

HAMELIN / LA TORTUGA DE DARWIN

Juan MAYORGA
Emilio PERAL VEGA (ed.)

(Madrid: Cátedra, 2015, 230 págs.)

Emilio Peral Vega acierta cuando empieza su introducción crítica con un detallada “geografía de una dramaturgia *benjaminiana*” (p. 14). En efecto, está claro que Walter Benjamin constituye la mayor influencia para Juan Mayorga, ya que este último, además de ser actualmente el dramaturgo español con mayor reconocimiento y proyección tanto nacional como internacional, es también doctor en Filosofía con una tesis sobre política y memoria en Walter Benjamin.

Así, Peral Vega aborda la producción dramática de nuestro autor dramático bajo el prisma del pensamiento de Benjamin, y no lo hace en vano porque todo el teatro de Mayorga puede ser entendido a la luz de las reflexiones del pensador judeo-alemán. Este recorrido benjaminiano –dividido en seis puntos– centra la atención del lector en dos aspectos esenciales de la dramaturgia mayorguiana que son el lenguaje y la Historia.

El lenguaje porque, como bien se menciona -parafraseando a Benjamin e indicando las intenciones del dramaturgo- es en la dimensión dialógica del discurso donde se manifiesta la verdad. Pues es la dimensión dialógica uno de los fundamentos del escenario teatral donde Mayorga enfrenta a sus personajes en un intercambio “casi al modo socrático” (p. 15) -la alusión al filósofo ateniense no es baladí considerando la importancia que el autor concede al intercambio verbal en el camino hacia la verdad-. Para ilustrar este propósito, se recurre a cinco piezas (*La lengua en pedazos*, *Hamelin*, *La paz perpetua*, *Cartas de amor a Stalin* –texto publicado también en *Signa*- y *Angelus novus*) en las cuales destaca esa función que podríamos calificar de dialéctica y reveladora del lenguaje. No entraremos en los detalles de las piezas porque el propósito de una reseña no es volver a exponer los análisis dramaturgicos del estudioso (salvo cuando éstos atañen a un aspecto que es indispensable comunicar al lector) sino presentar una síntesis de sus aportes en cuanto a la comprensión de la obra. Algo esencial en lo que Benjamin y Mayorga concuerdan es también la función de la crítica, “una vertiente veraz del lenguaje que, bien practicada, anula su dimensión meramente comunicativa” (p. 25). Encontrar el germen crítico de la obra antes que evaluarla desde un patrón definido, esto es el papel que debería desempeñar toda crítica, y es lo que resalta de la pieza *El crítico* (*Si supiera cantar, me salvaría*). Otra preocupación de Benjamin que destaca en el teatro de Mayorga es el proceso dialógico que se establece entre autor e intérprete en el fenómeno de la traducción, cuyo fin último es la obra traducida. La traducción es entendida, por el

pensador judeo-alemán y el dramaturgo madrileño, como un verdadero acto de creación, y es precisamente lo que podemos apreciar en la pieza *El traductor de Blumemberg*. De hecho, la dramaturgia mayorguiana constituye “una reflexión continua sobre la función creadora del lenguaje” (p. 29). El autor dramático se vale una vez más del pensamiento benjaminiano según el cual las palabras tienen una dimensión sagrada en tanto que “configuran” la realidad. En este sentido, “la reflexión lingüística es materia central de la dramaturgia mayorguiana y, de forma más específica, del proceso de *desacralización* y *perversión* al que, de manera creciente, es sometida (p. 30). *La lengua en pedazos*, *Hamelin* y *La paz perpetua* son buenos ejemplos a los que recurre Peral Vega para ilustrar su argumentación. Último aspecto del lenguaje que demuestra la importancia de la palabra para el dramaturgo –y que tiene que ver con una concepción benjaminiana de la Historia que desarrollaremos a continuación– es “el acto de bautismo parlante al que somete a muchos de sus personajes (p. 38). En efecto, el autor propone una *dramatis personae* en la que los personajes son “aquellos de quien toman sus nombres, pero también los muchos otros que, compartiendo unas mismas características, les siguieron en el flujo histórico, y son también, hoy, la representación de muchos otros hombres contemporáneos (p. 38). Esta dimensión atemporal que transita, en parte, por los nombres de los personajes, se puede comprobar con la Teresa de Jesús de *La lengua en pedazos*, el Blumemberg y el Calderón de *El traductor de Blumemberg*, el Scarpa y el Volodia de *El crítico*, las identidades interpuestas de *Más ceniza* o los canes Odín, John-John y Enmanuel de *La paz perpetua*.

Esta idea se sustenta en una concepción muy particular e interesante de la Historia de Walter Benjamin –que recupera Mayorga para aplicarla a su teatro– y es que la Historia no debería ser considerada como una sucesión lineal de hechos pasados, no *revisitables* porque entendidos como inferiores a los hechos presentes, sino contemplada como algo que no transita y se sitúa “en las quiebras del tiempo, en sus momentos liminares (p. 33), una historia “encarnada por los olvidados, los perdedores, aquellos, en definitiva, que pueden ofrecer una vivencia distinta a la que se nos ha transmitido (p. 33). Quizá se trate de la idea más fuerte y brillante de Benjamin, idea que desarrolla en su último año de vida (en 1940 cuando se suicida en Portbou, huyendo de la persecución nazi) y que viene a iluminar todo su pensamiento. Mayorga reutiliza esta concepción para hacer del teatro el lugar idóneo de la recuperación de la memoria histórica, y esto sucede, “al menos”, nos dice Peral Vega (y tiene razón en precisar porque son mucho más numerosas las piezas donde se puede apreciar lo dicho anteriormente), en *El jardín quemado*, *Himmelweg* y *La tortuga de Darwin*.

Si Walter Benjamin es un autor esencial para el teatro de Juan Mayorga, también es de importancia la influencia de Franz Kafka. Los personajes de sus novelas tienen como particularidad la de buscar la invisibilidad, una búsqueda debida al proceso de “animalización” al que están sometidos, como en *La metamorfosis*, por ejemplo. Esta

particularidad se encuentra en algunos de los personajes de la producción dramática de nuestro autor, un buen ejemplo de ello siendo los personajes de la pieza *Animales nocturnos*. Otro aspecto notable que el estudioso no duda en exponer es la dimensión dramática de las novelas de Kafka, y en particular la noción de *juzgado silente* que podemos comprobar en *El proceso* y que se traslada perfectamente al espacio teatral. El público de *Hamelin* quizá sea la mejor demostración de esta modalidad. Asimismo, en *Himmelweg* "somos nosotros, los espectadores, quienes asistimos a la representación de la farsa [...]. Somos un jurado silente que adquiere, precisamente por su mutismo, la condición de cómplices de la mentira nazi y, en consecuencia, el mismo grado de deshumanización que sus valedores" (p.46).

Después de haber indicado y analizado todas estas influencias, Peral Vega termina este elenco de maestros señalando a Buero Vallejo, "dramaturgo cuya relación con la dramaturgia mayorguiana merecería un estudio pormenorizado" (pp. 49-50), dedicando gran parte del estudio a ahondar la dimensión barroca del teatro de Mayorga. Para ello, se va determinando una serie de puntos que vienen a demostrarnos el fuerte vínculo entre la dramaturgia mayorguiana y una ilustre tradición española. Me contentaré con citar estos distintos aspectos y confío en que el lector acudirá al libro para apreciar la argumentación hábil y detallada que se pone en marcha: una tensión entre contrarios; un teatro de la palabra; una metateatralidad; una dimensión alegórica; la presencia del género trágico; el recurso a la técnica del "burlador burlado" y un conjunto de símbolos recurrentes.

Luego, antes de pasar al análisis de una puesta en escena de *Hamelin* y otra de *La tortuga de Darwin*, se hace hincapié en una última característica del teatro de Mayorga –característica que muchas veces se ha mencionado pero que a lo mejor pocas veces se ha analizado con profundidad– y es la revisión obsesiva con la que el dramaturgo trabaja sus textos. Esta obsesión por revisar y reescribir constantemente sus textos tiene que ver "con una insatisfacción permanente y una conciencia crítica desmedida" (p. 65). Pero tal práctica por parte de Juan Mayorga no es de extrañar. Esa conciencia crítica exacerbada proviene muy probablemente de una formación filosófica que no sólo lo lleva a enfrentar a unos personajes en un intercambio verbal que los encamine hacia la verdad, sino que también lo lleva a él mismo, como autor, a buscar las palabras esenciales para potenciar su arte. Ejercicio que, una vez más, se inscribe en una concepción benjaminiana del tiempo, cuyos "diversos momentos *releen y reivindican* para sí determinadas interpretaciones de un texto" (p. 66). Para ilustrar su propósito, Peral Vega elige estudiar fragmentos de las versiones de *La tortuga de Darwin*.

Por fin, el estudio crítico se termina con el análisis de dos puestas en escena: la de *Hamelin*, dirigida por Andrés Lima, en mayo del 2005, en el Teatro de la Abadía de Madrid, y la de *La tortuga de Darwin*, dirigida por Ernesto Caballero, en febrero del 2008,

en el mismo teatro. El lector comprobará así que el texto de teatro queda estéril si no se beneficia de una representación, siendo esta última una posibilidad de concreción y maximización del sentido profundo de la obra. La enorme complejidad de la poética teatral de Juan Mayorga es sin duda un desafío para el público, quien tiene que estar “dispuesto a dejarse sorprender y, sobre todo, a entrar en un juego socrático, renuente al exhibicionismo escenográfico, en cuyo desarrollo se crearán heridas que siempre dejan cicatrices (p. 91). Pero la poética teatral de Mayorga es también un verdadero desafío para el propio crítico y estudioso. No cabe duda que, con esta introducción crítica, Emilio Peral Vega consigue con inteligencia y sutileza adentrarnos en una de las dramaturgias españolas más sólidas, interesantes y complejas de este siglo XXI. Sólo le queda ahora al lector, curioso y exigente, descubrir un teatro del que no saldrá indiferente.

Erwan Burel