

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
MÁSTER DE ESTUDIOS AVANZADOS EN FILOSOFÍA

TRABAJO DE FIN DE MASTER

***Juan Mayorga: el teatro  
como agitador de conciencias***

***Zoe Martín Lago***

Módulo de Estética

Tutor: D. José Luis Molinuevo

Salamanca, 9 de Junio de 2011

# ÍNDICE

■	Introducción .....	1
	○ Presentación del trabajo .....	1
	○ Interés del tema .....	3
	○ Metodología .....	4
■	Parte I: Contexto del teatro español previo a Juan Mayorga .....	5
	El contexto español desde 1960 hasta nuestros días.	
	○ Los últimos años de la dictadura .....	5
	○ La Transición .....	12
	○ Los primeros años de la democracia .....	14
	○ La “Generación del ‘82” .....	16
	○ El panorama de fin de siglo .....	21
	○ La “Generación de los ‘90” o “Generación Brandomín” ...	26
■	Parte II: El teatro de Juan Mayorga .....	33
	○ Presentación de Juan Mayorga .....	33
	○ Conversación con un actor chino .....	35
	○ El teatro es asamblea .....	47
■	Conclusión .....	57
■	Bibliografía .....	59

# INTRODUCCIÓN

## Presentación del trabajo

El trabajo que aquí se presenta ha de tomarse como el fragmento de otro más amplio. El objetivo de ese proyecto más amplio es servir de ayuda para una mejor comprensión tanto de las prácticas teatrales contemporáneas como del fundamento teórico que subyace en ellas. En esta época en la que se multiplican las definiciones del arte y parece no haber unos criterios de demarcación establecidos, es necesario acercarse a las prácticas artísticas con un conocimiento previo no sólo de su historia, sino también de las técnicas que se emplean hoy día y de la filosofía que las sustenta. Y sólo desde el conocimiento en profundidad de lo que se hace hoy en día en la escena es posible determinar el alcance que puede tener el teatro como vehículo transmisor de ideas.

Asimismo este proyecto está animado por el interés de responder a una pregunta:

¿qué relación guarda el teatro con el poder, con la política?

La cuestión de la tensión en la relación entre arte y poder ha sido planteada a lo largo de toda la historia del pensamiento. Las manifestaciones artísticas se han alzado tanto para salvaguardar a las ideologías dominantes como para enfrentarse a ellas, y en el momento presente esta cuestión vuelve a tomar fuerza, precisamente, por el aparente desmembramiento del mundo del arte, que está dando lugar a infinidad de prácticas artísticas distintas, cada una con unos objetivos y supuestos propios.

¿Qué es capaz de hacer el teatro por el ciudadano, por la comunidad, por el propio pensamiento? A todas estas preguntas se tratará de dar respuesta acudiendo a los textos tanto filosóficos como dramáticos de Juan Mayorga.

La elección de tomar como punto de partida al dramaturgo Juan Mayorga está guiada por la conciencia de que él sintetiza en su trabajo los dos elementos principales de este proyecto: filosofía y teatro.

Mayorga es un gran conocedor del pensamiento de W. Benjamin, filósofo al que dedicó varios años de estudios para su tesis doctoral, centrada en los temas de política y memoria. Asimismo conoce en gran profundidad la teoría crítica frankfurtiana. Esto se refleja tanto en sus escritos teóricos sobre el teatro como en su producción dramática, puesto que presenta en sus obras temas como la importancia de la historia, el lugar de la memoria, la cuestión de la posibilidad de crear experiencia o los temas relativos al shock que causa la guerra.

Otra motivación para elegir a este dramaturgo es la novedad y relevancia que tienen sus escritos, al tratarse de un autor español y en activo. Mayorga es un dramaturgo que en la actualidad está publicando ensayos sobre teatro y cuyas obras se están representando en los

teatros de toda España. Los temas que trata en ellas son los que preocupan a la sociedad actual, pues su horizonte de pensamiento es, en todo momento, el de crear un teatro capaz de agitar las conciencias, de llevar a los actores y espectadores a repensar la realidad a través de las ficciones que presenta en sus obras, en las que plantea temas tan relevantes como el de la memoria histórica o el terrorismo.

Tomando como punto de partida los ensayos y las obras dramáticas de Mayorga, será posible desarrollar una doble reflexión. Por una parte, en el ámbito puramente filosófico, se reflexionará sobre su propuesta crítica en temas de política, historia y sociedad; por otra parte, en el terreno de la estética filosófica, la reflexión versará en torno al papel que puede tener el teatro dentro de la sociedad. Un aspecto relevante será determinar cuál es el alcance político que puede llegar a tener el teatro y en qué términos puede plantearse.

Por eso, la hipótesis de partida es la afirmación de la existencia en Mayorga de una línea de pensamiento que vincula el teatro con la actividad política, entendida en su sentido original: la *polis*

Dentro del marco de referencia del proyecto mayor, el trabajo que aquí se presenta tiene dos objetivos fundamentales, que se corresponden con las dos partes en que está dividido.

El primero de ellos es exponer, aunque brevemente, el contexto del teatro español anterior a Mayorga. El interés de esta primera parte reside en la necesidad de vincular al dramaturgo con su propia historia, con la tradición que él mismo sigue y a la que en ocasiones critica y cuestiona. También la relación con sus mayores: las generaciones anteriores a él, que han ejercido gran influencia sobre su forma de concebir el teatro, que le han enseñado el poder de la innovación formal y, sobre todo, que le han ayudado ver que el teatro es una cosa seria y que hay que encontrar su legítimo lugar en la sociedad actual. Este lugar es el de la llamada hacia la crítica, a través de la escenificación de los temas que interesan a la propia sociedad. Por último, la relación con sus coetáneos, con los miembros de su misma generación, puesto que todos están involucrados en lo mismo. Todos tratan de escribir la misma obra: la obra del presente. Y para comprender en profundidad todo esto, es necesario conocer los entresijos del teatro: cuál es la función de cada uno de sus miembros, cómo se organiza y cómo ha evolucionado en esta última mitad del S.XX.

El segundo objetivo es hacer un esbozo de la concepción que tiene Mayorga del teatro.

También esta parte está dividida en dos. En la primera se cuestiona la necesidad de escribir teatro hoy en día, ¿qué pueden aportar a la cultura, a la sociedad, las obras contemporáneas o la adaptación contemporánea de obras clásicas? La segunda parte desarrolla la respuesta que da Mayorga a dicha pregunta, cuyo punto de partida es la creencia del dramaturgo en un teatro

que sea capaz de mover las conciencias y de hacer al público reflexionar críticamente sobre los problemas de la sociedad.

Para presentar estas dos cuestiones sólo se han empleado los escritos de carácter teórico del autor madrileño: presentación de sus obras, reflexiones sobre el lugar del teatro en la sociedad, sobre aspectos técnicos de la escritura dramática y la adaptación de obras clásicas, aquellos en los que pone en relación la filosofía con el teatro, etc.

Se ha dejado al margen el análisis y el comentario tanto de sus piezas teatrales como de sus adaptaciones de textos clásicos, así como de todo lo relativo a la puesta en escena, el trabajo con actores, directores y compañías, en fin, todo que concierne al aspecto más práctico de la producción teatral.

### **Interés del tema**

La escasa literatura que existe en torno a la reflexión filosófica sobre teatro da la clave para establecer en qué consiste la originalidad de este proyecto.

Se prevé que en el transcurso de la investigación se obtendrá una sistematización del pensamiento estético y político de Mayorga, tema sobre el que apenas existe literatura en la actualidad.

Se ofrecerá también un panorama detallado de la situación actual del teatro en España, en el que se dará cuenta de la multiplicidad de prácticas que encontramos en escena, tratando de arrojar luz sobre ellas, a fin de colaborar en una mejor comprensión del sentido que tiene el teatro en nuestros días.

Por último, gracias a la interdisciplinariedad del proyecto, se tratará de comprobar qué alcance tiene realmente la propuesta del teatro como factor de lucha política y movilizador de conciencias.

La obra de Mayorga, tanto en su vertiente dramática como en la vertiente más reflexiva, está en su mayoría publicada, bien en libros bien en revistas de teatro. No obstante, existen serios problemas para conseguirlos.

En lo relativo a bibliografía sobre la obra del dramaturgo madrileño, la mayoría del material que existe puede dividirse en tres bloques: entrevista, reseñas de algunas de sus obras, y artículos sobre su defensa de un teatro político.

La bibliografía es bastante escasa, y hasta el momento presente no se ha hallado ningún título que dé cuenta de la totalidad de su obra, ni tampoco que proponga una reflexión general sobre su propuesta teatral. Cabe pensar que el motivo que ha propiciado esta falta de bibliografía es la actualidad del dramaturgo que aquí se estudia. Dado que hoy en día está en activo, aún no ha habido tiempo ni perspectiva para llevar a cabo esta labor, a pesar de tener gran importancia.

Todo esto contribuye a que exista un vacío temático bastante amplio que, a lo largo de la investigación se tratará de subsanar. Las líneas más importantes a cubrir desde la estética filosófica son: un análisis de sus obras, atendiendo no sólo al texto, sino también a los diversos montajes y puestas en escena; una reflexión acerca de su poética y su propuesta dramática; y un estudio en profundidad de su defensa del teatro como herramienta para la lucha política. Esta última línea es la que en este trabajo se tratará de exponer, si bien de manera sucinta.

## **Metodología**

La clave de la metodología a emplear es la interdisciplinariedad.

Para abordar un proyecto de este tipo ha sido necesario acudir a textos de filosofía, escritos sobre el teatro y obras dramáticas; asimismo ha sido fundamental leer y visualizar las piezas teatrales y tener en cuenta la recepción de las mismas dentro del propio mundo del teatro: en la crítica especializada, en revistas de teatro, en los medios de comunicación, etc.

Centros fundamentales de información para este tema son la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, el Centro Nacional de Investigación Teatral con sede en Madrid, el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense y la biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. En estas sedes se puede tener acceso a gran cantidad de material tanto en lo que refiere a textos como a grabaciones de las representaciones teatrales.

La transversalidad de este proyecto radica en su combinación de la reflexión propia de la estética filosófica con la necesidad de acudir a la propia representación teatral, tanto en su proceso de creación como en la puesta en escena final. De esta manera el aspecto más teórico de la filosofía y el puramente práctico y formal de la dramaturgia aparecen indisolublemente vinculados.

## **Parte I: CONTEXTO DEL TEATRO ESPAÑOL PREVIO A JUAN MAYORGA**

### **El teatro español desde 1960 hasta nuestros días**

#### **Los últimos años de la dictadura**

La escena española de los años sesenta empieza a reaccionar contra el régimen franquista y, en consecuencia, presenta un cambio significativo respecto a las décadas anteriores, cambios visibles tanto en los aspectos técnicos del teatro como en sus implicaciones sociales y políticas.

La escena de los años cuarenta y cincuenta arrastraba aún la pesada carga de la Guerra Civil y quedaba limitada por el absoluto control, en forma de censura, que ejercía la falange durante las primeras fases de la dictadura franquista. Durante estos años, el teatro se había convertido en el lugar favorito de evasión, de modo que la afluencia de público era bastante considerable, pero lo que el público quería ver eran comedias intrascendentes, de mero entretenimiento.

El sistema de producción del teatro en ese momento se organizaba principalmente en torno a compañías privadas, que compartían beneficios con las empresas que gestionaban los locales. De modo que, al tener como único sustento los fondos de la empresa privada, el sistema de funcionamiento teatral se regía por la ley de la oferta y la demanda, lo que llevó a que la calidad de una obra se midiera exclusivamente en función de su éxito en las taquillas. Esto llevó a que las empresas, para asegurarse un éxito *a priori* y no arriesgarse a tener pérdidas, sólo permitieran la presencia en cartel de autores y actores ya consagrados, e incluso de obras conocidas ya por todos. Así, la cartelera madrileña seguía encabezada por los mismos autores que durante los años anteriores a la guerra: Pemán, Muñoz Seca, Antonio Paso, Jacinto Benavente, Jardiel Poncela, los Quintero, Carlos Arniches, etc..

El otro motor del teatro, si bien con menor presencia, era el Teatro Nacional. Esta idea había surgido durante los años de la Segunda República, pero sólo cobró verdadera entidad cuando, en 1938, Dionisio Ridruejo accedió a la Jefatura del Área de Prensa y Propaganda de la Falange, y planteó la necesidad de una revalorización del catolicismo a través de la recuperación de los autos sacramentales. Con esta intención de recuperar y difundir el teatro de corte más conservador, autorizó a Luis Escobar a poner en marcha dos iniciativas que marcarían en gran medida el devenir del teatro, ambas propuestas por los intelectuales más vanguardistas de la época republicana: los teatros ambulantes, similares a los que habían impulsado Alejandro Casona, con su "Teatro de las Misiones Pedagógicas", Lorca con "La Barraca" o Max Aub con "El Búho", cuya misión era llevar el teatro a los pueblos; y el Teatro Nacional de la Falange, que partía de la idea original del Consejo Nacional de Cultura, que

había aprobado poner en marcha tanto un Teatro Nacional como un Teatro Lírico Nacional, proyectos ambos truncados.

El Teatro Nacional de la Falange contaba con tres teatros en Madrid: el Español, el María Guerrero y el de Cámara y Ensayo, todos subvencionados por el Estado.

No es de extrañar que en este contexto resultara del todo imposible la innovación formal en la escena, así como el debut de nuevos autores.

Todo este sistema de producción teatral comienza a cambiar a finales de los años cincuenta por diversos motivos que se influyen mutuamente, unos técnicos: el descenso en la calidad de los espectáculos teatrales, que se hace más palpable con la llegada del cine, obliga a un cambio en el modo de producción y gestión de la escena: nace el teatro independiente; otros artísticos: la innovación en el teatro se había estancado y era necesario revitalizar la escena: comienza un nuevo momento de vanguardia; y otros políticos y sociales: actores y dramaturgos empiezan a querer manifestar en escena su descontento con el régimen franquista: se inicia un teatro de compromiso político, que culminará en la transición política.

La disminución en la calidad de las obras tiene como causa principal la escasa formación de los actores y el desgaste que les provocaba el sistema de actuaciones que había establecido. Durante la dictadura, para ejercer la profesión de actor había que estar en posesión del carné del Sindicato único del Espectáculo, que podía conseguirse por tres vías: una, ser hijo de actores; otra, la más minoritaria, cursar los estudios correspondientes en los Conservatorios superiores y hacer dos meses de prácticas; y por último, la que más atraía a los aspirantes a actores, era la del *meritaje*, que consistía en pasar seis meses trabajando en una compañía, con pequeños papeles y sin sueldo.

Como puede verse, no había grandes exigencias ni intelectuales ni de formación técnica para lograr dicho carné. En este momento la única forma de aprender era ser autodidacta, observando a los grandes actores consagrados en las tablas e imitándolos en la medida de lo posible. Ideas como el análisis del personaje, o las técnicas vocales o interpretativas, no tenían cabida en la formación de los actores, puesto que los modernos métodos de interpretación que se estaban experimentando en los demás países europeos aún no habían llegado a España debido al aislamiento que había provocado el franquismo. Como consecuencia de todo esto, la idea de que “el actor nace, no se hace”, ha sobrevivido en nuestro teatro durante demasiado tiempo.

A esta falta de formación técnica, hay que sumar el hecho de que los actores trabajaban al servicio de compañías de repertorio, es decir, compañías que llevaban en cartel una veintena de obras. Esto requería una jornada de cuarenta y ocho horas semanales, a razón de ocho horas diarias, entre las que se cuentan tanto los ensayos -en los que se montaban todas las obras prácticamente al mismo tiempo, usando los mismos elementos para todos los decorados



e indumentarias-, y las representaciones, que normalmente se programaban dos o tres funciones diarias.

Ante esta situación el papel del apuntador, resguardado en la concha central del escenario, resultaba crucial para dar los pies a los actores cuando olvidaban frases, así como el trabajo del regidor, encargado de todo cuanto sucedía en escena: desde avisar a los actores de sus entradas y salidas, a controlar todos los objetos que debían aparecer, e incluso organizar los cambios de escena, las subidas y bajadas de telón y los saludos finales.

Viendo todo esto, no es difícil imaginar el desgaste físico a que se veían sometidos los actores, y la escasa calidad que podían tener los montajes realizados de esta manera, contando además con que las compañías se trasladaban de una ciudad a otra y eran normalmente los propios actores los encargados tanto de organizar los preparativos, como de montar y desmontar la escenografía para cada función, puesto que el rol del director de escena aún no existía tal y como lo conocemos hoy en día.

El teatro dejaba ver cada vez más, la imperfección de su acabado, la constante improvisación a la que estaba sometido, así como el estado precario en que se encontraban los montajes, a merced en todo momento del éxito o fracaso que tuvieran ante el público.

Además, este momento de declive de la calidad de la escena española, coincidió con el auge del cine en color. Los espectadores que asistían a las salas de cine, quedaban embelesados ante interpretaciones de altísimo nivel y efectos especiales con los que la pobre tramoya del teatro del momento no podía ni soñar. Por este motivo las empresas privadas comenzaron a invertir más dinero y publicidad en el cine, relegando al teatro a un puesto muy secundario dentro del panorama general de los espectáculos y las artes.

La solución a estos problemas llegó de la mano del teatro independiente, que fue capaz de alterar el sistema de producción teatral, permitiendo así una mayor libertad tanto formal en los montajes como de compromiso político, al desvincularse de la tradicional empresa privada y de los fondos del gobierno franquista. Los precedentes del teatro independiente se encuentran en el teatro universitario, que supuso un primer momento de libertad tanto en producción como en montaje, ya que estaba dirigido por jóvenes autores e intelectuales con muchas ganas de cambiar el panorama teatral. Sin embargo, al estar vinculados a la universidad, nunca pudieron librarse del control falangista, ya que era el sindicato único de estudiantes (SEU), el encargado de organizar y patrocinar los festivales nacionales, el único lugar en que estos grupos podían actuar.

Estos festivales concluyeron con los celebrados en Palma de Mallorca, de 1968 a 1971, momento en el que el SEU ya había desaparecido y casi la totalidad de los grupos universitarios también, por falta de organización y de fondos.

No obstante, el empuje de los teatros universitarios encontró continuidad fuera de las universidades, en los teatros independientes, que tratando de superar las limitaciones prácticas

que habían sufrido los grupos universitarios, lograron autonomía artística, económica y organizativa.

El nacimiento del teatro independiente originó la incorporación al panorama teatral de una nueva generación de autores, con una estética cargada de nuevas ideas. Asimismo llegaron nuevos actores mejor formados y se creó un nuevo rol: el del director de escena, que a partir de este momento ostentará el cargo de mayor responsabilidad, tanto en las decisiones escénicas como en la producción. Con estos nuevos elementos, el teatro estaba preparado para afrontar el gran reto: asumir la nueva función de llamar a la conciencia colectiva y reivindicar para el teatro un nuevo papel dentro de la sociedad, eliminando la vieja idea de que la escena sólo servía para entretener al público. Con energías renovadas, los miembros del teatro independiente trataron de recuperar el público que se había perdido, y para ello buscaron en universidades, barrios, pueblos y clases sociales que habían abandonado el hábito de ir a ver las comedias de entretenimiento. Si bien es cierto que, a pesar del gran esfuerzo que se puso en ello, la recuperación del público no llegó a tener el resultado esperado; el teatro ha dejado de contar con el espectador mayoritario que tuvo en otras épocas, hecho apreciable incluso en la actualidad.

Los teatros independientes que más influencia han tenido en el panorama español se encuentran en torno a dos grandes focos: Madrid y Barcelona.

En 1960, María Aurelia Capmany y Ricard Salvat crearon en Barcelona una Escola Dramàtica llamada "Adrià Gual". En esta escuela, además de la actividad docente habitual, se inició un proceso de gran relevancia para todo el teatro español: Ricard Salvat introdujo la teoría y práctica dramática del alemán Bertolt Brecht, que ejercerá una enorme influencia en todos los dramaturgos de las generaciones posteriores. Además, con sede en la misma escuela, fundaron una compañía llamada también "Adrià Gual", cuyos primeros montajes, *La pell de brau* (1960) y *Primera història d'Esther* (1962), ambas de Salvador Espriu, y *Mort d'home* (1961) del propio Ricard Salvat, presentan todos los rasgos del recién creado teatro independiente.

El otro gran núcleo, Madrid, no se queda atrás en lo que a innovación se refiere, ya que también a principios de los sesenta, llegó a la ciudad el actor americano William Layton, formado en las técnicas interpretativas del ruso Stanislavski. En torno a esta figura se formó el Teatro Estudio de Madrid, dirigido por Miguel Narros y Maruja López, sus principales discípulos.

Además de las labores educativas y de innovación dramática, también produjeron montajes de corte independiente, uno de los más emblemáticos es *Cuento para la hora de acostarse* (1966) de Sean O'Casey.

Pero el teatro independiente no quedó limitado a estas dos grandes urbes, pues a lo largo y ancho de todo el territorio español nacieron iniciativas de este tipo: en Barcelona, además de la compañía Adrià Gual, nacieron Els Joglars, Los Cátaros, el Group d'Estudis Teatral D'Horta, L'Escopri, Comediants, La Claca; en Madrid, además del Teatro Estudio, encontramos Goliardos, el Teatro Experimental Independiente, Tábano, Bululú, Teatro Libre, Ditirambo, Ensayo 1 en Venta; en Sevilla contaban con el Teatro Español Universitario, derivado después en Tabanque y Esperpento; en Segovia, Libélula; en Zaragoza, el Teatro de Cámara; en Murcia, el Teatro Universitario; en Bilbao, Akelarre; en Vitoria, la cooperativa Denok; en Asturias, Caterva, Gesto y Margen; en Logroño, Adefesio; en Valencia, el Pequeño Teatro; en Cádiz, Quimera y Carrusel; en Granada, Aula 6; en Valladolid, Teloncillo; en Pamplona, El Lebril Blanco; En Toledo, Pigmalión, etc.

Cada uno de estos grupos creó una línea de trabajo propia, con una estética y un repertorio característicos. Pero todos ellos tienen un factor común: la presencia en su repertorio de obras dramáticas de los nuevos autores, y una forma de trabajo de tipo cooperativa, abandonando el sistema de la tradicional empresa privada.

Este nuevo modo de producción trajo consigo la consolidación de la figura del director de escena, cuyo proceso de incorporación fue complicado debido a dos motivos: en primer lugar, los actores –en particular el “primer actor”- no hicieron fácil el trabajo a los directores, llevó tiempo el que todos se sometieran a esa tiranía consentida que situaba al director por encima de ellos, controlando todos los detalles de la obra. El otro motivo es la total ausencia en España de estudios de dirección: la primera generación de directores era autodidacta, y había aprendido todo lo que sabía a fuerza de ensayo y error en grupos universitarios o de aficionados. Los nombres más destacados de esta primera generación de directores son: Felipe Lluch, Luis Escobar, Modesto Higuera, Cayetano Luca de Tena, Huberto Pérez Ossa, José Tamayo, Salvador Salazar, Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach, José Luis Alonso Mañes, Gustavo Pérez Puig, Miguel Narros, Antonio Chic, Rafael Richard, Roberto Carpio y José Osuna, entre otros.

Estos primeros directores fueron capaces de introducir grandes cambios en la forma de trabajo y, como no, en los resultados de las funciones. Uno de los elementos que más se benefició fue el escénico, ya que todos los directores trataron de enriquecer los decorados, vestuarios, la iluminación, etc. De hecho, algunos de los trabajos asociados al teatro mejoraron notablemente su estatus: el escenógrafo, pasó de ser un carpintero que construía y reparaba los escenarios, a un artista, creador y diseñador de los decorados; también los técnicos de luces y sonido ganaron en autonomía impulsados por el desarrollo de la tecnología, y dejaron de ser electricistas para convertirse en diseñadores; otra figura que ganó en presencia fue el adaptador, que empieza a colaborar estrechamente con el director para mejorar la traducción del texto dramático a representación escénica.

Por otra parte, dado que los directores organizaban y supervisaban los ensayos, lograron que los actores se aprendieran los textos y dejaran de improvisar o de depender del apuntador, figura que, por cierto, empezó a desaparecer de la escena cuando en 1942, Cayetano Luca de Tena eliminó la concha del escenario. Este control absoluto de los textos y de la obra sólo pudo lograrse debido al cambio en la concepción del propio grupo, que dejaba de ser una compañía de repertorio para pasar a producir los montajes de uno en uno. Esto mejoró enormemente no sólo la calidad de las representaciones, sino también la calidad laboral de los actores, que estaban sometidos a menos presiones y amparados por un nuevo tipo de contrato, con una reducción de horas laborables a cuarenta y dos, y del número de representaciones a una o dos diarias.

Además, los directores de escena se encargaron de incorporar métodos, tanto de dirección como de representación, provenientes de otros países, colaborando en la introducción de las vanguardias extranjeras en España.

Como última innovación reseñable, introdujeron el sistema cooperativista de trabajo. Dado que la gran mayoría provenía de ambientes universitarios, fomentaron el trabajo en equipo, con la igual participación de todos: actores, técnicos, colaboradores, etc. logrando al mismo tiempo que el montaje fuera más rico y creado con mayor entusiasmo.

La segunda generación de directores de escena lo tuvo más fácil ya que contaba con maestros a los que emular. Provenían asimismo, en su mayoría, del ámbito universitario y les movía no sólo la pasión por el teatro, sino también una gran implicación en la búsqueda del cambio social y político. El teatro independiente vivió con estos directores su momento de mayor implicación social y de lucha contra el franquismo. Sin embargo esta generación no se dedicó en exclusiva al teatro por dos motivos fundamentales: por una parte, la implicación con el cambio político y la lucha contra el franquismo les llevó a compaginar el teatro con otras labores, como la docencia, la televisión o la política; por otra parte, los directores de la generación anterior se encontraban en esos momentos en su auge, dejando poco espacio para estos nuevos nombres, de entre los que hay que destacar a José María de Quinto, José Martín Recuerda, Eugenio García Toledano, Ángel Fernández Montesinos, Mario Antolín, Juan José Alonso Millán, Aitor de Goiricelaya, Carlos Pérez de Muniain, Miguel Bilbatúa, Jaime Azpilicueta, José María Morera, Jacinto Cátedra, José María Loperena, Alberto Castilla, Antonio Díaz Zamora y José Sanchís Sinisterra.

La tercera generación de directores tardó poco en llegar a escena, apenas unos cinco años después. Joaquín Arbide, Ángel Facio, Eduardo Camacho, Alberto Omar, Luis María Iturri, José Blanco Gil, Jose Manuel Garrido y un largo etcétera, salían de los teatros universitarios dispuestos a cambiar el panorama gracias a la recepción de las teorías de los maestros europeos. También ejercerán, junto con los más destacados miembros de las generaciones

anteriores, la función de formadores de las generaciones futuras en escuelas, conservatorios y compañías.

El desarrollo y la difusión de este nuevo tipo de teatro planteaba nuevas exigencias, especialmente en lo referente a los espacios teatrales.

Los escenarios de posguerra seguían manteniendo la estructura propia del teatro del S.XIX, puesto que el tipo de comedia que se hacía no necesitaba nada más sofisticado, bastaba con un escenario pequeño y una tramoya también pequeña, ya que los cambios de escena eran pocos y sencillos. En este escenario no había lugar para la renovación de la escenografía, que ya el alemán Burmann había iniciado en los años veinte y que a España sólo llegaría en torno a los sesenta, de la mano de Barrados y Fontanals.

El escenario se situaba frente al patio de butacas de manera que no hubiera posibilidad de contacto entre los actores y el público –la Ley, aplicada por la Policía de Espectáculos se encargaba de ello-. La sala constaba normalmente de unas ochocientas a mil doscientas butacas, divididas en dos planos: patio de butacas y anfiteatro, con palcos privados.

Es fácil adivinar que este tipo de espacio teatral quedaba obsoleto frente a los nuevos montajes que se estaban proponiendo en los sesenta, ya que lo primordial del teatro independiente es la innovación formal y el acercamiento al público. La influencia que ejerce el medio sobre el texto dramático es enorme: el espacio escénico puede limitar e incluso asfixiar la obra o abrirle un inmenso abanico de posibilidades, y esto fue lo que lograron las salas independientes que empezaron a crearse en este momento. Se trata de salas de menor tamaño, normalmente situadas en los bajos o incluso en los sótanos de los edificios, con un aforo mucho más limitado, normalmente de sesenta a trescientas butacas, colocadas en un solo plano. De esta manera se consiguen dos cosas: la posibilidad de contacto entre los actores y el público y la igualdad entre todos los espectadores, eliminando la jerarquía de clases en la distribución de los asientos y unificando, en consecuencia, el precio de la entrada.

El escenario, si bien suele ser pequeño, está magníficamente equipado y adquiere una versatilidad impensable en los teatros tradicionales. Dichos escenarios provocan a su vez un cambio en la dramaturgia, puesto que acogen preferentemente obras con pocos personajes e interacción con el público. Esto ayuda en gran medida a que se estrenen las obras de los jóvenes autores, que venían promoviendo el cambio en las estructuras formales del texto dramático. Además, en torno a estas salas independientes se crean grupos estables de trabajo coordinados al estilo cooperativo.

Estas salas florecieron por todo el territorio como lo habían hecho antes los grupos independientes, de manera que en poco tiempo aparecieron en Madrid las salas privadas Alfíl, Mirador, San Pol, Teatro del Círculo, Ensayo 100, Teatro de Cámara, Pradillo, Cuarta Pared, Triángulo, El Canto de la Cabra, Espada de Madera; y las públicas Sala 2 del Centro de la Villa, la Margarita Xirgu en el Teatro María Guerrero y la Galileo. En Barcelona las más importantes fueron las salas Beckett, La Cuina, Malic, la Casona, Artenbrut y Tantarantana. En Andalucía

las más regulares fueron La Imperdible en Sevilla, la Sala Cánovas en Málaga, La Alhambra en Granada y la Central Lechera en Cádiz.

Al mismo tiempo que estas salas, nacieron los festivales de teatro independiente, que pusieron de moda las giras por distintos puntos de España. Los festivales también influyeron en la configuración final del teatro independiente, ya que animaron a los grupos a desplazar todos los elementos de producción y a los propios actores en vehículos pequeños, fomentando lo que se ha dado en llamar la “estética de la furgoneta”.

Estos festivales tenían dos objetivos: activar a los grupos, provocando el intercambio y los nuevos espectáculos, y servir de temporada a las ciudades que durante el resto del año carecían de espacios aptos para este tipo de teatro.

El interés que suscitó no sólo en el gremio, sino también entre los universitarios y el público, el teatro independiente, hizo florecer también las revistas especializadas, que se convirtieron en el mejor medio de debate, y difusión de las nuevas propuestas. La primera revista de teatro, que sigue en activo hoy, fue *Primer Acto*, fundada en Madrid en 1959, impulsada por José Monleón. Esta revista mantuvo una posición de izquierdas muy arriesgada para el momento en que fue creada, y estuvo amenazada de cierre varias veces.

Una revista más vinculada al teatro independiente es *Yorick*, fundada en Barcelona en 1965.

También destaca *Pipirijaina*, fundada en Madrid hacia 1974, cuando el teatro independiente ya estaba consolidado.

## **La Transición**

Con la muerte de Franco se inicia el proceso de cambio político en España. Este proceso, en el ámbito del teatro no fue tan exitoso como se esperaba, de hecho el panorama apenas cambió: hasta 1977 se mantuvo la censura y, aunque después desapareciera oficialmente, seguía presente en la mentalidad de la mayoría de los críticos y del público más conservador, de modo que muchas de las obras de vanguardia siguieron sin poder ser estrenadas hasta bien entrados los ochenta. Esto influye notablemente en el hecho de que en este momento se radicalizara la distinción entre el teatro comercial y el de vanguardia. Los caminos del teatro se bifurcan y desde entonces no ha vuelto a unificarse, y la consecuencia más relevante es la consiguiente división del público. Partiendo del hecho de que ya en los años sesenta había disminuido notablemente la afluencia de público a las funciones teatrales, el escaso público que se acercaba a las taquillas lo hacía para asistir a las obras más comerciales, dejando vacíos los asientos de las salas independientes. La consecuencia fue una demoledora ausencia de público en las obras de vanguardia, lo que llevó a que estas cada vez se estrenaran menos e incluso a que se concibieran más para su lectura dramática que para su representación. Esto

sucede con gran parte de las obras del grupo llamado simbolista, cuya escritura juega con el lenguaje hasta unos límites que el espectador medio no podía asimilar.

Otro importante cambio fue la intervención del Estado subvencionando los grupos de teatro. En un primer momento se limitó a apoyar económicamente a algunos grupos pero, con la creación de las Comunidades Autónomas, el dinero para subvenciones de este tipo se multiplicó, convirtiéndose así el gobierno en el principal inversor. Esto obligó a las empresas privadas a asegurarse los éxitos de taquilla recurriendo al ya conocido truco de apostar sólo por autores consagrados, cosa que influyó en la mencionada escisión del público.

Gracias a la subvención estatal, vieron la luz los llamados teatros estables, que seguían el esquema cooperativista de los grupos independientes. Pero la falta de éxito en taquilla de estas obras de corte más bien vanguardista, unido a la mala distribución de los fondos disponibles, hizo que este tipo de iniciativa no tuviera continuidad en el tiempo. De esta manera, al final de la transición, la empresa privada se había visto reducida al mínimo y, al mismo tiempo, la empresa pública había perdido gran parte de su prestigio, quedando el teatro inerte ante cualquier otro tipo de espectáculo o producción cultural.

Por otra parte, los teatros nacionales desaparecieron en 1978. Esta medida la tomó el gobierno de la UCD con el doble objetivo de crear un Centro Dramático Nacional en Madrid -que dirigiría Marsillach-, y fomentar propuestas similares en las distintas Comunidades Autónomas para descentralizar la producción teatral.

Dado que dentro del teatro comercial las figuras destacadas continuaban siendo las mismas que en los años posteriores a la Guerra Civil, me centraré en las nuevas tendencias que venían marcando las vanguardias desde los años sesenta.

Las más importantes fueron el expresionismo de Max Reinhardt, el teatro épico de Brecht, el teatro del absurdo de Ionesco o Camus y el teatro de la crueldad de Artaud. Pero la vanguardia que más presencia tuvo en nuestro país fue la desarrollada por la generación simbolista, generación marcada por su absoluta marginalidad respecto a las carteleras, así como por su férrea oposición al régimen franquista, que llevó a sus componentes a ser perseguidos por la censura.

El rasgo formal que aglutina a los actores de este grupo es la experimentación lingüística, que les lleva a plantear obras con anécdotas alejadas de la realidad, a desarrollar temas abstractos a través de depuradas metáforas y a eliminar todo rasgo de realismo tanto en las situaciones como en los personajes. Así no es de extrañar que el público, acomodado a no tener que pensar para comprender las obras comerciales, huyera despavorido ante estos experimentos que lo obligaban a terminar de configurar la obra, imponiéndoles la tarea de llevar al plano real lo que los autores exponían de un modo irreal. El fracaso de esta generación simbolista en las carteleras supone el inicio del fracaso en la adecuación entre el público y la vanguardia, que sigue siendo una constante en la actualidad.

Dentro de esta generación, hay que destacar sobre todo tres nombres: José María Bellido, uno de los principales guías de este movimiento; José Ruibal, el gran ideólogo; y Miguel Romero Esteo, principal representante de esta generación, más que por su intención estética, por su extraordinario manejo de la lengua. También destacan Luis Riaza y Antonio Martínez Ballesteros.

El otro gran grupo de vanguardia surge unos años después bajo diversos nombres: teatro underground, subterráneo, marginado, maldito, inconformista...pero ha pasado a los manuales con la imprecisa etiqueta de "nuevo teatro español". Estos autores mantienen las mismas inquietudes formales que los simbolistas, pero añaden a sus obras la tendencia social y política. Se oponen en tono crítico al régimen establecido y a la sociedad que lo tolera, y para ello emplean nuevos efectos lingüísticos y escénicos, especialmente el esperpento valle-inclaniano. Otro rasgo destacable es su participación directa en los montajes, colaborando con directores de escena y actores para que sus piezas alcanzaran el cometido que pretendían: la movilización social. Si bien estas obras se integraron en los circuitos independientes, no por ello contaron con afluencia de público, por lo que esa intención social quedó frustrada desde el principio.

Los autores más destacados de este nuevo teatro son Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Juan Antonio Castro, Daniel Cortezón, Hermógenes Sáinz, Manuel Pérez Casaux, Fernando Macías, Fernando Martín Iniesta, Jorge Díaz, José Arias Velasco, Luis Matilla, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero, Ángel García Pintado, Miguel Ángel Rellan. Y de entre los autores exiliados, destacan Andrés Ruiz, José Guevara, José Martín Elizondo y Fernando Arrabal.

### **Los primeros años de la democracia**

Los primeros años de la democracia presentan dos aspectos importantes para el panorama teatral. En primer lugar, con la Constitución de 1978, se desplegó una nueva distribución de la geografía española: nacieron las diecisiete Comunidades Autónomas. En segundo lugar, la entrada del PSOE en el poder, a finales de 1982, significó una nueva esperanza de cambio en los medios teatrales.

El nuevo gobierno socialista puso en marcha una serie de medidas para renovar el panorama teatral que en tan delicado estado se encontraba en ese momento. El objetivo primordial era centrar la atención en el teatro público, y para ello se reestructuró el Centro Dramático Nacional (CDN), elevando considerablemente su presupuesto para tratar de ponerlo al mismo nivel que los grandes centros de producción europeos. Además, se creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico para revisar y difundir las obras de nuestro Siglo de Oro, y se fundó el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) como lugar de investigación de las modernas formas de expresión teatral. En el CNNTE tuvo lugar una labor tan relevante como extraña a la



esencia misma de las vanguardias: por primera vez, era la administración la que promovía la innovación y la experimentación más vanguardista y la subvencionaba. Durante unos años, este centro fue el lugar de encuentro de autores que tendrán enorme influencia en el panorama de fin de siglo: Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Juan Mayorga, Sara Molina y algunos autores más. Todos ellos tuvieron el privilegio de contar con las propuestas de CNNTE, que les permitió ponerse en contacto con los mejores maestros, que les pusieron en el camino para renovar la literatura dramática. Esta institución también promovía encuentros y publicaciones entre creadores jóvenes y participación en debates, talleres y seminarios sobre la pretendida renovación teatral. Sin embargo, esta iniciativa a pesar de su éxito inicial tuvo poca continuidad en el tiempo, ya que en el primer cambio significativo de gobierno, en 1994, desapareció sin ser reemplazada por ninguna otra institución semejante.

Otra reconversión importante fue la del Centro Nacional de Documentación Teatral, que se convirtió en un importante órgano de difusión gracias a su revista *El público*.

Por otra parte, se pusieron en marcha distintas políticas para posibilitar que el sector privado desarrollara su actividad, y para subvencionar con ayudas públicas a algunas compañías.

También se incrementaron los eventos internacionales, en forma de festivales temáticos, como el de Mérida, Almagro o el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz.

Incluso la propia administración sufrió una reorganización interna: la Dirección General de Música y Teatro se transformó en Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, y apareció la tan necesaria Ley del Teatro, que venían reclamando los profesionales de la escena desde la dictadura.

La elevación de los presupuestos estatales para el teatro fue grandiosa, y vino reforzada por los presupuestos propios de las Comunidades Autónomas. Esto permitió también iniciar la rehabilitación de la mayoría de los teatros españoles, cuyo lamentable estado los había dejado obsoletos para la nueva dramaturgia que se estaba abriendo camino.

Como consecuencia de estos cambios y nuevas inversiones, la escena española volvió a recuperar la calidad que había perdido y el público volvió gustoso a las taquillas. El único gran problema, o más bien la paradoja, es que los autores españoles vivos perdieron todo el apoyo de los medios de producción. En los años ochenta, la escena española se expandía, llegando a estar formada por autores de muy diversas procedencias: coexistían autores realistas, simbolistas, vanguardistas, cómicos tradicionales, etc., Pero lo llamativo de esta situación es que todos ellos se encontraban en la misma tesitura: a ninguno le resultaba fácil lograr que sus obras se estrenaran. ¿A qué podía deberse esta extraña situación? Estos autores habían tenido presencia más o menos regular durante los últimos años de la dictadura y también durante la Transición, si bien cada uno acorde a lo que estaba establecido, es decir, los autores de teatro cómico y los realistas contaban con el público mayoritario, mientras que los simbolistas y los vanguardistas sólo estrenaban en las ya mencionadas salas independientes o en festivales especializados. Pero aún así, todos ellos tenían su hueco en las tablas, ¿cómo es

posible que ahora, plenamente instaurada la democracia por la que tanto habían luchado, se les olvidara?

Los propios autores hablan en este sentido de un sentimiento de “generación perdida”, abandonada tras la consolidación de la democracia por dos motivos fundamentalmente. En primer lugar, las obras que venían presentando hablaban de un tiempo que, si bien apenas había pasado, ya no constituía el más vivo presente. Las obras que hablaban de la necesidad de cambio y las que criticaban el régimen franquista, ahora quedaban relegadas al olvido por el nuevo contexto, en el que la gente no quería volver la vista a esos años tan cercanos como hirientes. La creación de la después conocida como “sociedad del bienestar”, trajo consigo un momento a-reflexivo, a-crítico, en el que estas formas de agitación de las conciencias simplemente no tenían respuesta, ahora ya no por la censura, sino por la apatía del público y las ganas de olvidar. Por otra parte, comienza una labor que, si bien era necesaria, contribuye a que los autores vivos no tengan hueco para estrenar sus obras: la recién instaurada democracia se centró en la recuperación de los grandes autores clásicos, tanto españoles (Valle-Inclán y Lorca fueron los grandes rescatados), como europeos (Ibsen, Chejov, Pirandello, Brecht...). La recuperación de nuestros clásicos es justa y muy necesaria, así como la asimilación de las innovaciones procedentes de otros países, pero en este momento, no hizo más que acentuar la situación de la “generación perdida”.

Este hecho responde sin duda al interés provocado por la inminente entrada de España en la Comunidad Económica Europea y el afán de equiparar nuestro teatro con el de las grandes capitales de Europa.

A todo esto hay que añadir el protagonismo que cobraron otros fenómenos sociales, como el mundo editorial, el cinematográfico y el televisivo, puesto que todos ellos movían mucho más volumen económico e intereses.

### **La “Generación del ’82”**

A continuación se expone brevemente un elenco de los autores más relevantes de este momento, centrando especial atención en los que han ejercido magisterio sobre la generación de fin de siglo, a la que pertenece el autor a quien estará dedicada la segunda parte de este trabajo: el madrileño Juan Mayorga.

Pero antes quiero advertir que, si bien emplearé la palabra “generación” para referirme a estos autores, no se trata de una generación propiamente dicha. Estos autores afirman no sentirse identificados con ninguna generación, no pertenecen a ninguna escuela ni programa establecido, ni ofrecen una estética o temática común. Lo que en realidad tienen en común es precisamente la dificultad arriba mencionada para llegar a las tablas. Si me he referido a ellos como la “generación del ’82” es porque uno de sus integrantes, Ignacio Amestoy, se refiere a

ellos mismos como “una generación del '82, nacidos en la década de los cuarenta, cuyos miembros tenían entre veinticinco y treinta y cinco años en 1975 a la muerte del dictador. De vocación autoral tardía y procedentes del teatro independiente, de un lado, o de otros sectores de la creación, o de la cultura y la enseñanza”.<sup>1</sup>

Sin embargo, analizando un poco la trayectoria de sus obras, se puede decir que estos autores sí que tienen algunas cosas en común: proceden en su mayoría del ámbito universitario y años después se van incorporando a la práctica de la profesión teatral. Son dramaturgos novedosos tanto por la defensa de sus posturas ideológicas, que les lleva a elaborar un nuevo teatro, capaz de buscar la implicación social y el compromiso, como por su afán de experimentar con los lenguajes escénicos y con los textos, personajes y argumentos de los grandes clásicos; buscan en todo momento lo contemporáneo. Otro rasgo común es el uso del humor y de la ironía para tratar temas tan serios como lo son aquellos que llaman al cambio social. El uso del humor se vuelve prácticamente necesario para poder plasmar el desencanto generacional y el compromiso con la subversión de los valores que primaban durante la dictadura. Este desencanto a menudo queda plasmado en personajes que han fracasado en algún aspecto de su vida, personal o laboral, y que se tienen que enfrentar a una realidad que les resulta asfixiante. Como último rasgo en común, podría mencionarse el recurrente uso de lo meta-teatral.

De la larga lista de dramaturgos de este momento, aquí sólo se hará mención de los que más han influido en la generación siguiente.

Josep María Benet i Jornet. Nacido en 1940, es quizá el autor más representativo de la escena catalana de fin de siglo, y es de los pocos dramaturgos que ha conseguido mantenerse en primera línea del teatro tanto en español como en catalán.

Sus primeros pasos en la escena fueron dentro del realismo, pero ya desde el principio plasmó su interés por la indagación en los elementos simbolistas. A lo largo de su obra se percibe una evolución desde su estética inicial hacia un teatro mucho más imaginativo, aunque a modo de bajo continuo se encuentra siempre la preocupación social y el interés por un teatro de contenido. También se ha interesado por el terreno infantil, estrenando obras de éxito como *Taller de fantasía* (1970), *Supertot* (1971) y *El tesoro del pirata negro* (1985).

Su dramaturgia aparece salpicada por recursos dramáticos muy diferentes, siempre en constante innovación, lo que ha hecho que se le compare con los grandes clásicos de fin de siglo: Koltès, Mame, Beckett, Pinter, Vinaver...

De entre sus obras hay que destacar *Una vella coneguda olor* (1964), *La nau* (1989), *Berenàveu a les fosques* (1971), *Apunts sobre la belleza del temps* (1977), *Quand la radio parlava de Franco* (1978) y *Descripció d'un paisatge* (1978). Después de la Transición muchas de sus obras fueron traducidas al castellano y estrenadas en Madrid: *Motín de brujas* (1980),

---

<sup>1</sup> Ignacio Amestoy: “En un realismo posmoderno”. ADE, 50-51 (1996): 91-93.

*La desaparición de Wendy* (1973), *El manuscrit d'Alí Bei* (1984), *Desig* (1989), *Fugaç* (1994), *Testament* (1995) y *El perro del teniente* (1997).

José Sanchís Sinisterra. Nacido en Valencia en 1940, procede también del mundo del teatro universitario e independiente. Licenciado en filología y profesor de literatura, ha obtenido el Premio Nacional de Teatro. Ha desarrollado una amplia labor escénica y un importantísimo trabajo docente, que abarca desde la promoción y gestión de la Sala Beckett y el Teatro Fronterizo -ambos en Barcelona-, hasta sus trabajos como profesor y conferenciante en distintas instituciones. A través de estos y otros proyectos, como los talleres de escritura teatral, ha ido ejerciendo un importante magisterio que influirá notablemente en autores de las generaciones siguientes, como Sergei Belbel, Luïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Carles Batlle, Paco Zarzoso, Yolanda Pallín o Juan Mayorga.

Gracias a su dominio de los recursos técnicos de la construcción escénica y su alto nivel literario, ha dado suculentos frutos en el campo de la experimentación del lenguaje escénico, especialmente en el oral. Se ha preocupado por investigar los límites del lenguaje y del propio teatro, y ha contribuido con interesantes reflexiones sobre el lugar que el teatro ocupa en la sociedad.

Su teatro aparece atravesado por una mezcla de humor y dramatismo y por un constante deseo de pureza en la conducta de sus personajes, casi siempre menesterosos pero moralmente vencedores. Presenta este tipo de personajes porque está preocupado por la nueva sociedad que se está creando, por los problemas históricos y políticos, en definitiva, por todo lo contemporáneo. Uno de los temas recurrentes en sus obras es la reivindicación de la memoria histórica, posicionándose a favor de los vencidos. Esto hace que su obra esté siempre cargada de intencionalidad política, pero sin caer en ningún momento en el vacío panfletismo.

Los autores que más le han influido son Beckett y Brecht, hasta el punto de que él mismo se considera un "brechtiano heterodoxo".

En los últimos años se ha interesado por la ciencia y por la estética de la recepción, cosa que ha logrado plasmar con gran humor en sus obras más recientes.

Su obra teatral comienza con adaptaciones como *La leyenda de Gilgamesh*, *La noche de Molly Bloom* o *El gran teatro natural de Ocklahoma*. Su primera pieza de relevancia fue *Ñaque, o de piojos y actores* (1981), fruto de una dramatización libre de *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando. A partir de ese momento, sus textos empezaron a adquirir notoriedad: *Los figurantes* (1989), *Trilogía americana* (1992), *Perdida en los Apalaches* (1992), *El cerco de Leningrado* (1994), *Marsal Marsal* (1994), *Valeria y los pájaros* (1995), *El lector por horas* (1998), *La raya del pelo de William Holden* (2000), y un largo etcétera.

Pero sin duda, su obra más popular, y una de las más importantes de esta segunda mitad del S.XX, es *¡Ay Carmela!* (1987), que obtuvo un importante éxito de público a pesar de las reticencias de algunos sectores de la crítica. Esta obra es un ejemplo de metateatro puesto al servicio de la reivindicación de la memoria histórica, una oposición al olvido y a la negación del pasado que se había impuesto con la transición política.

Jerónimo López Mozo. Nacido en 1942, es otro de los autores que ha logrado mantener su obra, si bien exclusivamente en los ámbitos especializados, tras los años de cambio político. Procede del teatro independiente y mantiene en todo momento su empeño en la renovación estética, marcada por el teatro del absurdo, las propuestas de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Esta experimentación le lleva a plantear obras no tanto para que sean representadas como para que sean leídas, como *Blanco en quince tiempos* (1967), *Negro en quince tiempos* (1967), *Maniquí* (1970), *Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada*, *La maleta de X*, *La viruela de la humanidad*, *Los ojos de Edipo* (1996), *Combate de ciegos* (1997) o *El engaño a los ojos* (1998).

Otra constante en su obra es la temática de corte político con contenidos de gran actualidad, como los temas del paro o la inmigración, que a veces adquieren la forma del teatro-documento. Obras de este tipo son *Guernica* (1969), *Anarchia 36* (1971), *Eloídes* (1990) o *Ahlán* (1995).

José Luís Alonso de Santos. Nació en Valladolid en 1942, se licenció en Psicología y Ciencias de la Información y en la actualidad es catedrático de Escritura Teatral en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Teatro y es otro de los autores más relevantes de los procedentes del teatro independiente. Ha colaborado en los grupos TEM, y Tábano, y fundó en 1970 el Teatro Libre de Madrid, que se mantuvo en activo hasta 1980. Es uno de los pocos autores de esta generación cuya formación no es exclusivamente autodidacta, ya que contó con el gran maestro americano William Layton, que trajo a Madrid las técnicas teatrales de Stanislavski.

Ha dedicado una parte importante de sus esfuerzos a la enseñanza y la reflexión teórica, revelándose un gran maestro de las siguientes generaciones. Su obra teórica *La escritura dramática* (1998) es una de las más sugestivas reflexiones que existen en castellano sobre la materia.

Los autores que más han influido en su forma de concebir el teatro son Quevedo, el Arcipreste de Hita, Lope de Rueda, Cervantes, Chejov, Brecht y Beckett, aunque también se puede apreciar la presencia de Shakespeare, Zorrilla, Proust o Kantor. Estas influencias le han llevado a desarrollar una especie de naturalismo moderno, en el que la preocupación social siempre está presente. Influido también por Jardiel Poncela, Mihura y Tono, ha desarrollado un moderno sainete que le ha beneficiado mucho en su relación con el gran público. Gracias a su profundo conocimiento de los clásicos y del tipo de humor del S. XIX, ha sabido aprovechar este género popular como forma de expresión para presentar nuevos contenidos.

En la temática, hay que destacar dos grandes preocupaciones: la primera le lleva a indagar en las conductas conflictivas que parece que la sociedad incentiva y al mismo tiempo castiga: violencia callejera, droga, delincuencia, etc. De ahí que la mayoría de sus personajes sean conflictivos, contradictorios, siempre inermes, arrastrados por los acontecimientos. La otra gran preocupación que plasma en sus piezas es el desencanto generacional que ha provocado el

vacío de valores en que se encuentra la sociedad tras los momentos del cambio político. Se pregunta cómo se puede pasar tan abruptamente de los valores del Régimen a los democráticos sin caer en ese vacío.

De la larga lista de obras que ha publicado y estrenado, hay que destacar *¡Viva el Duque, nuestro señor!* (1975), *La estanquera de Vallecas* (1981), *Pares y Nines* (1989), *Trampa para pájaros* (1990), *Yonquis y yanquis* (1996), *Salvajes* (1997) y *Álbum familiar* (1982).

Mención especial requiere *Bajarse al moro* (1985), obra sólo equiparable en éxito de público a *¡Ay Carmela!*, de Sanchís Sinisterra. En esta obra plasma la transformación radical que ha sufrido la sociedad en el breve espacio de tiempo de la transición política, constatando el fracaso de la esperada utopía.

Miguel Medina Vicario (1946–2001). Es un autor de abundante obra dramática, que ha destacado por su labor crítica y docente. Uno de sus libros más interesantes es un estudio sobre la dramaturgia española de finales del franquismo: *El teatro español en el banquillo* (1974). Su obra dramática está teñida por una visión muy pesimista de la actualidad, a pesar de que el mensaje de fondo es siempre de esperanza para el futuro.

Sus piezas más destacadas son *Ratas de archivo* (1977), *El café de Marfil o Las últimas fiestas de las acabanzas* (1978), *El laberinto de los desencantos* (1982), *El camerino* (1982), *Ácido lúdico* (1988), *La cola del difunto* (1992) y, sobre todo, *Prometeo equivocado* (1994).

Ignacio Amestoy. Nacido en Bilbao en 1947, combina el periodismo con la escritura teatral, la docencia y la gestión teatral y cultural. Licenciado en Ciencias de la Información y Económicas, en la actualidad es profesor de Historia de la Literatura Dramática en la RESAD. Se formó en el Teatro Estudio de Madrid, de William Layton y las influencias que más se perciben en su obra son las de Unamuno, Buero Vallejo y Brecht.

Es el mayor exponente de la tragedia española contemporánea, con piezas cargadas de fuerte ritualidad, composiciones circulares, personajes dominados por la *hybris*, abundancia de elementos corales e intensos monólogos. Emplea a menudo estrategias brechtianas como la interrupción, el distanciamiento logrado con la introducción de narradores y el anacronismo de hechos o personajes como punto de partida para reflexionar sobre el presente. Su teatro es inequívocamente civil y político, centrado en los problemas de la violencia y la política del País Vasco y en la reflexión histórica.

Sus obras más emblemáticas son *Ederra* (1980), *Dionisio Ridruejo (Una pasión española)* (1983), *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1985), *Durango, un sueño 1439* (1989), *Yo fui actor cuando Franco* (1990), *¡No pasarán! Pasionaria* (1993) y *Cierra bien la puerta* (2000).

Fermín Cabal. Nacido en León en 1948, licenciado en Derecho. Procede de grupos de teatro independiente, como Goliardos, Tábano, El Búho y Gallo Vallecano. Su producción dramática ha sido intermitente, pero su dedicación al teatro es plena, ya que compagina la escritura con la

gestión teatral y el trabajo en colectivos de teatro. Es, además, otro de los maestros que más ha influido en los autores del panorama posterior.

Sus primeras obras lograron un gran éxito de crítica y público gracias a su carácter comercial, pero con el paso del tiempo se ha inclinado por un teatro más experimental, buscando nuevas perspectivas estéticas y probando con diversos géneros teatrales, sin importarle el paulatino rechazo de la empresa comercial.

Los temas que trata son absolutamente contemporáneos, como la corrupción de esa nueva clase social que estaba naciendo: los profesionales de la política, llegando a crear personajes conocidos por todos, con nombres y apellidos. El tono general de sus obras es el de la comedia realista, pero renovada con un lenguaje muy escueto y brusco, y el constante uso de la fragmentación y la elipsis.

Sus obras más destacadas son, *¡Tú estás loco, Briones!* (1978), *¿Fuiste a ver a la abuela?* (1979), *Malandanzas de don Juan Martín* (1981), *Caballito del diablo* (1981), *¡Vade retro!* (1982), *Esta noche, gran velada* (1983), *Ello dispara* (1990), *Travesía* (1993) y *Castillos en el aire* (1995).

Otros nombres que no deben faltar en este elenco son: Francisco Nieva (n.1929), Francisco Ors (n.1933), Domingo Miras (n.1934), Jesús Campos (n.1938), Manuel Martínez Mediero (n.1939), Eduardo Ladrón de Guevara (n.1939), José Luis Miranda (n.1939), Eduardo Quiles (n.1940), Alberto Miralles (n.1940), Álvarez del Amo (n.1942), Alfonso Vallejo (n.1943), Lourdes Ortiz (n.1943), Juan Antonio Hormigón (n.1943), Manuel Lourenzo (n.1943), Rodolf Sirera (n.1948) y Sebastián Junyent (n.1948), entre otros.

También habría que mencionar a los más destacados novelistas cuyas obras se han adaptado al teatro con gran éxito, como Miguel Delibes, Eduardo Mendoza, Elvira Lindo, Javier Tomeo, Manuel Vázquez Montalbán y Vicente Molina Foix; así como el filósofo y ensayista Fernando Savater, que ha tentado en un par de ocasiones la escritura teatral.

### **El panorama de fin de siglo**

Como se venía viendo desde finales de los ochenta, los montajes que empezaron a realizar las grandes compañías con los fondos públicos, permitieron que por fin llegara a nuestro país la tan esperada renovación escénica. Los efectos de tramoya, de iluminación y sonido, los vestuarios, etc. se hacían cada vez más espectaculares, cosa que aumentaba enormemente los costes de producción. Esto, a pesar de ser el sueño de todos los profesionales del teatro, se convirtió rápidamente en un problema. Al resultar tan costoso un montaje, las compañías –a pesar de funcionar con fondos públicos- volvieron a la situación de no poder arriesgarse a tener pérdidas en taquilla, y con esto se volvió una vez más a apostar por autores conocidos, hecho que acrecentó la imposibilidad de estreno de los nuevos autores. Además, el teatro empezó a

considerarse un artículo de lujo, pues era consumido por un sector de la sociedad culto y progresista, que apreciaba no sólo los buenos textos sino también el aspecto de espectáculo.

A principio de los noventa volvía a hablarse de crisis del teatro, pero de una crisis muy distinta a la que proclamaban los intelectuales de los años veinte. En ese momento llamaron crisis a la importante disminución de la calidad en las tablas, a pesar de que las salas seguían estando llenas. Pero la crisis de la que comienza a hablarse ahora está marcada por un alarmante descenso de público y, en consecuencia, por una pérdida de presencia del teatro en el mundo de la cultura, quedando relegado a un segundo plano del que aún no se ha recuperado. En esta crisis el principal perjudicado ha sido el autor español contemporáneo, que ha perdido toda la consideración social que tuvo en otros tiempos y que se encuentra con grandes problemas a la hora tanto de publicar como de llevar a escena sus obras.

Ya se ha insistido también en el auge de las nuevas formas de ocio, como el cine, la televisión, los grandes conciertos, los eventos deportivos, etc., pero en este momento se acentúa la diferencia: en los periódicos ya no se hacen reseñas ni críticas de estrenos teatrales y todos los profesionales del teatro han perdido su presencia social. Además, muchos de los actores, dramaturgos y directores de escena se han visto arrastrados al mundo de la televisión, perdiendo en la mayoría de los casos toda posibilidad de desarrollar un trabajo realmente creativo y artístico: buenos actores convertidos en presentadores de programas de televisión, grandes dramaturgos trabajando como guionistas de series o programas de entretenimiento, directores de escena y escenógrafos sin capacidad de decisión en proyectos mediocres...sólo los más afortunados pasaron a formar parte del mundo del cine, donde, al menos en principio, podían seguir desarrollando realmente su trabajo dramático, artístico.

Este momento de crisis no es exclusivo de España, pero sí se percibió de manera más acentuada que en el resto de países europeos.

Estos problemas que acuciaban al teatro de fin de siglo, en España se agravaron por motivos políticos.

En un primer momento, empiezan a percibirse consecuencias negativas de la política teatral iniciada por el PSOE en 1982. Si bien esta propuesta fracasó más por su puesta en práctica que por la teoría que defendía: una teoría en la que la cultura aparece definida como un valor esencial que hay que promover desde el gobierno. En un segundo momento, con el cambio de gobierno de 1996, el PP planteará una nueva política teatral que, a pesar de ser heredera de la iniciada durante el gobierno socialista, plantea algunos cambios relevantes. Pero igualmente, presentó muchos problemas en su puesta en práctica.

Ya se han comentado brevemente los aspectos más destacados de la política teatral que lanzó el PSOE a partir del año '82, pero sólo a principios de los noventa se percibe realmente el principal cambio que ha provocado: la inversión de funciones entre el sector privado y el



público. Esta inversión, que se pretendía como solución definitiva a los problemas de producción del teatro, quedó en entredicho por dos motivos que se dieron en dos momentos sucesivos: el primero fue la mala puesta en práctica; el segundo vino propiciado por el primero y acentuado por el cambio político.

Con la inversión de papeles entre la empresa pública y la privada, quedaba eliminado el modo tradicional de gestión del teatro: la inversión privada y el esfuerzo de las compañías por mantener su éxito en las taquillas. Debido al enorme intervencionismo estatal en forma de subvenciones, tanto del gobierno central como de las Comunidades Autónomas, la empresa privada fue perdiendo terreno hasta el punto de que, alrededor de 1995, apenas quedaban compañías que no contaran con el apoyo de fondos públicos. Si bien esto parecía en un primer momento ser algo positivo, al final se reveló como un grave error. El problema primordial fue que el gobierno, una vez pasado el primer periodo de grandes inversiones, se reveló incapaz de hacerse cargo de la totalidad de los gastos que, con la pérdida de presencia de la empresa privada, era necesaria. Un problema asociado fue la disconformidad de los profesionales del teatro ante la mala gestión de las ayudas y subvenciones, que no siempre fueron repartidas de modo equitativo. Esta situación derivó en el gran problema que décadas antes se le criticaba al empresario: producir exclusivamente los espectáculos que fueran a tener éxito, apartando de las tablas a los jóvenes dramaturgos y a todo aquel que explorara en busca de nuevos lenguajes escénicos. El gobierno trató de poner fin al problema de la falta de experimentación con la creación del CNNTE, y durante unos años obtuvo muy buenos resultados. Pero al querer proteger la vanguardia, fue en contra de su naturaleza: la vanguardia necesita su lugar de expresión en los espacios alternativos y no bajo la vigilancia –aunque sea bienintencionada– del gobierno. Por otra parte, la falta de un teatro de compromiso social se agudizó debido a que el gobierno era socialista y los intelectuales, que eran en su mayoría afines a esta ideología, no querían poner en entredicho el ansiado gobierno de izquierdas.

Las consecuencias de todos estos cambios pronto se hicieron notables y, conforme avanzan los años noventa, se va acentuando el desencanto de quienes confiaban en la política socialista para remediar los problemas que acuciaban al teatro español.

Con el cambio de gobierno, el PP lanza su propuesta de reforma teatral en la que, si bien reconoce el mérito de los socialistas en muchos aspectos, hace hincapié en la necesidad de combatir la anterior dinámica proteccionista que ha causado la práctica eliminación de la inversión privada en teatro y el paulatino abandono de los teatros por parte del público. El principal objetivo que persiguen los populares es obtener ingresos suplementarios a los del Estado, y para ello proponen una nueva política fiscal, que disminuya los impuestos a las empresas privadas. También destacan la necesidad de repartir las subvenciones con criterios más objetivos y de apostar por el valor didáctico del teatro, proponiendo políticas a largo plazo en lo educativo y el fomento del teatro en la enseñanza.

Sin embargo, una vez más, se manifestó el abismo que existe entre los planteamientos teóricos y la aplicación en la práctica: los repartos de las subvenciones siguieron sin ser equitativos, ya que la mayor parte de los beneficios se los llevaron empresas afines ideológicamente al nuevo gobierno.

Además, se mantiene hasta hoy el gran problema que la política teatral del PP prometía solucionar: la subordinación al Estado de todos los niveles de producción, incluida la vanguardia, que ha llevado a la pérdida de la tradicional independencia de los profesionales del teatro y a la progresiva pérdida del espíritu crítico y de implicación social.

Estos problemas de la institucionalización del arte se venían avisando desde la vanguardia europea de los sesenta. Pero la entrada de la influencia extranjera en España era impensable en aquellos años del franquismo, de modo que, con un par de décadas de diferencia, hemos cometido los mismos errores que el resto de Europa.

Dentro de la vanguardia europea y americana, hubo una corriente que se tomó muy en serio la crítica a la institución arte y el interés por un arte social y político: el arte conceptual. Los primeros artistas conceptuales tenían como objetivo llevar a sus últimas consecuencias las ideas de Duchamp, analizando cuál es el papel del arte en la sociedad y plantándole cara a la institución arte. El problema con que se encontraron estos artistas fue doble: en primer lugar, en el intento de llevar este proceso a cabo, se olvidaron del espectador, proponiendo obras demasiado intelectualizadas, muy difíciles de entender para la población que tradicionalmente acudía a los museos. En segundo lugar, el conceptual fue blanco de duras críticas de las instituciones y hubo un notable interés por desvalorizarlo. Estas dos situaciones hicieron que el programa social y político de estos artistas no alcanzó el éxito esperado.

Este ejemplo puede ser de utilidad porque permite ver cómo funcionaba el arte antes de la total subordinación al Estado. Durante estos años, había crítica social y política en el arte, y esta era perseguida. Pero los mecanismos de la institucionalización son muy poderosos, y han logrado asumir la crítica que el arte hace al sistema como un movimiento más, hasta llegar a la incoherencia de que el gobierno subvencione a los artistas más críticos con el propio gobierno o con la institución arte. Y ese es el estado en que se encuentra el teatro español en este momento. Los profesionales del teatro con preocupaciones críticas sólo pueden trabajar gracias a las subvenciones, y esto da lugar a dos posibles situaciones: o renuncian a la crítica, o hacen una crítica que queda asimilada dentro del propio sistema.

A este momento de convulsión en las políticas teatrales, los actores y dramaturgos más vanguardistas respondieron con un nuevo reto, que dio lugar al nacimiento, en torno a los años noventa, de lo que hoy se conoce como “teatro contemporáneo”.

Este nuevo teatro, que tiene en la actualidad enorme presencia, se caracteriza por dos cosas: una es la investigación de los distintos lenguajes escénicos, añadiendo al texto elementos propios de otras artes: danza, música, elementos plásticos y performativos, etc. Más que de

representación, se habla ahora de presentación o juego escénico, en el que el happening tiene gran relevancia. El inicial rechazo del público ante este tipo de propuestas es sobradamente conocido. Este tipo obra se presenta en su mayoría sin una argumentación lineal, en forma fragmentaria, y eliminando la primacía del texto, investiga los modos de comunicación no verbales, como pueden ser la mímica, la pantomima o el circo. Los espectadores, al no poseer las claves para descifrar el sentido de estas obras, sienten rechazo hacia ellas. Además, la fragmentariedad arriba mencionada, obliga al público a reflexionar para dar unidad y coherencia a las obras, trabajo que ya sabemos por anteriores intentos de vanguardia que muchos espectadores no están dispuestos a llevar a cabo.

La otra es la vuelta a los orígenes del propio teatro: al elemento ritual y a la condición festiva, popular y transgresora del teatro lúdico. La escena vuelve a ser rito y juego. Estas dos formas tienen esquemas estructurales que delimitan el funcionamiento escénico: reglas fijadas que acotan un espacio y un tiempo en el que se desarrollan las acciones guiadas por dichas reglas. Tanto el rito como el juego necesitan del concurso de la colectividad, lo que permite que, a través del teatro, se refuercen no sólo los vínculos ideológicos, sino también –y más importante en este momento de disgregación social- los antropológicos. El espectador deja de ser pasivo y queda transformado a través de la ceremonia o la festividad. El retorno al origen dionisiaco del teatro puede apreciarse en el carácter místico, excepcional, no cotidiano del arte escénico, en el que se deja intuir también la idea aristotélica de la catarsis.

Resulta importante para una buena comprensión de este fenómeno, destacar el curioso origen del teatro contemporáneo, que se encuentra en los teatros de calle. Tras el fin de la dictadura, algunos actores y directores decidieron sacar el teatro a las calles para expresarse en total libertad. Lo que buscaban era, ante todo, una nueva relación con el espectador, inspirados en las revolucionarias ideas de Pina Bausch y Bob Wilson, que dieron primacía a los elementos corporales y gestuales sobre el texto dramático con la intención de llegar al espectador directamente, sin mediación intelectual. Con esta idea, los teatros callejeros sirvieron como lugar de experimentación por excelencia: integraron la fábula escénica en los espacios urbanos, incorporaron multitud de elementos sonoros, musicales, gestuales, de atrezzo...y desarrollaron la idea de itinerancia en el desarrollo escénico. Todo esto contribuyó a la mencionada pérdida de la narración lineal, ya que lo importante no era que el espectador reconstruyera una historia, sino que se implicara directamente, que participara y se viera movido por el recobrado espíritu lúdico del teatro.

Ha habido varias compañías importantes en la corta historia del teatro de calle: Els Comediants, nacida en 1972 e impulsada por Joan Font; La Fura del Baus, creada en 1979 por iniciativa de Marcel·lí Antúnez, Carles Padrís y Pere Tantiyà, a los que se unieron Xavier Cereza, Jürgen Müller, Alex Ollé, Jordi Arús y Pep Gatell en sucesivas etapas; Xarxa Teatre, que tiene su origen en 1983, gracias al impulso de Manuel Vilanova; Els Joglars, creado por el

actor, director y dramaturgo Albert Boadella; La Cubana, fundada por Jordi Millán; Dagoll-Dagom, con Joan Lluís Bozzo y Anna Rosa Cisquella, ambos procedentes del teatro independiente; La Cuadra, de Salvador Távora, inspirada en el folclore andaluz; La Zaranda, también andaluza, con Paco Sánchez; entre otras.

### **La “Generación de los ‘90” o “Generación Bradomín”**

En los años noventa se han dado dos grandes cambios en relación al teatro. En primer lugar una importante reforma educativa en los centros de estudio; en segundo lugar, un cambio en el mapa de la actividad teatral, que ha ido descentralizándose.

La enseñanza del teatro ha sufrido un rápido proceso de transformación desde aquellos años del franquismo en que cualquiera que tuviera el carné del Sindicato Único de Espectáculo podía subirse a las tablas. En la actualidad, la titulación de profesional del teatro está homologada a la licenciatura universitaria, tanto la de actor como la de director de escena.

Hoy en día los actores tienen acceso a su formación específica a través de tres vías: la oferta pública, encarnada en la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD); la oferta privada, formada por escuelas dirigidas por actores o grupos teatrales avalados por el éxito o la tradición; y la universidad, que poco a poco está incorporando los estudios teatrales en sus facultades.

De estas tres opciones, la privada es la minoritaria por tener sede exclusivamente en las grandes capitales y por el alto precio de sus matrículas. Sin embargo, quienes estudian allí cuentan con la ventaja de que, tras un periodo de aprendizaje, suelen tener ciertas facilidades para acceder a distintas pruebas o castings, sea porque los organicen las propias escuelas o por el prestigio que da el haber estudiado con algún miembro destacado de la escena. Otra opción que ofrece este tipo de escuela privada son los cursos intensivos, de verano, de técnicas especializadas, etc. que suelen ser de poca duración y, en consecuencia, de precios más asequibles para los actores principiantes. Estos cursos, por los motivos antes descritos, son muy apreciados y viene bien contar con ellos en el currículum. Sin embargo, a pesar del prestigio que entre los profesionales del teatro puedan tener, estas escuelas no tienen licencia para expedir títulos útiles para ejercer la enseñanza del teatro en centros públicos.

De manera que son las distintas ESAD, repartidas por las Autonomías, las que forman a la mayoría de los jóvenes interesados en la práctica escénica. Las escuelas de arte dramático empezaron a llamarse así sólo a partir de 1952, pues antes este tipo de estudio era sólo una pequeña sección de los Conservatorios de Música, con una única cátedra: la de Declamación. Entonces existían sólo unos pocos Conservatorios con esta cátedra, en Madrid, Barcelona, Valencia, Málaga, Córdoba, Sevilla y Murcia.

El paso de la cátedra de Declamación a la de Interpretación pocos años después, supuso un cambio de enorme importancia en la propia concepción de la educación teatral, pero los contenidos de esta seguían siendo generalmente bastante pobres y poco organizados. El cambio cualitativo no se produjo hasta 1992, con la aplicación de la Ley Orgánica de Organización General del Sistema Educativo (LOGSE). Por esta ley, la titulación de las ESAD resultaba “equivalente a licenciado”, lo que permitía acceder al Curso de Aptitud Pedagógica (CAP) y, por consiguiente, ejercer la Educación Secundaria.

Esta revalorización de los estudios dramáticos ha potenciado una afluencia mucho mayor de jóvenes que comienzan a interesarse por el teatro, y al mismo tiempo ha permitido que estos salgan de las escuelas mucho mejor formados. Sin embargo, el acceso a las tablas sigue siendo tan difícil como en décadas anteriores, porque a la disminución de montajes causada por la antes citada crisis del teatro, se suma la competitividad que supone este incremento de aspirantes.

La tercera opción mencionada, la Universidad, cuenta aún con menos afluencia que la oferta privada debido, en parte, a su reciente incorporación al ámbito del teatro. Además, los alumnos que integran las Aulas de Teatro suelen hacerlo como preparación suplementaria de estudios previos -normalmente de filología o historia del arte-, sin tener como objetivo el acceso a la práctica escénica. Este tipo de estudios tiene carácter eminentemente teórico: sobre historia del teatro, prácticas actuales, estudio de las poéticas, etc.

Pero, si bien la Universidad presenta una buena oportunidad de formación para los profesionales para el teatro, su relación con las ESAD es aun muy pobre. En la actualidad, con la implantación del Plan Bolonia, los planes de estudio se han unificado en los llamados Grados, uno de cuyos objetivos es el de tender puentes entre distintas disciplinas para estudios superiores, sean de master o de doctorado. Pero la normativa aun no es clara en este aspecto, y parece que los responsables de facultades y escuelas no llegan a ningún acuerdo.

El mayor problema que provoca este distanciamiento es que sigue fomentando la idea de una separación hermética entre la teoría y la práctica escénica, cosa que potencia dos situaciones que habría que hacer desaparecer cuanto antes. En primer lugar, conserva el tópico tan arraigado en nuestra tradición de que “el actor nace, no se hace”: la idea de que los actores sólo necesitan maestros a los que emular o, como mucho, prácticas y técnicas que aprender. Así se deja de lado la enorme importancia que tiene para el desarrollo de la labor actoral, el conocer la historia del teatro, comprender las estéticas y poéticas que proponen los dramaturgos, ser capaz de establecer conexiones entre este y cualquier otro tipo de práctica artística, etc. Y en segundo lugar, fomenta la perpetuación del mismo tópico a la inversa: la creencia de que los teóricos del teatro tienen suficiente con acudir a los libros para comprender el funcionamiento de la escena. Ya es hora de que los que se dedican a la reflexión se acerquen a las tablas y aprendan de los actores, directores y demás técnicos cuáles son los entresijos de la puesta en escena de las obras. Pero estos objetivos sólo se pueden alcanzar fomentando la tan necesaria colaboración entre la Universidad y las ESAD.

El segundo gran cambio que se percibe en los años noventa es la descentralización del teatro. Hasta mediados de siglo, el único modo que tenía un dramaturgo de estrenar una obra era acudir a Madrid, puesto que el resto de ciudades apenas contaban con espacios escénicos ni medios económicos. Pero esto ha cambiado mucho desde de que se establecieron las Comunidades Autónomas y estas empezaron a dedicar una parte de su presupuesto a la gestión cultural. Hoy en día cada autonomía cuenta con espacios escénicos, festivales de teatro, concursos de escritura dramática, talleres de iniciación y perfeccionamiento de técnicas dramáticas, etc. lo que ha llevado también a que resulte mucho más fácil a los jóvenes autores estrenar en sus Comunidades de procedencia que en Madrid. Incluso hay ya comunidades que invierten más en teatro que la propia capital, como es el caso de Cataluña; o que tienen festivales de renombre internacional, como el de Mérida o Almagro; también las hay con su propio Centro de Investigación Teatral, como Cataluña, Valencia o Andalucía.

La descentralización de los recursos ha sido uno de los pocos factores que ha favorecido a los jóvenes dramaturgos, junto con la organización de concursos y talleres de escritura dramática dirigidos por los maestros más influyentes de las generaciones anteriores: Josep María Benet i Jornet, José Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos, Fermín Cabal... Gracias a todo ello, la década de los noventa ha sido fértil en cuanto a producción dramática y ha retomado el olvidado camino de la preocupación social, la experimentación y la vanguardia.

A continuación se presenta a algunos de los dramaturgos de mayor relevancia de este momento. Pero antes hay que advertir que, al tratarse de autores tan cercanos en el tiempo, no es mucho lo que puede decirse de ellos y que tampoco se puede estar seguro al elegir a unos y no a otros, ya que de los que aquí se citan algunos se consagrarán en las tablas y otros tal vez las abandonen. Por este motivo es útil acudir como guía para la selección a aquellos autores relacionados con el Premio Marqués de Bradomín, convocado por el Instituto de la Juventud entre 1986 y 1994. Este certamen, impulsado por Jesús Cracio, ha significado un punto de inflexión en la aparición de nuevos autores, como también lo fue un poco antes el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que dirigía Guillermo Heras. Precisamente la gran influencia de dicho premio ha hecho que estos autores sean conocidos como "Generación Bradomín". Estos autores, a pesar de que no configuran una generación propiamente dicha –tal y como pasaba con la del '82-, sí que comparten algunos rasgos: proceden del ámbito del teatro, tanto de la interpretación como de la dirección o la gestión; se forman en su mayoría en los cursos o seminarios arriba descritos, impartidos por autores de generaciones anteriores; como forma de lograr estrenos, muchos de ellos crean compañías o grupos más o menos estables de trabajo; muestran una gran preocupación por la escritura, buscando innovaciones formales sin preocuparse de buscar un estilo comercial; se interesan por distintos lenguajes escénicos, como la música, la danza o el cine; trabajan y estrenan normalmente en sus Comunidades Autónomas, pero sienten inclinación hacia las giras, muestras y festivales; escriben sus obras pensando en las salas alternativas, con escenografía

minimalista que muchas veces reclama la imaginación del espectador para completarla, y acciones dramáticas ágiles; proyectan en sus obras las preocupaciones de nuestra época, temas como la violencia, la droga, el paro, las relaciones personales, etc.

Otro aspecto a destacar es la aparición de las mujeres en la dramaturgia, entre las que destacan María Manuela Reina y Paloma Pedrero.

A continuación se cita brevemente a los dramaturgos más reseñables junto con algunas de sus obras más importantes.

Roberto Vidal Bolaño. Nacido en Galicia en 1950 es actor, director y autor. Se inició en el teatro independiente, con el grupo Antroido. Siente predilección por el mundo mítico valleinclaniano y por su lengua natal, que estudia y va depurando en sus obras a lo largo de los años. La temática de sus obras está siempre relacionada con su preocupación social.

Sus textos más destacados son: *Laudamuco, señor de los ningures* (1976), *Antroido na rua* (1978), *Agasallo de sombras* (1984), *Saxo tenor* (1991), *Días sen gloria* (1992), *Angelitos* (1997) y *Rastros* (1999).

Joan Casas. Nacido en 1950, procede del Grup d'Acció Teatral. Es autor de la adaptación escénica de *El Banquet* (1990), también ha escrito *Nus* (1990), *Nocturn corporal* (1993), *L'últim dia de la creació* (1994), y *La ratlla dels cinquanta* (1996).

Fernando Doménech. Nacido en 1951 destaca no sólo como dramaturgo, sino también por su dedicación a la enseñanza del teatro. Es autor de *Las brujas de Zugarramurdi* (1993), *Inessa de Gaxen* (1995) y *Las sombras de las luces* (1993), en colaboración con Juan Antonio Hormigón.

Carlos Marqueríe. Nació en 1951 y en 1977 fundó La Tartana. Es uno de los máximos representantes de la experimentación estética en la actualidad, debido a su gran interés por crear obras en las que las artes plásticas y el teatro confluyan. Sus obras más destacadas son *Otoño* (1990), *Comedia en blanco* (1996) y *El rey de los animales es idiota* (1998).

Alfonso Zurro. Nacido en 1953 es autor y gran director de escena. Ha adaptado gran número de obras clásicas y cuenta con una amplia producción propia: *El canto del gorrión* (1982), *Pasos largos* (1983), *Farsas maravillosas* (1985), *Carnicerito torero* (1987), *Por narices* (1990), *Retablo de comediantes* (1993), *Bufonerías* (1994) entre otras muchas.

Luis Araujo. Nacido en 1956, es un autor y director formado en el teatro independiente, pero su labor más destacada la ha ejercido en la didáctica: ha impartido clases de actuación y dramaturgia en diversas instituciones tanto nacionales como extranjeras.

De sus obras, las más destacadas son *Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza* (1983), *Dos billetes a Lisboa* (1986), *La parte contratante* (1992), *Vanzetti* (1993), *Carmen Privatta* (1996), *Los gatos blancos* (1998) y *Trenes que van al mar* (2001).

Ernesto Caballero. Nació en 1957 y se inició en el teatro a través de diversos grupos independientes, en los que aprendió el manejo de los clásicos -que hoy monta desde un enfoque contemporáneo-. En la actualidad compagina su labor de autor con la de profesor de teatro, colaborando en la actualización de la dirección escénica y apoyando a los nuevos autores. Su estética parte de una superación del realismo para incorporar influencias de muy diverso género, que va plasmando en obras muy distintas: *Rosaura, el sueño es vida, mileidi* (1984), *El cuervo graznador grita venganza* (1985), *Squash* (1988), *Auto* (1992), *Rezagados* (1993), *La última escena* (1994), *Destino desierto* (1996), *María Sarmiento* (1998) y *Te quiero, muñeca* (2000).

Ignacio del Moral. Nacido en 1957, es, junto con Caballero, una de las referencias más destacadas de los autores que en este momento empezaron a estrenar en las salas alternativas. Es también actor y guionista de televisión. Sus obras tienen la apariencia de una farsa paródica, pero la intención es la denuncia social. Destacan *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1983), *Sabina y las brujas* (1985), *Días de calor* (1988), *La mirada del hombre oscuro* (1993), *Páginas arrancadas del diario de P.* (1997) y *Rey Negro* (1999).

Paloma Pedrero. Nacida en 1957. Tiene un estilo muy personal con el que cultiva la comedia realista con apariencia de drama poético. Su abundante obra oscila entre el compromiso social y la pieza de entretenimiento tradicional. Sus textos de más relevancia son *La llamada de Lauren* (1984), *Invierno de luna alegre* (1985), *Besos de lobo* (1986), *El color de agosto* (1987), *Noches de amor efímero* (1989), *Cachorros de negro mirar* (1995), *Las aventuras de Viela Calamares* (1998), entre otras.

María Manuela Reina. Nacida en 1957. Su producción se alinea con la de los grandes autores de la comedia burguesa: obras de elevado nivel literario y estructura sólida, aunque curiosamente, en pleno momento de éxito ha dejado de escribir teatro. Sus obras más destacadas son *La libertad esclava* (1984), *El pasajero de la noche* (1987), *Alta seducción* (1989), *Reflejos de ceniza* (1990), *Un hombre de cinco estrellas* (1992).

Eduardo Galán. Nacido en 1957 es profesor autor y responsable de la puesta en práctica de la política teatral del PP como subdirector general de teatro desde 1996 hasta 2000. Sus obras más relevantes son *La sombra del poder* (1988), *La posada del arenal* (1990), *Pareja de damas* (1992), *Anónima sentencia* (1992), *Mujeres ante el espejo* (1996), *La amiga del Rey* (1994).



Josep Pere Peyró. Nació en 1958, es actor, director, adaptador...formado en el Laboratorio del Teatro Fronterizo; ha sido coordinador del Taller de Dramaturgia de la Sala Beckett. Ha escrito, entre otras, *A ninguna parte* (1987), *Infinito* (1990), *La trobada* (1992), *El viatge* (1993), *La mirada* (1994), *Sueño* (1994), *Quan el paisatges de Cartier-Bresson* (1995), *Nina* (1995), *Una pluja irlandesa* (1996), *Deserts* (1996) y *Maleïts* (1998).

Lluïsa Cunillé. Nació en 1961. Se formó en los seminarios de la Sala Beckett y es autora de una ya considerable obra dramática. Ha obtenido el Premio Calderón de la Barca por su obra *Rodeo* (1991). Después de este primer éxito ha escrito importantes obras como *Molt novembre* (1993), *Libración* (1993), *L'accident* (1995), *Vacants* (1996), *La venda* (1997), *L'afer* (1998), *Passatge Gutenberg* (2000) y *L'aniversari* (2000).

Sergi Belbel. Nacido en 1962, es uno de los autores más destacados y con mayor proyección de la actualidad. Se formó en el Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona. Su obra plantea una posición crítica ante la sociedad, que refleja a través de mecanismos como la incomunicación, la incompreensión, la soledad, etc. Ha sido galardonado con el Premio Marqués de Bradomín por su obra *Caleidoscopios y faros de hoy* (1985). De entre sus muchas obras cabe destacar *Elsa Schnaider* (1987), *Òpera* (1988), *En companyia d'abisme* (1989), *Tàlem* (1989), *Carícies* (1992), *Después de la lluvia* (1993), *Morir* (1993), *La sang* (1998) y *Els temps de Planck* (2000).

Rodrigo García. Nacido en 1964, es el autor actual más implicado en la experimentación, hasta el punto de que se ha convertido en la figura más atractiva de la vanguardia española de este final de siglo. Es escenógrafo y director de escena, además de dramaturgo, y desempeña todas estas labores en su grupo La Carnicería. Sus trabajos tienen tintes rituales y tratan de superar todos los límites del teatro, poniéndolo en relación con otras artes e incorporando en sus obras las nuevas tecnologías. Ha sido dos veces áccesit del Premio Marqués de Bradomín, por *Mácbeth en imágenes* (1987) y *Reloj* (1988). Con su compañía ha estrenado *Acera derecha* (1989), *Martillo* (1991), *Matando Horas* (1991), *Prometeo* (1992), *La dorada* (1992), *Carnicero español* (1993), *Vencedor y vencido* (1994) y *Notas de cocina* (1995).

Ignacio García May. Nació en 1965 y es otro de los autores más reconocidos tanto por su obra como por la labor docente que ha desarrollado en la RESAD, de la que ha llegado a ser director. De su extensa obra hay que destacar *Alesio, una comedia de tiempos pasados o Bululú y medio* (1987), *Operación Ópera* (1991) y *Los vivos y los muertos* (2000).

Otros autores que hay que destacar pero en los que no me puedo detener aquí son: Esteve Grasset, Antonio Fernández Lera, Teodoro Gracia, Liliana Costa, Manuel Dueso, Manuel Rodríguez Díaz, Juan Luís Mira, Anton Reixa, Marisa Ares, Jorge Márquez, Alonso Armada, Nacho Novo, Yolanda García Serrano, Sara Molina, Xabi Puerta, Pablo Ley, Francisco Ortuño,

Antonio Onetti, Leopoldo Alas, Chema Cardeña, Antonio Álamo, Raúl Hernández Garrido, Maxi Rodríguez, Yolanda Pallín, Paco Zardoso, Pedro Manuel VÍllora y un largo etcétera.

Por otra parte, los grupos más emblemáticos de este momento siguen vinculados a las dos grandes urbes: Madrid y Barcelona. Es el caso de los jóvenes formados en la Sala Beckett, como Joan Casas, Josep Pere Peyró, Lluïsa Cunillé y Sergi Belbel; en la sala Pradillo, como Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera y Rodrigo García; o bajo la influencia de Marco Antonio de la Parra, en torno al colectivo Astillero, formado por Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido y Luis Miguel González.

## PARTE II: EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

### Presentación de Juan Mayorga

La decisión de comenzar este trabajo exponiendo el contexto del teatro español desde mediados del S. XX, ha estado guiada por el interés en presentar una panorámica que permita conectar la propuesta dramática de Juan Mayorga con la tradición del teatro anterior. De esta manera resultará más fácil apreciar cómo Mayorga se ha planteado las mismas preguntas que los grandes dramaturgos de distintas épocas y cómo, al igual que todos ellos, ha tratado de darles respuesta aun sabiendo que la suya –como todas las demás- no es la definitiva. Lo que mueve a estos dramaturgos es el amor hacia el teatro y su visión del hecho escénico como un elemento importante de la cultura que debe encontrar su legítimo lugar dentro de la sociedad.

Antes de comenzar con el análisis de su propuesta teatral, es conveniente presentar al dramaturgo, puesto que el conocimiento de su trayectoria intelectual será de gran utilidad para comprender la profundidad de algunos de los temas que trata en sus textos.

Juan Mayorga nació en Madrid el 6 de abril de 1965.

En junio de 1988 se licenció en Filosofía en la UNED y en Matemáticas en la UAM. Después amplió sus estudios en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992).

Se doctoró en Filosofía el 19 de noviembre de 1997 con su tesis doctoral *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate. En dicha investigación se ocupa de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka principalmente. Obtuvo una calificación de apto cum laude por unanimidad con premio extraordinario.

Su inmersión en el mundo del teatro no fue directa, ya que antes pasó por las aulas de secundaria como profesor de matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares, pero durante estos años también empezó a formarse como escritor, estudiando dramaturgia con diversos maestros. Entre ellos cabe destacar a Marco Antonio de la Parra y a José Sanchis Sinisterra, así como una estancia en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres en su edición de 1998, en la que fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes.

Ha sido miembro del consejo de redacción de la revista “Primer Acto” y fundador del colectivo teatral “El Astillero”.

Entre 1998 y 2004 fue profesor de Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. También ha impartido talleres de dramaturgia y ha dado conferencias sobre teatro y filosofía no sólo en diversas ciudades españolas, sino también en distintos países.

Ha dirigido el seminario “Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo” en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y es miembro de los grupos de investigación “El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa” y “La Filosofía después del Holocausto”, dirigidos por el profesor Reyes Mate también en el Instituto de Filosofía del CSIC.

En lo relativo a su producción dramática, hay que destacar que ha obtenido diversos premios: el Marqués de Bradomín, el premio Born, Enrique Llovet y Caja España en su primera época. Después ha sido galardonado con el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional en la temporada 1999-2000, el Premio Nacional de Teatro en 2007, el Premio El Duende al creador más original por su trayectoria desde 1988 hasta 2008, el Premio Max al mejor autor en 2006, 2008 y 2009, el Max a la mejor adaptación en 2008 y el Premio Valle-Inclán en 2009. Asimismo ha sido Autor Homenajado en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de 2009.

En la actualidad, Mayorga cuenta con una extensa obra traducida a más de quince idiomas. En ella encontramos tanto piezas dramáticas y adaptaciones de obras clásicas, como artículos y reflexiones sobre filosofía y teatro. Además, gracias a su trabajo en colaboración con diversos actores y directores de escena, cuenta con una dilatada experiencia en lo relativo a la puesta en escena de sus obras, que se han representado en más de treinta países de todo el mundo.

Enumerar aquí su obra creo que sería redundante, puesto que todos sus títulos aparecen en la bibliografía de este trabajo. Por lo tanto, a continuación se introduce directamente el tema central de esta investigación: una idea que va desarrollando Mayorga a lo largo de muchos de sus escritos, una reflexión sobre las relaciones del teatro y la filosofía, sobre el lugar del teatro en la sociedad, y sobre la posibilidad de crear *un teatro agitador de conciencias*.

## Conversación con un actor chino

Para comenzar con esta parte es conveniente contar una anécdota. Pero no una cualquiera, sino una anécdota que puede ser leída como uno de los focos de reflexión más relevantes que se desarrollan en los textos de Juan Mayorga. Por eso quiero empezar con ella y construir a partir de ella, tomándola como punto de partida y como lugar de retorno, pues eso es lo que hace Mayorga. Se trata de una anécdota que a primera vista puede parecer trivial, incluso graciosa por la forma en que la cuenta. Es una historia personal, un viaje que hizo a China en el año 2000, año del dragón, cosa que siempre menciona casi a modo de epíteto épico. Según ha escrito en su artículo *China demasiado tarde*<sup>2</sup> Mayorga fue invitado a viajar a China -junto con otros colegas-, para hacer un intercambio con algunas asociaciones de dramaturgos. El objetivo era promover el teatro contemporáneo de ambos países y dar a conocer lo que podían tener en común en relación a preocupaciones, formas, temas, etc.

El propio autor cada vez que narra este viaje lo hace para sacar a la luz alguna situación nueva, que siempre le lleva a preguntarse por el sentido del teatro contemporáneo. Por eso es útil reproducir aquí la historia de su encuentro con un actor chino de la Ópera de Pekín, y tomarla como germen de todo cuanto se va a plantear en este trabajo.

“Acabada la representación, pude hablar con el actor protagonista. Ante aquel hombre, yo tenía la sensación de estar ante muchos hombres. Ese actor era hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor. Ante él, se tenía la sensación de estar ante todos ellos al mismo tiempo. Ese hombre había interpretado los mismos papeles que su padre, que su abuelo, que su bisabuelo. Y, según me explicó, hasta donde podía saberlo, había interpretado esos papeles exactamente como ellos lo habían hecho. Yo me arriesgué a preguntarle si nunca sentía necesidad de interpretar otras formas teatrales. Me miró con extrañeza: “¿Otras formas teatrales?”. “Teatro contemporáneo”, le aclaré. Él me contestó con un gesto que fue mucho más que un no. Desde su punto de vista, no había ninguna necesidad de hacer teatro contemporáneo. Porque aquellas obras que él interpretaba ya eran una completa representación del mundo”.<sup>3</sup>

Con esta respuesta y tal vez sin saberlo, el actor chino había planteado una gran pregunta al teatro Occidental: ¿por qué escribir teatro contemporáneo? si tal vez en las obras que nos ha dejado nuestra larga tradición –desde los griegos- ya estén planteados todos los grandes temas que preocupan al hombre, todas las representaciones del mundo.

Desde nuestra concepción occidental del teatro -y de la historia del teatro-, tal vez puede parecer que la idea que sostiene este actor chino es una tremenda exageración. En tal caso creo conveniente recordar que el crítico literario Harold Bloom sostiene algo muy similar, al atribuir a Shakespeare *la invención de lo humano*.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Las referencias de los artículos que se mencionan a lo largo del trabajo se encuentran en la bibliografía final del mismo. No obstante hay algunos artículos que no aparecen dicha bibliografía. Esto se debe a que han sido cedidos por el propio autor.

<sup>3</sup> Juan Mayorga, *Ni una palabra más*.

<sup>4</sup> Harold Bloom, *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Para comprender en profundidad la afirmación del actor chino, y lograr hacernos cargo de la huella que ha dejado en el pensamiento de Mayorga como hombre de teatro, puede ser útil acudir a dos fuentes: por una parte, dentro del paradigma occidental, habría que volver la mirada a Aristóteles, ya que las reglas de composición dramática que él analizó y sistematizó siguen vigentes incluso en nuestros días; por otra parte, será necesario atender a las características específicas del propio teatro oriental.

Aristóteles, en la sección IX de su *Poética*, establece la famosa distinción entre el poeta y el historiador. Lo primero que hace es llamar la atención sobre la diferencia que existe entre ambos, para destacar que no radica en que uno escriba en verso y otro en prosa. Cualquier narración histórica se puede versificar y no por ello cambiaría el hecho de que sea una narración sobre una historia pasada. Por lo tanto, la diferencia no radica en la forma, sino en el contenido: el historiador y el poeta relatan cosas esencialmente distintas. La misión del historiador es narrar lo que ha sucedido, y tratar de hacerlo con la mayor precisión y neutralidad posible. Sin embargo, la labor del poeta es mucho más elevada, ya que consiste en narrar lo que podría suceder. Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica que la historia, porque la primera narra lo general, mientras que la segunda se limita a lo particular.

Estas palabras de Aristóteles han animado a todos los grandes dramaturgos a plantear el teatro como una superación de la oposición entre particular y universal: a tratar de plasmar lo universal en lo particular. Así, se puede decir que los grandes personajes de la historia del teatro son ideas en sentido platónico: Antígona, Hamlet o Don Juan son representaciones, encarnaciones de los grandes temas de la humanidad. Es en este sentido como hay que interpretar las palabras del actor chino o de Bloom, como defensa de que los temas más importantes para el hombre ya han sido tratados de forma sobresaliente por los autores clásicos. Entonces ¿para qué elaborar un personaje más, si resulta redundante?

La otra fuente a la que es necesario acudir es el teatro oriental, sobre el que el propio Mayorga llama la atención para explicar la inquietante afirmación del actor chino. En *China demasiado tarde*, relata la impresión que le produjo la ópera china la primera vez que la vio. Destaca de ella varias características que hacen de este espectáculo un universo totalmente distinto al del teatro occidental.

“A primera vista, las situaciones, las relaciones, los personajes, parecían dibujados a trazo grueso. Sin embargo, el dibujo resultante era de una profunda complejidad. Pero se trataba de una complejidad distinta que la hoy hegemónica en Occidente, que, ceñida al psicologismo, suele basarse en la exposición minuciosa de las zonas –conscientes e inconscientes– en que se fragmenta el sujeto. Aquí, la escena era compleja más bien en el sentido en que lo es el mundo de los niños. Compleja como lo son los sueños.

Lo que había en escena no era tanto sujetos como fuerzas. De ahí que el personaje fuese, ante todo, su gesto. El actor sostenía menos una biografía que un afecto. Un único afecto. Lo que no era reducción, sino superación. Lo particular, al concentrarse

en su núcleo, se hacía universal. El amante era todos los que aman. La mujer inocente, todos los inocentes.”

A esto se refería el actor chino: el teatro oriental, al basarse en fuerzas, gestos y máscaras, encuentra la manera de plasmar lo universal en lo particular. Paradójicamente, en este contexto se entiende mucho mejor la reflexión que inició Aristóteles.

Otras características del teatro oriental que destaca Mayorga en este artículo son: el hecho de que el ritmo sea el nervio mismo de la ópera; la importancia del cuerpo del actor en el escenario, por encima de su voz y, en consecuencia, del texto; el gesto y la máscara del actor, que logran transmitir la idea de una fuerza encerrada en un cuerpo; el uso del espacio como un campo en el que se mueven esas fuerzas, lo que conlleva que todo el espacio quede en primer plano; y la idea de que el teatro debe representarse siempre de la misma manera.

Habría que detenerse aquí para destacar un hecho significativo: parece que el viaje a China ha calado hondo en la forma de concebir la dramaturgia de Juan Mayorga. Y es importante destacar esto porque no es el primer profesional del teatro que ha vuelto la mirada a Oriente, de hecho se trata de una constante en el teatro desde la década vanguardista de los sesenta. Tras los periodos de Guerras Mundiales, y la crisis de la razón que estas experiencias – especialmente lo relativo a la Shoah- provocaron, los profesionales del teatro, como los de todas las artes, sintieron la necesidad de reaccionar contra el racionalismo imperante.

Los años sesenta pueden caracterizarse por ser un momento de auto-reflexión en el ámbito del arte: cada práctica artística se volvió hacia sí misma, para plantear cuál es su esencia. En este momento nacen múltiples intentos de definir el arte y gran cantidad de teorías sobre el fin del arte. Ejemplos de esto hay muchos: Clement Greenberg afirma que la historia del arte se rige por la búsqueda de la especificidad del medio artístico, y que la culminación natural de la pintura es el expresionismo abstracto de Pollock; Joseph Kosuth, desde su forma de entender la filosofía analítica, avisa de que ha llegado el fin de la filosofía y que es el momento de que el arte reflexione sobre sí misma; Arthur Danto, siguiendo la estela hegeliana, habla del fin del arte desarrollando su idea de los indiscernibles perceptivos, cuya base se encuentra en las *Brillo Box* de Andy Warhol; también en este momento se desarrollan las grandes definiciones del arte, en torno a la oposición entre teorías internalistas y externalistas: Dickie desarrolló su teoría institucional del arte, que pone el acento en el contexto; Beardsley optó por un funcionalismo estricto en términos disposicionales; mientras que Schaeffer y Genett preferían unir funcionalismo e intencionalismo.

En el ámbito del teatro, este fin del arte vino marcado por el fin del predominio del *logos* en la escena. Los profesionales del teatro se enfrentaron al *logos* en su doble acepción: como razón, oponiéndose al dominio del paradigma racionalista-idealista; y como palabra, cuestionando la primacía del lenguaje verbal sobre todos los demás elementos que conforman la representación teatral. Ya Antonin Artaud había afirmado en el momento de las vanguardias

históricas de los años veinte, que no hay prueba alguna que demuestre que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible.

El primer escenario de esta lucha contra el lenguaje verbal tuvo lugar dentro del terreno del propio lenguaje: son los movimientos de vanguardia esbozados en la primera parte de este trabajo, especialmente el simbolismo, pero también el expresionismo, la abstracción, el absurdo, la crueldad, etc. Las nuevas dramaturgias que beben de estas corrientes tratan de abolir la racionalidad imperante recurriendo a todos los elementos que tienen a su alcance. El primer paso en nuestro país lo dio la revolución simbolista, que dio lugar a un tipo de drama poético de alta condición literaria que no tardó en ser tachado de “irrepresentable”, generando así un intenso debate sobre la relación que debe establecerse entre textualidad y teatralidad. El texto comienza a ser subordinado a las necesidades que impone la escena que, precisamente en este momento, comenzaba a emanciparse gracias al desarrollo técnico de sus materiales.

El problema de estas vanguardias es el que se mencionó antes: la pérdida del público, que sin las claves para comprender este tipo de teatro no pudo –no supo, no quiso- apoyar estas renovaciones formales de la dramaturgia.

Después surgió una nueva forma de combatir el discurso de la razón que partía de elementos ajenos a ella, especialmente el elemento corporal. Los autores de lo que puede llamarse este “giro hacia el cuerpo”, no son los dramaturgos en este caso, sino los propios actores y bailarines, que comienzan a imbricar el lenguaje corporal como una forma de comunicación con el espectador mucho más inmediata y des-intelectualizada. Buscan presentar, mostrar, expresar directamente para conmover al público y hacerlo partícipe del momento de crisis que se está viviendo. La inspiración la encontraron en dos ámbitos muy cercanos: en la evolución de la danza clásica que había impulsado Pina Baush junto con otros bailarines y coreógrafos; y en el teatro oriental, que como podía apreciarse en el artículo de Mayorga, tiene rasgos esencialmente distintos a los de la tradición occidental. Es aquí cuando comienza esa constante que mencionaba antes de renovar nuestro teatro tomando elementos orientales.

Uno de los mayores defensores del teatro oriental es Artaud que, partiendo de su entusiasmo por el teatro balinés, lo propone como modelo a seguir en la pretendida renovación del teatro:

“En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signo, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, es el lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas, que podrían llamarse *metafísica-en-acción*”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011, p. 56



Lo dicho del teatro balinés por Artaud o de la ópera china por Mayorga, puede atribuirse también al teatro tradicional japonés, el kabuki, y especialmente al butoh, un tipo de teatro-danza desarrollado como respuesta a los acontecimientos de Hiroshima y Nagasaki.

De todas las características reseñadas del teatro oriental, la que más ha impactado a Juan Mayorga es la idea de que el teatro debe representarse siempre de la misma manera. Este asombro lo expresa en su texto *Respuesta diferida a un actor chino*. A Mayorga le extraña esa absoluta renuncia a la originalidad que subyace bajo la voluntad de repetir las obras siempre igual. Cualquiera que conozca un poco el funcionamiento del teatro contemporáneo en Occidente sabe que todos los que intervienen en el montaje y puesta en escena de un clásico, suelen presumir de haber hecho alguna aportación decisiva para su renovación. Desde el director de escena al adaptador, los actores, técnicos, escenógrafos... todos pretenden dar con alguna clave que permita dotar a la obra de esa buscada contemporaneidad. Y si lo hacen es porque la propia obra lo permite. No hay que olvidar que el texto, una vez escrito, se pone a disposición de todo el que quiera leerlo, abriéndose así la infinita cadena de interpretaciones y al descubrimiento de elementos en los que nadie antes había reparado.

Y sin embargo, el actor chino se vanagloria precisamente de lo contrario: de haber sido capaz de repetir exactamente igual la misma obra que a su vez repitió su padre, su abuelo, su bisabuelo, etc., y considera que con la repetición es suficiente. No hay que actualizar las obras en el escenario porque es el espectador el que las actualiza en su cabeza. Si un actor o un director decide aplicar a la producción de una obra clásica su punto de vista contemporáneo, no está ampliando la obra, sino empequeñeciéndola, porque ella contiene ya todos los puntos de vista y este actor o director pretende presentar solamente el suyo. Por eso la actualización de los clásicos es innecesaria, y por eso es innecesaria incluso la escritura de nuevas obras: porque las viejas óperas ya contienen todo lo que puede decirse sobre la Humanidad.

Al principio de este apartado quedó anunciado que la conversación que tuvo Mayorga con el actor chino es el germen de su reflexión sobre el teatro contemporáneo, y no podía ser de otra manera, puesto que las palabras de este actor invalidarían el trabajo de un dramaturgo y adaptador contemporáneo como es él. Y sin embargo, Mayorga ha seguido escribiendo obras nuevas y adaptando clásicos. La pregunta es evidente: ¿por qué lo hace?

Parece que tras largas reflexiones, el autor madrileño ha encontrado una respuesta válida para la cuestión que plantea el actor chino, y la expone en el texto ya mencionado *Respuesta diferida a un actor chino* y en los artículos *Misión del adaptador* y *Calixto Bieito explicado a un actor chino*. La respuesta que da Mayorga en estos textos pasa por recordar el sentido que tienen los museos. Un museo es un lugar para la conservación de cosas del pasado, las personas interesadas van allí, ven los restos arqueológicos, leen la información y se van. La mayoría de los museos conservan las piezas, pero no les dan vida, así que se convierten en

algo así como la última morada de esos objetos que han muerto. Y si han muerto es porque, fuera del tiempo en que vivieron, carecen de significado, son incomprensibles para nosotros ahora y no podemos darle el sentido que merecen. El tiempo avanza y las cosas cambian, cambia el contexto y las costumbres, y el significado de las cosas y las palabras. Por eso, conservar algo en un museo o repetirlo de la misma manera siempre, puede llevar a la más absoluta soledad. Esta es la clave que ha encontrado Mayorga para legitimar la adaptación de los clásicos: dado que el contexto ha cambiado, la adaptación es necesaria, puesto que las obras de otras épocas pueden resultar ininteligibles para el espectador contemporáneo. Si la obra se repite exactamente igual y el espectador carece de las claves necesarias para comprenderla, la obra acaba perdiendo lo más importante que tiene: su capacidad de dialogar con el público, de intervenir en el presente, en cada presente. Por eso Mayorga sostiene que el adaptador es un traductor.

“El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esta traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debería haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas tareas puede consistir, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo.”<sup>6</sup>

En esto consiste la misión del adaptador, en traducir el texto para que el espectador contemporáneo sea capaz de comprenderlo en toda su amplitud. En este trabajo, el adaptador se encuentra ante gran número de cuestiones técnicas que debe ir solucionando según el criterio con que haya decidido hacer la adaptación. Por ejemplo, debe decidir si respetar el texto original o reescribirlo, si mantener la importancia que el autor dio a cada personaje y situación o destacar algunos rasgos que le interesen particularmente, si mantener el lenguaje original o adaptarlo a términos y expresiones actuales o locales, si mantener la ambientación del texto, la localización de la acción, etc. Estas decisiones, y muchas más, debe tomarlas según su criterio personal, normalmente en diálogo con el director de escena.

Mayorga destaca en esta labor tres aspectos que considera de gran importancia: el uso que el adaptador hace del lenguaje, la fidelidad que a la que está obligado, y el objetivo último de toda adaptación y, en última instancia, del teatro en sentido amplio.

Primer aspecto: el uso del lenguaje. Mayorga considera que, a través de las adaptaciones, puede ensancharse un idioma. Y esto puede hacerse a partir de las expresiones que contiene el texto el original pero hoy han caído en desuso. Ante estos casos, el adaptador tiene dos opciones: puede actualizar los términos de la obra original, o dejarlos como están. En ambos casos, afirma Mayorga, pueden ensancharse los límites de nuestro lenguaje.

En el primer caso, si se trata de buscar un correspondiente actual para algún término o expresión, lo primero que el adaptador debe tener en cuenta es que la aspiración a una

---

<sup>6</sup> Juan Mayorga, *Misión del adaptador*.

correspondencia directa está siempre condenada al fracaso. Pero, conociendo ese límite, el adaptador puede lograr que su idioma se tense hasta llegar a lugares a los que nunca hubiera accedido si no se hubiera visto interpelado por sí mismo, por el mismo idioma en un momento más joven.

En el segundo caso, al conservar algunos términos o expresiones originales, el lenguaje queda ampliado de un modo distinto, partiendo de su propia opacidad. Ante una expresión que sabemos que antes tuvo un significado pero que nosotros hoy percibimos como mero ruido, nos vemos obligados a reflexionar sobre la historia de nuestro lenguaje. Recordamos que hubo momentos en los que palabras que hoy son tan comunes no existían, y que hay expresiones que tal vez emplean nuestros abuelos y hoy no comprendemos su sentido. Esta es otra forma de penetrar en los límites del lenguaje, tal vez una forma negativa.

Cuando Mayorga reflexiona sobre esta idea de la traducción, suele recordar el modo en que la concebía Benjamin. Esta idea salpica varios de los artículos del dramaturgo madrileño: los ya mencionados *China demasiado tarde*, *Respuesta diferida a un actor chino*, *Misión del adaptador* y *Calixto Bieito explicado a un actor chino*, pero también sus textos *Frente a Europa*, *Conservación y creación* y, especialmente, su libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Este último, publicado como ampliación del texto de su tesis, es el trabajo teórico más relevante de Mayorga, y dedica su primer capítulo a lo que titula la "Idea de la filosofía: un lenguaje absolutamente otro".

Aunque no desarrolla el tema de la traducción en el pensamiento de Benjamin de manera sistematizada en ninguno de estos textos, en todos aparecen alusiones a él: a la idea de que lo importante en la traducción no es lo inmediatamente traducible, sino lo que no tiene posibilidad de traducción inmediata, porque es ahí donde se plantea un desafío a la lengua, donde se unen fidelidad y libertad, conservación y creación. La mejor traducción sería para Benjamin aquella capaz de hacer ver que los dos idiomas –todos los idiomas- son sólo fragmentos de un lenguaje superior, esa lengua de la verdad que tanto ha buscado la filosofía. Así, en cada traducción, recordaríamos la necesidad de profundizar en nuestra propia lengua con el fin de alcanzar ese lenguaje absolutamente otro que no está en ningún texto ni en ningún idioma, sino entre líneas, en los espacios que quedan a oscuras porque no se pueden traducir.

Esta visión benjaminiana de la tarea del traductor, puede aplicarse al proceso de creación teatral por ser también él una cadena de traducciones, de desplazamientos: el adaptador traduce el original para que, a su vez, el director traduzca su texto, justo antes de que los actores desplacen también la lectura del director hasta que, al final, sea el espectador el que haga la última traducción, poniendo en relación la obra con su propia experiencia.

Esto enlaza con el segundo aspecto: en esta labor –no sólo lingüística- de traducción, el adaptador debe guardar fidelidad tanto al texto original como al espectador actual.

En su capacidad para resolver esta relación, siempre tensa, entre la conservación del original y la necesaria renovación para la representación contemporánea, se mide el éxito del adaptador. Para hacer un buen trabajo, es necesario tanto un conocimiento en profundidad del original y de los procedimientos técnicos de adaptación, como la creatividad del autor de piezas propias. Si el adaptador comete excesos en alguno de los dos elementos, puede caer o en un intento de conservación tal que deje la obra ininteligible para el espectador de hoy, o en una arbitrariedad que atente contra el original. Para no cometer estos errores, la adaptación ha de hacerse siempre desde el conocimiento y la responsabilidad propia del traductor.

Para ejemplificar este proceso, encontramos entre los artículos de Mayorga varios en los que habla de las adaptaciones de obras clásicas que él mismo ha hecho: *Alcuzcuz en Embajadores*, *Una comedia muy seria: "La dama boba" de Lope de Vega*, *¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando*", *Herida de Ángel*, *El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón*, *"Rey Lear": una enciclopedia de lo humano* y *El sexo de la razón: una lectura de "La dama boba"*. Lo más destacable de todos ellos es, en primer lugar, la atención que Mayorga presta a la historia de las adaptaciones y puestas en escena de cada obra en la que trabaja. Una vez que sabe qué han hecho otros puede comenzar a plantearse qué quiere hacer él con el texto. Así, una vez trazado el objetivo de su adaptación, y siempre desde la ya mencionada responsabilidad del adaptador, toma las decisiones técnicas necesarias. Afirma que a veces, como hizo con *La guerra de las Alpujarras* de Calderón, da más protagonismo a algún personaje que para su autor era secundario; otras veces, como en su adaptación de *Fuente Ovejuna*, da la importancia que considera necesaria a ciertos personajes que, en la historia de las adaptaciones han sido más o menos obviados por los motivos que sean. Estos dos ejemplos pueden servir de muestra para comprender el grado de complejidad que tiene toda labor de adaptación.

El tercer aspecto y el más importante, es el objetivo con que se hace la adaptación de un clásico: poner una obra del pasado en diálogo con el público del presente.

"Construir una cita peligrosa entre dos tiempos. Una cita de la que puede resultar no una fusión de horizontes, sino un imprevisible tercer tiempo. Una cita que no nos confirme en lo que somos, sino que nos haga incómodas preguntas. Que no refuerce nuestras convicciones, sino que las ponga en crisis. Que no nos muestre el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, sino como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente, haciéndonos escuchar el silencio de o que quedó al margen de toda traición. (...) Porque en cada ahora podemos decidir qué pasado nos concierne, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. Lo estamos haciendo a cada momento. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro."<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Juan Mayorga, *Respuesta diferida a un actor chino*.

Lo importante de visitar el pasado es extraer de él algo nuevo, extraer de las grietas abiertas de la historia un teatro capaz de hacer que el espectador crezca en experiencia. Es aquí donde se encuentra la mayor responsabilidad que atribuye Mayorga al adaptador: la de crear una determinada imagen del pasado desde el presente. Esta decisión no es ya una decisión técnica, sino moral. En ella se juega el compromiso del adaptador hacia el pasado y hacia el presente. Por eso, este tema llama a ser puesto en relación con la tradición del teatro histórico.

En *El teatro histórico español*, Mayorga arroja luz sobre la importancia que ha tenido en España la revisión del pasado a través del teatro histórico. En este artículo, invita al lector a volver la mirada hacia Siglo de Oro, con el Lope de *Fuenteovejuna* y el Calderón de *El Tuzaní de la Alpujarra*; o hacia el llamado Siglo de Plata, con el Valle-Inclán de *Farsa y licencia de la reina castiza*, Lorca y su *Mariana Pineda* o Alberti con su *Noche de guerra en el museo del Prado*. La continuidad del teatro histórico se percibe también durante los años de dictadura, con obras de Buero, Sastre, Rodríguez Menéndez o Martín Recuerda.

Buero Vallejo dice al respecto que:

“Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como un simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia”.<sup>8</sup>

Tras la muerte del dictador, el teatro histórico, a pesar del recelo con que lo mira el público, se vuelve urgente y necesario. Esto lo saben los grandes autores de la “Generación del ‘82”:

Alonso de Santos, Sanchís Sinisterra, Amestoy, Cabal, López Mozo, Medina Vicario, Miras... Todos ellos hicieron una importante labor de recuperación de la memoria histórica y ofrecieron a las generaciones siguientes las claves para que continuaran con su desarrollo. Esta labor ha encontrado en la “Generación de los ‘90” nuevas fuerzas gracias a Alfonso Plou, Sergi Belbel, Yolanda Pallín, Javier Yagüe, Ramón Fernández, Ignacio del Moral o el propio Juan Mayorga.

Un artículo estrechamente relacionado con el anterior es *Mi teatro histórico*, donde Mayorga habla brevemente de algunas de sus obras históricas. A la pregunta de por qué hace teatro histórico, Mayorga respondería que lo hace porque está convencido de que todos los hombres son contemporáneos. El hacer teatro partiendo de personajes históricos, permite al autor dejar que los hombres de todas las épocas le hablen y le cuenten sus historias, y esta posibilidad se torna responsabilidad hacia ellos, hacia sus relatos y hacia sus silencios. A través del teatro histórico puede darse voz a quienes nunca la han tenido, a los que han sido silenciados por otros que han hablado más fuerte, imponiendo su relato. De esta manera, escuchando las

---

<sup>8</sup> Antonio Buero Vallejo, *Acerca del drama histórico*. “Primer Acto”, nº 187 (1981), p. 19

voces del pasado, tal vez los hombres del presente, incluso los del futuro, puedan aprender algo.

Es por esta convicción por lo que hay en su producción dramática un elevado número de obras históricas, de referencia tanto española como extranjera. Por ejemplo, obras sobre la Guerra Civil española, son *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* o *El hombre de oro*; también ambientadas en personajes españoles encontramos *Últimas palabras de Copito de Nieve y Alejandro* y *Ana. Lo que España no puedo ver del banquete de boda de la hija del presidente*, obra escrita con Juan Cavestany, y caracterizada por los propios autores como “teatro histórico de urgencia”. Pero Mayorga también hace referencia a acontecimientos históricos externos a España, como la censura en la Unión Soviética, en su obra *Cartas de amor a Stalin*, o los campos de exterminio, en *Himmelweg*; y también sobre personajes extranjeros, como Jackie Kennedy Onassis en su obra *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El gordo y el flaco* o incluso sobre *La tortuga de Darwin*, a la que bautizó como Harriet.

Este último personaje, una tortuga a la que pudo conocer Darwin y que habría vivido los últimos ciento cincuenta años de nuestra historia, es el que da la clave para lo que Mayorga considera un programa posible para el teatro histórico, que consistiría en contar lo que los historiadores no han visto, y contarlo, como Harriet la tortuga, desde su punto de vista, desde abajo.

Y es que existen muchos tipos de teatro histórico, ya que, por su definición, el teatro histórico engloba cualquier pieza dramática que, en el momento de ser creada, propone la representación de un tiempo que es pasado para su autor. Por eso, en cada obra histórica conviven tres tiempos: el pasado representado, el presente del autor que produce esa representación, y cada uno de los futuros que actualizan dicha representación.

En *El dramaturgo como historiador*, Mayorga enumera varios tipos de teatro histórico:

“Hay un teatro histórico consolador que presenta el pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Ese teatro es útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea del progreso. (...)

Hay un teatro histórico del disgusto que presenta el pasado como un paraíso perdido, como aquella patria sin contradicciones de la que nos aleja el llamado progreso. (...)

Hay un teatro histórico estupefaciente que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad, un espacio para la evasión imaginaria. (...)

Hay un teatro histórico narcisista que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. (...)

Y hay, desde luego, un teatro histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales.”

Mayorga critica todos estos tipos de teatro por dar una imagen cerrada del pasado, por acudir a él sólo desde la nostalgia, sin dejar que ese pasado pueda influir en el presente. Pero critica especialmente al que ha llamado teatro histórico ingenuo, un teatro de la información que pretende ser objetivo y poner al espectador actual ante el pasado como si realmente lo hubiera desplazado hasta aquel tiempo. Esta es la representación más nociva por dos motivos: primero, porque tratar de representar la época como suponemos que fue no ayuda a

comprenderla mejor, ya que lo importante del pasado es lo que podemos conocer ahora, una vez que el tiempo ha hecho su labor de distanciamiento; y segundo, porque ese teatro que se cree neutral –tal vez ingenuamente, tal vez de manera intencionada- elige un pasado y elige una forma, una perspectiva para representarlo, y esto lo hace por un interés. Al menos los demás tipos de teatro histórico presentan a las claras cuál es su objetivo: sin glorificar el pasado o ponerlo como excusa para el estado actual de las cosas. Pero este teatro supuestamente objetivo, oculta su verdadero interés, que suele ser el de clausurar el pasado para mantenerlo alejado del presente.

Conviene recordar aquí la cita de Aristóteles en su *Poética*: la distinción entre el poeta y el historiador. Porque, en la medida en que el dramaturgo escapa de las constricciones propias del historiador –atenerse a lo que fue- y se abre paso a través de lo que podría haber sido, en cada obra de trasunto histórico que escribe, está participando en la construcción del pasado. Es esta la idea que pone en relación al autor de teatro histórico con el adaptador. Ambos comparten la responsabilidad de decidir cómo, a través de su obra, se relacionará el presente con el pasado. Y esto, como se dijo antes, plantea una doble decisión: la primera es técnica, de cuestiones relativas a las estrategias de construcción de la obra: personajes, situaciones, etc. Es la segunda la importante, y por eso debe guiar a la anterior: es una decisión moral. El autor debe decidir si con su obra quiere consolidar la imagen que en el presente tenemos del pasado o si, por el contrario, aspira a ponerla en crisis, a dejar que el pasado plantee preguntas al presente, desestabilizando los prejuicios de nuestra época.

“Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente.

Hay un teatro histórico crítico que hace visible heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas”<sup>9</sup>

Y es que, como ya advirtió respecto la labor del adaptador:

“El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. (...) Ésa es, a mi juicio, la misión 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. Y, abriendo el pasado, abre el presente.”<sup>10</sup>

De los tres tiempos que se dan cita en una obra histórica, es del último –los futuros, el presente- del que más aprendemos. Porque de cada momento que abre el pasado, descubrimos cuáles son sus miedos y anhelos, con qué época se siente más identificado y a cuál le cierra sus puertas. Por eso es importante la conservación de las obras pasadas, pero lo

---

<sup>9</sup> Juan Mayorga, *El dramaturgo como historiador*

<sup>10</sup> *Ibid.*

es aún más su puesta en escena futura, y por eso tiene tanto peso la misión del adaptador como alguien capaz de conservar y crear al mismo tiempo. En este aspecto pueden conectarse las preocupaciones de Mayorga con la filosofía de Walter Benjamin.

“Benjamin fue tanto un izquierdista como un conservador. (...) Sí, sin duda, Benjamin fue un conservador, pero un conservador a contracorriente que se atrevió a decir que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie. (...) pocos como Benjamin nos han advertido contra la utilización de la cultura para camuflar silencios y olvidos. Benjamin –y después de él, los frankfurtianos empezando por Adorno- nos enseñó que la cultura puede ser un fetiche enmascarador, una fábrica de fantasmagorías y de mixtificaciones ideológicas”.<sup>11</sup>

Para cerrar esta parte, habría que volver a aquella conversación con el actor chino. Mayorga se pregunta cómo hubiera reaccionado Benjamin ante su tajante “Siempre igual”. En el desarrollo de este apartado se ha podido ver cómo, el repetir las obras siempre igual puede dar lugar a un progresivo abandono por parte del público, para quien las obras se tornan ininteligibles, de ahí la necesidad de la adaptación. Pero hay un aspecto más que planteaba el actor chino: ¿por qué escribir teatro contemporáneo?

Tras esta reflexión sobre la necesidad de abrir el pasado a cada presente, Mayorga ha encontrado una respuesta. Si lo importante de volver al pasado es hacerlo desde la distancia que tenemos en el presente, entonces tal vez el pasado no basta. En él no se encuentra ya todo dicho, sino que, a veces, es necesario escribir una palabra más, una obra más. Porque si la labor del presente es dejar que resuenen las voces del pasado, este pasado abierto no puede, por su parte, ordenar al presente que se calle. Por eso Juan Mayorga no sólo adapta obras clásicas, sino que también crea obras nuevas, para tratar, a través de ellas, de seguir abriendo el pasado y de escuchar las voces que han permanecido en silencio. Porque sabe que la única forma de presentar respeto ante las víctimas del pasado es procurar que no las haya en el presente. Esta idea le lleva a volver al pasado no desde la melancolía, sino muy al contrario, siempre con el objetivo de que estas voces sirvan a los hombres de hoy y tal vez a los de mañana. Esa es la decisión moral y política del autor, el compromiso que tiene el dramaturgo hacia pasado y hacia el presente. Y eso es lo que hace de la obra de Mayorga un teatro agitador de conciencias.

---

<sup>11</sup> Juan Mayorga, *Respuesta diferida a un actor chino*.



## El teatro es asamblea

“Para empezar, el teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura, e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Probablemente, el primer hombre que vio el fuego mimó su encuentro con éste para dar cuenta de él a otros hombres. En este sentido, el teatro fue el primer medio que el hombre halló para representar su pasado.

Por otro lado, el teatro, desde sus orígenes como medio constitutivamente asambleario –y, por tanto, político-, ha propuesto imágenes del pasado que han nutrido lo que, con una expresión actual y polémica, que deliberadamente empleo en plural- podemos llamar las “memorias colectivas”.<sup>12</sup>

Mayorga defiende la idea de que son dos los únicos elementos necesarios para el teatro: actores y público. Así, se sitúa en la línea de la vanguardia de los sesenta, aquella que, como se vio en la primera parte de este trabajo, vuelve su mirada a los orígenes del teatro, a los esquemas del rito y el juego. Pero Mayorga va más allá. Los autores de vanguardia plantearon la exclusiva necesidad de actor y espectador porque tenían el objetivo de enfrentarse a la primacía del texto sobre los demás elementos escénicos. Una vez pasado el tiempo de la lucha, ahora que todos los elementos se encuentran en el mismo nivel, es el momento de dar ese paso más. Los esquemas de ritual y juego no sólo permiten mayor presencia de lo corporal en la escena, sino que –lo que es más importante- posibilitan el estrechamiento de los vínculos antropológicos. Una vez que entra en la sala de teatro, el espectador ha aceptado la idea de que lo que va a encontrarse allí es lo que podría llamarse, siguiendo a Benjamin, un “estado de excepción”. El espectador ha firmado un pacto tácito por el que se compromete a seguir el curso del espectáculo sin plantear preguntas que salgan de los esquemas pre-establecidos por el propio espectáculo. Una vez que el público se sienta en silencio en sus butacas, el teatro ha ganado la partida, y los actores pueden dar vida a sus personajes.

A este respecto escribe Mayorga en la introducción a su drama *Hamelin* que, cuando se planteó escribir esta historia, con la diversidad de espacios y la cantidad de personajes que pretendía, pensó “eso es cine, eso no puede ser teatro”. Pero esta afirmación suya hizo que él mismo se rebelara:

“La afirmación “Eso no puede ser teatro” procede de una visión empequeñecida del teatro de la que quizá seamos en buena medida responsables los que hacemos teatro. Hemos abandonado tantas trincheras, tantas posiciones, que el teatro ha llegado a parecernos incapaz de representar sino una pequeña porción de la experiencia humana.

Frente a la afirmación “Eso no puede ser teatro”, hay que levantar –no desde los manifiestos, sino desde la práctica escénica- la afirmación de que el teatro puede representarlo todo. Siempre que no traicione su origen. El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Juan Mayorga, *El dramaturgo como historiador*

<sup>13</sup> Juan Mayorga, “Érase una vez una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa”, prólogo a *Hamelin*.

Para hacer teatro hacen falta buenos profesionales y un buen público, pero aunque parezca simple, no es algo fácil de conseguir. Al hablar de la actual crisis del teatro, lo que más se menciona es la escasez de público y la falta de medios económicos para la producción. Pero hay otro elemento que tiene más importancia que estos: un elemento humano, que funde la ética con la estética y que tiene que estar presente en todo lo que forma el mundo del teatro: el público, los dramaturgos, los actores, la crítica especializada, etc.

La actual crisis del teatro tiene un componente muy significativo de crisis de público, que plantea dos grandes problemas, uno cuantitativo y otro cualitativo: la falta de asistencia a los espectáculos y la escasa formación de los espectadores.

El primero de ellos se plasma en el hecho de que las salas de los teatros ya no se llenan como antes. Este es un dato a tener muy en cuenta, puesto que la producción teatral fluctúa según la ley de la oferta y la demanda. Incluso el teatro más alternativo o independiente, el de los festivales más minoritarios, necesita de ese público, por raro y escaso que sea. Pero para afrontar este problema no sirve de nada mirar atrás y recordar con nostalgia aquellos años en los que el teatro no tenía los fieros competidores que tiene ahora. La producción teatral debe hacerse cargo de que se ha abierto una brecha en la historia de la percepción y la comunicación humana. No es posible volver a aquel momento previo al nacimiento del cine, de la televisión, de los grandes eventos deportivos o musicales, en los que la única distracción posible residía en las salas de conciertos o de teatro. Que la tecnología ha revolucionado la industria del ocio es algo innegable, igual que el hecho de que el público actual disfruta de los grandes efectos especiales, de las proyecciones tridimensionales, de los nuevos sonidos que permite la electrónica, etc. El teatro no puede -y no debe- competir con estas nuevas formas de entretenimiento, puesto que son espectáculos esencialmente distintos: es absurdo pedir a la tramoya o a la escenografía que superen los efectos del cine en 3D. Pero es también innegable que este tipo de ocio está llevando hacia un público aletargado: hace del espectador un sujeto pasivo que, sentado en su butaca, recibe innumerables impulsos ante los que no tiene capacidad, ni tiempo de reacción. No hay nada que digerir en este tipo de espectáculo, puesto que normalmente se presentan completamente cerrados, así el espectador no tiene tarea alguna que hacer, ni espacio en el que intervenir.

En *Ni una palabra más*, Mayorga recuerda las palabras que escribió el anciano Goethe a Zelter en 1825. Con unas pocas palabras, Goethe logra dibujar el cambio de época. Afirma que son la riqueza y la velocidad lo que fascinan al mundo ahora y que los hombres que controlan el mundo son sencillamente prácticos. Estos hombres se elevan sólo un poco por encima de la masa y, aunque sean los más poderosos, carecen de la capacidad para elevarse hacia lo más alto.

En su texto *Conservación y creación*, reflexiona sobre estas palabras, que considera una suerte de profecía del viejo Goethe. Afirma que parecen haber sido concebidas para nosotros, y en particular, para la industria cultural de nuestro tiempo: un tiempo fascinado por la riqueza y la velocidad. Considera que ningún teatro contemporáneo es mejor que el mundo para el que está hecho, y que por eso el teatro que tenemos hoy no se orienta al enriquecimiento del espectador, sino que se limita a halagarlo, a acomodarlo en sus prejuicios. Hoy apenas se muestra interés por hacer que el espectador salga de la sala más rico en experiencia.

En este sentido, Mayorga llama la atención sobre el hecho de que la industria contemporánea del ocio esté sustentada en el “shock”. Dedicó varios de sus artículos a este tema; me centraré en tres de ellos: *Teatro y Shock*, *Shock y Shock* y *Shock y experiencia*.

“Por “shock” entiendo aquí un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones.”<sup>14</sup>

La idea del shock la extrae de la filosofía de Benjamin, quien afirmó que la Primera Guerra Mundial fue la primera apoteosis del “shock”, el primer momento en que el hombre se adhirió al ritmo de la máquina, quedando anulado por ella. Los soldados se encontraron en medio de un campo de batalla que no comprendían y en el que, en realidad, no tenían nada que hacer, dada la fragilidad del cuerpo humano frente al poder destructivo de las máquinas de guerra. Los que sobrevivieron a aquella experiencia volvieron mudos, no enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable. Se había impuesto el lenguaje de la máquina sobre el lenguaje humano. Los hombres no podían asimilar el incesante impacto del violento shock. Por eso esta guerra no creó historias personales, hazañas que contar, ni si quiera historias tristes, de lamento por amigos perdidos, pues ante el shock sólo pueden responder las pulsiones y no la razón. Por eso del shock no puede hacerse experiencia.

Mayorga traslada esta idea a nuestro momento actual para caracterizar, en primer lugar, el cambio que ha habido en la industria del ocio; y después, amplía el uso de este concepto para aplicarlo a todos los aspectos de nuestra vida. Afirma que el “shock” no es ya un recurso estilístico, sino la forma y el contenido de los modos de expresión contemporáneos, no sólo en el terreno del ocio, sino en todos los aspectos de nuestra vida.

Nuestro mundo de trabajadores y consumidores nos ha llevado a vivir inmersos en una cadena de impactos que suspenden nuestra conciencia, un continuo “shock” que ha impuesto el extrañamiento entre los individuos. Porque del “shock” exige el sacrificio de la palabra, y por eso a partir de él, afirma Mayorga con Benjamin, no es posible hacer ni sociedad ni memoria.

De ahí que uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el dramaturgo contemporáneo sea, precisamente, esa subrepticia introducción del “shock” en la escena. Si el ritmo del teatro

---

<sup>14</sup> Juan Mayorga, *Teatro y “shock”*.

se ve sometido al de la máquina, el “shock” habrá triunfado y, en consecuencia, el espectador saldrá de la sala igual que entró; habrá sufrido el impacto de innumerables estímulos, pero saldrá enmudecido, sin nada que contar a su familia o amigos, sin una historia con la que hacer comunidad, con la que hacer memoria. Esto no significa que haya que eliminar por completo la presencia de elementos tecnológicos en la producción teatral, por supuesto. No hay que iniciar una guerra contra las máquinas. Pero sí hay que plantarse desde la finitud y la imperfección humana ante la apoteosis de la tecnología, y hay recordar que el teatro es un lugar para crear experiencia.

No hay que irse muy lejos, basta lanzar una mirada al vecino ámbito de la música contemporánea, para comprobar que ya existen compositores que prefieren escribir para ordenadores, en lugar de para intérpretes humanos. Las posibilidades que abre la tecnología son muchas, y ante ellas, los intérpretes –músicos o actores- pueden parecer demasiado débiles, torpes, imprecisos, etc. A esto me refiero cuando hablo de la posibilidad de que el teatro sucumba al ritmo del “shock”. Y es que si esto sucede, la escena –también la escena- perdería su capacidad de crear experiencia, de crear vínculos sociales y, en definitiva, perdería propia esencia: la de ser un lugar de reunión, de asamblea, de comunidad. De ahí que, para enfrentarse al “shock”, la mejor carta que tiene el teatro sea retornar a sus orígenes y traer de vuelta los elementos necesarios para crear una experiencia que sea tan intensa como el “shock”. Sólo creando experiencia podrá promoverse, desde las tablas, una cultura crítica, socrática, auténticamente peligrosa.

La vuelta a los orígenes significa una vuelta a la complicidad con el espectador, con su imaginación, su experiencia, su memoria. Pero para que los profesionales del teatro puedan llevar esta labor a cabo, necesitan contar con un buen público, no sirve un público cualquiera. Este es el otro gran problema que acarrea la crisis de público en el teatro: su escasa formación.

Es urgente la necesidad de educar al espectador en la misma tradición en la que se han formado actores y dramaturgos. El teatro necesita contar con espectadores que sean a la vez severos y generosos, que sepan apreciar el buen teatro y lo reclamen, y que expresen su descontento ante representaciones mediocres. La moda que impone esos largos minutos de aplauso tras cada función, no hace más que mostrar el nivel de estandarización y trivialización del teatro, la pasteurización de la cultura. No todo el teatro que hay en cartel es bueno, no todo debe ser aplaudido de la misma manera. A veces es necesario criticar, abuchear incluso para que los actores y directores, los dramaturgos y los gestores no se relajen, y se vean instados por el público –su público- a exhibir obras de calidad.

El auténtico espectador es aquel que conoce las tradiciones y es capaz de distinguir lo nuevo de lo redundante. Es aquel que va al teatro no porque haya un nombre conocido -tal vez un

actor de televisión-, sino porque busca enriquecer su experiencia: aprender algo nuevo o repensar algo ya sabido. Acude al teatro en busca de refugio, sabedor de que está entrando en un lugar de convivencia, de intercambio pacífico de ideas. Sólo el buen espectador se sienta en su butaca ávido de nuevas propuestas, reparando en la ética, la estética, la poética de la obra, para seguir aprendiendo y comparando, para configurar su propio criterio y aplicarlo en la valoración de las obras siguientes. No quiere que le digan qué pensar o cómo juzgar, sino que aspira a hacerlo por sí mismo.

En *Cultura global y barbarie global*, Mayorga caracteriza al buen espectador como un espectador crítico, que tiene que luchar contra el narcisismo de los productores de cultura y exigirles piezas capaces de abrir el diálogo crítico. Debe estar atento para escuchar las voces que suenan a contracorriente y no dejarse embelesar por las piezas que defienden el fatal optimismo del progreso. Sólo con un espectador así puede el teatro promover la autonomía de la cultura, de la que depende en última instancia la autonomía del propio espectador como ciudadano.

Y es este espectador-ciudadano el que se sienta en su butaca atento, no se sienta allí delante y pide que le den algo ya hecho, sino que busca participar, porque sabe que, como afirma Mayorga en *El espectador como autor*, todo lector ha de ser también escritor. En este breve texto, habla Mayorga sobre la imposibilidad de leer sin escribir, y lo hace tomando como referente la pieza dramática *El lector por horas*, de Sanchís Sinisterra. Esta obra, sobre un padre que alquila un lector por horas para su hija ciega, es un magnífico ejemplo de cómo hacer que el teatro suceda *en* el espectador, en su imaginación, y no *ante* él. También demuestra que el teatro, precisamente por esa capacidad de dejar que sea el espectador quien acabe la obra, es un lugar privilegiado para la experimentación lingüística.

Sanchís presenta esta obra organizada –o tal vez desorganizada- como la vida: aparecen acciones fracturadas, diálogos inconclusos, retazos de información, a los que el espectador tiene que dar coherencia y sentido. Ante ella, el espectador no puede limitarse a ver sin más, tiene que hacer el esfuerzo de leer a los personajes, leer entre líneas sus relaciones, como hacen ellos mismos, como si de un libro se tratara. Y sobre todo tiene que escribir: sólo recogiendo el guante que lanza Sanchís, y asumiendo su labor de co-autor, puede el espectador comprender la obra, configurándola. Esto ha de entenderse como un gesto moral y político de Sanchís, pero sobre todo como un gesto de profundo respeto hacia su espectador, pues sabe que sólo el espectador crítico, capaz de asumir su propio papel dentro del teatro, puede exigir que se creen auténticas piezas de cultura.

En *Cultura global y barbarie global*, Mayorga continúa reflexionando sobre la industria cultural, específicamente sobre la labor de los productores de cultura, sean estos dramaturgos, gestores, organizadores, etc. Destaca la importancia de las decisiones que ellos toman, puesto que en cada una de sus obras se puede convocar a la crítica o clausurarla, abrir el pasado o

enterrarlo, defender el relato de los vencedores o escuchar la voz, a veces el silencio, de los vencidos. Cada obra puede enfrentar a la sociedad a sus propios problemas o disimularlos bajo alegres máscaras: un teatro complaciente, de mero entretenimiento. Afirma que una pieza de cultura debe dirigir su gesto crítico en primer lugar hacia sí misma, también a su productor, a la tradición en que se inscribe y, al final, a la propia cultura. Porque sólo fomentando una cultura crítica puede evitarse la barbarie. Mayorga recuerda que, antes del Holocausto, ya Benjamin advirtió de que todo documento de cultura puede ser también documento de barbarie. Por eso es necesario estar muy atentos, para desenmascarar esa historia de la cultura que, en nombre del progreso histórico, deja en los márgenes o enmascara cualquier pieza de cultura que se salga de sus esquemas. Detectar estas voces es la labor del espectador, no sólo hacia el teatro, sino hacia toda la sociedad. Porque una persona educada en la aceptación acrítica de su cultura, está siendo educada, en último término, para la barbarie: para la lucha por dominar o ser dominado. Se está imponiendo peligrosamente la idea de que la cultura, y con ella la forma predominante de relación hoy en día, basada en la competencia y en las leyes del mercado, es algo así como nuestra segunda naturaleza. Y, del mismo modo que es absurdo pedir explicaciones a un fenómeno natural, como un terremoto o un volcán, o criticarlo, juzgándolo como algo bueno o malo, se está imponiendo la idea de que tampoco tiene sentido criticar nuestra segunda naturaleza. Precisamente esta crisis de la crítica de la cultura, es la antesala de la barbarie. Y contra ella debe alzarse el teatro con los medios que tiene a su alcance: consolidando ese círculo de exigencia crítica entre sus profesionales y su público. De esta manera, ante un público crítico, los actores y directores comprometidos con esta concepción del teatro, se sienten apreciados y responden fortaleciendo sus convicciones.

Con el apoyo del público, estos profesionales pueden responder a las dificultades materiales, generando espectáculos que no dependan tanto de opulentas escenografías, sino de la capacidad del elenco y de la complicidad del público. A este respecto escribe Mayorga dos artículos: *La capital del teatro en español es Buenos Aires* y *Los buenos actores son dramaturgos*. En ellos, llama la atención sobre la importante labor que están desempeñando algunos actores y dramaturgos en Buenos Aires, destacando los nombres de Ricardo Bartís, Mauricio Kartún, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd y Javier Daulte.

Destaca en estos artículos el trabajo de los actores argentinos, que han logrado fusionar su trabajo con el de los dramaturgos. De estos actores-dramaturgos, resalta esa capacidad antes mencionada en Sanchís, de hacer que el teatro suceda directamente en la cabeza del espectador. También ellos han dado con la clave para dejar que sean la inteligencia y la imaginación del público las que construyan la obra. Para lograr esto, explica Mayorga, hay que saber manejar los márgenes de complejidad que ya dejó planteados Aristóteles en su *Poética*. Existe un estrecho margen dentro del que deben moverse los buenos dramaturgos, ya que, por debajo de cierto umbral de complejidad, el espectador se aburre; y por encima de él, se

pierde. Estos actores han encontrado esa delgada línea donde trabajar, logrando que el espectador no se canse de verlos ni de escucharlos, y que siempre tenga ganas de acudir a ver más teatro. Si han logrado esto es porque estos actores comprenden no sólo su papel, sino también su papel en la obra, en la relación con otros personajes, y la obra entera en toda su profundidad. Son conscientes de que cada gesto, cada detalle, cada silencio cuenta. Sólo con esta plena conciencia de lo que se traen entre manos, pueden explorar territorios aun vírgenes para el teatro, y así seguir ampliando sus límites.

Esta fusión del actor con el dramaturgo, la desarrolla también en su escrito *Estatuas de ceniza*, texto de una conferencia pronunciada el 27 de junio de 1996 en la Universidad de Málaga.

“El teatro nace precisamente allí donde hay algo que no puede ser narrado, ni explicado por la razón, ni salvado en el poema. Nace para lo que se cuele por entre las mallas de esas redes: el cuento, la idea, la metáfora...El dramaturgo no se debe a ellas, no debe ser juzgado desde ellas. Tampoco puede atrincherarse detrás de ellas, buscar en ellas su justificación. Pero, sin ellas, ¿cómo puede soñar siquiera la sombra del teatro? Rara misión ésta de escribir palabras que, ante el público, el actor interpretará. Porque sólo allí alcanzarán su verdadera naturaleza convirtiéndose en acciones. Cuando abandonen a su autor, que las escribió para perderlas. Extraña meta para aquel origen. Por eso, para entender este oficio, me vale la imagen de una escalera que se tirase después de haber subido.”

Esta es la lección más valiosa que afirma Mayorga haber aprendido al entrar en contacto con el mundo del teatro. En esta conferencia habla sobre sus tres primeras obras: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza* y *El traductor de Blumemberg*, advirtiendo de las ventajas e inconvenientes que tiene el que un autor medite sobre su propia obra años después. La ventaja es que, normalmente, en la reflexión posterior aparecen elementos en sus textos que antes no supo o no pudo ver. Pero el inconveniente es que, al mismo tiempo que alumbra el objeto, lo está distorsionando con esa misma mirada. De cualquier manera, para el tema que venimos viendo, lo más interesante de esta conferencia es el momento en que narra cómo ha ido evolucionando su forma de escribir, desde sus orígenes como aspirante a novelista, hasta su madurez actual como dramaturgo. Esta evolución tiene una doble cara: el aspecto técnico y lo que llama el aspecto ético.

El aspecto técnico tiene menor importancia, puesto que se va mejorando simplemente con la práctica: probando a escribir piezas nuevas, leyendo mucho teatro, conversando con otros autores, también con actores y directores, etc. En sus primeras obras, Mayorga reconoce varios errores en la forma de escritura, y sobre todo, un afán excesivo por dejar atados todos los cabos de cada escena. Destaca errores como un uso ingenuo del espacio, en el que presenta objetos sin significado para la trama; determinados movimientos que no construyen personaje y, por tanto, resultan gratuitos en el conjunto de la obra; excesivas acotaciones, descripciones y comentarios sobre cada elemento que debe aparecer en escena, etc. Pero estos errores pueden considerarse errores de novato, y la prueba de ello es que ya en sus piezas posteriores, la técnica es mucho más depurada.

Es el aspecto ético el importante. Lo primero que afirma Mayorga es que, antes de escribir *Siete hombres buenos*, no conocía la diferencia esencial entre el autor de novelas y el de teatro, diferencia que caracteriza no como un horizonte estético, sino ético: el dramaturgo escribe para proveer de textos a otros trabajadores del teatro. Esto debe hacerle perder ese narcisismo del autor, puesto que la última palabra sobre su propia obra no la tiene él. Hablando sobre su pieza *Más ceniza*, hace hincapié en este tema.

“El autor escribe acciones que otros hombres interpretarán. El gesto que constituye al autor es aquél con que entrega su texto a la comunidad teatro (...). Solo el narcisismo –y el desconocimiento de su propia misión- lleva al autor a buscar reconocerse en el espectáculo como en un espejo. (...) La verdad de la obra no está en el autor, sino en el texto, que esconde siempre mucho más de lo que el autor conoce. La vida de la obra es irreductible a la vida del autor. Su verdad se despliega en la historia de sus puestas en escena. (...) Ni el director, ni los actores, ni el escenógrafo, ni el crítico, nadie puede apropiarse del texto, es decir, del tejido infinito que es la obra”.

En este sentido habla acerca del “despojamiento del autor”, que puede apreciarse especialmente bien en su breve pieza *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* recogido en *Teatro para minutos*. En esta obra, Mayorga hace que la viuda Kolakowski retenga en el auditorio a un instrumentista para que, entre ambos, puedan tocar una música tal que sea capaz de para la guerra que está teniendo lugar fuera.

En esta obra no existe indicación alguna sobre cómo son los personajes o, lo más importante, qué instrumento es el que toca el instrumentista, qué tipo de música van ensayando hasta encontrar aquella capaz de detener la guerra. No hay indicaciones de tiempo, ni de estilo, ni de duración de las piezas... Al leerla sólo sabemos que vamos a presenciar un extraño concierto de música peligrosa, tal vez una música primitiva que jamás se ha escuchado en un auditorio. Sabemos que habrá pausas, dudas por parte de ambos personajes, exigencia personal y mutua, temor y esperanza. Pero no sabemos cómo sonará todo eso. Ni si quiera el autor lo sabe, porque no lo ha escrito. La obra resulta imprevisible para su propio autor. A esto se refiere Mayorga cuando habla del gesto ético con que el dramaturgo se sitúa antes su texto y, con él, ante todos los demás componentes –actuales y futuros- del vasto mundo del teatro.

Con esta reflexión puede quedar cerrado ese círculo mencionado arriba, en el que actores, dramaturgos y espectadores deben exigirse mutuamente un teatro crítico y de calidad, puesto que todos participan en la configuración del teatro actual. Pero cualquier lector atento puede señalar que falta un elemento importante, que hasta el momento no ha aparecido en escena aún cuando tradicionalmente está asociado a toda práctica artística y literaria. Me refiero al crítico especializado: ese que debe dar cuenta de las obras que se estrenan y las que permanecen largo tiempo en cartel, el que habla de los éxitos y los fracasos, el que hace publicidad de unos autores en detrimento de otros, animando al público a que vaya a tal o cual función. ¿Qué ha sido del crítico de teatro? ¿Por qué hasta ahora no ha aparecido?



La respuesta es tan alarmante como simple: porque no hay. Por eso, el último de los problemas que aquí se presentan es la crisis de la propia crítica dramática.

Hasta mediados del siglo pasado era habitual encontrar en los periódicos varias columnas dedicadas al teatro. Es normal, puesto que el teatro era uno de los entretenimientos preferidos por la burguesía. Había entonces críticos que, si bien en muchos casos se dejaban llevar por sus gustos personales, al menos cumplían con la labor de promover el diálogo sobre las representaciones teatrales. En su artículo *Crisis y crítica*, Mayorga recuerda que uno de los mayores legados que ha dejado el Romanticismo a la conciencia moderna es la afirmación de que no hay arte sin crítica. Sólo gracias a la existencia durante el Romanticismo de los llamados “jueces del arte”, ha podido evolucionar la crítica, desde la emisión de veredictos a la moderna concepción que tenemos hoy en día: la crítica como consumación del proceso creativo, lugar de reflexión infinita *en* el arte, en la propia obra de arte.

La crítica de teatro debe encargarse de poner en relación el teatro con la reflexión de la razón, volviendo a acercarlo al mundo de las ideas. Pero para ello, es necesario que el propio teatro sea capaz de convocar en torno a sí, no a esos gestores culturales que ven las obras desde la óptica del economista, midiendo su calidad en base a su posibilidad de ser vendida como una buena mercancía. A quienes debe convocar es a los críticos que tengan la formación y el compromiso necesarios para generar diálogo en torno al teatro, para hacer que el teatro vuelva a ser el centro de las miradas, representante privilegiado de la sociedad a la que aspiramos. Para que, cada vez, haya más personas que quieran ser público; para que los autores tengan la posibilidad de enfrentar opciones estéticas, de rescatar tradiciones o de innovar; para que los actores puedan dialogar críticamente con las obras del pasado y del presente, y gracias a ellas, con el público del presente y del futuro. Porque el teatro es asamblea y en la asamblea es donde se dialoga, críticamente y en pie de igualdad, sobre los temas que nos interesan a todos, ya que, en última instancia, tanto los miembros del público como los profesionales del teatro son ciudadanos y comparten las mismas inquietudes sobre su –nuestro- presente.

Esta forma de entender el teatro como asamblea es la que subyace en los textos teatrales de Enzo Corman, y Mayorga la recoge en su artículo *Enzo Corman, un utopista del teatro*.

“Corman piensa el espectáculo teatral bajo la forma de asamblea: la ciudad es convocada en un lugar y a una hora para que un grupo de ciudadanos, delegados por otros, representen ante éstos ficciones que permitan examinar la vida. (...) En un tiempo en que toda forma de sociedad parece en crisis, Corman ve el teatro como un lugar para hacer sociedad.

El ideal al tiempo modesto y ambicioso, en el extremo opuesto del teatro onanista, tiene serias implicaciones prácticas. Pues el teatro sólo convocará a la ciudad si antes es capaz de escuchar a ésta –si es capaz de reconocer los sueños y las pesadillas de la ciudad-, pero también fracasará si lo que ofrece es una reproducción del ruido de la ciudad. Lo que el teatro debería entregar a la ciudad es una experiencia poética que ponga a la ciudad ante su propia forma –o ante algunas de sus formas, reales o posibles-. Un teatro que devuelva a la ciudad no un calco, sino un mapa.”

Esta forma de concebir el teatro que tiene Corman ha influido notablemente en la de Mayorga, quien ve aquí una vuelta a los orígenes, no sólo del teatro, sino también de la cultura tal y como nosotros la conocemos. La idea de asamblea nos lleva de nuevo a las *polis* griegas, a ese humanismo griego en el que el hombre era un *zoon politikon*. La importancia de la asamblea como foco de discusión de todos los temas públicos es conocida, y es precisamente esa idea la que encuentra Mayorga en las obras de Corman y la que trata de plasmar en las suyas. Por eso Mayorga no hace un teatro de tesis, no hace teatro historicista, ni tampoco teatro político, en el sentido de defensor de ideologías. Su teatro es eminentemente cívico, político en el sentido de *polis*. Por eso aspira a reunir al pueblo en asamblea y poner en escena los problemas que nos preocupan, nuestros miedos y deseos. Por eso, en definitiva, trata de crear un teatro capaz de agitar conciencias, de hacer al público –a la polis- despertar de su letargo, recuperándolo para una cultura crítica. Siguiendo con la vuelta al origen, el ideal a seguir está en ese Sócrates que perseguía como un tábano a los ciudadanos para hacerles incómodas preguntas. En este sentido es socrático el teatro de Mayorga.

## CONCLUSIÓN

A partir de los años cincuenta se va configurando en la producción literaria del teatro español una conciencia que funde la ética y la estética, demostrando que contenido y forma no sólo son cosas opuestas, sino que en el buen arte, deben ir de la mano. Esta conciencia se funda sobre oposición al franquismo y el afán de construir en España una sociedad autónoma, crítica. Surgen así grandes autores que plasman en sus obras dramáticas no sólo sus propuestas de innovación formal, sino también las preocupaciones de la sociedad de su momento. Es en esta tradición donde se enmarca la obra de Juan Mayorga, cuya preocupación principal es la relectura del pasado desde las grietas que hay abiertas en el presente. Esta preocupación se plasma en su producción dramática, pero también en el sustrato filosófico que ella tiene. Los temas benjaminianos sobre política y memoria salpican todos sus textos. Y es precisamente esto lo que le lleva a plantear su teatro – y el teatro- como un lugar de reunión, un lugar en el que hacer sociedad, comunidad. Mayorga apuesta por un teatro que cree vínculos antropológicos, que haga a los espectadores reflexionar sobre el presente a partir de una mirada al pasado. Y, para desarrollarlo, se apoya en la teoría y práctica teatral de dos autores principalmente: Bertolt Brecht y José Sanchís Sinisterra. La herencia de estos dos grandes dramaturgos se aprecia especialmente en los procedimientos de implicación del público en la construcción final de la obra: sin la colaboración activa de los espectadores, la obra queda inacabada. Esto ha de entenderse no sólo como un recurso dramático, sino también como una propuesta ética y política: la intención de crear espectadores críticos, que reflexionen y se sientan partícipes de lo que pasa en escena, que no es más que un reflejo de lo que pasa en la realidad. De este modo, la labor del dramaturgo adquiere tintes mayéuticos, y queda vinculada a la búsqueda de la verdad. Mayorga parte de la creencia de que la verdad está enmascarada y hay que hacerla presente, y el escenario es un lugar privilegiado para hacerlo, a través de la puesta en escena de ficciones que nos obliguen a situarnos ante los auténticos problemas de nuestra sociedad. Este es el compromiso que tiene el dramaturgo ante el público, esto es, ante los ciudadanos. Pero hay muchas formas de huir de este compromiso: desde el teatro más comercial y carente de contenido hasta las obras que, en lugar de plantear preguntas, presentan las mismas respuestas de siempre. Estos tipos de teatro no sólo resultan redundantes, sino que además, resultan peligrosos para la formación de la conciencia del espectador, porque lo acomodan en sus prejuicios y hacen que relaje su postura crítica.

El teatro es una herramienta, y como tal, siempre está puesto al servicio de unos fines. Por tanto, es responsabilidad de los profesionales del teatro elegir a qué fin entregar su actividad. El fin que persigue Mayorga es la formación de los espectadores en una conciencia crítica, por eso su teatro es político.

El trabajo que aquí se ha presentado tenía el objetivo principal de ubicar a Juan Mayorga en esta tradición de teatro político, social, y esbozar asimismo su propia propuesta.

Dado que sólo se han empleado aquí sus textos de corte más teórico, en especial los artículos en los que reflexiona sobre el lugar del teatro en la sociedad, este trabajo se presenta como algo incompleto, como un fragmento de un proyecto mayor. De modo que en el futuro se prevé una ampliación del estudio de todos estos temas acudiendo también a sus obras dramáticas y a la lectura comparada de dichas obras con las de la tradición arriba citada. Sólo de esta manera se logrará una visión panorámica de la producción teatral de este dramaturgo y de la filosofía del teatro que existe en ella.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRINCIPAL:

#### 1. Artículos y ensayos teóricos de J. Mayorga

- *Acerca de "Educar contra Auschwitz", de Jean François Forges.* En: "Raíces. Revista judía de cultura" nº 71(2007), pp. 29-30.
- *Bulgákov: la necesidad de la sátira.* "Nueva Revista" nº 66 (1999), pp. 134-141
- *China demasiado tarde.* "Teatra" nº 14-15 (2002), pp. 104-106.
- *Crisis y crítica.* "Primer Acto" nº 262 (1996), p. 118.
- *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.
- *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.
- *El anciano más bello del mundo.* "El Cultural" (21 de Marzo de 1999), p.3.
- *El dramaturgo como historiador.* "Primer Acto" nº 280 (1999), pp. 8-10; segunda versión: en *Escribir para el teatro*, de S. Blanco y otros, MTAEC, Alicante 2007, pp. 141-155; también en: *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, ed. de Julio Checa, MEC, Madrid 2007, pp. 141-151.
- *El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón.* "Acotaciones" nº 3 (1999), pp. 20-36.
- *El espectador como autor.* "Primer Acto" nº 278 (1999), p. 122.
- *El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin.* "Éndoxa" nº 2 (1993), pp. 283-301.
- *El poder como lo sueña el impotente.* "Las puertas del drama" nº 0 (1999), p.41.
- *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.

- *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.
- *El teatro es un arte político*. “ADE Teatro” nº 95 (2003), p. 10.
- *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.
- *Enzo Corman, un utopiste du théâtre*. En “Registres. Revue d’études teatrales”, Printemps 2010, pp. 150-152.
- *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.
- *Escuchar sus nombres, defender nuestras almas*. En “El perdón, virtud política. En torno a Primo Levi”, de E. Madina y otros, Anthropos, Barcelona, pp.33-34.
- *Espiritualidad y subversión*. En “Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila”, de R. Díaz-Salazar y otros, Anthropos, Barcelona 2010, pp. 111-112.
- *Esta guerra no es una guerra lejana*. En: “No a la guerra”, CC.OO. – U.G.T., Madrid 2003.
- *Esta noche Madrid es la ciudad más peligrosa*. En “Acotaciones” nº 20, pp.164-166.
- *¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando!*. En: Lope de Vega, “Fuente Ovejuna”, Proa, Barcelona 2005, pp. 27-30.
- *Herida de ángel*. En: “Primer Acto” nº 300 (2003), p. 26.
- *La extraña belleza de los números imaginarios*. En: “Primer Acto” nº 315 (2006), pp. 128-9.
- *La humanidad y su doble*. “(Pausa.)” nº. 17-18 (1994), pp. 158-162.
- *La representación teatral del Holocausto*. En “Raíces” nº 73 (2007), pp. 27-30.; en “Abril” nº 39 (2010), pp.75-83.
- (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.

- *Los tres caminos del contrabandista*. Prólogo a *El traductor de Blumemberg*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 19-22.
- *Mi padre lee en voz alta*. En "Participación educativa" nº 8, pp. 145-147. <http://www.mepsyd.es/cesces/inicio.htm>
- *Misión del adaptador*. En: Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, Fundamentos, Madrid 2001, pp. 61-66.
- "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.
- *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.
- *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. *Anthropos*, Barcelona 2003.
- *Shock*. "Primer Acto" nº 273 (1998), p. 124.
- *'Shock' y experiencia*. "Ubú" nº 4 (1998), p. 4.
- *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.
- *Teatro para después de la historia*. En "El Cultural" (12 de Abril de 2000), p. 43.
- *Teatro y 'shock'*. "Cuadernos de dramaturgia contemporánea" nº 1 (1996), pp. 43-44; "República de las Letras" Extra nº 6 (1997), pp. 79-80.
- *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.
- *Un maestro de la muerte*. En "El Cultural", 5 de marzo de 2010, p. 37.
- *Un pequeño ser humano en una inmensa catedral*. En "Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka", de E. Barón y otros, *Anthropos*, Barcelona, pp. 91-92.

- *Voces en el desierto*. En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 375-376.
  - Ha publicado además artículos sobre Lope de Vega, Antonin Artaud, Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller, Valère Novarina, José Sanchis Sinisterra y Ernst Jünger, entre otros.

## 2. Textos teatrales publicados y estrenados (ordenados cronológicamente)

- *Siete hombres buenos* -Accésit del premio Marqués de Bradomín 1989.
- “Marqués de Bradomín 1989”, Madrid: Instituto de la Juventud 1990, pp. 97-185.
- *Más ceniza* -Premio “Calderón de la Barca” 1992, ex aequo-. “Primer Acto” nº 249 (1993), pp. 49-87.
- *El traductor de Blumemberg*. “Nuevo Teatro Español” nº 14. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 25-84.
- *El sueño de Ginebra*. “Panorámica del teatro español actual”, de Candyce Leonard y John P. Gabriele. Madrid: Fundamentos, 1996, pp. 95-114.
- *El jardín quemado*. “Escena” nº 43 (1998), pp. 43-58.
- *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-. “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 65 y ss.
- *El Gordo y el Flaco*. “Acotaciones”, nº 7 (2001), pp. 95-138.
- *Himmelweg (Camino del cielo)* –Premio Enrique Llovet 2003. “Primer Acto” nº 305.
- *Sonámbulo* (A partir de “Sobre los ángeles”, de Rafael Alberti). “Primer Acto” nº 300 (2003), pp. 27-53.
- *Animales nocturnos*. “El teatro de papel” nº 1, pp. 175-251.



- *Palabra de perro* (A partir de “El coloquio de los perros”, de Cervantes): “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). Ciudad Real: Ñaque, 2004.
- *Job* (A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum): “La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre”, de F. Bárcena y otros. Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 115-136.
- *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-. Ciudad Real: Ñaque, 2005. 2ª edición: 2007.
- *Primera noticia de la catástrofe* (A partir de “Historia de las Indias”, de Bartolomé de las Casas). “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros. Barcelona: Anthropos, 2007, pp. 377-393.
- *El chico de la última fila* (Premio Max al mejor autor 2008, Premio Telón Chivas 2007). Ciudad Real: Ñaque, 2006.
- *La tortuga de Darwin* (Premio Max al mejor autor 2009; Premio Teatro de Rojas al mejor autor 2008). Ciudad Real: Ñaque, 2008.
- *La paz perpetua* (Premio Valle Inclán 2009). “Primer Acto” nº 320 (2007), pp. 51-82.
- *El elefante ha ocupado la catedral*. Puesta en escena: 27 de Agosto de 2008, Teatro Juan Chorot –Ciudad Ducal-, con canciones de Pedro Sarmiento, bajo la dirección de Ana y Laura Sarmiento.
- *La lengua en pedazos* (A partir del *Libro de la vida* de Teresa de Jesús). “Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila”, de R. Díaz-Salazar y otros. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 113-139.
- *El cartógrafo*. “Memoria – política – justicia. En diálogo con Reyes Mate”, ed. de A. Sucasas y J. A. Zamora. Madrid: Trotta, 2010.
- Es coautor, con Juan Cavestany, de “Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente”. Edición: En “Animalario”, Plaza y Janés, 2005, pp. 277-301. Puesta en escena: 18 de Febrero de 2003, Salones Lady Ana –

Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003. Premio Max 2004 al Mejor Espectáculo de Teatro.

- Su teatro breve ha sido editado con el título de *Teatro para minutos* (Ciudad Real: Ñaque, 2009). Incluye los siguientes textos, todos ellos previamente estrenados o publicados:
  - *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*: “Monólogos I”, Asociación de Autores de Teatro, Madrid 1994, pp. 99-113.
  - *El hombre de oro*. “Gestos” nº 24 (1997), pp. 153-163.
  - *La mala imagen*: “Estreno” vol XXVI, nº 2 (2000), pp. 15-18.
  - *Legión*: “Ventolera – Rotos”, Teatro del Astillero, Madrid 1998, pp.41-49.
  - *La piel*. “Art teatral” nº 17, pp. 53-58.
  - *Amarillo*. “Estreno” vol XXVI, nº 2 (2000), p. 20.
  - *El Crack*. “Al borde del área”, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante 1998, pp. 81-88.
  - *La mujer de mi vida*. “Escena” nº 64 (1999), *Sopa de radio*, p. XV.
  - *BRGS*. “Estreno” vol XXVI, nº 2 (2000), p. 19.
  - *La mano izquierda*. “Ecos y silencios”. Ciudad Real: Ñaque, 2001, pp. 80-87.
  - *Una carta de Sarajevo*. “Teatro para minutos”. Ciudad Real: Ñaque, 2001, pp. 39-45.
  - *Encuentro en Salamanca*. “Vidas y ficciones de la ciudad de Salamanca”, Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, 2002, pp. 14-26.
  - *La biblioteca del diablo*. “La noticia del día”. La Avispa, Madrid, 2001, pp. 127-135.
  - *El buen vecino*. “Unheimliche. Lo siniestro”, Teatro del Astillero, Madrid 2002, pp. 75-82.
  - *Sentido de calle*. “Maratón de monólogos 2004”, AAT, Madrid, 2004, pp. 119-121.
  - *Justicia*. “Maratón de monólogos 2003”, AAT, Madrid, 2003, pp. 111-114.
  - *Tres anillos*. “Intolerancia”, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 20-24.
  - *Mujeres en la cornisa*. Puesta en escena: 20 de Octubre de 2004, Sala Triángulo –Madrid-, bajo la dirección de David Lorente, dentro del espectáculo “Desveladas”.
  - *Método Le Brun para la felicidad*. “El pateo” nº 25, pp. 6-8.
  - *Departamento de Justicia*. “Culturas” (Suplemento de “Diagonal”, nº 4, 14-27 de Abril de 2005), p. 8.
  - *JK*. “Anthropos” nº 225 (“Walter Benjamin”), pp. 30-31.
  - *La mujer de los ojos tristes*. “Mihura por cuatro”, Teatro Español, 2006, pp. 83-94.
  - *Las películas del invierno*. “(Pausa.)” nº 25, pp. 132-144.

- 581 mapas. "Diagonal" nº 117.

### 3. Versiones de textos clásicos:

- *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt. Estrenada el 11 Marzo de 2000 en el Teatro María Guerrero de Madrid, como producción del Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.
- *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca. Estrenada el 10 de Julio de 2000 en el Teatro Municipal de Almagro, bajo la dirección de Ernesto Caballero. Edición: Madrid: Fundamentos, 2001.
- *La dama boba*, de Lope de Vega. Estrenada el 16 de Enero de 2002 en el Teatro de la Comedia de Madrid, como producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dirección de Helena Pimenta. Edición: Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2002.
- *Natán el sabio*, de Gotthold Ephraim Lessing. Estrenada el 12 de Mayo de 2003 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: "Religión y tolerancia. En torno a *Natán el Sabio* de E. Lessing", de J. Jiménez Lozano y otros, pp. 79-120., Barcelona: Anthropos, 2003.
- *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. Estrenada el 21 de Abril de 2005 en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, con dirección de Ramón Simó. Edición: Barcelona: Proa, 2005.
- *El Gran Inquisidor*, de Feodor Dostoievski. Estrenada el 23 de Mayo de 2005 en la Iglesia del real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: "La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la *Leyenda del Gran Inquisidor*", de J. M. Almarza y otros. Barcelona: Anthropos, 2006, pp. 127-140.
- *Divinas palabras*, de Valle-Inclán. Estrenada el 23 de Febrero de 2006 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York a la mejor producción extranjera.
- *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen. Estrenada el 26 de Enero de 2007 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2007. Premio Max 2008 a la mejor adaptación.

- *Rey Lear*, de William Shakespeare. Estrenada el 14 de Febrero de 2008 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: Madrid: CDN, 2008. Premio Ercilla 2008 al mejor espectáculo teatral.
- *Wstawac* (A partir de textos de Primo Levi). Estrenada el 28 de Mayo de 2007 en la Cátedra Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: "El perdón, virtud política", de E. Madina y otros., Barcelona: Anthropos, 2008, pp. 35-56.
- *Ante la Ley* (A partir de *En la catedral*, noveno capítulo de *El proceso*, de Franz Kafka). Estrenada el 5 de Mayo de 2008 en la Iglesia del real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: "Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka". Barcelona: Anthropos, 2009, pp. 93-107.
- *Platonov*, de Anton Chejov. Estrenada el 19 de Marzo de 2009 en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: Madrid: CDN, 2009.

## SECUNDARIA:

### 1. Sobre la obra de J. Mayorga

- Amestoy, Ignacio. "¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado*, de Juan Mayorga". *Las puertas del Drama* 18, primavera (2004): 37-38.
- Araújo, Luis. "Un enemigo del pueblo". Ibsen y Mayorga, una lectura compartida". *Primer Acto* 317 (2007): 10-14.
- Aznar Soler, Manuel. "Teatro, política y memoria en "El jardín quemado", de Juan Mayorga". *Anales de la literatura española contemporánea* 31.2 (2006): 79/465-118/504.
- Barrera Benítez, Manuel. "El teatro de Juan Mayorga". *Acotaciones* 7 (2001): 73-94.
- Benico, Anna. "Perros pícaros e perros clandestinos da Cervantes a Mayorga". *Triennale 2006-7*.
- Borgna, Gabriela. "El mayor de los misterios. Entrevista con Juan Mayorga", *Teatro. La revista del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires* 88 (2007): pp. 45-47.

- Carnevali, Davide. *Per un teatro critico: strategie e tendenze drammaturgiche nell'opera di Juan Mayorga* (Tesis de "laurea specialistica" inédita). Università di Milano, 2005/6.
- Carnevali, Davide. "Orizzonti e prospettive di un teatro critico". En: Juan Mayorga, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2008, pp. 7-13.
- Eines, Jorge. "Apuntes para una puesta", *Teatro. La revista del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires* 88 (2007): pp. 48-51.
- Fernández, José Ramón. "Conversación con Juan Mayorga". *Primer Acto* 280, septiembre-octubre (1999): pp. 54-59.
- Gabriele, John P. "Juan Mayorga: una voz del teatro español actual". *Estreno* 26.2 (2000): pp. 8-11.
- Gabriele, John P. "Entrevista con Juan Mayorga". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 25.3 (2000): pp. 1095-1103.
- Gabriele, John P. "Character as the Site of Postmodern Inquiry in *Cartas de amor a Stalin*". *Ojancano. Revista de literatura española* 24 (2003): pp. 3-22.
- Gabriele, John P. "Transgresiones de vida y arte en "Cartas de amor a Stalin", de Juan Mayorga". *Neophilologus*, 88.1 (2004): pp. 73-80.
- Gibas, Donald B. Reseña de "Love Letters to Stalin" de Juan Mayorga, Trad. Maria E. Padilla. *Estreno*, 30.1 (2004): p. 44.
- Goncalves, Antonio. "O tradutor de Blumemberg. Comentarios sobre a peça de Juan Mayorga". *Cadernos de dramaturgia* 2 (2003), pp. 14-15.
- González Tognoni, Bernardo Antonio. "Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (Hamelin) - John Patrick Shanley en Nueva York (Doubt). En *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*. Madrid: MEC, 2007, pp. 9-25.
- Gutiérrez Carcaj, Francisco. "El animal no humano en algunas obras teatrales actuales". *Anales de la literatura española contemporánea* 34-2 (2009).
- Heras, Guillermo. "Una obra en su contexto". *Teatro. La revista del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires* 88 (2007): pp. 38-43.

- Heras, Guillermo. "Juan Mayorga. Compromiso e estética na dramaturgia española contemporânea". *Artistas Unidos* 19 (2007), pp. 101-105.
- Henriques, Luís. "O teatro da incerteza de Juan Mayorga". *Artistas Unidos* 19 (2007), pp. 106-108.
- Henríquez, José. "Entrevista con Juan Mayorga". *Primer Acto* 305 (2004):20-24.
- Matteini, Carla. "Los motivos de Juan Mayorga". *Primer Acto* 280 (1999): 48-53.
- Monleón, José. "'Himmelweg', de Juan Mayorga. La construcción de la memoria". *Primer Acto* 305 (2004): pp. 25-27.
- Monleón, José. "La construcción de la memoria". *Primer Acto* 315 (2006), pp. 100-101.
- Monleón, José. "Palabra de perro, El Gordo y el Flaco, de Juan Mayorga". *Primer Acto* 320 (2007), p. 184.
- Oliva, César. "Las artes escénicas en 2004". *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 3 (2005): pp. 121-124.
- Paco, Mariano de. "Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso". *Monteagudo* 11 (2006): pp. 55-60.
- Ruggeri, Magda. "Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga". *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 9 (2004): pp.15-27.
- Ruggeri, M. "Un enemigo del pueblo en el Teatro Valle Inclán de Madrid". *Assaig de Teatre* 59 (2007): pp. 125-7.
- Sadowska, Irène, "Copito de Nieve en el zoo del mundo". En *Primer Acto* nº 321 (2007), p. 175.
- Serrano, Virtudes. "Introducción a *El jardín quemado*". En: Mayorga, Juan. *El jardín quemado*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001: pp. 9-35.
- Silva Melo y otros. "Conversas con Juan Mayorga". *Artistas Unidos* 19 (2007), pp. 80-100.

- Zani, Denise. *Il teatro di Juan Mayorga. Traduzione e studio de "El sueño de Ginebra"* (Tesis inédita). Università di Pisa, 2006/7.

## 2. Sobre el teatro español contemporáneo

- Alonso de Santos, José Luís: *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia Universidad, 2007.
- Alonso de Santos, José Luís y Cabal, Fermín: *Teatro español de los ochenta*. Madrid: Fundamentos, 1985.
- Aznar Soler, Manuel (ed.). *Teatro y democracia en España: 1975-1995*. Barcelona: Cop d'idees, 1996.
- Cabal, Fermín: *La situación del teatro en España*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1994.
- Huerta Calvo, Javier (ed.): *Historia del teatro español*. Vol. II. Madrid: Gredos, 2003.
- Huerta Calvo, Javier: *El teatro en el siglo XX*. Madrid: Playor, 1985.
- Huerta Calvo, Peral Vega y Urzaiz Tortajada: *El teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa, 2005.
- Huerta Calvo, Javier (ed.), *El viaje entretenido: historia virtual del teatro español*. Madrid: Gredos, D.L., 2003.
- Medina Vicario, Miguel: *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Oliva, y Torres Montreal: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990
- Oliva, César (ed.): *El teatro español ante el S. XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- Oliva, César: *El teatro español del S. XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Oliva, César: *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2004.

- Oliva, César (coord.): *El teatro español durante el S. XX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- Romera Castillo, José (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del S.XX*. Madrid: Visor, 2003.
- Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del S.XX*. Madrid: Visor, 2006.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español: Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona : Paidós, D.L. 1983