hamelin* usa para describir a un niño o en las palabras que señalan al enemigo a perseguir y que la tortuga Harriet ha visto evolucionar en su deambular a lo largo de doscientos años.

El teatro de la memoria sigue siendo un ámbito significativo en la dramaturgia española y lo es, sin duda, en los textos de Mayorga, cuya obra más estudiada hasta la fecha es *Himmelweg*, y que además se ha vuelto a acercar a la Shoah en *El cartógrafo*. Mónica Molanes Rial escribe para el monográfico “El teatro de Mayorga” y publica una entrevista con el autor (“‘El arte de la entrevista’, con Juan Mayorga”) donde conocemos datos relevantes sobre las obras en las que trabajaba en el momento: *Famélica*, inédita hasta la fecha, y *Reikiavik*. Molanes Rial llama la atención sobre el interés de Mayorga por el teatro de la memoria y nos recuerda la deuda del autor con la filosofía de la historia de Walter Benjamin, un aspecto que amplió en una publicación anterior (“Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”). Hay un ensayo breve de Mayorga titulado “El dramaturgo como historiador”, cuya versión más reciente se publica en la colección de sus textos teóricos, *Elipses*, que a mi juicio responde muchos interrogantes sobre su teatro de la memoria. El autor es consciente de que hay posibles variaciones del teatro histórico que incitan múltiples adjetivos (complaciente, melancólico, evasivo, narcisista, documental, etc.), no obstante su modelo de teatro de la memoria es aquel que le hace incómodas preguntas al espectador del presente. Propone con su teatro ver con ojos nuevos lo ya visto o lo que se creía conocido. Es esta una postura enraizada en el pensamiento materialista benjaminiano, que señala las obligaciones que el presente tiene con el pasado, como apuntó Gabriela Cordone en su lectura de *La tortuga de Darwin* (p. 105). El pasado, decía Benjamin, corre el riesgo de desaparecer si cada presente no se ve arraigado en él. Por esta razón el teatro es indudablemente el espacio de la utopía, donde se puede reflexionar sobre las víctimas silenciadas y sobre los silencios de la historia, a veces, como hace Mayorga, no a través de las palabras sino de la creación de silencios en la escena. *Himmelweg* es una obra plagada de silencios, de gestos en lugar de réplicas; la obra termina con una canción, aunque el autor no especifica cuál, en el más puro estilo posdramático, y después, el silencio.

Al final de su artículo, Molanes Rial certifica la escasa producción crítica sobre el trabajo de Mayorga como adaptador, que ha sido una de sus facetas teatrales más rele-

vantes. Ha publicado ya media docena de versiones, la última con la editorial Antígona, que acaba de editar su texto *FO! Fuenteovejuna* para La Joven Compañía, en el que, al igual que hiciera Lorca con *La Barraca*, hay una selección de escenas que reduce el espectáculo sin desvirtuar la acción principal. Se trata de un texto adaptado de su trabajo con esta misma obra para el Teatre Nacional de Catalunya en 2005. En *Don Juan Tenorio*, su última versión hasta la fecha para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, es consciente del peso cultural de la obra y respeta un texto que muchos lectores conocen de memoria. Esta circunstancia es precisamente la que le permite reinterpretar al don Juan, a quien despoja de sus ropajes de seductor para caracterizarlo como un criminal. En ambas versiones ha resaltado la violencia, que se encuentra silenciada en los textos de Lope de Vega y Zorrilla, pero que Mayorga sabe rescatar con la misma efectividad que en sus obras. Cualquiera que haya podido ver las puestas en escena respectivas de José Luis Arellano y Blanca Portillo, de las que se ofrecen apéndices documentales en ambas ediciones, habrá podido comprobar que a través de la violencia se plantea la posibilidad de que los espectadores se puedan acercar a estos textos de nuevo o por primera vez dejando de lado la familiaridad con los mismos y descubriendo los aspectos silenciados.

En el nuevo ensayo de John P. Gabriele, *Lecturas globales del teatro español del siglo XXI*, se puede contextualizar la obra de Mayorga en la producción teatral de este comienzo de siglo. Este libro demuestra con rotundidad que la dramaturgia española más reciente tiene una vocación global, como confirman, por otra parte, la producción escénica en el ámbito hispánico y en otros países de algunos de los textos estudiados por Gabriele. Cabe mencionar en este sentido junto a *Himmelweg*, de Mayorga, otros textos que han tenido semejante trayectoria, como *NN 12*, de Gracia Morales; *Ana el once de marzo*, de Paloma Pedrero; y *Variaciones sobre Rosa Parks*, de Itziar Pascual. Gabriele propone una lectura de la globalización en más de una veintena de obras publicadas en el siglo XXI. Entre los temas que elige para andar este camino están el terrorismo y la guerra, la memoria, las identidades raciales y sexuales, lo transnacional y lo *glocal*, y la intertextualidad. En la introducción, el autor constata que la globalización es un tema controversial, cuestionado por sociólogos, politólogos, historiadores y críticos culturales. Gabriele revisa la genealogía del término y se esfuerza por proporcionar una definición, sin entrar en consideraciones conceptuales sobre la globalización tan pertinentes en las manifestaciones de la vida precaria que subyacen en los casos que analiza. No olvidemos que bajo el paraguas de la globalización se esconde una configuración neoliberal que fuerza clasificaciones monolíticas y que impide los disensos y las prácticas alternativas. Por el contrario, las obras que analiza se diferencian del teatro del siglo pasado no solamente en los temas que “resuenan a nivel global y local”, sino también en su distanciamiento de la especificidad cultural y social, además de la adopción de “tendencias, corrientes y prácticas teatrales internacionales” (p. 17). En los casos específicos que analiza podríamos ver el nuevo papel del lector-espectador al que el teatro contemporáneo le tiene reservado un rol activo —el “espectador emancipado” de Jacques Rancière, y el “espec-actor” de Augusto Boal se sienten interpelados

por el evento teatral que presencian—. Sin embargo, Gabriele analiza las obras en su manifestación literaria.

Este ensayo es un panorama del teatro del siglo XXI que puede resultar valioso si obviamos el marco conceptual de la globalización, que el autor se afana por usar como hilo conductor de su análisis, pero que es inconsistente en el amplio espectro temático que abarca su corpus. En este sentido, se echa en falta una continuidad en el estudio de lo global. Son los propios temas, afirma el autor, los que trascienden los límites específicos y nacionales de cada obra teatral. Así, una obra que reflexione sobre el terrorismo o la guerra es “un discurso que reverbera mundialmente” (p. 21), del mismo modo que la memoria “trasciende fronteras espaciales, temporales, culturales e ideológicas” (p. 56), y las representaciones de género, raza y sexualidad que cuestionan lo normativo demuestran el “mundo actual interconectado” (p. 90). Cuesta más trabajo aceptar la intertextualidad como una categoría global, que el autor encuentra, para nuestra sorpresa, en su “construcción híbrida” (p. 154).

*Himmelweg* es la única obra de Juan Mayorga que tiene cabida en este ensayo. La obra muestra la representación teatral con la que un comandante nazi engañó a un delegado de la Cruz Roja, quien escribió un informe acompañado de fotografías que mostraban la falsa normalidad de la vida cotidiana de los presos en un campo de concentración. Gabriele identifica la complejidad estructural de la obra y la alteración del orden cronológico de las escenas que exigen al lector y espectador una interpretación de la acción que no siempre es transparente. En mi opinión *Himmelweg* es una obra en la que las imágenes se imponen a las palabras, que se muestran insuficientes para representar la Shoah. A pesar de que Gabriele convence al afirmar que es imposible documentar un episodio abyecto como el que recoge el delegado en su informe, su análisis de la obra es una lectura literal que simplifica la complejidad dramática con la que está construida este texto. Sirvan como ejemplo los dos monólogos, el del delegado en la primera parte y el del comandante en la tercera parte, ambos anclados en el tiempo de la lectura o de la representación y dirigidos al lector o espectador. La lectura de este segundo monólogo le lleva a afirmar que lo pronuncia un guía del campo de concentración que imita al comandante y que está dirigido a unos turistas familiarizados con el lugar, a quien Gabriele identifica con “sobrevivientes del campo, que han vuelto a visitar el lugar de internamiento” (p. 61). Parece más razonable aceptar que es “el comandante [quien] dirige su monólogo ‘pardo’ a un ‘ustedes’ que somos ‘nosotros’”. Y el personaje que ahora vuelve a interpretar ante ‘nosotros’ es sustancialmente idéntico al que interpretó anteriormente ante el delegado”, como concluye Aznar Soler en su edición de *Himmelweg* (p. 74). Tampoco parece concluyente que las escenas de la segunda parte sean “las escenas en vivo que el delegado recordó, comentó y fotografió” (p. 59), más si cabe cuando la acotación inicial ofrece la posibilidad de insertar otras escenas mudas del recuerdo del delegado. Como podemos extraer de los ejemplos interpretativos de los que me he ocupado en esta reseña, son más productivos los acercamientos al teatro de Mayorga que hacen uso de las herramientas de teoría dramática y en sus textos teóricos.

Para concluir la reseña, comentaré la oportuna publicación de *Elipses*, una edición de los textos teóricos que Mayorga escribió entre 1990 y 2016. En una de sus obras, *El chico de la última fila*, Claudio consigue colarse en la casa de su compañero de instituto, Rafa, gracias a la ayuda que le presta con las matemáticas. Una de las tardes de estudio le pide a Rafa que, con su imaginación, complete la ecuación que acaban de resolver, “Sin dibujarla, tienes que ver que es una elipse. ¿Lo ves, que es una elipse?” (*Teatro 1989-2014*, 2014: 455). En el teatro, como en las matemáticas, el lector o el espectador debe imaginar lo que el texto le sugiere, de ahí el juego al que se invita al lector de esta colección; la analogía continúa con los epígrafes de las secciones (Focos, Ejes, Intersecciones, Tangentes). El libro se cierra con la conversación entre el dramaturgo y el crítico Ignacio Echevarría, y la publicación de dos obras breves, *Tres anillos* y *581 mapas*. En sus textos teóricos, como ya apunté sobre su teatro, podemos ver la huella de Benjamin, que se revela en algunas de sus opiniones aforísticas. *Razón del teatro* es uno de esos textos donde abunda en la idea de que “el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria”. De ahí que el teatro no sea una copia de la realidad, “sino un mapa. Un espejo que despliega”. En los textos dramáticos de Mayorga, y ahora también en sus textos teóricos, tenemos ocasión de recorrer esos espacios utópicos siguiendo el mapa que delinear sus reflexiones filosóficas, y en el proceso, tomar caminos insospechados y descubrir espacios no señalados.

## LIBROS RESEÑADOS Y BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo (ed.) (2015): “Reflexiones sobre la dramaturgia española actual”. Monográfico de *Ínsula*, julio-agosto, nº 823-824.
- Brizuela, Mabel (ed.) (2011): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Cordone, Gabriela (2011): “*La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la historia”. En: *Estreno* 37.2, pp. 101-114.
- (2012) (ed.): “En torno a la dramaturgia de Juan Mayorga”. En: *Boletín Hispánico Helvético* 19, pp. 81-180.
- Gabriele, John P. (2014): *Lecturas globales del teatro español del siglo XXI*. Madrid: Fundamentos.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Mayorga, Juan (2014): Adaptación de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Madrid: INAEM/CNTC.
- (2014): *Teatro 1989-2014*. Segovia: La Uña Rota.
- (2015): *Hamelin. La tortuga de Darwin*. Ed. Emilio Peral Vega. Madrid: Cátedra.
- (2016): Adaptación de Lope de Vega, *FO! Fuenteovejuna*. Madrid: Ediciones Antígona.
- (2016): *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*. Ed. Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Castalia.
- (2016): *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- Molanes Rial, Mónica (2014): “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”. En: 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 161-177, <[http://www.452f.com/pdf/numero11/11\\_452f\\_Molanes\\_orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f_Molanes_orgnl.pdf)>.

- (2015a): “El teatro de Juan Mayorga”. En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 823-824, julio-agosto, pp. 13-16.
- (2015b): “‘El arte de la entrevista’, con Juan Mayorga”. En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 823-824, julio-agosto, pp. 17-19.
- Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Spooner, Claire (2012): “La mise en scène du silence chez Juan Mayorga: un engagement historique et éthique”. En: Gonzalez, Madelena/Laplace-Claverie, Hélène (eds.): *Minority Theatre on the Global Stage. Challenging Paradigms from the Margins*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 31-47.
- (2014): “Una palabra más”. En: Mayorga, Juan: *Teatro 1989-2014*. Segovia: La Uña Rota, pp. 11-24.

I David Rodríguez-Solás es Assistant Professor en University of Massachusetts Amherst. Su investigación abarca los ámbitos de los estudios literarios y culturales de la España contemporánea, la memoria cultural y los estudios teatrales y de performance. Ha escrito sobre estos temas en publicaciones como *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* y *Bulletin of Spanish Studies*. Es autor de *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español* (2014).