



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e Letterature  
Europee, Americane e  
Post-Coloniali

Ord. Ex. DM. 270/2004

Tesi di Laurea

**Poética de la  
reescritura de  
Juan Mayorga en  
Más ceniza**

**Relatore**

Ch. Prof. Adrián J. Sáez García

**Correlatore**

Ch. Prof. Julio Vélez Sainz

**Laureanda**

Teresa Noemi Bove  
877680

**Anno Accademico**

2019 / 2020



## ÍNDICE

Introducción.....	4
1. Entre teatro y filosofía: Mayorga y la reescritura .....	9
1.1 Breve perfil de Juan Mayorga .....	9
1.3. Teorías críticas o enfoques metodológicos .....	14
1.3.1. Crítica de la recepción: el lector modelo.....	15
1.3.2. Interpretación: el lugar del receptor.....	18
1.4. Intertextualidad como mecanismo de creación.....	20
1.4.1. Intertextualidad y posmodernismo .....	23
1.4.2. Intertextualidad en el teatro .....	25
1.4.3. Originalidad y tradición .....	27
1.4.4. El lector, el autor y la reescritura.....	28
2. Juan Mayorga: .....	30
las herramientas del dramaturgo .....	30
2.1. Introducción a la poética dramática de Juan Mayorga .....	30
2.2.1. La escena sin límites: una lección de Sanchis Sinistera .....	35
2.2.2. Marco Antonio de la Parra: la intertextualidad en el flujo de conciencia .....	39
3. Cinco textos: la reescritura de <i>Más ceniza</i> .....	42
3.1 acercamiento a los textos .....	42
3.2 el receptor del texto teatral y sus implicaciones.....	44
3.3. Auto-reescritura e intertextualidad .....	45
3.3.1. Telos empíricos y estructura: entre forma y contenido .....	46
3.3.2. acotaciones.....	49
3.3.3. personajes: nombre, lenguaje, leitmotiv .....	62
3.3.4. El principio de no interacción .....	71
3.3.5. el espejo, los gestos, la identidad.....	73
3.4 hetero-reescritura e intertextualidad .....	76
Conclusiones .....	81
Anexo .....	87
Bibliografía.....	90

Ai miei genitori. A Francesco.

## INTRODUCCIÓN

«Son los espectadores y los estudiosos de mis piezas los que analizan los motivos, los temas, las ideas y los personajes. Esto hace que me pregunte en qué medida lo que he escrito es lo que quiero transmitir a los espectadores. El trabajo de escritor es estar en constante revisión de las palabras y, entender el mundo a través de lo que estás escribiendo, es la manera más sencilla de entender tus ideas. Escribir y reescribir es comprender mi obra de un modo que probablemente en el germen de esa pieza no llegué a alcanzar.»

En octubre de hace dos años en Milán, entré en un teatro "de vanguardia", según me dijo la secretaria, aunque no se lo pregunté, y me senté en un pequeño sofá con forma de mano. Elena, que es 'la de la audición', no me permite hacer la prueba, ya tienen una actriz. A cambio, me habla durante una hora de la última obra que han puesto en escena, llamada *Animales nocturnos*. Así fue como conocí a Juan Mayorga: en la audición que nunca fue. Empecé a leerlo en italiano, en la edición de Ubu (2008), a la que siguió la edición de la Uña Rota (2014) que recoge los textos de Mayorga desde 1989 hasta 2014.

En mi estantería Mayorga ocupa más espacio que Calvino, menos que el Decamerón. En mi apartamento el colchón está colocado en el suelo, como si se tratara de un futón japonés. En invierno hace frío y la casa no tiene calefacción, así que nos hemos retirado frente a la estufa, alterando por completo la disposición de una casa normal. El colchón está en el centro de la habitación. Él y yo fumamos, estudiamos y comemos en la misma habitación. Nuestras vidas gravitan, se agitan, duermen en la misma habitación. Abro el libro al azar y leo: «Cada pareja se comporta como si las otras no estuvieran en escena. Colchón de cama de matrimonio. Ceniza» (2014: 78). Creo que es la pieza para él y para mí. La pieza de esta relación en cuarentena. Para ser sinceros, no fue el encuentro más fácil con el autor: su escritura me parecía un rompecabezas, había cosas que se me escapaban y otras que me resultaban extremadamente familiares.

Pero frente a: «Estás deseando tocarlas. Saber si son de verdad. En cuanto no te mire, las tocarás» (2014: 79), no pude echarme atrás, sonaba como un canto de sirena: me parecía una invitación a seguir buscando. Al llegar al final de mi primera lectura, tuve la impresión de que se me había escapado algo, tal vez por mi distracción, así que volví a leerlo. Empecé a buscar material que me diera respuestas más o menos satisfactorias, pero las preguntas parecían aumentar a medida

que añadía más informaciones. Me encontré con otras tres versiones, además de la que yo tenía: la misma historia, pero el significado se deslizaba, se reformaba, se evadía. A estas cuatro se sumó una quinta, aún inédita, que me proporcionó el autor, —y que hubiera debido estrenarse en octubre de 2020—. Soy su primera espectadora silenciosa. Al compararlos, me di cuenta de que el abanico de posibilidades de interpretación aumentaba, y con él, el deseo de profundizar. La complejidad de *Más ceniza* reside en el vacío. El vacío entendido como la falta de información sobre quién o qué se va a leer. Todo lo que se necesita es una habitación capaz de contener tres relaciones, seis vidas que al principio se superponen en el espacio, y luego lentamente, a trozos, se entrelazan en la trama. Al final se entiende: es la historia de un golpe de Estado. De ahí el título, la ceniza, que es lo que queda después de una explosión. O no. Mayorga (2014: 309) dice «El título *Más ceniza* quizá deje adivinar cierta deuda hacia *La Cenicienta*. Los padres muertos, los hijos que cargan con la herencia, el matrimonio, el vestido, el reloj, el hada». Luego está ese más, que es más-ceniza, más allá de lo que se ve, se imagina o se lee. Hay más ceniza que buscar. El espacio se entiende: un colchón doble, luego una alcoba, un dormitorio. El tiempo parece ser un aquí y ahora. Pero al mismo tiempo todo parece otra cosa. De hecho, las reflexiones se mueven por las vías de la filosofía: bajo los símbolos y las fantasmagorías, hay una lucha entre la verdad y la mentira, la culpa y la inocencia, la absolución y la condena, como principios que se mueven en el subsuelo, como el magma bajo hectáreas de tierra edénica y original. Los personajes que presenta Juan Mayorga no tienen correspondencia tipológica, se resisten a ser categorizados, más aún porque se desdoblan en dos, en muchos y a menudo con una identidad *in fieri* en la propia obra. Todos los personajes esperan algo, sin saber exactamente qué, mientras que lo que hacen en realidad, como en las tragedias griegas, es seguir las huellas de su propio destino. El carácter fragmentario de la trama es un juego de estrategia entre la lógica y el absurdo, al igual que la naturaleza de las relaciones entre las parejas y entre los destinos de cada miembro de ellas.

Además la reescritura corre pareja con las ideas mayorguianas sobre: qué es el texto dramático, cómo debe escribirse, cómo comunicar los contenidos de la obra y a quién dirigirla. Su preocupación no es la de buscar un estilo, sino de buscar una forma que una el arte con la filosofía, la belleza con la verdad. Su reescritura radica en este movimiento continuo, en el que los ejes de su investigación se mueven en dos frentes: el receptor, el lenguaje. A estos dos grandes temas, que reverberan en muchos aspectos de su poética, se añade la constante búsqueda de la verdad, que abarca, sin embargo, teorías principalmente vinculadas a una matriz filosófica, y que influyen sobre la reescritura. Me pareció una postura de humildad del autor ante el texto: pero, me preguntaba: ¿por qué tantas versiones? ¿Y por qué tenía la sensación de estar leyendo obras diferentes, de que mi posición como lector cambiaba, aunque la estructura básica fuera, al final,

siempre la misma? ¿Qué fue lo que realmente cambió en el proceso de reescritura de mayorguiana y qué efectos producían?

Me acerqué a los textos con la actitud de un explorador: busqué entre sus ensayos, que me abrieron un camino entre la crítica y la filosofía, un camino tachonado de otros autores, otros libros, otras teorías.

¿Cuál era mi papel en el texto?, ¿Cuál era mi lugar?, ¿Cómo avanzar en la teoría?, ¿Hasta dónde podría llegar?, ¿Por dónde empezar? . En sus versiones, descubrí que esos signos de interrogación pendientes no eran sólo un desafío para mí, una lectora curiosa: era una búsqueda que partía del autor, para propagarse, para sembrar las semillas de la duda, para esparcirlas entre quienes se acercaban a sus obras y crear una red de preguntas, un mapa para descifrar. Entré en la reescritura mayorguiana desde un punto muy alejado, desde la orilla opuesta, desde el otro lado de la escritura: empecé desde el lector. En la obra *El Crítico. Si supiera cantar, me salvaría* (2014), Mayorga le hace decir al crítico Volodía palabras que remiten a un concepto que el autor ha expresado a menudo sobre el deseo o la urgencia de reescribir:

[...] las más de las veces, la obra no consigue dominarme. En este caso, lo que veo no es una obra acabada, sino un borrador, un esbozo. Entonces no acepto el camino que la obra me marca. Salgo del camino, abro mi propio camino. Empiezo a imaginar los personajes interpretados de otro modo, el espectáculo dirigido de otra forma, otro texto. [...] una obra mayor que la que está en el escenario. (2014: 582)

Quizás fue así cómo se desencadenó la reescritura: ¿por el deseo de hacer las cosas de otra forma?, ¿Por la puesta en escena?, ¿Por pura ambición creativa?. Pero mis respuestas eran aproximadas. Hay que entrar en el texto con un ojo más crítico, como el propio autor me instó a hacer en una comunicación personal:

Todos estamos rodeados de textos. Pocas cosas son tan importantes que convertirnos en críticos de ellos. Por eso es fundamental que los jóvenes sean críticos. Cuanto antes, mejor, para que sean capaces de leerlos, criticarlos y entender los intereses que esconden. (Mayorga, 2021)

Pero necesitaba una brújula: partí de la crítica literaria, pasando en primer lugar por la crítica de la recepción. La teoría de Iser, parecía un buen punto de partida para la búsqueda del lector modelo en cada versión, y a partir de ahí llegar a posibles interpretaciones, sin descarrilar.

El lenguaje era el otro polo de atracción de versión en versión, —hay que empezar por la palabra, porque una sola palabra—, como repite Mayorga en sus ensayos, y entre líneas en sus piezas- tiene el poder de actuar sobre el contenido, el poder de abrir nuevos mundos. En cierto

sentido se trataba de trabajar sobre lo no dicho, porque para Mayorga la omisión está en relación dialéctica con lo dicho, es un conflicto cuyos extremos se explicitan: ese hueco es el lugar del lector.

¿Cómo interpretar los textos?, ¿Cómo reconocer la especificidad de la palabra? Umberto Eco vino en mi auxilio: con la pragmática del lenguaje, es decir, con el estudio entre la palabra, el significado y su contexto, sobre todo porque el teatro mayorguiano está anclado en el poder performativo de la expresión humana.

Además, *Más ceniza* parecía conversar con tantos otros libros de mi estantería, y muchos otros aún desconocidos. Las citas estaban por todas partes: en los diálogos, en las acotaciones, hasta en la raíz de las palabras. He pensado en tomar mis herramientas de la crítica de la intertextualidad, pasando por Kristeva, Bachtin, Barthes y Genette, para buscar esos textos y autores ocultos entre las líneas.

Equipada con mis teorías, toqué las costas de su teatro, me moví entre sus maestros y talleres de práctica dramática, donde Marco de la Parra y José Sanchis Sinisterra resultaron ser otros pivotes que incluir entre mi material, y aunque empecé por otro lado obtuve la confirmación de mi dirección:

No hay que escribir para el público. El público, de hecho, no existe. Hay que escribir para una figura que la estética de la recepción ha estudiado: el receptor implícito, que es una especie de espectador imaginario para el que tú, como autor, organizas todas tus estrategias, tus efectos, tus sorpresas, le ocultas esto, le anuncias aquello... Esto lo ha estudiado Umberto Eco, Isser y la Escuela de Constanza. Y a mí me ha servido de mucho. Nuevamente, recorro a campos ajenos al teatro para alimentar mi trabajo teatral. Para mí la Teoría de la Recepción ha sido decisiva. (en Sanchis Sinisterra: 2005)

Mi investigación comenzó diseccionando los textos en pequeñas unidades dramáticas, para llegar a algo que me devolviera un cambio empírico, identificable en las estrategias compositivas del autor. Volver a sus maestros, descubrir la naturaleza de sus talleres de dramaturgia, me pareció un buen punto de partida: llegaría a la construcción del texto, a las herramientas de Mayorga de una forma más directa y lineal. Las cuestiones del dramaturgo se asemejaban a las de la generación anterior en cuanto a que compartían: el interés por el receptor -Sanchis Sinisterra-, el no lugar onírico y la psicología fragmentada de los personajes -Marco Antonio de la Parra-, la reducción del espacio escénico, la inclusión de temas sociales y políticos. A esto se añadieron elementos del teatro de los noventa en el que se mantuvo, en cierta forma, la dimensión ritual y corporal del teatro entre Pina Bausch y Grotowski, el minimalismo de la escenografía y la integración de nuevos lenguajes escénicos. Tenía todos los elementos para buscar en qué partes intervenía una u otra práctica, uno u otro pensamiento. Llegué a un punto muerto: aunque Mayorga compartía algunos de los elementos mencionados anteriormente, con algunos elementos innovadores comunes a su generación, algo se me escapaba. En cada versión de *Más ceniza* había



una cierta circularidad que repercutía en todos los elementos: —desde las líneas hacia las acotaciones, desde los objetos a los gestos de los personajes— todo ello conectado al sentido, al significado recogido en la calidad de la palabra. No se trata sólo de dejar espacios libres en los que pueda intervenir el receptor, sino que es algo que también se repite en la propia reflexión filosófica del dramaturgo.

En cada versión de *Más ceniza*, había una lógica interna que no me llevaba a ningún otro autor. Era una posición ética frente a la realidad y un cambio progresivo implícito en el autor y en el texto. A las lecciones heredadas de la dramaturgia del pasado se unió la filosofía, que en mi investigación debió encontrar un espacio, aún no del todo definible, en el texto dramático. Esto complicaba un poco las cosas, porque habría tenido que permanecer en la esfera de la textualidad, habría tenido que encontrar causas y efectos a partir de los textos y no de mis intuiciones.

Si por un lado siguiera siendo yo, el receptor, el punto de partida habría sido llegar al mismo punto, es decir, al receptor implícito en el texto, y a partir de ahí descubrir sus implicaciones.

Así que me pregunté: ¿qué es un texto dramático?, ¿Qué consecuencias tiene para la escritura y qué para la interpretación?, ¿Qué tipo de modelo implica? Mayorga defiende por un lado, que el texto despierte el deseo de hacer teatro y que éste deba ser intrínseco al texto, por otro lado, que despierte el pensamiento crítico y lleve al lector-espectador a plantearse preguntas que lo involucren en la esfera ético-política, donde la política significa la responsabilidad de cada persona hacia una comunidad

Mi investigación habría de empezar por donde el autor había dicho desde el principio que quería trabajar: en la palabra ambigua, esa que está entre lo dicho y lo no dicho, la que deja lugar a la interpretación y al mismo tiempo revela la tremenda verdad de cómo además de ser actuada, actúa. No es una palabra inocente, parece decir el autor entre líneas, cuando hace de sus personajes vehículos de esta palabra que cae como un hacha, que puede transformarse, que es depositaria de la muerte. En un teatro en el que el lenguaje representa el fulcro vital, no se puede dejar de prestar la máxima atención al modo en que se utiliza y al proceso de su transformación.

A partir de la base teórica, se irá en busca de las estrategias mayorquianas para llegar a esa palabra que sepa hacerse cargo de su contenido. Si el recorrido por la crítica, la biografía del autor y sus encuentros con sus maestros, parece dejar puntos suspensivos, se acercarán como focos lejanos de una elipse, y en su relación se encontrará el espacio elíptico de la poética de la reescritura en *Más ceniza*.

En este sentido, la presente tesis parte de una amplia presentación de la posición del pensamiento del autor, esencialmente de apertura al diálogo, con respecto al texto y frente al propio espectador. A partir de aquí la crítica de la recepción servirá para reformular el pensamiento

mayorguiano, que en los ensayos se expresa sólo en el poder, en un contexto específico y predominantemente textual, de esta manera en la concreción del postulado del lector dentro del texto, servirá para analizar las versiones con criterio. Se pasará por el deconstruccionismo, ya que la estructura fragmentaria de *Más ceniza*, ha atraído a menudo a los críticos a una concepción que vería en el estatuto del lector una plena libertad de interpretación, llevando a la exasperación los derechos del usuario sobre el texto. Esto servirá para delimitar el rango de acción que el propio Juan Mayorga establece en sus textos, y dará su lugar a la fragmentariedad que no destruye por un lado la autoridad del autor, y por otro la confianza en que el lector también puede acercarse a algo diferente de sí mismo, sin necesariamente salirse por la tangente y construir otros mundos en el frenesí y el caos. De hecho, tras el deconstruccionismo, se retomará el problema de la interpretación, y utilizando los postulados de Umberto Eco, se establecerán con claridad los límites que separan la obra del autor, además de aportar una definición de la pragmática del lenguaje, que a efectos de análisis, será primordial. Después de dar al autor y al lector su propia dimensión textual, pasaremos a la crítica de la intertextualidad, cuyo concepto de dialogismo se propone en diferentes niveles e implica la relación entre las entidades textuales del autor y del lector, la obra con otras obras de la tradición, para llegar luego, sólo en el tercer capítulo, a verificar las interconexiones entre las cinco versiones. En el segundo capítulo, se tratará la aproximación de Juan Mayorga a la práctica de la dramaturgia, abordando rasgos básicos de la poética dramática de sus maestros - en concreto, José Sanchis Sinisterra y Marco Antonio de la Parra-, de los que se extraerán las lecciones asimiladas por el autor para su propia escritura. Las trayectorias trazadas conducirán en el tercer capítulo a *Más ceniza*, el corazón de esta investigación, en el que se realizará la comparación de las cinco versiones según los criterios teóricos y prácticos señalados, para llegar a una poética de la reescritura de Juan Mayorga.

## **1. ENTRE TEATRO Y FILOSOFÍA: MAYORGA Y LA REESCRITURA**

### **1.1 BREVE PERFIL DE JUAN MAYORGA**

Para presentar a Juan Mayorga<sup>1</sup> se podría dejar un blanco, un enorme espacio en blanco en el texto: el lector se quedaría sólo con el título del párrafo. Tal vez dejaría de leer inmediatamente, tomando el espacio en blanco como una afrenta; o dejaría la lectura a mitad de camino para buscar la información negada; podría continuar, sin prestar atención al espacio en blanco inicial, para leer el resto del texto con suficiencia y sospecha, o tomar al autor con simpatía porque el error, después de todo, es humano.

Si la tesis se imprimiera entonces en negativo, se leería "blanco", pero al ver el negro no lo entendería, o el lector lo entendería igualmente, sabiendo que el blanco en un texto no se refiere al color, sino que significa espacio. En cualquier caso, sea cual sea el efecto, el hecho en sí mismo de haber omitido información llamaría su atención y tendría que tomar una decisión.

Es una paradoja del lenguaje que Juan Mayorga ingrese en la Real Academia Española:

Sucede que el teatro, arte del conflicto, encuentra en silencio la más conflictiva de sus palabras: esa que puede enfrentarse a todas las demás. Sucede que en el teatro, arte de la palabra pronunciada, el silencio se pronuncia. Sucede que el teatro puede pensarse y su historia relatarse atendiendo al combate entre la voz y su silencio. Sucede que en el escenario basta que un personaje exija silencio para que surja lo teatral; basta que, al entrar un personaje en escena, otro enmudezca; basta que uno, requerido a decir, se obstine en callar. Si el silencio es parte de la lengua, lo es, y determinante, del lenguaje teatral. (Mayorga, 2019: 8)

Su discurso comienza con la palabra "silencio", que es la del actor en escena, la del texto teatral cuando las acotaciones dicen "Pausa" o "Silencio", o la que hace posible que el espectador escuche. Puede haber mundos detrás de un silencio: el silencio ante una petición puede ser una negativa; el silencio ante una orden puede ser obediencia o rebeldía; el silencio entre dos amantes puede ser complicidad o aburrimiento, ira o indiferencia. El silencio es también lo que hace posible el canto, la música y la poesía. El silencio en un discurso, no se pronuncia sino que se realiza, y es

---

<sup>1</sup>Juan Mayorga nació en Madrid el 6 de Abril de 1965. En Junio de 1988 se licenció en Filosofía en la U.N.E.D. y en Matemáticas en la U.A.M. Amplió sus estudios en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992). Luego, el 19 de Noviembre de 1997 se doctoró en Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia con su tesis doctoral *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate. En esta investigación se ocupa de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka. Calificación: Apto cum laude por unanimidad con premio extraordinario. Es académico de número de la Real Academia Española y de la Real Academia de Doctores de España, académico fundador de la Academia de las Artes Escénicas, socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española y miembro del Comité Científico de la Biblioteca Nacional de España. Estudió dramaturgia con diversos maestros, en particular con Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, así como 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 enseñó Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha dado talleres de dramaturgia y conferencias sobre teatro y filosofía en diversos países. Actualmente 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 en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

también en última instancia esa palabra que al mencionarla requiere de la voz, su opuesto. Desde su posición de pensador, incluso antes de ser autor teatral, Mayorga no podría haberse presentado en la institución teatral española si no es con la paradoja de la comunicación. Él es anatomista del cuerpo del lenguaje: disecciona el silencio hasta su etimología, descubriendo que el sistema semántico de la palabra está también ligado a la ética de un pueblo y que el silencio no tiene el mismo significado en todas partes, como lo «*schweigen* alemán, el cual vale para nombrar tanto el silencio como la acción de guardarlo». También descubre que:

*Silencio*, que sirve para referirse a la abstención de hablar sobre algo y antes a la de hablar en absoluto, empieza por nombrar la ausencia de todo sonido; la cual —si bien algunos exploradores afirman que solo en la Antártida hay tantas variedades de silencio como de blanco— parece ser, en última medida, imposible en este mundo. (Mayorga, 2019: 17)

En la imposibilidad, es donde el autor busca, y al hacerlo abre perspectivas sobre el lenguaje, sobre lo que comunica y lo que omite. Esta no es sólo su posición estética, sino que es representativa de su visión del mundo y de las relaciones humanas, y de lo que significa el silencio de los vencidos, de los marginados de la historia.

Al pensar sobre ello, reparo en que mi trabajo como drama- turgo ha consistido en poco más que intentos de construir silencios. El del hombre estatua; el de quien no habla porque es todo escucha; el del artista enmudecido por el censor; el del niño invadido por la palabrería de los adultos; el del deprimido; el de los mapas que, dando a ver unas cosas, ocultan otras. (Mayorga, 2019: 22)

Justo aquí se resume gran parte de la dramaturgia mayorguiana, en la paradoja de una palabra que tiene el poder de actuar, de hacer preguntas, de desquiciar las certezas. Basta con decir que en lo no dicho se pueden encontrar muchas respuestas, y que las palabras para el autor a menudo implican su contrario.

No se dejó ningún espacio en blanco al final, pero se descubrió que la palabra por sí sola podía crear una imagen, y a partir de ahí se abrió incluso un buen número de posibilidades.

## 1.2. REESCRITURA O INVERSIÓN DE ROLES

Un faro barre el horizonte y te da a ver algo que te interesa pero que no consigues identificar. Cuando el faro vuelve, aquello que te interesó ya no está allí. Pero tú debes tener paciencia y seguir mirando, a la espera de que aquello que te interesó —no sabes que es— vuelva a aparecer, quizá esta vez con un poco más de claridad. (Mayorga, 2014: 100)

¿Por qué una sola palabra más? ¿Por qué escribir teatro contemporáneo? A estas preguntas se añade el interrogante de por qué Mayorga somete sus textos a constantes reescrituras. La

urgencia proviene del deseo de conciliar la idea con la forma, de recorrer todos los caminos posibles para que el texto ofrezca un marco ideológico tan sólido en sus puntos neurálgicos que pueda someterse a cualquier tipo de interpretación dramática sin desnaturalizarse. Juan Mayorga somete la palabra a una constante revisión, con la intención de hallar la unión entre la idea y la forma. Como todo filósofo que lucha por la verdad, experimenta la frustración de no poder alcanzarla, pero en su continua búsqueda reside la belleza de su obra. Su objetivo es una escritura del vacío, creando una red heterogénea de elementos, una «constelación», como diría Benjamin, o una «elipse», como prefiere llamarla Mayorga, en la que los silencios, lo no dicho, o lo dicho entre líneas encuentran un espacio de reivindicación.<sup>2</sup> En este entramado textual, la calamidad del lenguaje con sus tensiones performativas atenaza a los personajes, los modifica.

El equilibrio de las piezas de Mayorga se debe al minucioso cálculo de la rítmica, e indudablemente a la pericia del trabajo de revisión, mientras que los núcleos temáticos se desarrollan alrededor de un nudo de carácter filosófico. En cuanto a la concepción de la obra, el dramaturgo se hace eco de referencias de numerosas fuentes extraídas de una biblioteca indudablemente vasta. Por lo tanto, para dar un nombre a este diálogo con otros textos y establecer los ámbitos que dicha textualidad abarca, será necesario remontar los orígenes del concepto de intertextualidad y sus principales desarrollos en la teoría de la literatura.

Recorrer las definiciones y teorías utilizadas en el campo de la crítica literaria abarca dos razones: en primer lugar, desvelará las interconexiones entre Mayorga y aquellos autores que le han servido de base para desarrollar su pensamiento; en segundo lugar, mostrará cómo la instancia del lector modelo y la intertextualidad llegan a ser consideradas por el autor como herramientas dramáticas de la escritura y de la reescritura.

En la dramaturgia de Mayorga, la instancia del lector modelo no representa sólo una teoría. La escritura del autor implica una participación del lector-espectador en la creación del sentido del texto, y se convierte en uno de los engranajes de esa «macchina pigra», como la define Eco en *Lector in fabula* (1983 [1979]: 24), que es el texto. Esta elección se convierte en una urgencia social, en una necesidad porque en un momento histórico en el que el individuo destaca en el mundo como un maniquí de la cultura del ego, la inclusión de la alteridad se perfila como una respuesta necesaria a

---

<sup>2</sup> Mayorga, retomando una cita de Benjamin, utiliza la definición de elipse como manifiesto de su poética. Significa que cada objeto es visto como un foco de la elipse oculta, y en la relación entre los dos focos se abre una imagen dialéctica, nunca unívoca, nunca estable. Mayorga sostiene que cuanto más distantes estén los focos, más se abrirá un espacio para la creatividad. El concepto de elipse puede asimilarse a la constelación en el sentido de que, según Benjamin, la idea no es lo contrario del fenómeno, sino la relación entre ambos. Así que tanto la elipse como la constelación son los nombres de esta relación. Para profundizar, ver Mayorga, 2016: pp 17-19, 89-90.

la irrupción de la narrativa egótica. Sin embargo, la búsqueda del otro a través del texto no significa ajustarse al gusto del lector-espectador, al contrario, este está llamado a dar un paso, a ser un autor en las lagunas, a manifestar un *hic et nunc* en el momento de la lectura o de la representación, a comprometerse a la interpretación.

Mayorga defiende que el teatro «ha de escribirse contra el público» (2016: 95), no porque le sea adverso, más bien porque el dramaturgo madrileño, como Brecht, confía en lograr que cada espectador en el teatro o el lector en la intimidad de su propia lectura, no se encuentre complacido sino estimulado. Aspira a que el usuario de la cultura perciba el compromiso social y político de cuestionar al autor, la obra, el lenguaje que utiliza y a sí mismo. El arte teatral, al igual que la lectura, asume para Juan Mayorga una función que dista mucho de ser un momento de evasión, sino que representa una forma de salida del sopor de la vida cotidiana. El trabajo crítico no es sólo un empeño del lector-espectador: Mayorga establece un diálogo, una conversación con sus interlocutores, de ahí el cuestionamiento del texto y su consecuente reescritura. Así lo dice:

Que uno escriba una obra no significa que la comprenda —ni que sea realmente capaz de escribirla—. Yo necesito de otros que me ayuden a comprender lo que he escrito e incluso a reescribirlo. Yo de cada crítico —de cada lector y de cada espectador— espero que me ayude a comprender la obra y a reescribirla. Como lector y espectador, confío en algunos lectores y espectadores —llamémosles críticos— que me ayudan a constituirme en crítico de las obras que leo o a las que asisto: (Mayorga, 2010).

El autor, por tanto, al distanciarse de su propia obra, dispone de la posibilidad de invertir su papel con respecto al texto, de autor a lector, y de ponerlo en crisis en virtud de su nueva perspectiva. Por supuesto, también son importantes los objetivos concretos de la reescritura: cambios orientados a la prensa, o a un proyecto teatral en contacto con actores, directores, técnicos— ...pero el objetivo que tienen en común es la legibilidad del núcleo de convicción dramática. Cada espectador tiene toda una vida de experiencias a las que recurrir para interpretar la obra, pero en el momento de la escritura primero, y de la reescritura después, la intervención de un lector modelo o interno representa una condición ineludible para que el escritor aclare, al menos estructuralmente, los métodos para comunicar sus contenidos. Se habla de contenidos y no de contenido porque para Mayorga el sentido de la obra no es único sino múltiple: Claire Spooner ve en Mayorga una investigación estética basada en el concepto de «khôra» de Derrida, y el concepto de suspensión de la norma de Kierkegaard, que llevan al autor a distanciarse de la lógica dicotómica de la dialéctica hegeliana. (ver más adelante el cap. 3)

Sustancialmente, Mayorga parte de la posición teórica en la que ve el teatro como una crisis entre la realidad y el absurdo, por lo tanto una oportunidad para construir con la palabra, una unión entre presente, pasado y futuro. La dramaturgia mayorguiana es un universo rico de complejidad: recurriendo a dos tipos de enfoques críticos, reflejos o condiciones previas del *modus operandi* de

la dramaturgia contemporánea tout-court, surgirán las pautas que justifican la práctica de la reescritura. En primer lugar, la crítica de la recepción para comprobar hasta qué punto el lector interviene en el texto, cómo lo concibe el autor, qué papel desempeña en la reescritura. En segundo lugar, la crítica de la intertextualidad para analizar el contenido de la obra, para identificar los pasajes y las transformaciones. En la trama del texto, si se observa con atención dónde se tensan los nudos, y se someten a un análisis, surgirán los hilos de la tradición, esas deudas que Mayorga tiene con los hitos de su formación. Los mecanismos de disimulación o inversión del sentido en un autor como Mayorga no son casuales, por el contrario, se basan en una sólida perspectiva estética cuyos pilares se encuentran tanto en la filosofía, como en las prácticas de la dramaturgia contemporánea. Los núcleos de convicción dramática son los únicos puntos a los que el autor se mantiene extremadamente fiel, en torno a los cuales se desarrolla la obra, en los que se encuentra la idea original, aquella de la que el autor parte idealmente para escribir, aquella a la que la crítica debe llegar.

### 1.3. TEORÍAS CRÍTICAS O ENFOQUES METODOLÓGICOS

La taxonomía concebida por Roman Jakobson (1960) describe los seis factores principales de la comunicación humana: emisor, mensaje, receptor, contexto, contacto y código.

Brevemente, en la historia de la crítica literaria algunos exponentes se han centrado en una u otra característica mencionada: dependiendo de si un mensaje enfatiza un factor en lugar de otro, resulta una función lingüística diferente. De esta clasificación se desgranarán dos tipos específicos de enfoques: el enfoque basado en el receptor, o receptivo, y el enfoque basado en el código, o intertextual. Los principios de ambas teorías críticas son tratadas por Mayorga en su corpus ensayístico *Elipses* (2016). Se pueden leer rastros de la investigación de los intertextualistas en el ensayo *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino* (2016) donde la afirmación de Mayorga «en cada obra se salvan otras que la precedieron, como en un nuevo estilo se salvan aquellos que el nuevo cita y aquellos que combate» (p.147), se aproxima a la reflexión intertextual sobre la originalidad y la tradición. Así como hay claras referencias a la crítica de la recepción donde, en el ensayo *Razón del teatro* (2016) el dramaturgo abre el párrafo noveno escribiendo que «cuando el autor comienza a imaginar, el espectador ya está allí» (p.94). Estas afirmaciones parecían una invitación a investigar la teoría y descubrir esos conceptos a los que se refiere Juan Mayorga. Además, la teoría le será útil al lector para entender los términos con los que se abordará el análisis de la reescritura de *Más ceniza* en el tercer capítulo.

### 1.3.1. CRÍTICA DE LA RECEPCIÓN: EL LECTOR MODELO

Desde Proust hasta los formalistas rusos, desde Kristeva hasta Eliot, ha habido innumerables ataques teóricos a la figura del autor. Se piense en Roland Barthes, que dedicó a la ‘muerte del autor’ un ensayo memorable en el que proclamaba que «è il linguaggio che parla, non l'autore» (Barthes, 1967: 53). Con esta afirmación atacaba de forma decisiva la idea de que la obra transmite un sentido unitario y coherente, ya que dotar al texto de un autor significa «provvederlo di un significato ultimo» (56). A partir de esa muerte, era casi inevitable que los estudios literarios cambiaran de perspectiva y miraran el texto ya no desde el punto de vista del escritor sino del lector. Los estudiosos se dividen entre los que conciben al lector como una entidad interna al texto y los que se centran en la dinámica empírica y variable de la recepción.

En el primer caso, la presencia de un lector modelo condicionaría al lector a tenerlo en cuenta: es decir, significaría que ese lector interno constituye los binarios para la comprensión de cada lector. Por su parte, en el segundo caso, se niega la presencia de una dirección interna al texto; los estudiosos que han seguido este pensamiento creen que sólo existirían lecturas únicas comparables a eventos.

Entre los estudiosos que se han interesado por el lector, los primeros en desarrollar una verdadera teoría de la recepción fueron Wolfgang Iser y Robert Jauss en ámbito germánico, gracias a los cuales, considerando el texto como una entidad no completamente saturada, definen la función del lector como activo en el sistema de significación.

Con respecto a la noción de lector interno, es útil fijarse en los estudios de Iser, que pretendía conciliar el enfoque objetivo de los textos con el subjetivo centrado en el receptor, destacando cómo el papel de este último es inevitable pero no «arbitrario» (Iser, 1978, 60) porque está guiado por los patrones de significado presentes en el texto. Desde esta perspectiva, el concepto de lector implícito no es en absoluto identificable con un lector real.

Estas divergencias son posibilidades, son oportunidades para ejercitar la imaginación creativa, para actualizar, rellenar o dar coherencia al texto. Esta actividad imaginativa coloca al lector en el papel de coautor. La obra se presentaría como un sistema insaturado, con cierto grado de indeterminación, y precisamente por este carácter estimularía la imaginación del lector. La interpretación del lector, dice Iser en su *Teoria della ricezione* (1960: 49-50), no sólo es posible sino necesaria porque no todo está dicho en el texto, sino que existen una serie de lagunas: «Ogni narrazione consegue il suo momento dinamico proprio e soltanto in virtù delle sue inevitabili



omissioni.» Por lo tanto, «se nella sequenza delle proposizioni si verificano delle interferenze o addirittura degli slittamenti nell'imprevedibile, si costituisce allora in simili momenti un libero spazio, solo debolmente determinado, di possibili relazioni», así que, aunque valoran el papel del lector y del intérprete, siempre han reconocido que el texto pone límites a la libertad de interpretación, que al mismo tiempo proporcionan las coordenadas sobre las que mover la imaginación del lector. El concepto de indeterminación para Iser es similar al concepto de polifonía elaborado por Bachtin (1963), según el cual el autor dejaría a sus personajes libres para dialogar, dejando la carga de tomar una posición al espectador: los lectores serían, por tanto, como ya se ha dicho, coautores del texto. Mayorga parece acercarse a esta posición cuando, hablando de su propio lector-espectador, establece su presencia de forma implícita ya dentro de su dramaturgia hacia el que el autor espera que intervenga críticamente en el texto, es decir, que participe y sea activo:

cuando el autor comienza a imaginar, el espectador ya está allí. [...] [el texto debe] Hacer que el espectador no se entregue a la recepción de la obra como a la adoración de un ídolo, sino que se pregunte cómo ha sido construida, la intención de quien la ha hecho, la posición en que se le quiere situar a él, espectador. (2016: 94)

El segundo grupo incluye a los críticos que insisten en el concepto de indeterminación, llegando a considerar indefinidos e indefinibles todos los significados del texto, hasta el punto de negar totalmente el sentido de un texto. Las consecuencias extremas de este tipo de enfoque receptivo han socavado los fundamentos de la identidad del autor.

En esta estela se impuso el pensamiento deconstruccionista, en el que se llega a negar cualquier tipo de sentido del texto, formulando en última instancia un ataque teórico a la mentalidad logocéntrica en su totalidad.

El fundador del deconstruccionismo es Derrida, que más que construir una escuela ha creado un estilo de pensamiento, un estilo que pretende escapar a toda sistematización y clasificación. El enfoque de Derrida se basa en un tipo de crítica centrada en lo no dicho, en la omisión, en lo que el texto niega. Cuando el deconstruccionista interpreta un texto se centra en las ausencias, en lo que no está, en lugar de en lo que sí está. Lo omitido, siguiendo una escala de asociaciones libres, puede interpretarse de infinitas maneras.

Para explicar su pensamiento de forma simplista y no profundizar demasiado en las complicaciones filosóficas, se piense en el enunciado 'yo soy': esta declaración lleva a creer que el sujeto que habla se declara a sí mismo, manifestando así su ser, pero para Derrida hay una diferencia, una brecha entre el decir y el ser. El significado se escapa de las palabras, incluso lo niegan. Así que quien se encuentra diciendo 'yo soy' se negaría a sí mismo en el momento de la

enunciación, el sujeto se desprende, se diferencia de sí mismo. Este pensamiento también es aplicable a la esencia del texto, que se negaría a sí mismo ya en el momento en que se escribe.

Resumiendo, Derrida en su pensamiento realiza una atrevida inversión de sentido que ciertamente ha estimulado la imaginación de muchos críticos y prolíficos autores tanto en el ámbito crítico como en el literario, por citar una de las más interesantes, Hélène Cixous, que con su libro *Tre passi sulla scala della scrittura* (2002), desestabiliza poéticamente el concepto de binarismo y categoría.

Asumiendo la perspectiva deconstruccionista, es decir, si el signo existe primero y luego la realidad, o si la realidad es susceptible de cambio en el momento de la formulación de un signo, el paradigma textual se invierte: la escritura se antepone a la realidad. Además, esa realidad nunca se manifiesta directamente sino en forma de texto.

En este marco crítico, Mayorga desplaza hábilmente estos conceptos derridianos a favor de su propia creación dramática: el texto no se antepone a la realidad absoluta, sino a la realidad del juego teatral como código de ley que rige el universo ficticio de la pieza teatral.

Si se consideran estas instancias como verdaderas, el texto presenta algunas características sustanciales. En primer lugar, se rehabilita la figura del autor, se da protagonismo al texto y en los intersticios del mismo entra en juego el papel interpretativo del lector. Esta interpretación también interviene en la reescritura: a partir del *feedback* externo, el autor puede encontrar coordenadas para releer su propia obra, haciéndose cargo de los malentendidos o relecturas dadas por los espectadores, los críticos. El propio autor es el lector de sus obras, por tanto, hay que asumir que si es verdad que el texto tiene cierta autonomía, que «un texto sabe cosas que su autor desconoce» (Mayorga, 2019: 19) también es verdad que es visible, reconocible y coherente. Un cambio de perspectiva no anula la existencia de la obra, ni la convierte en un acto de incomunicabilidad. Sólo en lo no dicho, en los agujeros del texto, sólo ahí se permite la libre interpretación.

El deconstruccionismo insiste en la idea de que allí donde uno cree entenderse no hace más que mal entenderse, que el objeto no está presente en el signo y que ese signo es susceptible de infinitas interpretaciones. Ciertamente, es posible compartir la idea de que un texto no tiene un significado central y original porque, si acaso, puede derivarse de todas las relaciones y conexiones entre las partes y las palabras que lo constituyen. Pero esto no implica que el texto no signifique, como pretenden los deconstruccionistas, que suelen utilizar la metáfora del laberinto en el que perderse y del que es imposible salir.

Mayorga a la definición de laberinto prefiere dar a su obra la configuración de un mapa: «El trabajo de la razón empieza por una disposición a reconocer asociaciones más productivas cuanto más imprevisibles» (Mayorga, 2016: 90) y esta asociación, que es un acto interpretativo, para ser posible

debe excluir algunos elementos para encontrar un camino «igual que para ver una constelación hay que dejar fuera el resto de las estrellas».

El deconstruccionismo no proporciona al lector ninguna posibilidad de buscar elementos empíricos en los que basar la interpretación del texto, encontrándose con la creación de un nuevo y muy diferente significado, es decir, dando a ese signo un lugar que configura la realidad del texto determinando nuevas consecuencias que, en todo caso, lo alejarían de la experiencia de la propia lectura. Según Derrida, una vez que el sujeto escribe un texto, este queda desprovisto de la intención subjetiva que subyace en él, por lo que sus lectores ya no tienen el deber, ni la posibilidad, de ser fieles a esa intención ausente. Esto comportaría no sólo la muerte definitiva del autor, sino también la muerte del texto. Negar la realidad, en este caso del texto, y afirmar como única verdad la creación interpretativa de un universo autorreferencial parece una postura excesiva y falaz. Si este paradigma se aplica entonces a la literatura hay que considerar que el autor es un creador de significados dentro de un sistema reconocido como narrativo, que se derivan de significados convencionalmente reconocidos y reconocibles. Dentro del espectro de la significación también son identificables aquellos puntos críticos que dejan lugar a la duda, a la falta, a la imaginación del lector, pero estos puntos de libertad están circunscritos. La teoría deconstruccionista ha representado un caldo de cultivo para todos aquellos dramaturgos de finales del siglo xx para legitimar la descomposición del texto, a veces desembocando en la deriva del sinsentido. Mayorga tampoco fue ajeno a esta fascinación, pero ha logrado contextualizar esos problemas sobre la inteligibilidad del lenguaje en su teatro, jugando con el absurdo y con los desplazamientos de sentido, sin nunca caer en el aberrante. De hecho, en su poética dramática a través de las reescrituras, surge repetidamente el problema de la facticidad de la interpretación.

### **1.3.2. INTERPRETACIÓN: EL LUGAR DEL RECEPTOR**

Justo desde la convencionalidad de los significados, desde la comunidad de hablantes, Eco (*I limiti dell'interpretazione*, [1990] 2016) trata de analizar las tesis de Derrida. Eco señala que estas tesis, para legitimarse, se alimentan de los estudios de Peirce sobre la semiosis ilimitada, de los que Eco se nutre para demostrar cómo el pensamiento de Derrida no es coherente con la perspectiva pragmatista que había funcionado como base de la teoría de la deconstrucción.

Los principios teorizados por Peirce son moldeados por Derrida para llevar agua a su propio molino; pero si se presta atención a los textos de Peirce y si se tiene en cuenta la comunidad de lectores, o en un sentido extendido la comunidad social, o el sentido común como término de

comparación para la formulación de una determinada interpretación, aquí se obtiene una visión coherente del objeto: una idea que reúne a los individuos y que, en consecuencia, permite un contacto, un diálogo, una comprensión mutua, todo lo que Derrida niega y elude.

El discurso de Derrida en el campo de la crítica de la recepción es ciertamente estimulante, incluso en sus derivas, pero en la base de este pensamiento se encuentra la incomunicación, que ciertamente no es útil para los fines de un análisis crítico que debe partir de la suposición de una cierta verdad del texto.

El propio Mayorga en su ensayo *Lo que espero de la crítica* (2016) establece un límite a la interpretación. Cuando habla del trabajo del crítico, cita la reflexión de Benjamin sobre la crítica y dice que: «Benjamin atribuyó a hombres como Schlegel o Novalis el descubrimiento de un principio cardinal: la crítica de una obra habría de realizarse conforme a criterios inmanentes a la obra misma» (p. 343). Si la labor artística del crítico se guía por la obra analizada, difícilmente incurrirá en arbitrariedad, por lo que en este punto «el crítico no sería un juez de la obra, sino un segundo autor llamado a completarla llevándola a un plano superior.» (344).

Más adelante, en el mismo ensayo, se refiere a un concepto rastreable a la semiosis ilimitada de Pierce, argumentando que «cada crítica [...] podría a su vez desencadenar otras en un movimiento de reflexión sin término» (p. 344). Sobre todo, este último punto también abre una mirada a la crítica intertextual; la idea de que los textos están en constante diálogo con otros textos. Este es otro de los puntos centrales de la poética de la escritura de Mayorga, que se tendrá en cuenta luego al hablar de la hetero-reescritura.

El enfoque pragmático tiene, al fin y al cabo, cierta predilección por el receptor, por la comunidad, y el objetivo de Mayorga no es sólo hacerse un autor experto, sino contribuir a la formación de un espectador igualmente experto, un espectador crítico. Y es cierto que una obra es susceptible de un sinfín de críticas e interpretaciones, pero, como recuerda Eco (2016: 436), a pesar de que el proceso semiótico tiene la posibilidad de ser ilimitado, y por lo tanto el objeto -en este caso, el texto- se escapa y no se manifiesta claramente a través de los signos, «nel lungo periodo il processo della semiosi dà luogo a una nozione socialmente condivisa di ciò a cui la comunità riconosce la qualità di essere vero.» La verdad del texto, es en definitiva una síntesis no siempre exacta, sino adaptada a la comunidad, al entorno, a la historia en la que la obra entra en contacto.

Por lo tanto, el autor madrileño es muy consciente de que su obra es una muestra de que se somete a la interpretación de la comunidad. La centralidad del espectador es uno de los motivos que mueve la reescritura de Mayorga, pero hay que contar con otro elemento fundamental para que tenga sentido: la importancia de su propio texto y su grado de comprensibilidad.

Mayorga es consciente del debate filosófico sobre el lenguaje, le fascina y lo utiliza en sus obras para mostrar la complejidad del ser, la incapacidad de definirse y de entrar en contacto con los demás en una realidad que oculta la verdad. La atención de Mayorga se centra en el carácter fundamental de la palabra en el teatro, que —al igual que la de Beckett— abre brechas que revelan lo que está más allá del lenguaje, lo que está más allá de lo visible.

En efecto, sus personajes se construyen sobre la base de la incompreensión, que no es, sin embargo, una falla del lenguaje en sí, sino de la intrínseca naturaleza del ser humano. El lenguaje es algo social, conlleva un movimiento hacia el otro, no puede admitir un universo totalmente autorreferencial. Mayorga no niega esas características del lenguaje que lo definen como heterogéneo, escurridizo y a menudo parcialmente comprensible; pero su puesta en literatura implica también que, independientemente del número posible de interpretaciones, el núcleo puede ser comprendido. Si acaso, el dramaturgo madrileño insiste en poner al descubierto las críticas del pensamiento dicotómico y lineal, al que opone nuevas perspectivas que surgen en espacios alternos donde habita el pensamiento, lugares utópicos que tienen como objetivo central «la búsqueda obsesiva de la verdad» (Mayorga, 2016).

El lenguaje que Mayorga escenifica es performativo, actúa «en el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas» (2016: 99).

Lo heterogéneo y la contradicción, que también pertenecen a la complejidad de la obra, no negarían su sentido en absoluto, sino que harían coexistir más perspectivas revelando la naturaleza del hombre como un ser habitado por tendencias opuestas, una especie de incapacidad para definir un yo, no por ello carente de sentido. Lo mismo ocurre con la identidad de la obra, que está estratificada, con numerosas referencias a la literatura, la filosofía y el teatro. La comprensibilidad del texto está también ligada al concepto de lector modelo, al que Mayorga tiende y aspira, un lector-espectador que sabe comprometerse frente a las provocaciones del texto, frente a las lagunas y ambigüedades.

#### **1.4. INTERTEXTUALIDAD COMO MECANISMO DE CREACIÓN**

Para Juan Mayorga, la intertextualidad no es sólo una teoría, sino un fenómeno. Es decir, ve la práctica de combinar obras como una consecuencia obvia impuesta por la gran cantidad de textos que atraviesan la vida del individuo. Para nombrar este fenómeno recurre al concepto de cita, un término que hunde sus raíces en la filosofía de Benjamin y que atraviesa toda la obra estética

de Brecht, que se retomará más adelante. En este lugar, es pertinente comenzar diciendo que la postura ideológica del dramaturgo se sitúa junto a la teoría del dialogismo de Bachtin, una visión crítica que contribuye al desarrollo de la intertextualidad, que conviene revisar brevemente: el origen mismo del término intertextualidad se encuentra en una obra que lleva el nombre de Bachtin, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1979 [1967]) de Julia Kristeva. Se le atribuye la invención del término, definiéndolo en el ensayo como sigue:

[...] ogni testo si costituisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di intertestualità, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come 'doppio'. (Kristeva, 1979 [1967]: 121)

Los ecos de Bachtin son evidentes en el uso del concepto de intersubjetividad, acuñado en 1929, y retomado en 1963 en el estudio monográfico *Dostoievski. Poética y Retórica*. En este escrito esboza todo su modelo interpretativo. En particular, a partir de las obras de Dostoievski, identificó formas discursivas particulares en las que se podía identificar la coexistencia de diferentes conciencias hablantes, que construyen una densa red de voces y diálogos. Estas identidades de la narración se presentan como inestables y no consistentes consigo mismas porque la identidad humana en su conjunto es siempre «interdialogica», es decir, se realiza de vez en cuando en el encuentro y choque con el otro. En Bachtin, la noción de dialogismo implica una apertura al mundo: no se trata sólo de las relaciones lingüísticas que cada enunciado mantiene con otros enunciados, sino también del vínculo ético que el yo intersubjetivo mantiene con el otro. Esta definición parece ser el germen del pensamiento de Mayorga sobre la intertextualidad: la identidad del individuo es «ante todo la narración que ese hombre hace de sí» (Mayorga, 2010, 6), a la que se suman las narraciones de los demás que conforman el individuo, de modo que la individualidad resulta en una narración multivocal.

Kristeva, sin embargo, continúa su definición citando entre líneas a otro estudioso implicado en las investigaciones de Juan Mayorga: Ferdinand de Saussure, el padre de la lingüística moderna. A partir de él, Kristeva retoma sus estudios sobre el carácter conectivo del significado, llegando a la formulación de la hipótesis del texto como entidad doble. Este desdoblamiento en dos niveles textuales demuestra la ambivalencia de un discurso que por debajo esconde elementos de otro discurso, de otras palabras, de otros significados. La palabra de Mayorga está enraizada en esta duplicidad, sin la cual no podría trabajar sobre los significados, sobre la «faille» (Spooner: 2013) de las palabras, hasta llegar a lo inefable o a la realidad en el sentido lacaniano<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Le terme de Réel ne prend sens ici que dans l'acception qu'il revêt à l'intérieur d'une trilogie, dont les deux autres composantes sont le « Symbolique » (le lieu du signifiant —le terme recouvre donc chez Lacan le registre du langage ;

La reflexión de Kristeva sobre la intertextualidad fue sólo el punto de partida, de hecho como ha subrayado Sanz Cabrerizo (1995: 346), era inevitable que surgiera un cuestionamiento de sus principios en cuanto:

Habría que precisar si nos quedamos en el texto literario o si tomamos en cuenta otros discursos sociales; resulta peligrosa la extensión metafórica del término «texto» sin explicar la transcodificación a otros sistemas; habría que reconocer quizá ciertos límites a la estructura para no ir tan deprisa de las micro a las macroestructuras; cabe preguntarse a partir de qué momento es posible hablar de intertextualidad: a Kristeva le faltan categorizaciones internas, una retórica de la intertextualidad.

Los argumentos dados por Sanz Cabrerizo para refutar esta idea totalizadora de la intertextualidad son aquellos en los que se hace hincapié en la interpretación reductora que Kristeva, Barthes y otros hacen del dialogismo de Bachtin. Para Barthes, el significado literario nunca puede ser fijado completamente por el lector, porque la naturaleza intertextual de los textos siempre le sugiere nuevas relaciones textuales. Esto no lo concibió como una limitación, sino como una liberación del lector con respecto a la autoridad del autor, del que Barthes llegaría a teorizar su enfática muerte. En las interpretaciones más radicales del concepto de intertextualidad, los textos no son más que fragmentos de un sistema en relación dinámica con todos los demás textos que lo componen. La obra ya no se concibe como un sistema cerrado y autosuficiente, como quería el enfoque formalista-estructuralista, sino que se entiende sólo a partir de la conexión con los otros textos que la preceden y en su entrelazamiento con otros códigos. Desde este punto de vista, el texto es también lo que está fuera del texto, es decir, su contexto histórico y social representa el contexto literario: el resultado es una paradoja, a saber, que la obra es abierta, pero la literatura un sistema cerrado y autorreferencial. Una formulación más completa de la intertextualidad con respecto a los problemas que han surgido è Gérard Genette, quien utilizó el término palimpsesto para definir una imagen eficaz de la noción de imitación, a la que están sometidos todos los textos literarios en diferentes formas y medidas. En *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), define todo lo que un texto pone «in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» como el campo de la *trans-textualidad*, o la «trascendenza testuale del testo». En última instancia, esboza una tipología sistemática de las diversas prácticas intertextuales en las que las relaciones de inclusión de un texto en otro pueden invertir tanto el contenido como los aspectos formales. El palimpsesto no borra el texto primitivo, que sigue siendo visible, en transparencia, bajo el nuevo. Un texto siempre puede

---

et celui de la fonction paternelle —conséquemment : la loi, puis les institutions, la tradition, etc.) et l'imaginaire (le lieu des illusions du moi, de l'aliénation, de la fusion avec la mère). Tels sont en effet, d'après Lacan, les trois registres essentiels de la réalité humaine. L'apprentissage du langage nous coupe en quelque sorte du monde, et c'est pourquoi naît le Réel, qui ne peut être nommé. Le langage dans lequel nous naissons contient des valeurs, et organise le monde dans lequel nous vivons : Lacan parle de la dimension symbolique du langage. D'autre part, l'imaginaire désigne la manière dont le sujet se perçoit par le truchement des autres et du langage dans lequel il se trouve. (Claire Spooner, 2013: 183)

ocultar a otro, pero rara vez consigue ocultarlo por completo, por lo que se presta a una doble lectura en la que al menos un hipertexto y su hipotexto se superponen. Esta relación entre el hipertexto y el hipotexto se apoya en un mecanismo de transformación o de imitación. En cualquier caso, el concepto de intertextualidad se presenta como una reacción y una superación del concepto de influencia, en el sentido de que el escritor, en su creación literaria, en lugar de ser influenciado, modifica y reelabora activamente otros textos. Así, tanto la intertextualidad como la crítica de la recepción, aunque con presupuestos diferentes, sancionan el fin de la autonomía absoluta del texto. En conclusión, la intertextualidad legitimada por la intersubjetividad de la propia naturaleza del hombre, como demostró Bachtin, en la poética dramaturgica mayorguiana pasa a formar parte de las herramientas de la creación natural de un texto.

#### **1.4.1. INTERTEXTUALIDAD Y POSMODERNISMO**

El enfoque intertextual se utiliza a menudo para analizar aquellas obras que se sitúan dentro de los límites del posmodernismo. John P. Gabriele, estudioso de Mayorga, parte de la definición del posmodernismo como categoría teórico-estética propio de la última década del siglo XX y destaca dos características fundamentales: «su inherente calidad contradictoria» y «la subjetividad que resulta de la mayor participación del receptor en el proceso artístico» (Gabriele, 1999 :127). En este tipo de categoría sitúa los textos de Juan Mayorga, junto con las generaciones de dramaturgos de los años 60, 70, 80 informando de las razones identificadas por María- José Ragué Arias:

“Es una generación que no ha podido basarse en la tradición autóctona - trunca y condicionada en las generaciones anteriores por la dictadura franquista- y en cambio ha recibido la huella de algunos de los grandes autores europeos como Beckett, Harold Pinter, Heiner Muller, Bernard-Marie Koltés y Thomas Bernhard. Es un universo teatral interiorizado, a menudo indeterminado, alejado del tiempo dramático de la diacronía convencional. Son obras que fragmentan las situaciones y parten con frecuencia de personajes anónimos; sus significaciones ambiguas obligan a la participación del público implícito en la construcción del significado. Es un teatro que muestra una perplejidad interrogativa, que indaga en el silencio, que busca la ambigüedad de la palabra, que no da respuestas. (“Las dos caras”)” (Gabriele, 1999: 128)

Estos dramaturgos, según argumenta Gabriele, representan una realidad que carece de un centro de autoridad definible, siguiendo con una metáfora literaria, define la realidad posmoderna como una composición "de distintas narrativas que se entrecruzan en diferentes niveles". Así Gabriele introduce el palimpsesto de Genette y lo utiliza para analizar las obras de Mayorga, asociando la naturaleza textual fragmentaria del dramaturgo con una práctica intertextual. Hasta este punto, todo puede ser compartido. Lo que hace Gabriele, sin embargo, es aplicar la fórmula ‘palimpsesto’



para hablar de diferentes niveles textuales, que pasan del contenido a la estructura, pero permaneciendo siempre dentro de los confines del propio texto, sin referirse a otros textos, desvirtuando así la propia teoría de Genette. En *Más ceniza* toma la estructura polifónica de los diálogos de las parejas, identificando una superposición de los mismos al compararlos con palimpsestos, vendiendo en un diálogo el hipertexto del otro diálogo.

La falta de una sola realidad o sea un solo texto dramático en *Más ceniza* sugiere, de nuevo, un mundo comparable a un palimpsesto, vale decir, un mundo teatral compuesto de varios textos que se imponen uno sobre otro. Se trata, como diría Genette, de un texto que se injerta sobre otro. (Gabriele, 1999: 132)

Por mucho que esta reflexión restituya el problema de la fragmentariedad de la identidad comunicada a través de la estructura de la ficción dramática, dice únicamente que *Más ceniza* pertenece a la categoría estética del posmodernismo. Incluso en un contexto literario de carácter tan fragmentario como puede ser el del posmodernismo, en el que la realidad aparece cada vez más diluida en partes esquivas del todo, hay que atenerse a un análisis que contemple las características de la estructura textual que divide un determinado tipo de contenido, de las estrategias narrativas empleadas. Al incorporar la construcción de la obra al núcleo temático del posmodernismo, Gabriele corre el riesgo de reducir la obra de Mayorga a un mero ejercicio de estilo. Además, al identificar los estratos de la obra dentro de la misma sin dar espacio a la comparación con las otras obras a las que el dramaturgo se refiere o 'cita', el resultado es un texto todo menos abierto, casi claustrofóbico y autorreferencial. Incluso cuando el crítico dice que «la estructura de *Más ceniza* nos recuerda el teatro épico brechtiano» y más tarde cita una línea de un personaje, definiéndola como «declaración pirandelliana», parece querer encontrar motivaciones que adscriban la obra a un determinado estilo, o categoría. Así que utiliza indebidamente el palimpsesto en primer lugar porque lo aplica en diferentes campos de análisis, pasando de la conformación estructural de un texto, a palimpsestos de tipo contenido, viendo palimpsestos incluso en las narraciones autobiográficas de los propios personajes. En segundo lugar, porque genera conexiones que no aclaran cómo, dónde y según qué estrategias Mayorga utiliza la intertextualidad. Más bien, el tipo de análisis de Gabriele entraría en el campo de la intertextualidad, viendo en los palimpsestos una definición pertinente al *modus operandi* del dramaturgo.

Sin embargo, lo que se elude es que la característica fragmentaria del texto es una estrategia compositiva estrechamente relacionada con el contenido filosófico que subyace en la pieza y la sustenta. Hay que tener en cuenta que la polifonía en *Más ceniza* radica tanto en lo interno como en lo externo. Internamente en la superposición de los diálogos, en la tensión de lo no dicho fundamental que es el evento, que se convierte en la pregunta principal del lector: ¿Qué tienen en

común las parejas en escena? a partir de la cual se desencadena toda una serie de preguntas. Externamente en la relación con otras obras que *Más ceniza* evoca y en la relación con la crítica y la filosofía de las que se nutre Mayorga.

Si la polifonía se redujera a la construcción interna, sólo al ritmo sincopado de los diálogos, no habría intertextualidad sino puro manierismo estilístico. La elección rehacerse a la tradición, del pasado, es en cambio parte de la poética dramaturgica de Juan Mayorga.

La matriz de carácter filosófico se encuentra también en la reflexión sobre la propia naturaleza fragmentaria de la individualidad: está por tanto vinculada al mensaje. Es fundamental que esta estructura de carácter fragmentario, se encuentre entonces en el momento tanto auto-intertextual como hetero-intertextual, estos conceptos se tienen que explicar y, en realidad, habría que distinguir auto- y hetero-reescritura, y luego inter- e intratextualidad y como cambia en la reescritura en el que las partes se ponen en duda por el autor.

#### **1.4.2. INTERTEXTUALIDAD EN EL TEATRO**

La dimensión social del lenguaje es aquella que, simplificando mucho, subyace en la teoría del dialogismo de Bachtin, es decir, la idea de que un enunciado es la respuesta a otros enunciados y lleva las huellas del diálogo entre dos sujetos sociales, abriendo así una brecha entre la literatura, el lenguaje y la sociedad. De lo expresado por Mayorga en el artículo publicado en la revista “Las puertas del Drama” *Yo te cito, tu me citas, a el le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad* (2010) está claro que el autor es consciente de que la literatura está en perpetuo diálogo tanto con la tradición como con la experiencia. En este sentido, el texto sería una colaboración entre la individualidad y la universalidad, y la singularidad estaría en la elección y en el tipo de relaciones que se establecen con otros textos. Los problemas más relevantes son: el de la originalidad tras la teorización de la intertextualidad y establecer la naturaleza de la relación entre los textos y la tradición. La pregunta es si recurrir a una determinada tradición es un acto conservador o emancipador. Para Mayorga la intertextualidad ofrece la oportunidad de «mirar hacia el pasado viéndolo como nunca fue visto. Eso no es conservador, sino emancipador» (Mayorga, 2010: 7).

Así pues, se posiciona entre los que consideran la tradición como una posibilidad de emancipación, sin excluir la originalidad creativa de los autores ya que cada uno «construye su tradición eligiendo dialogar con unos y no con otros» (8). Por lo tanto, el proceso creativo también consistiría en la «conciencia del escritor de estar ocupado por los escritores que le precedieron» (7).

En esencia, «no se trata de contar nuevas historias, sino de presentar las viejas con un gesto distante» (8). Y este gesto distante al que se refiere Mayorga es la cita, un elemento tratado y en las reflexiones de Brecht sobre el concepto de extrañamiento, y en el pensamiento filosófico de Benjamin, filósofo de referencia en la vida académica y artística de Mayorga. El dramaturgo dice que «la cita sirve para producir un extrañamiento y para tener una autonomía crítica mayor» (9) siempre que se utilice de forma inesperada, sorprendente y sea un elemento desestabilizador. Para entender lo que Mayorga entiende por citación, debemos repasar rápidamente el estatus de citación que Benjamin ve en el teatro de Brecht, y qué función le atribuye. Como afirma en *Strada a senso unico* (1926: 59): «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante». La cita implica ser extrapolada de un contexto de origen para ser recontextualizada en uno nuevo, y esta operación nunca ocurre sin consecuencias. En el uso de la cita también se puede entender la relación de Benjamin con el pasado, con la tradición y la historia, que quiere reformar proponiendo una filosofía de la historia en la que el pasado y el presente están en una relación dialéctica. En la cita, el pasado no se reproduce simplemente en el presente, ya que al relacionarse con él entra en una dinámica de diálogo y colisión.

La memoria y la tradición son elementos estrechamente relacionados con la teoría de la intertextualidad y también son fundamentales para la poética dramaturgica de Mayorga, a la que se dedicará más atención en el próximo capítulo. Mayorga dice que el teatro se relaciona con el pasado:

[...] construyendo una cita entre el presente y el pasado en que ambos mutuamente se desestabilicen, haciendo que el presente vea el pasado como no lo había visto, y se vea a sí mismo como no se había visto. A esta forma de cita podemos llamar, con Benjamin, imagen dialéctica (2010: 7).

La cita en el teatro pretende ser también un momento alienante: la alienación viene dada por el efecto de la interrupción de la narración, y la interrupción no es otra cosa que la suspensión total de la metamorfosis, de la catarsis. Básicamente, la interrupción se produce cuando el actor con el gesto hace que el espectador se desprenda del flujo narrativo y así pueda observarlo desde fuera. En este gesto que permite al actor presentar la acción en la que está implicado, crea distancias: de la palabra porque la cita, del personaje porque lo muestra, del hecho porque lo repite. La relación entre extrañamiento y cita es explicitada por Brecht en varios pasajes; por ejemplo, en *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, (2001 [1957]: 74) , observa cómo el actor chino «rinuncia alla metamorfosi totale e si limita in partenza a “citare” il suo personaggio» por lo que el actor épico, habiendo renunciado a la metamorfosis total, recita su texto no como quien improvisa, sino como quien hace una cita. La misma reflexión la destaca Mayorga en su ensayo *China demasiado tarde* (2016)

en el que subraya el poder del gesto en la repetición de la tradición: «ante él me encontraba ante muchos. Su padre había sido actor de ópera, y su abuelo, y su bisabuelo, y todos ellos habían interpretado los mismos personajes que él, y del mismo modo» (Mayorga, 2016: 135). La repetibilidad del papel del actor chino se debe a la esencialidad del teatro oriental, en el que el personaje coincide exactamente con el gesto, el empuje original, el material puesto al servicio de la interpretación del espectador. En este pasaje Mayorga combina originalidad y tradición.

### 1.4.3. ORIGINALIDAD Y TRADICIÓN

La preocupación por la originalidad y la tradición es un problema siempre presente tras la formulación de la intertextualidad, sobre todo porque, como hemos visto, es refractaria a una definición homogénea.

De hecho, como señalaba Sáez en su ensayo sobre intertextualidad y reescritura, la definición de una se pierde a menudo en la otra y la brecha está en el uso de las fuentes o de lo hipotético:

La clave está [...] en el estudio de su utilización: la búsqueda y la identificación constituyen el primer paso para el análisis de la transformación del subtexto en la pluma del autor posterior y su integración en el nuevo sistema, que responde a unas coordenadas (culturales, históricas ...) distintas. Por tanto, se ha de identificar el arsenal de materiales que el escritor conoce previamente (intertextualidad) y de los que se alimenta para usar estos textos ajenos de manera concreta en su creación (reescritura): así pues, en su «taller» compone, redacta, se apropia de materiales ajenos y propios, modifica, corta y pega... para alumbrar al fin una nueva pieza, en un proceso que hunde sus raíces en el concepto clásico de la *imitatio*. (Saéz, 2013: 161).

De esta forma, la intertextualidad consiste en materiales previamente conocidos por el autor, mientras que la reescritura reside en el uso creativo e intencional de materiales de otros textos. Por tanto, la reescritura se distingue de la intertextualidad por el grado de intencionalidad del escritor.

En otras palabras: se entiende por reescritura cuando es evidente que el escritor —u otra persona— actúa según una tentativa consciente de reutilizar —de la forma que sea— la parte o el todo de un texto original. (Saéz, 2013: 162)

Otra aclaración fundamental para distinguir los dos campos de esta investigación reside en la distinción entre auto-reescritura y hetero-reescritura, que Saéz, retomando a Morel y Magné define de esta manera:

Requisito capital que no siempre se contempla: así, Morel mantiene que «[i]l y a réécriture quand une relation peut se discerner entre un texte donné et un ou plusieurs textes antérieurs, celui ou ceux-ci se trouvant, à des niveaux et selon des proportions variables, repris et transformé(s) dans celui-là».

Añade una clasificación según la cual esta «reprise» puede ser explícita (traducción, revisión revisada y corregida de una obra anterior) o implícita; «honteuse» o inconsciente; y puede ser realizada por el mismo autor o por otro, binomio que Magné denomina homo- (o auto-) y heteroreescritura. Ahora bien, no puede existir una reescritura inconsciente, puesto que este fenómeno presupone justamente la intencionalidad clara del autor por reutilizar material propio o ajeno; si no existe tal conciencia se queda en la zona de la influencia, la tradición o la intertextualidad, pero no más. (Saéz, 2013: 162)

La identificación del tejido de interconexiones con otros textos será parcial, y no podía ser de otra manera dado que la fase interpretativa está estrechamente ligada al conjunto de conocimientos del receptor.

#### **1.4.4. EL LECTOR, EL AUTOR Y LA REESCRITURA**

A estas alturas se podría argumentar que la escritura consta de dos momentos textuales que se producen en paralelo a la posición del autor en relación con la obra: en primer lugar el autor como escritor, en segundo lugar el autor como crítico. La constante entre un momento y otro es el papel del receptor.

En la primera etapa de la escritura, el dramaturgo desempeña el papel de autor-escritor. Siguiendo las coordenadas de Eco, se supone que Mayorga tiene como referencia un modelo de lector: en primer lugar deberá considerar que tiene que elegir una lengua, una variedad específica de lengua, el tipo de enciclopedia, un género y el estilo. A este lector modelo le otorgará la posibilidad de comprender plenamente no sólo los contenidos inmediatos, sino también los omitidos e implícitos. En la creación del texto, el escritor se abastece de otros textos, se sirve de ellos y los pone, consciente o inconscientemente, al servicio de su propio texto. Este es el momento de la intertextualidad en la escritura.

En la fase de interpretación del texto, el lector real partiría de la superficie expresiva del texto, es decir, de su manifestación lineal. Al leerlo, tendría que identificar un contexto en el que situar la narración, lo que Eco llama «*frame*». Un frame es: «una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa. [...] Ogni frame comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate» (Eco, 1983 [1979]: 80).

Después tendrá que identificar las circunstancias de la enunciación, extrayendo información sobre el emisor, el contexto comunicativo y la naturaleza del acto lingüístico. El momento de asumir

una identidad entre el mundo evocado por el texto y el mundo de la propia experiencia es fundamental, y el lector debe guiarse por el contenido del texto.

En la estructura textual se establece una dialéctica: por un lado hay características estructurales que regulan el orden de las interpretaciones, por otro lado hay una intervención interpretativa libre, donde se presentan omisiones, ambigüedades. No se puede hacer que el texto diga lo que uno quiere, sino que hay que hacer que diga lo que no dice explícitamente —pero presupone o implica—.

En una segunda fase, la del autor-crítico o de la lectura, el autor realiza una interpretación de su propio texto, y luego vuelve a rehacer la obra. «La vida de la obra es irreductible a la vida del autor», escribe Mayorga, y añade que «nadie puede apropiarse del texto, es decir del tejido infinito que es la obra. Tampoco el autor. Lo que quizá ayude a explicar mi incapacidad para dar por estabilizado el texto» (2016: 310). Aquí se podría decir que Mayorga está afirmando la necesidad de la interpretación para afirmar la ambigüedad de su propia obra como una decisión estética, ética y política.

Sin embargo, la dramaturgia de Juan Mayorga, a pesar de estar construida sobre la importancia del lector-espectador, no es sencilla ni inmediatamente comprensible. Mayorga defiende que el teatro debe escribirse contra el espectador-lector. No es que deba ir en su contra, en esta afirmación radica la invitación de Mayorga a realizar un acto de participación en la creación de sentido. La intención del autor es obligarle a actuar activamente sobre el texto, y no a ser actuado. Sin embargo, la estética de la recepción, es decir, el movimiento de inclusión del lector implícito en la creación de la obra, no es una prerrogativa de la dramaturgia mayorguiana.

El análisis de las teorías críticas revela ciertas palabras o núcleos -como receptor, tradición, originalidad, gesto, repetición, interrupción- que también contaminan las reflexiones sobre el arte del teatro. Para entender cómo confluyen estas ideas en las opciones estéticas de la poética dramática del autor, es necesario desandar su formación teatral, tras una breve mención a su biografía, identificando sus autores de referencia, sus maestros. La teoría se une a la práctica.

## 2. JUAN MAYORGA: LAS HERRAMIENTAS DEL DRAMATURGO

### 2.1. INTRODUCCIÓN A LA POÉTICA DRAMATÚRGICA DE JUAN MAYORGA

La poética de Juan Mayorga se configura como un entramado que descansa sobre una sólida base teórica que abarca muchas disciplinas, desde la filosofía a las matemáticas, desde la literatura a las disciplinas teatrales. Como autor destaca por su poliédrica formación académica e intelectual: en 1988, obtiene en la Universidad Autónoma de Madrid una licenciatura en matemáticas, asignatura de la que será profesor en institutos de Madrid y Alcalá de Henares durante cinco años. Consigue otra licenciatura en Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y profundiza sus estudios filosóficos en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992). En el 1997 se doctora en la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Filosofía con una tesis sobre Walter Benjamin que tuteló Reyes Mate, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* publicada posteriormente por Anthropos (2003). Es director de la cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Juan Carlos III de Madrid y de Dramaturgia y Filosofía en la Escuela de Arte Superior de Arte Dramático de Madrid.

La pasión por la escritura tiene raíces profundas: Juan Mayorga crece bajo el signo de la palabra:

El segundo recuerdo pre-teatral es la circunstancia de que mi padre leía en voz alta, lo que me llevaba a encontrarme con diálogos y distintos personajes a los que mi padre daba voz, y así, de algún modo, sin quererlo, también estaba instalando en mi cabeza la convicción de que las palabras pueden crear paisajes, emociones, sentimientos, miedos y pesadillas, y también sueños. De ahí surge mi fe en la palabra leída. Eso era palabra leída, pero también palabra pronunciada, palabra hecha voz. (Mayorga, 2016)

De hecho, el teatro mayorguiano está centrado en la importancia de la palabra. El escritor somete cada obra a un proceso de escritura/reescritura. Las preguntas intrínsecas del texto generan una concatenación de deudas en el espectador, término que prefiere al término público para referirse a su auditorio. Este mecanismo viene de su cuestionamiento de cada parte del texto, enraizado en su pensamiento filosófico. Por supuesto, la llegada de Mayorga al mundo teatral no fue un alejamiento de sus campos de especialización: el autor incluye las disciplinas científicas en su formación como dramaturgo y no en oposición a los estudios humanistas:

Las matemáticas, que descubrí en la adolescencia con una pasión que nunca me ha abandonado, me educan como dramaturgo. Porque si lo propio del trabajo del matemático es la búsqueda de la forma común que subyace a una infinidad de objetos aparentemente disímiles, ese esfuerzo de síntesis ha de ser también la marca de quien trabaje en cualquiera de los oficios teatrales, en los cuales ha de aspirarse siempre a expresar lo máximo con lo mínimo. (en Zamora, Mate, Maiso, 2015: 452)

La forma mentis filosófico-matemática de Juan Mayorga constituye la estructura a través de la cual analizar la realidad. De hecho, su manifiesto poético está introducido por la fórmula geométrica de la elipse<sup>4</sup>, que es representativa tanto de su práctica de la escritura dramática como del modelo interpretativo que ofrece a sus lectores-espectadores. Detrás de esta fórmula se encuentra la reflexión de Benjamin sobre la constelación<sup>5</sup>, estrechamente ligada a una definición de idea que rehúye la platónica. Para Benjamin, la idea no es una abstracción que se antepone a la mera aparición del fenómeno, sino que reside en la relación que se crea entre los fenómenos. Cuanto más distantes y heterogéneos son los fenómenos, más se abre un espacio de creatividad en la idea resultante. Exactamente igual que la elipse, si se sustituye la definición de fenómeno por la de foco, se obtiene que la relación pasa a ser «un lugar que ninguno de ellos crearían por sí solo» (Mayorga, 2010: 2), es decir, la creatividad.

Entonces, el conocimiento matemático interviene en la técnica dramática, para el esqueleto moral utiliza filosofía, para centrar el núcleo interviene el interés hacia la humanidad: «un matemático es alguien que reconoce la afinidad entre formas y la filosofía es el asombro radical, la interrogación sobre uno mismo» (Mayorga, 2016). O sea: un palimpsesto especializado.

La investigación teatral de Mayorga está estrechamente vinculada a un tipo de investigación filosófica que constituye el motor de su dramaturgia: la verdad. El compromiso de Mayorga es filosófico, y está estrictamente conectado con la filosofía de la historia de Walter Benjamin, como ya se ha recordado. Claire Spooner partiendo de la tesis doctoral del autor, pone de relieve el proceso de conservación y renovación, y sobre los conceptos de imagen dialéctica, memoria e historia.

Al igual que la filosofía benjaminiana de la historia, la temporalidad en la obra de Juan Mayorga puede entenderse desde las nociones de discontinuidad e interrupción. Así, esta cadena de dudas alimenta la heterogeneidad de posibles respuestas sin solución final a través de la puesta en escena de las contradicciones. Los acontecimientos se representan como singularidades que conforman el tejido discontinuo de la historia. La representación de la historia y del mundo en la

---

<sup>4</sup> La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos F1 y F2 si  $a_1 + a_2$  (suma de las distancias respectivas de A respecto de dichos focos) valiese lo mismo que  $b_1 + b_2$  (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos). (Mayorga, 2010: 1)

<sup>5</sup> «Una meditación sobre el modo en que da a ver el teatro puede de aprovechar la analogía acuñada por Benjamin conforme a la que las ideas son a los fenómenos lo que las constelaciones a las estrellas» (Mayorga, 2016: 90).



dramaturgia de Mayorga implica la puesta en escena de la imagen dialéctica de Benjamin, noción que el propio autor retoma en sus textos teóricos y entrevistas. Es una experiencia subjetiva del tiempo, que se vuelve cualitativa y deja de ser cuantitativa: se centra en las rupturas y las crisis frente a la aparente continuidad de la historia escrita desde la perspectiva de los vencedores.

La discontinuidad no puede manifestarse en forma de relato, más bien se trata de una imagen que establece una dialéctica entre el pasado y el presente, una conjunción en la que no hay relación causal, sino un salto, una interrupción. En la imagen dialéctica, los elementos del pasado siguen estando tan presentes como en el momento de su existencia. Juan Mayorga, a través de las imágenes que surgen del verbo, pone en escena un tiempo heterogéneo, el tiempo de la experiencia: intenta escribir la historia a través de su suspensión. Según el dramaturgo, la imagen dialéctica se encuentra en la tensión del silencio. Lo no dicho se convierte en la clave de lectura de sus obras, al igual que sus personajes silenciados son los protagonistas, las víctimas que sufren la violencia en todas sus facetas no tienen palabras porque la violencia que escenifica sucede a través del lenguaje.

La palabra es reveladora en sus claroscuros o, como enseñó Sanchis Sinisterra, los significados que se esconden dentro de esa palabra *trashúcida* «Cuando las palabras se transforman en palabras translúcidas que tan sólo dejan pasar a halo de luz, el público sólo percibe pálidas imágenes incompletas del universo ficcional» (Martínez, 2004: 125) que para ser comprendidas deben ser pensadas, procesadas, interpretadas y llenadas. La duda es el detonante que tiene el potencial de conducir a otra posibilidad que a su vez conduce a nuevos interrogantes. A través de este trabajo del pensamiento, la escritura teatral se configura como un sistema concéntrico, que busca lo universal en lo particular, un pasaje fluido que atraviesa la obra, que cuestiona al individuo y que finalmente recae sobre el dramaturgo y sobre su misma escritura. El proceso de escritura-reescritura de Mayorga se inscribe en esta dialéctica y cuestiona esencialmente la autoridad del propio dramaturgo: se trata de una posición política destinada a incluir al otro que participa en la obra con la condición de coautor. El texto que en su diseño pasa por el cuestionamiento filosófico y por una precisión matemática, no llega a una fase concluyente definitiva, está siempre *in fieri*. El trabajo se convierte en un organismo vivo. Esta técnica de escritura se adapta muy bien a la forma teatral, que es una escritura de encuentro. Para estar viva requiere vida: la presencia de actores que den cuerpo a las palabras y de un espectador que escuche con paciencia. Un teatro social, histórico, político y filosófico. De la interrogación del pasado, se interpela al presente y se decide el futuro.

Mayorga, a través de la filosofía, llega a la práctica teatral no sin recorrer algunos caminos ya batidos. En su formación afina sus herramientas gracias al contacto con grandes maestros del teatro en talleres de escritura. Para identificar esta conjunción de pensamiento con la práctica teatral

y cómo ésta lleva al dramaturgo a la reescritura, es esencial estudiar la naturaleza de estas enseñanzas.

## 2.2. HUELLAS: MAESTROS DE JUAN MAYORGA

Mayorga se forma en un contexto de creación artística en el que las ideas han confluído y se han mezclado. Esto se debe a los nuevos dramaturgos, incluidos los de la mencionada «Generación de Bradomín»<sup>6</sup>, nacida en la década de los ochenta, que incluye a los autores españoles ganadores del Premio "Marqués Bradomín" creado en 1984 por iniciativa de Jesús Gracio, como director técnico del Área Teatral del Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales. Estos autores comparten la idea de un teatro centrado en una apertura hacia la comunidad. Este movimiento integrador se traslada a la creación del texto teatral: progresivamente se produce un alejamiento de la idea del creador individual, encerrado en su propia individualidad:

En los talleres de dramaturgia aprendí la escucha. Uno leía su texto en voz alta y recibía las primeras reacciones del oyente. De algún modo, uno de esos talleres de dramaturgia, liderado por el chileno Marco Antonio de la Parra —uno de mis maestros—, luego se convertiría en el embrión del Astillero. Algunos, después, sentimos que nos venía bien mantenernos en esa comunidad de ideas, de crítica, de información. Y eso ha armado mi manera de trabajar. [...] La actitud de escucha permanece desde entonces. (Mayorga, 2016: 34)

Comparten una posición estética del teatro por la que la escucha de los demás, el intercambio de opiniones, se convierte en parte integrante de la creación, ya que representa, por un lado, el cuestionamiento del narcisismo del autor y, por otro, responde al deber ético de plantear preguntas, «ya que todos los seres humanos están llamados a cuestionar el mundo.» (Mayorga, 2014) Esta generación de jóvenes dramaturgos se forman en talleres de escritura dramática creados a partir de una iniciativa del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Entre los años ochenta y noventa los talleres y de dramaturgia y los concursos organizados por los maestros más influyentes de las generaciones anteriores, constituyen para un importante punto de inflexión para la escritura mayorguiana y le permiten acceder a la comunidad las artes escénicas. 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,

---

<sup>6</sup> Toman parte de la Generación Bradomín: Sergi Belbel, Antonio Onetti, Alfonso Plou, Pedro Casablanc, Rodrigo García, Juan Mayorga, Pablo Ley, Antonio Álamo, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Paco Zarzoso, Roberto García, Eva Hibernia, Itziar Pascual, David Desola, Gracia Morales, Juan Alberto Salvatierra. Paramos aquí porque los premiados en el siglo siglo veintiuno, por lógica, todavía no han consolidado su carrera, aunque Josep Maria Miró Coromina.

en la que fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes. Estos talleres de escritura generan numerosos premios (Calderón, Marqués de Brandomín) para contribuir a la creación de textos teatrales españoles. La primera obra teatral publicada de Juan Mayorga, *Siete hombres buenos* (1989), obtiene el segundo premio “Marqués de Brandomín”, uno de los premios literarios más importantes de España para jóvenes dramaturgos (creada en 1984), que toma nombre del protagonista de las *Sonatas* (1902) de Valle-Inclán. Obtener este premio es un evento fundamental en la carrera del dramaturgo, por un lado, por supuesto, porque su obra comienza a ser conocida, por otro lado, porque este último ahora será parte de la generación Brandomín.<sup>[OBI]</sup>

Tras recibir el Premio Marqués de Brandomín, Mayorga recibe una invitación de Guillermo Heras, director de CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Esta invitación consiste en participar en un taller dirigido por Paloma Pedrero, quien fue el primero de varios talleres, donde conoció a otros jóvenes escritores, como José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, y Luis Miguel González Cruz. Más tarde del taller de escritura dirigido por Marco Antonio de la Parra, dramaturgo chileno que marcó profundamente la escritura de Juan Mayorga, surge en el 1993 el colectivo Teatro del Astillero. Guillermo Heras, quien luego se integra en el grupo, sostiene que los autores que se forman en democracia tuvieron un privilegio negado a los de la generación anterior (Sanchis, Alonso de Santos, I. Amestoy, R. Sirera, Cabal, etc.) que es el de leer a los grandes autores y teóricos del teatro contemporáneo como Peter Brook, Brecht, Beckett, Pina Bausch, Kantor, Pinter, Müller y muchos otros. La declaración de Guillermo Heras adopta más bien una postura frente a las generaciones anteriores, una especie de declaración de diferencia con el pasado y de identidad y originalidad. Las lecciones de la generación de realistas del Nuevo Teatro Español<sup>7</sup> y de la ‘generación entre dos siglos’<sup>8</sup> serán esenciales para el teatro de los 90. En particular, el teatro mayorguiano conserva algunas de las lecciones de la generación anterior que construirán los pivotes sobre los que se mueve su dramaturgia: Sanchis Sinisterra y Marco Antonio de La Parra.

---

<sup>7</sup>José María Templado lo define así: «*Nuevo Teatro* fue el nombre bajo el cual se realizó en 1966 el Festival y Congreso de Valladolid, que intentaba aglutinar a aquellos grupos de teatro acogidos a una modalidad estética que podríamos calificar de vanguardia. Aunque no se precisaba, había en aquellos grupos de teatro independiente una actitud antirrealista, manifestada en la a veces complicada simbología de su forma de expresión. Por esa razón se ha llamado también *generación simbolista* a ese grupo de autores que desde los años sesenta ha eludido las formas realistas, influidos por la estética del teatro del absurdo y las técnicas experimentales de los grupos de teatro europeos y americanos (Teatro Laboratorio de Wroklaw, Workshop Theatre de Joan Littlewood, Living Thetre, Bread and Puppet...)» Resulta interesante leer también de Andrés Franco: *Apuntes sobre el ‘Nuevo Teatro Español*, ínsula 323, (1973): pp. 14-15.

<sup>8</sup> Les dramaturges de l’« entre-deux siècles » constituant selon Leonard et Gabriele la quatrième et dernière génération de la seconde moitié du XXème siècle, et de fait, sont la première génération issue de la démocratie espagnole (pratiquement tous sont nés dans les années 60). On y trouve Juan Mayorga aux côtés d’Itziar Pascual, José Ramón Fernández, Antonio Onetti, Sergi Belbel, Antonio Alamo, Lluïsa Cunillé, Rodrigo García, Raúl Hernández, Alfonso Plou, Luis Miguel González Cruz, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Maxi Rodríguez, Ignacio García May et Angélica Lidell. Ces jeunes dramaturges s’intéressent à la forme dramatique et à la scénographie. Ils se participent aux ateliers d’écriture dramatique créés à partir d’une initiative du Centre National des Nouvelles Tendances Scéniques (CNNTE). Sinisterra et Alonso de Santos fondent des écoles et forment les nouveaux créateurs de ce que Eduardo Pérez Rasilla appelle la “génération de 1982”. (Spoonier, 2013: 30).

### 2.2.1. LA ESCENA SIN LÍMITES: UNA LECCIÓN DE SANCHIS SINISTERRA

El ámbito de investigación más fecundo en esos laboratorios ha sido, sin duda, la palabra. Sanchis es uno de los mayores responsables de que ésta haya recuperado el centro del hecho teatral. Pero esta palabra que ahora vuelve a dominar la escena no es aquella que todo lo dice porque todo lo sabe, sino una palabra insuficiente y dañada. (Mayorga, 2002: 2)

Mayorga crea un tejido difícil de desentrañar porque los ecos de las distintas disciplinas se entrelazan y fluyen subterráneamente en la obra, para luego irradiar en múltiples direcciones. El autor no oculta algunas de sus referencias, las menciona a menudo en las entrevistas o en algunos de sus ensayos, pero sabe ocultar muchas otras, que aparecen sólo como fantasmagorías, creando una especie de camino tachonado de huellas, un reto para sus lectores. Esta tensión, este tipo de desafío también está presente en la relación con la tradición. El acercamiento a la tradición, «como un movimiento inacabable y de rumbo imprevisible» (Mayorga, 2002: 26), se produce según una práctica que Mayorga toma de la poética de José Sanchis Sinisterra<sup>9</sup>: la traducción o adaptación de los textos de la tradición al teatro.

Una traducción que debe entenderse como una transformación del sistema de recepción de la ficción, proyectado exclusivamente para el lector, al sistema de recepción del teatro para el espectador. El lenguaje de la narración es más articulado, da más espacio al autor y tiene la posibilidad de utilizar un mayor espectro de significados y palabras. El teatro, por el contrario, requiere un lenguaje más inmediato y utilizable en el que la palabra se pone al servicio de la acción o, en el caso del teatro mayorguiano, la palabra coincide con la acción. El trabajo de traducción requiere un cuestionamiento del propio lenguaje y abre la cuestión de cómo llevar esos matices intraducibles del lenguaje narrativo al lenguaje teatral. Se trata de hacer teatro con lo que no lo es. A partir de este mecanismo, la lengua de partida fuerza una ampliación de la lengua de llegada: de la crisis florece algo nuevo.

---

<sup>9</sup> José Sanchis Sinisterra nació el 28 de junio de 1940 en Valencia. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia pero enseguida se integró en el Teatro Español Universitario (TEU) en su Facultad del que fue nombrado director aunque acabó abandonándolo para fundar el Grupo de Estudios Dramáticos. En 1960 fundó el Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia y en 1961 el Seminario de Teatro. Se licenció en 1962 y ejerció durante cinco años como Profesor Ayudante de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia. Más adelante fue Catedrático de Lengua y Literatura Española de Instituto Nacional de Bachillerato en Teruel y Sabadell. En 1971 fue nombrado profesor del Instituto del Teatro de Barcelona. Su vida ha estado vinculada al teatro en variados ámbitos, como director, pedagogo y autor. En 1977 fundó el Teatro Fronterizo, un colectivo de autores, directores y actores reunidos en torno a la experimentación teatral. En 1981 promovió la Asociación Cultural “ESCENA ALTERNATIVA”, que funcionó hasta 1984. Ha sido también profesor de Teoría e Historia de la Representación Teatral en el Departamento de Filología Hispánica de la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, desde 1984 hasta 1989 y desde 1988 hasta 1997, director de la SALA BECKETT de Barcelona, sede de EL TEATRO FRONTERIZO.

La traducción de Mayorga es un fenómeno de proximidad y desarraigo, que rompe el horizonte, resiste los límites del arte teatral desobedeciendo sus costumbres tradicionales. Romper el horizonte significa también abrir las fronteras del teatro, socavar el solipsismo de la escritura abrazando al otro como coautor, y proponer el núcleo material de la obra como susceptible de recibir influencias de otros campos del saber. A la traducción Mayorga pone el nombre de Walter Benjamin al lado en su ensayo *Frente a Europa* (2016: 191) , y sin embargo, cuando en el prólogo que introduce *La escena sin límites* de Sanchis Sinisterra, hablando de la traducción del maestro, las teorías se superponen, los límites de uno y otro maestro se difuminan en un único esquema aglutinador y abarcador. Juan Mayorga dice de su poética lo que diría de la obra de Sanchis Sinisterra. En la base de esta fluidez está el deseo de poner al receptor en constante alerta, de dispersar las huellas en el corpus dramático y en la teoría, una la extensión de la otra, o las estrellas en una constelación.

El eje de su investigación, como sugiere Spooner (2013), es lograr una representación de las verdades incómodas de la realidad que no conduzca a la autocomplacencia del público, sino a un cuestionamiento permanente.

[...] tal ha sido el objetivo común de los, por lo demás, tan diversos talleres de dramaturgia que ha liderado. Éstos no han sido cursillos de acceso al gremio, sino laboratorios cuya marca es la incertidumbre de los resultados. Frente a tantos talleres basados en la repetición de un modelo, los alumnos de Sanchis han sido animados a desestabilizar los modelos preexistentes. (Mayorga, 2002: 27)

Con la palabra *translúcida*, vacía, ambigua, ausente, que halla la literatura, la textualidad y la escena, en un diálogo constante entre tradición y experiencia, el dramaturgo se abre a nuevos universos, invita a descubrir rincones ocultos del lenguaje, la literatura y la realidad. La innovación de esta práctica no radica en el rechazo a priori de la tradición, sino en la reactivación y el vuelco de ciertos principios dados como absolutos para demostrar su distorsión. El Teatro Fronterizo de Sanchis Sinisterra es la encarnación de un proyecto de teatro innovador en el que la investigación y la dramaturgia se convierten en el centro de toda la experiencia teatral<sup>10</sup>. Con su concepción de la escritura teatral como asunto de la colectividad, evoluciona el campo de la dramaturgia española al concebir el texto teatral como una forma de colaboración entre textos y autores. Su poética se nutre de las fuentes de la intertextualidad, jugando con los textos como se juega con las piezas de un rompecabezas. Sin embargo, Sanchis Sinisterra no se limita a un mero trabajo de collage literario,

---

<sup>10</sup> Compañía teatral fundada en 1977, entre otros, por el propio Sanchis Sinisterra.

sino que su objetivo es hacer dialogar textos de tantas disciplinas como sea posible. Verónica Orazi (2018) ve su práctica de traducir, o reescribir, o adaptar textos, como una técnica en la que el autor se aplica:

una dissociazione contestuale tra *Fabula/Storia* e Discorso: per JSS la *Fabula/Storia* equivale all'Intreccio dei Formalisti e al Discorso di Genette, perché nella drammatizzazione di testi narrativi la *Fabula/Storia* corrisponde all'opera da trasporre sulla scena; la sua concezione di Discorso invece unisce Discorso e Narrazione di Genette. (2018:120)

Básicamente, al dividir el texto entre «Fabula» y «Discorso», Sanchis Sinisterra consigue separar la historia de sus implicaciones dramáticas, es decir, trabaja en los espacios libres en los que la narración queda reducida por su transposición escénica. A partir del trabajo sobre la fábula, es decir, sobre la historia del 'sujeto', consigue crear otros mundos, introduciendo en todos los apartados del texto frascos, desplazamientos, inversiones de tiempo, espacio y personajes.

Pero no se trata sólo de una investigación de las posibilidades de la dimensión textual, el texto teatral para el dramaturgo no es una actividad meramente estética, para que tenga sentido debe ser social, como relata Itziar Pascual Ortiz (1999):

[...] la manipulación textual, a diferencia de la práctica generalizada de la adaptación, es algo más que el mero traslado de una obra no dramática a los límites y convencionalismos de la teatralidad establecida, algo más que una reducción o traducción del original a los cánones comúnmente aceptables del espectáculo burgués. [...] “Se trata de efectuar una doble traición: desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas para resituarlo en las fronteras de la alteridad” (Pascual Ortiz, 1999: 64)

Sus intereses incluyen la atención receptiva como componente esencial en la creación del texto, que pasa a formar parte de la gramática de su dramaturgia, y que hunde sus raíces en la escuela de Constanza de Iser y Jauss:

Il receptor, ha un peso notevole nel processo di trasposizione scenica di testi narrativi, dove sono possibili “tre tipi di destinatario potenziale: omesso, incluso e fittizio”. (Sanchis Sinisterra: 1997) Nel caso del destinatario omesso, la natura narrativa del testo di partenza viene annullata attraverso un tipo di adattamento scenico che aderisce alla dimensione teatrale della quarta parete, [...] un destinatario incluso: il pubblico viene coinvolto nella rappresentazione e in qualche modo partecipa [...] con gli attori e i performers, diventando parte integrante dello spettacolo. [...] C'è poi la possibilità di profilare un destinatario fittizio, cioè ideale, non identificabile con il pubblico, né coi personaggi in scena. (2018: pp 129, 130)

El receptor pasa a formar parte de la elevada idea de lectura del dramaturgo, que es para él el motor de la creación. Para Eco, el texto es una máquina perezosa en la que el lector tiene la tarea de reconstruir el significado a través de su propia experiencia y bagaje cultural, «puesto que toda obra se construye pensando en un hipotético receptor que sepa asumir y disfrutar lo que tiene ante sus ojos.» (Garnelo Merayo Saül, 2005: 304) Pero su interés por el otro no se exagera en la mera

textualidad, su atención se dirige a la inclusión de temas sobre la condición de las clases sociales marginales, los derrotados, los sin justicia, todos aquellos a los que la violencia ha derramado sin piedad. Su teatro pretende ser pedagógico y comunitario. El concepto de lector implícito en Sanchis Sinisterra se utiliza como un elemento textual que ya tiene en nuce su implicación durante la puesta en escena. La conexión con los temas de Mayorguian es evidente, de hecho la presencia del lector-espectador tanto para Mayorga como para Sinisterra es decisiva. Además, ellos no solo consideran el teatro como un hecho social sino que el mismo acto de la escritura, con sus enigmas y *elípses*, representa una llamada a la asamblea: «La creación de la obra ha de cumplir con la presencia de la mirada del otro, del espectador, y ha de ser considerada como una llamada a la reunión», «El texto que se escribe «ha de despertar un deseo de teatro» (en Zamora, Mate, Maiso: 460). Hay que considerar que Sanchis Sinisterra, entra en el teatro como un practicante activo en el contexto teatral, teniendo en cuenta la máquina de la puesta en escena y su funcionamiento y a menudo «recuerda que de la relación entre literatura dramática y puesta en escena surge la verdadera noción de teatralidad: “Las figuras decisivas de la renovación escénica testimonian una inextricable unidad entre la elaboración de la obra y la producción del espectáculo...Escribir desde la escena, escenificar desde la escritura. Cuestionamiento recíproco de textualidad y teatralidad.”» (Pascual Ortiz,1999: 60)

Mayorga, por el contrario, comienza su recorrido desde la palabra, y se siente fascinado por el teatro, primero como espectador, luego como filósofo, y finalmente como dramaturgo. *En Por una teatralidad menor* (Sanchis Sinisterra, 2007) fue posible identificar algunas características que se pueden encontrar en la poética de Mayorga:

- la concentración temática: «[...]frente a la gran Historia, la teatralidad menor optaría por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana.
- la contracción de la fábula: «[...] nos encontramos con una dramaturgia en la cual la historia narrada es lo menos; la acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico»
- mutilación de los personajes: «Frente a la noción de personaje como algo compacto, trasunto más o menos esquemático de un ser humano completo, representante de un arquetipo sociológico o psicológico, la teatralidad menor acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo.»
- condensación de la palabra dramática: «Podría hablarse también de un “vaciamiento” de la palabra dramática, del discurso del personaje. [...] La palabra no dice, sino que hace. No muestra,

sino que oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino [...] aquello que no quisiera decir.»

- atenuación de lo explícito: consiste en el «[...] velar [la] discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos [...] tanto en lo verbal como en lo no verbal.» così da dare al recettore il ruolo di scrittore nei buchi della significazione.

Además de estos puntos, hay otros tres, relacionados específicamente con la puesta en escena: la interpretación, la reducción del espacio teatral, la descuantización de la noción de público. Aunque los dos autores tienen muchos rasgos en común, su aproximación al teatro, al menos en los inicios de la carrera dramática de Mayorga, es, como veremos, igual y opuesta, e implica sistemas de significación que beben de otros mundos y contextos: uno de la escena, el otro de la filosofía. Su encuentro radica en ser investigadores en la opacidad de la palabra donde el atávico afán de vejación se eleva al lenguaje pero ciertamente no ennoblecido: «Enfermo de teatro, vivo pendiente de lo que las personas hacen con las palabras y de lo que las palabras hacen con las personas» (en. Zamora, Mate, Maiso, 2015). Así, el texto, todo centrado en la palabra, en el gesto, en la verdad de la traducción, lleva al autor a renunciar a su propia omnisciencia, a reescribir sin descanso y a acercarse a las herramientas de su maestro.

### **2.2.2 MARCO ANTONIO DE LA PARRA: LA INTERTEXTUALIDAD EN EL FLUJO DE CONCIENCIA**

Sobre Marco Antonio de la Parra<sup>11</sup>, psiquiatra y dramaturgo chileno, ya mencionado, Spooner destaca algunas de las peculiaridades de su dramaturgia que han influido tanto en la concepción del teatro como en la escritura de Mayorga. Su teatro está fuertemente marcado por su formación como psicoanalista. En sus entrevistas aparece a menudo un lenguaje procedente del psicoanálisis lacaniano, en el que, más que decir algo sobre la realidad, dice algo sobre el individuo. Su investigación teatral es un vínculo que enlaza el psicoanálisis con la literatura, en la que la palabra se convierte en una irrupción de la escurridiza ambigüedad del sueño en la realidad. Su teatro es un espacio libre, abierto al cuestionamiento de la totalidad de los conceptos, sin descartar nada a priori,

---

<sup>11</sup>Marco Antonio de la Parra, nacido en 1952, forma parte de aquella generación de chilenos que, tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, tuvo que enfrentar y resolver el tránsito hacia su adultez como correlato a la instalación y desarrollo del autoritarismo político y del liberalismo económico en el país. Laboralmente, el dramaturgo (además narrador, ensayista y guionista), cuya primaria formación y actividad es como médico psiquiatra, a la vez que ha incursionado en la publicidad, los medios de comunicación y la docencia, entre otras actividades, pertenece a aquella subgeneración de compatriotas que debió elaborar su crecimiento, desarrollo y prosperidad en un contexto eventualmente reñido con sus convicciones personales, pero a la vez atractivo en cuanto a posibilidades y realizaciones materiales. Artísticamente, el autor integra aquella primera generación de creadores nacionales que, tras algunos años de relativo apagón cultural durante el inicio de la dictadura, logró articular un heterogéneo coro de voces críticas - disidentes, resistentes, contestatarias o refractarias- al gobierno militar. (Adolfo Alborno Farias, 2006)



a través del mecanismo del flujo de conciencia, o tormenta de ideas. Este sistema permite al autor liberar su mente de los parámetros canónicos de juicio de una obra teatral, y al mismo tiempo, a través del flujo, recuperar la mezcla de aquellos elementos de memoria tomados de películas, libros, experiencias que vienen a formar una primera red intertextual en estado embrionario. El teatro de Marco Antonio de la Parra se asemeja a una sesión psicoanalítica, a una conversación con el lector-espectador: la naturaleza de este encuentro es elusiva, implica una extensa panoplia que pretende reflejar la sociedad contemporánea, que esconde detrás de las buenas formas o clichés estandarizados, una convivencia marcada por la violencia, el odio, el afán de poder y el dominio de unos sobre otros. La comunicación es el resuello entre dos oblicuos, el sentido rebota, se aferra, se retuerce en la vaguedad propia del vagabundeo. El universo literario se convierte en un sueño.

Se trata de un teatro que entrega más dudas que respuestas y que en ningún caso explica o informa, que desconfía del mundo aparente y que no presta excesiva atención a la realidad tal como se presenta sino en tanto síntoma -o código- de algo más profundo que es necesario descubrir -o descifrar (en Michael Moody: 2000)

No se trata de un sueño inconsciente, al contrario, se concibe como algo profundamente arraigado en la vida y en la verdad de la dimensión social, donde lo onírico es sólo la otra cara de la realidad, la que el hombre se niega a sí mismo a diario. El sueño se convierte en una forma de ver el teatro, "el sueño no es para el opuesto a la vigilia, sino una esfera que envuelve este mundo" (Mayorga, 2016: 107). El teatro para De la Parra se convierte en un dispositivo en el que emergen aquellas partes del hombre social que éste se niega a sí mismo, mediante el uso de una hipersimbolización en un tiempo de acción simultáneo, por lo tanto superpuesto, resulta en el ritual y el mito, en el que el cuerpo se convierte en gesto, y la palabra en imagen poética.

Poca gente, poco a poco irá recuperando la religiosidad de la palabra. Instrumento tan frágil, puede estar envenenada y tergiversarse. Su mezcla entre verdad y belleza es sumamente delicada. Se triza si la violentan, se rigidiza si la descuidan. Y la palabra, para ser palabra, requiere siempre ser encarnada. Es gesto, es magia, es acción. La palabra del teatro, la que está resucitando. (De la Parra, 2007: 25)

Frente a la sociedad que consume las imágenes, el lenguaje y las relaciones humanas, la palabra poética, en su condensación natural, es vista como la forma de libertad frente a la dictadura del lenguaje, en la que recuperar las partes perdidas del hombre, y al mismo tiempo requiere que el espectador participe en la construcción del sentido:

un teatro económico en términos de recursos materiales, donde el escenario no mutaba y sobre el que se desarrollaba una narración relativamente lineal, aunque apelando a escenas cortas y rápidas, y en el que se apostaba por el trabajo interpretativo del actor, y su propia dramaturgia, como articulador de una experiencia teatral que buscaba formas de empatía directas y eficaces para con el espectador; las obras del segundo período, en cambio, reivindicaron la importancia del espacio escénico y del diseño, multiplicando las locaciones, fragmentando y complejizando las estructuras narrativas, apelando al cuerpo y la imagen como constructores de sentido, y apostando por el trabajo creativo

del director como constructor de la experiencia escénica a partir de una dramaturgia que ofrecía resistencia y desafiaba a la escena, a la vez que exigía la cooperación interpretativa del espectador - proceso del que el autor estaba plenamente consciente (Albornoz Farías: 2006)

Que el flujo de conciencia, la contracción de la palabra, y los gestos como sistemas de significación hayan incidido en la dramaturgia de Juan Mayorga, como se verá, es evidente sobre todo en su primer período dramático en el que la que las remisiones a otras fuentes fluyen en abundancia y más superficialmente, y el símbolo representa un medio de comunicación. Llevan el sello de Marco Antonio de la Parra también el aura del sueño, así como la tendencia a construir personajes que no suelen tener una identidad ni social ni psicológica diferenciable, sino que los anima una atmósfera y situación existencial, rasgo característico de la obra objeto de este estudio, *Más ceniza*.

### 3. CINCO TEXTOS: LA REESCRITURA DE *MÁS CENIZA*

#### 3.1 ACERCAMIENTO A LOS TEXTOS

Más ceniza es la segunda obra de Juan Mayorga, accésit del premio Calderón de la Barca en el 1992, fue publicada en el número 249 de *Primer Acto* en el 1993, el año siguiente como libro por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Las dos primeras ediciones coinciden con dos versiones, lo que demuestra que la reescritura de las obras es un germen ya vivo en la mano del autor desde el principio de su carrera dramaturgica. El 9 de marzo de 1994 se hizo una primera lectura dramatizada en la Sala Manuel de Falla, de la S.G.A.E. (Madrid), con dirección de Guillermo Heras. Tras el estreno de la obra el 20 de mayo de 1994 en la Sala Cuarta Pared, dirigida por Adolfo Simón, se realizó una tercera versión, publicada en 1996 en la biblioteca Antonio Machado de la editorial Visor. El 26 de noviembre de 1997 se representó en la Casa del Teatro de Valera (Venezuela), por el TNJ-Núcleo Valera, con dirección de Javier Yagüe. En el 2013 aparece una cuarta versión, publicada por primera vez en el número 5 de la revista Pygmalion, reeditada posteriormente con motivo de la publicación del libro *Juan Mayorga. Teatro 1998-2014*. La pieza debía volver a representarse en España en octubre de 2020, pero desgraciadamente se suspendió. Para esta ocasión Juan Mayorga ha escrito una quinta versión de la pieza, aún inédita.

A modo de resumen, cabe recordar a los personajes de Más ceniza, que aparecen en escena simultáneamente con tres historias paralelas a la vez conectadas, en las que el tiempo y el espacio se yuxtaponen, pero cada pareja es como si estuviera sola en la sala: Abel y Sara, el presidente y su esposa; José y María, el general y su esposa; Darío y Regine, un actor y su esposa o alter-ego. Cabe destacar que en este párrafo, para facilitar el lector, se utilizarán los nombres de Sara, Darío y Abel para referirse a estos tres personajes, aunque no en todas las versiones se llaman del mismo modo. El tema se tratará más adelante en la sección dedicada a los personajes.

Para facilitar la comprensión del lector, cada una de las versiones adopta con una abreviatura formada por la letra T (de testimonio) a la que se asignará un número ordinario correspondiente a cada versión según el orden cronológico de realización, de la primera a la última, como sigue:

T1 en *Primer Acto*, 249, 1993, pp 49-87

T2 en *Calderón de la Barca*, 1992, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 7-72

T3 en Madrid, Visor, 1996

T4 en Pygmalion, 5, 2013, pp. 117-158 y Segovia, La Uña Rota, 2014. (ediciones diferentes, misma versión)

T5 *Más ceniza*, (inédito, 2020)

La adopción de *Más ceniza* como eje sobre el que fundamentar una poética de la reescritura mayorguiana parece la propuesta más coherente con las premisas de este trabajo por tres razones: en primer lugar, porque es una de las primeras obras del autor y, en cierto modo, se puede decir que le ha acompañado a lo largo de todo su proceso de formación como dramaturgo; en segundo lugar, es la obra más reescrita ya que cuenta con cuatro versiones, cinco ediciones; un punto adicional de interés será el análisis de la quinta versión, inédita y nunca representada. Las variaciones estructurales de *Más ceniza* son complementarias a la reorganización de sus contenidos: este estudio no se limitará a un mero análisis de los datos, pues ello traicionaría el principio básico que subyace en la reescritura.

Y, sin embargo, un lenguaje nuevo se le anuncia entre las ruinas de las viejas palabras. Las antiguas imágenes han sido destruidas, pero otras quieren elevarse de entre los escombros. Así como en otras alcobas, en otras noches de insomnio, otros hombres —pintores, músicos, cineastas...— están buscando a ciegas un nuevo arte para un mundo nuevo. Es un tiempo de pesadillas, pero también de grandes sueños. El mundo burgués parece extinguirse y algo desconocido —bello o monstruoso— anuncia su llegada. Y el arte se cree capaz de estar al frente de la gran transformación. (Mayorga, 2003: 26)

De hecho, es una forma de rebelión contra la estabilidad: Mayorga vuelve a sus textos, como un célebre filósofo volvió a las ruinas de la historia para sacar, de lo que se había escapado, un nuevo impulso. Mayorga dice que «el tiempo lee, el tiempo subraya, el tiempo tacha» (2016: 87), un concepto arraigado en el pensamiento benjaminiano, y no es casualidad que *Más ceniza*, la obra sobre la identidad rota, suscite todas las reescrituras posibles. Su naturaleza se afirma entre la esencia y el lenguaje, donde ambos se mueven en la paradoja de la incomunicabilidad: esto significa que la reescritura consiste en hacer que la palabra diga lo que al mismo tiempo omite. El símbolo será el principal vehículo de información, del que el receptor podrá inferir sus propias suposiciones, y no porque la obra tenga la pretensión del absurdo, al contrario: es la palabra la que es símbolo de sí misma.

En este capítulo se va a considerar la reescritura como una filosofía que surge del lenguaje, asunto que se comentará en la sección auto-reescritura e intertextualidad. A través del análisis comparativo de todas las versiones de *Más ceniza*, se destacarán las variaciones más significativas, siempre teniendo en cuenta que la investigación poética de Juan Mayorga se mueve entre

contenidos, se nutre de la filosofía y se hunde en la palabra. Diseccionando las versiones, se descubrirá cómo la forma actúa sobre la naturaleza del contenido y cómo influye sobre su comunicabilidad. Luego se procederá al análisis de la hetero-reescritura y intertextualidad. La lectura de todas las versiones ha facilitado el desenmascaramiento de aquellas citas que a primera vista en la última versión eran imperceptibles, ya que de reescritura en reescritura, mediante la elisión de algunas partes, la adición de otras nuevas y una amplia gama de retoques, el autor, consciente o inconscientemente, ha variado partes de la arquitectura intertextual. Se enseñarán los ecos a otros autores que surgen de la pieza aunque estén cortados, condensados u ocultados, que, sin embargo, contribuyen a revelar parte del juego dramático del escritor.

### **3.2 EL RECEPTOR DEL TEXTO TEATRAL Y SUS IMPLICACIONES**

La divergencia entre el lector empírico y el lector modelo mostrada por Iser (1960) es un principio básico de verdad pero, en este estudio, no es del todo concluyente. La teoría de Iser se centra en la necesidad interpretativa de los espacios vacíos en el texto, a partir de ciertas estrategias del autor que revelan un determinado tipo de lector modelo dentro de su propia escritura, y que resuena en la obra. Por supuesto, es satisfactorio si se observa el texto desde la perspectiva interna en una relación lineal: autor—lector modelo—texto—lector empírico. No obstante, no es del todo resolutivo si se considera que en algunas formas textuales, y en concreto, en el texto teatral, a menudo se da la superposición de tres lectores modelo, ya inmanentes a la escritura del autor, y que coexisten en el texto.

No se trata de tres singularidades, asimilables a tres lectores empíricos diferentes —ya que el uso que cada una esta categoría hace del texto difiere—sino de tres categorías distintas de lectores a cada cual corresponde un lector modelo:

1. lector-ordinario, lector-modelo ordinario
2. lector- de teatro, lector-modelo de teatro<sup>12</sup>
3. el lector-espectador, lector-modelo espectador.

De los cuales, los dos primeros están directamente guiados por las estrategias textuales del autor, no obstante, hay que precisar que el uso del texto del lector de teatro es comparable al de un libro de instrucciones para producir una acción. La tercera está ligada sólo parcialmente a las

---

<sup>12</sup> En el término lector de teatro se incluyen: actor, técnico de la luz, técnico del sonido, director, escenógrafo. Prevalentemente se consideran: el actor y el director ya que se supone que tienen un contacto más directo con el texto.

directrices del autor, ya que recibe la obra a través de otro tipo de canales de comunicación (fático, gestual); otro contexto (el teatro); mediado por el filtro de la interpretación de toda la maquinaria teatral (técnicos, director, actores etc.). Esto no significa que no esté presente en la escritura del autor, sino que, en el momento del mero análisis textual, debe considerarse como un receptor indirecto o incluido transversalmente en las otras dos categorías, ya que sólo reside en el anhelo del autor por la puesta en escena. Siempre teniendo en cuenta que el texto teatral encierra el deseo de la puesta en escena, se destacará que —por la configuración textual, las peculiaridades lingüísticas y la forma de las acotaciones— algunas versiones de *Más ceniza* tienden más a la puesta en escena, mientras que otras apuntan más a la lectura. Se podría argumentar que el uso es una posibilidad del lector empírico separada del texto; pero no es así en aquellos autores, entre los cuales Juan Mayorga, que por su propia postura teórico-estética, tienen en cuenta tanto los aspectos ideológicos, imaginativos, interpretativos como los aspectos prácticos de la puesta en escena ya *in nuce* al escribir el texto teatral. Este asuntos caen dentro de la definición de escritura escénica<sup>13</sup>.

### 3.3. AUTO-REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD

Tras una exposición preliminar de la intencionalidad (*telos*)<sup>14</sup> de cada versión, se procederá al análisis de la estructura contenutístico-formal, a la que seguirá la de las acotaciones, de los personajes. Cada categoría se analizará según cuatro parámetros: eliminación, condensación, elisión y adición, dejando fuera otros posibles retoques menores. Este estudio tendrá en cuenta la obra como texto, considerando las puestas en escena y las lecturas dramatizadas como reelaboraciones interpretativas de las que sólo se destacarán los efectos textuales encontrados en las reescrituras.

A partir de las diferencias de la especificidad de la palabra en cada versión, se comprobará: hasta qué punto cambia el estatus del lector con respecto al texto; qué tipo de lector modelo emerge; cómo varían las estrategias lingüísticas para intensificar la performatividad del lenguaje; cómo según el tipo de lenguaje, surgen los límites y las concesiones que se dan al usuario de la obra.

---

<sup>13</sup> Pavis (1985) argumenta que se trata de la forma de utilizar el aparato escénico para escenificar —en imágenes concretas— los personajes, el lugar y la acción que se desarrolla. Esta escritura no tiene nada en común con la escritura del texto: indica la práctica de la puesta en escena, que utiliza herramientas, materiales y técnicas específicas para transmitir el significado al espectador. [...] A esta definición se opone el teatro de Brecht, como argumenta Planchon (1961) en el que la escritura de la escena es un componente ya incluido en la escritura del texto, en el que se deja espacio para las acotaciones que preparan la escena según una determinada disposición. Para profundizar, ver Lorenzo Mango, 2003.

<sup>14</sup> La palabra *telos* viene del griego τέλος, se traduce con finalidad, objetivo. Forma raíz del término teleología, es decir, el estudio de la intencionalidad o de los objetos en función a las finalidades.

### 3.3.1. TELOS EMPÍRICOS Y ESTRUCTURA: ENTRE FORMA Y CONTENIDO

	T1	T2	T3	T4	T5
fechas de publicación	1993	1994	1996	-2013 -2014	/
fecha puesta en escena/lectura dramatizada	/	9 marzo 1994 (lectura dramatizada)	-20 mayo 1994 (puesta en escena) -26 noviembre 1997 (puesta en escena)	/	(octubre 2020)

A partir de las fechas de publicación, de las fechas de las puestas en escena y lecturas dramatizadas de *Más ceniza*, es posible esquematizar los telos de la siguiente manera:

- T1: libro — lectura
- T2: libro — lectura
- T3: puesta en escena
- T4: libro — lectura
- T5: puesta en escena

Orden: lectura — lectura — representación — lectura — representación

En esta primera fase, el esquema debe considerarse como un punto de partida, ya que será necesario comprobar si los cambios realizados en cada versión corresponden a tipos de cambios vinculados al dispositivo con el que se pusieron en circulación, es decir, la impresión o la puesta en escena. A través del análisis del lenguaje, tanto del sistema de acotaciones como de los diálogos, se confirmarán o refutarán estos *telos* empíricos. Como primer paso para orientarse en el texto, se identifica la estructura de cada versión según la subdivisión canónica de una obra de teatro: actos, escenas, tiempo, espacio.

	T1	T2	T3	T4	T5
ACTOS	sin actos	sin actos	sin actos	sin actos	sin actos

ESCENAS	15 escenas	QUINCE ESCENAS	QUINCE (escenas)	sin escenas	sin escenas
TIEMPO	tiempo presente con elipse	tiempo presente con elipse	tiempo presente con elipse	tiempo presente con elipse	tiempo presente con elipse
ESPACIO	un espacio donde se yuxtaponen tres espacios	un espacio donde se yuxtaponen tres espacios	un espacio donde se yuxtaponen tres espacios	un espacio donde se yuxtaponen tres espacios	un espacio donde se yuxtaponen tres espacios

El tiempo en *Más veniza* es un «presente suspendido» (Spooner, 2013: 338), hay un uso sistemático de la interrupción temporal por lo tanto que «el significado de la acción no se revela en su conclusión, sino en su interrupción» (Mayorga, 2014: 308).

La estructura temporal es quizá una de las más articuladas en la dramaturgia mayorguiana, en la que la presencia simultánea de las parejas en el espacio no representa una sincronidad de tiempo. Las parejas que no tienen la palabra entran en una especie de sin-tiempo. Del mismo modo, la trama se desarrolla a través de una narración en tiempo pasado que marca el tiempo de las revelaciones, de las pistas: las del personaje de Darío (ver más adelante), que a través de la memoria teje los hilos que unen a las parejas. La subdivisión en escenas será eliminada por Juan Mayorga en las versiones posteriores a la T3. En primer lugar, después de T1 reduce —(parcialmente en T2, considerablemente en T3)— las acotaciones que introducían cada escena, mientras que en T4 y T5, al no haber subdivisión en escenas, las somete a un proceso de condensación y las inserta entre los diálogos. Análogamente, los núcleos temáticos, que ya no están divididos por escenas, se condensan y reubican en la T4 y la T5. Mayorga mantiene la misma distribución de contenidos en T1, T2 y T3, con una variación más evidente en T3 en cuanto a la duración y forma de los monólogos de Hombre, y una contracción general del lenguaje que afecta a todos los personajes, a la que se volverá más adelante. En cualquier caso, la decisión de suprimir la subdivisión en escenas ya era detectable en la estructura de T3, en la que se habían eliminado las acotaciones que introducían cada escena y ya no había salidas de personajes.. A nivel de contenido ya estaba incluso *in nuce* en T1: Darío abre y cierra casi todas las escenas, estableciendo ya el ritmo de la obra con sus palabras. Este ritmo se mantiene, pero sin la repetición en una subdivisión de escenas para marcarlo. De hecho, a pesar de que T4 y T5 se configuran como actos únicos, es posible distinguir unidades mínimas de acción que permiten subdividir la obra en función de lo que les ocurre a los personajes y, en consecuencia, al receptor. En la lectura de las cinco versiones ha sido posible hallar



un patrón constante que permite distinguir estas unidades mínimas compuestas por: una situación de partida, un detonante, un conflicto y un acontecimiento.

El detonante es el elemento perturbador, que modifica la situación de partida y pone al personaje o personajes ante un conflicto. Por otra parte, como recuerda Mayorga, el teatro no es otra cosa que el arte del conflicto. La peculiaridad del conflicto viene dictada por una especie de choque entre los deseos de los personajes, o entre el deseo de un personaje en función de una determinada circunstancia adversa: es decir, es ese motor que empuja a realizar una acción de la que un personaje nunca sale indemne. El evento sanciona el cambio irremediable del estado del personaje respecto a la situación inicial que representa el estado ordinario del personaje, su vida cotidiana —siempre dentro de la lógica de la ficción creada por el autor—.

Si se aplica este esquema a cada una de las versiones de *Más ceniza*, surge una estructura constante: en un mismo espacio hay tres parejas y cada una tiene una situación inicial de la que surge un conflicto y un acontecimiento final. A medida que se desarrolla este choque entre los personajes, emergen las conexiones entre las distintas parejas, en las que el vínculo principal resultará ser el intento de asesinato del presidente y el golpe de estado. Para todos los personajes, el tiempo es antes del golpe, antes de la explosión. La estructura se interrumpe, los diálogos se superponen y el sentido de la pieza llega a mordiscos, acecha en la interrupción.

En esta disposición fragmentada, el hilo conductor entre las parejas es Max, un personaje ausente, que orquesta sutilmente la vida de cada una de ellas. Max es el jefe del cabaret —que en T4 y T5 se convierte en Teatro de la Frontera— donde Darío interpreta papeles femeninos. Max encargará a Darío la tarea de robar la identidad de su mujer, Regine Olsen, para acercarse a la mujer del presidente, Sara, con el objetivo de llevar a cabo un atentado. Max también actúa en otra frontera, la militar, en la que, junto a María, plasman y subyugan la identidad de José con el objetivo de llevar a cabo el golpe de estado. Abel es el objetivo en la mira de Max. El sacrificio, la muerte y la espera son los temas kierkegaardianos que rigen la obra, y Max es el propulsor de cada uno de ellos.

Para la pareja Darío/Régine, la situación de partida se da por un acontecimiento que ya ha ocurrido fuera del tiempo dramático, pues la historia arranca *in medias res*: el asesinato de Max, del que, sin embargo, tanto el lector como Regine no saben nada. El conflicto es ambiguo porque no es un conflicto típico: Darío debe decirle a Regine lo que ha hecho y qué consecuencias tendrá. Al revelar el hecho, Darío parte de muy lejos, recorre su historia, revela las razones que le llevaron a cometer el asesinato y las que le llevaron a tomar una decisión muy importante en lugar de Regine. En todo esto, otros conflictos personales no resueltos intervienen en el ritmo de su narración: el

problema de su identidad, su sexualidad, su relación con Regine. El acontecimiento es la muerte de Regine.

Para la pareja Sara/Abel la situación inicial se da por un acontecimiento futuro: el primer discurso de Abel, el presidente, frente al pueblo tras una aparición televisiva que ha comprometido su imagen pública. El conflicto se desencadena en el momento en que Sara se resiste a tomar parte en el consejo. Durante el enfrentamiento pasivo entre ambos, se revelan los motivos de las posiciones de la pareja, así como el vínculo que une a Darío y a Sara y Abel. El acontecimiento se conoce al principio en forma de vaticinio. Sara sueña con la muerte de su hijo, de Abe y la suya.

Para María/José la situación inicial tiene lugar en el aquí y ahora: María está esperando a José antes del golpe, del que se supone que José es el promotor. El conflicto entre ambos se produce al mismo tiempo que José toma conciencia de que no tiene identidad y, por tanto, ya no quiere hacer el golpe. En el conflicto entre ambos, se reconstruyen sus historias y se descubre el vínculo que los une a Max. Esta es la estructura superficial, a partir de la cual se desarrolla un complejo esquema, destinado a la constante justificación de los personajes de sus acciones, nunca directas, siempre reactivas. La tragedia reside en la circularidad, en el cierre de su universo en el que no pueden hacer otra cosa que seguir cada uno lo que ha sido predestinado a hacer. Es una relajación del tiempo que abarca el pasado y el futuro en el presente de los diálogos, en las acciones que realizan los personajes, en los estados que atraviesan, pero este punto será explorado gradualmente. Basta con saber que la estrategia compositiva en *Más ceniza* es la descomposición, en la que incluso el detonante y el conflicto se deslizan, evolucionan y se revelan en un juego temporal donde cada momento representa una excepción, en el que la palabra es lo único que les queda a los personajes, una palabra traidora que actúa, manipula, aniquila y que en el proceso de reescritura adquiere un papel cada vez más central.

### 3.3.2 ACOTACIONES

En las acotaciones Mayorga cura el lenguaje con la misma pericia que utiliza en su escritura de diálogos. A título de ejemplo, se utilizarán algunos fragmentos para mostrar la tendencia general que presenta cada versión; no se abundará en los detalles ya que, una vez reconocido el mecanismo a grandes rasgos, el lector podrá encontrarlos al leer las versiones. En primera instancia, en el proceso de reescritura de versión a versión en orden cronológico, se pueden hallar algunas constantes:

- eliminación de objetos superfluos;
- eliminación de las indicaciones sobre la entonación y el modo de hacer una acción (en T4, T5): *La Mujer salta del colchón, se aparta de éste con temor* (T2: 16), *Con acento de danesa* (T2: 18);
- eliminación parcial se da en los casos en que la acción amplifica un concepto<sup>15</sup>:
- eliminación en los casos en que la puntuación de las acciones de los personajes o las interacciones con los objetos no son fáciles de aplicar en la puesta en escena, o son superfluas en el sistema de significación del texto: *Quitándose la pieza superior del vestido. Conforme se desnude —lo que sólo acabará de hacer en la séptima escena—, [...] (T1: 52) Tira la prenda al alcance de Regine. Idéntico destino tendrá cualquier pieza que un personaje se quite. (52) Tira la prenda a Regine (T2) Regine mira las medias rotas; prolongará la carrera hasta partirlas en dos (57) etc. Cuya voz conforme se desnude —lo que sólo acabará de hacer en Siete—, perderá masculinidad (T2: 17) etc. ;*
- condensación de las acotaciones importantes, más evidente en T4 y en T5. *Siempre indiferente a Darío* en T4, Mayorga condensa o elimina casi todas las acotaciones sobre las acciones de Regine;
- eliminación total de las acotaciones de acciones impracticables, o superfluas en el sistema de significación del texto:

JOSE.—(*Mirando fotos apresuradamente; se detiene ante algunas, pero no encuentra la que busca.*) Mis amigos no te gustaban. Uno a uno, dejaron de ser mis amigos.

MARÍA.—Eres injusto

JOSÉ.—(*Llevando el cajón cerca de la ventana. En este movimiento, unas cuantas fotos caerán al suelo. Sin abandonar el rectángulo de ceniza, Regine recogerá algunas.*) Mis hermanos...

MARÍA.—(*Interrumpiéndole*) Qué injusto eres.

JOSÉ.—(*Recogiendo fotos del suelo; sin advertirlo, Miguel pisa una de ellas*) Mi padre.... (*Tira la foto que Miguel pisa, sin moverla. José y Miguel se miran. Aquel tira más fuerte de la foto, rompiéndola. Miguel aparta el pie. José mira la foto rota. La escena se repite con el resto de las fotos en el suelo.*) Buena o mala, era algo mío, algo que yo estaba haciendo con mis brazos. (T1: 67-68)

---

<sup>15</sup> Esto se verá más adelante, especialmente en el párrafo sobre los personajes.

Otra constante es que el cambio lingüístico se corresponde con un cambio práctico en la puesta en escena. Lo que se mantiene en todas las versiones, aunque con reducciones donde hay redundancias comprobadas por el autor, es la apuesta por la interpretación diagramática: los personajes actúan, fingen, cantan, imitan gestos. Todo esto contribuye a la teatralidad de la trama, y al juego metateatral.

Esquemmatizando, se observa que la reducción, tanto en número como en extensión, es progresiva. T5 constituye una excepción, ya que cuenta con acotaciones más numerosas y extensas que T4:

T1	T2	T3	T4	T5
403	320	237	82	95

De la sola lectura del conjunto de acotaciones se deduce que éste tiene su propia autonomía, ya que además de apoyar a los diálogos a nivel informativo, constituye, sobre todo en T1, T2, T3, un texto con un estilo o forma propia. Barrera Benítez ve en esta forma de acotar, una imitación valleinclinésca, que ya se adivina en el nombre de la generación:

Mayorga piensa que su teatro sería distinto si no hubiese comenzado escribiendo poesía, “si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por la palabra, esa fe en el poder del lenguaje”. Dice: “Una imagen vale más que mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle-Inclán o de Baudelaire.” Por eso sorprende que Mayorga manifieste que para él el texto teatral no es literatura. (Barrera Benitez, 2001: 17)

Según la definición de Craig (1905), como informa Lorenzo Mango (2003), se trataría de un modo de escritura del poeta-dramático más que del dramaturgo, donde “el primero es un poeta que se dedica a escribir teatro desde fuera superponiendo los códigos de la escena a los de la literatura, mientras que el segundo utiliza la disposición de las acotaciones con el conocimiento y la experiencia del movimiento escénico.”<sup>16</sup>

El propio autor, en *Estatus de ceniza*, dice de T1, T2, que fueron escritas con las «muletas que le ha prestado el novelista» (Mayorga, 2004: 69) . De hecho, admite que el primer choque con su narcisismo de autor se produjo en el momento del estreno de *Más ceniza* en los escenarios. También añade que fue la reacción de los espectadores la que provocó una nueva reescritura. A ellos, argumenta el dramaturgo, debe el descubrimiento de que "los personajes de *Más ceniza* se

<sup>16</sup> La traducción es mía. Ver, Lorenzo Mango, p. 34 *Scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, 2003, Bulzoni, Biblioteca Teatrale.

convierten a veces en meros soportes de narración, de palabra que no constituye acción actual, esto es, teatro" (Mayorga, 2014: 310). Estas declaraciones son del 27 de junio de 1996, en el momento en que la tercera versión estaba a punto de imprimirse. Hay que preguntarse si hay algo que realmente cambie en el texto desde entonces, si Mayorga se acerca más al *faire* teatral en sus reescrituras. Para empezar, es preciso realizar un análisis comparativo de las acotaciones que introducen la obra:

## T1

*Salvo donde se indique otra cosa, cada pareja se comportará como si los demás no estuviesen en escena.*

*Ventana. Balcón acortinado. Tres puertas. Espejo grande -quizá uno de esos que giran sobre un eje vertical-.*

*Reloj que sólo avanza cuando el Hombre tiene la palabra.*

*Dando la espalda al público, armario sin fondo, de dos puertas; la puerta de la derecha oculta ropa de mujer -el mio vestido de dos piezas, los mismos zapatos muchas veces- y de hombre; la de izquierda, un uniforme de general.*

*Cajones llenos de fotografías y cajones vacíos -¿una altísima columna de cajones, la mayoría inaccesibles?-*

*Silla.*

*Caja de vestido. Caja de zapatos.*

*Aquello que cada personaje tratará como propio: cepillo, jarra de agua, comida- ¿una manzana?, ¿tres manzanas?-, vaso, trapo, sábana, etc.*

*En el centro del proscenio, un prisma rectangular de aproximadamente un metro de altura, capaz de contener un zumbido, un piloto rojo, un botón, una voz. Lo llamaré "interfono". Colchón de cama de matrimonio.*

## T2

*Cada pareja se comporta como si las demás no estuviesen en escena.*

*La música: «Lili Marlene» en la voz de Marlene Dietrich; Put the blame on Mame en la voz de Rita Hayworth; Nana vidalita en la voz de Concha Piquer.*

*Tres puertas. Ventana. Espejo. Reloj que sólo avanza cuando el HOMBRE tiene la palabra. Armario que oculta ropa de mujer —el mismo vestido, los mismos zapatos muchas veces— y de hombre, y un uniforme de general. Cajones llenos de fotografías y cajones vacíos. Mueble —«interfono»— de la altura de un hombre bajo, capaz de contener un zumbido, un piloto rojo, un interruptor, una voz. Colchón de cama de matrimonio. Ceniza.*

## T3

*Cada pareja se comporta como si las demás no estuviesen en escena.*

*La música: «Lili Marlene» en la voz de Marlene Dietrich; «Put the blame on Mame» en la voz de Rita Hayworth; «Nana vidalita» en la voz de Concha Piquer.*

*Ventana. Reloj que sólo avanza cuando el Hombre tiene la palabra. Espejo. Cajones llenos de fotografías y cajones vacíos. Mueble —«interfono»— de la altura de un hombre bajo, capaz de contener un zumbido, un piloto rojo, un interruptor, una voz. Colchón de cama de matrimonio. Ceniza.*

#### T4/T5

*Cada pareja se comporta como si las otras no estuvieran en escena.*

*Colchón de cama de matrimonio. Ceniza.*

A primera vista se entiende que hay un claro proceso de reducción, además, en T2, T3 en relación con la primera versión, se nota la inclusión de las canciones en el epígrafe inicial, que en T1 se encontraban dispersas en el texto, lo que indica que Mayorga intenta facilitar una puesta en escena. Otro elemento evidente es que en T1, T2, T3, hay un mayor número de objetos que en las versiones T4, T5, hay indicaciones técnicas sobre la disposición del espacio escénico, la disposición de la luz «*penumbra*» y la presencia de sonidos. De la versión T1 a la versión T3, hay una eliminación progresiva: de objetos —balcón, silla, cepillo, jarra de agua, comida, una manzana, tres manzanas, vaso, trapo, sabana, etc., un prisma rectangular de aproximadamente un metro de altura—; de juegos lingüísticos como: interrogaciones, adjetivos y descripciones innecesarias «*acortinado, grande, sin fondo, ¿una manzana?, ¿tres manzanas?, quizá uno de esos que giran sobre un eje vertical, etc.*» (T1); y la contracción general de la novelización de la acotación. Del análisis de esta primera acotación por sí sola, se desprende que el autor parece imponer el texto en el escenario, como si quisiera llenarlo todo sólo con sus palabras. Parece que en las primeras versiones el autor aún tenía la visión que un novelista o un poeta tienen del teatro. El aparato de las acotaciones, en efecto, no parece facilitar la puesta en escena, parece más bien una escritura que se asemeja al teatro, pero en la que el cuerpo, la acción, y toda la máquina teatral, quieren estar contenidos enteramente en la palabra.

Todos estos detalles: desde la descripción del entorno hasta los objetos, pasando por los adjetivos y los interrogantes, se eliminan posteriormente en T3, lo que implica una toma de conciencia por parte del autor de la esencialidad de la escena y, con ella, de la esencialidad de la información que ha de proporcionarse.

El detallismo narrativo en expresiones como «*[...] capaz de contener [...] una voz*» (T1, T2, T3) se utiliza con la intención de confirmar la presencia del objeto, haciendo que se convierta en un símbolo a descifrar y, al hacerlo, justificarlo. Es el caso, por ejemplo de «*los zapatos*», que remiten a la historia de Cenicienta (ver más adelante), del «*interfono*», que es un símbolo de la voz del Otro que manipula la vida de Abel; de los vestidos, cuyo uso remite al continuo intercambio-pérdida de identidad. El «*colchón*» permanece como objeto que evoca un contexto, pero se elimina su manipulación o desplazamiento, que en T1 se utilizaba, junto con la *ceniza* como un símbolo adicional: —«*la silla junto al colchón [...]*» (T1, 52), «*El colchón, descentrado y con una grieta que, de confirmarse,*

lo dividiría en dos mitades; en la superficie que antes ocupaba, aparece ahora una desigual capa de ceniza: huellas de ceniza [...]» (53), «[...]colchón gemelo del otro, sobre un rectángulo de ceniza» (55) etc.— mientras que: en T2 de estas acotaciones, sólo quedan indicaciones sobre la ceniza; en T3, T4, T5 se eliminan. Otros objetos están cargados de simbolismo y a menudo representan una repetición del significado porque a través de ellos el dicho se transforma en acción: el globo burbujiforme, símbolo de la maternidad, del embarazo, del niño, que Regine hace explotar, acción que a su vez es símbolo del embarazo perdido, del embarazo imaginario, de la muerte del hijo de Mujer, la pérdida del futuro etc.

Todos los objetos que o bien repiten una idea, o bien resultan irrelevantes en el sistema de la obra se eliminan de las versiones T3, T4, T5. El espejo —en el que Barrera Benítez (1995), al igual que Ignacio Amestoy, identifica el símbolo de la historia— se mantiene en todas las versiones con algunas variaciones: mientras que en T1, T2, T3, es un objeto físico, en T4 y T5 ya no es material, se mantiene como gesto absurdo de mirarse en el espejo sin que lo haya realmente, o está presente sólo cuando es mencionado por los personajes. Merece la pena volver al espejo al momento de analizar los personajes, en cuanto constituye uno de los ejes del significado de *Más ceniza*.

Otro elemento destacable es la indicación en T1 «*Salvo donde se indique otra cosa*», comparable a otras en la misma versión como: «*Excepto si se indica lo contrario, los cambios de escena no afectan a personajes u objetos. Resulta superfluo, pues, escribir: “Regine y el Hombre como antes”*», que por su forma narrativa determinan la incursión del autor en las acotaciones. Estas partes en todas las demás versiones se eliminan por completo. Mientras que «*cada pareja se comportará como si los demás no estuviesen en escena*», queda en todas las versiones con pequeñas variaciones en cada una de las versiones —forma verbal de estuviesen a estuvieran—.

Véase a continuación, la frase inicial en T1 con la que se establece la condición necesaria de la acción o el hilo rojo que hace de conductor del sentido de la obra, «*cada pareja se comportará como si los demás no estuviesen en escena*» contiene una información que, además de apoyar la estructura del contenido de la obra, ayuda a su interpretación: para la actuación del actor, para la organización general de la puesta en escena por parte del director, para dar una clave al lector ordinario. Esta indicación es el eje de la pieza, pero el hecho de que antes aparezca: «*Salvo donde se indique otra cosa*» (T1) resulta todo menos un apoyo, más bien un elemento de confusión. Esencialmente, Mayorga está avisando al lector de que el principio que ha establecido no siempre tendrá validez, a modo de exculpación. Esto significa principalmente querer preparar al lector de que habrá interacciones, al contrario de lo que se ha establecido. Así pues, si el lector emprendiera la lectura de T1 y se

encontrara, en algún momento, con acotaciones que indican una interacción entre los distintos miembros de las parejas, no se sorprendería. También quiere decir que en ese tipo de acotaciones no vería una anomalía fuerte, ya que en virtud de la advertencia inicial, era fácilmente deducible que, tarde o temprano, iba a suceder. El valor de la interrupción disminuye, en la versión T2, lo elimina cambiando el estado del lector en relación con el texto: una vez dada una regla clara, en el momento de la violación, el lector prestaría mucha más atención a la “anomalía de la obra establecida, poniéndose en guardia. El valor de la interrupción tiene un mayor impacto. Entre otras cosas, el principio de no interacción subyace a la creación de sentido en *Más ceniza*: en un primer nivel de interpretación, el hecho de que Mayorga traicione el postulado inicial es en sí mismo, un generador de sentido. Se volverá a hablar de las consecuencias del principio de no interacción de los personajes más adelante y con el apoyo de fragmentos ilustrativos. Fíjese en las acotaciones de cada versión que introducen la obra:

#### T1

*Penumbra. El colchón, centrado. Sobre él duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia este, mira su interior apoyando las manos en el marco. Vuelve al colchón y, sin dejar de mirar el espejo, cubriéndose con la sábana, adopta la postura que le será propia a lo largo de la obra: se sienta sobre sus tobillos.—Por la puerta de la derecha entra el HOMBRE con un globo burbujiforme, una rosa amarilla en la peluca —que imita el pelo de REGINE—, un solo pendiente y un vestido igual que los que esconde el armario. Se mira en el espejo como si éste no estuviera roto. Se quita la flor del pelo. (p.50)*

#### T2

*Sobre el colchón duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia este, mira su interior. Vuelve al colchón y, sin dejar de mirar el espejo, adopta la postura que le será propia: se sienta como una sirena.— Por la puerta de la derecha entra el HOMBRE con un globo burbujiforme, una rosa amarilla— que imita el pelo de REGINE—, un solo pendiente y un vestido igual que los que esconde el armario. A sus movimientos y palabras jamás atenderá REGINE. El HOMBRE se mira en el espejo como si éste no estuviera roto. Se quita la flor del pelo. (p.13)*

#### T3

*Sobre el colchón duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia este, mira su interior. Vuelve al colchón y adopta la postura que le será propia: se sienta como una sirena.— Vestido de mujer, entra el HOMBRE con un globo burbujiforme y una rosa amarilla en la peluca —que imita el pelo de REGINE—. El HOMBRE se mira en el espejo como si éste no estuviera roto. Se quita la flor del pelo. (p.7)*

#### T4

*Como sirena en tierra, REGINE sobre el colchón. Allí duerme SARA, allí se viste ABEL, allí espera MARÍA a JOSÉ. El que al fin entra no es JOSÉ, sino DARÍO, a quien nadie espera. DARÍO, vestido y maquillado de mujer, con una peluca que imita el pelo de REGINE, pone ante ella un ramo de rosas amarillas. Siempre indiferente a DARÍO, REGINE no mira el ramo. Que, sin embargo, agita el sueño de SARA. (p.79)*

#### T5



*Regine duerme, descalza, en el suelo; Sara lo hace en un lado del colchón; en el otro, Abel ha empezado a vestirse; sentada en el colchón, sin haber llegado a desvestirse para dormir, María espera a alguien.*

*A Regine la despiertan el ruido de una explosión, el estallido de un espejo; solo ella los oye porque es solo en su sueño donde ha sucedido. Cuando comprende que soñaba, adopta la postura que le será más propia: se sienta como sirena en tierra. No reacciona cuando Darío entra en la alcoba, vestido y maquillado como mujer, con una peluca que imita el pelo de Regine. Darío pone ante ella una rosa amarilla cuya aparición agita el sueño de Sara.<sup>17</sup>*

Las indicaciones sobre la «penumbra» y el espacio «centrado» en T1 se eliminan en T2, así como las acciones que en el sistema de significación del texto son superfluas «*cubriéndose con la sabana*». En T3 se produce un corte más sustancial al corregirse la indicación de movimiento «*sin dejar de mirar el espejo*», que se contrae, convirtiéndose en «*camina hacia este, mira su interior*». Lo mismo para los objetos «*sabana*», «*armario*» y las indicaciones espaciales no fundamentales como «*por la puerta de derecha*». También se elimina el «*pendiente*» que en T1 y T2 utilizaba Darío para apuñalar mortalmente a Max, mientras que a partir de la T3 es degüellado con un cuchillo. Una tendencia constante en T1 y T2 es la narración de lo que ocurre, con el uso de explicaciones, descripciones detalladas e indicaciones precisas de movimiento. En T3 se eliminan drásticamente las descripciones del ambiente, de las que Mayorga sólo conserva el colchón como objeto simbólico del espacio. En T3 de todas las acciones físicas de T1, T2, sólo queda «*camina*», «*entra*», «*duerme*», etc. y mantiene las indicaciones de estado solo en Darío y Regine. Comparando sólo las tres primeras versiones, se observa que las dos primeras, por su carácter narrativo, se prestan más a la lectura, mientras que la T3 se acerca más a la concreción de la puesta en escena: menos objetos, menos acciones pero más precisas, e indicaciones de estado, es decir, de cómo y dónde los personajes están llevando a cabo la acción. Esta primera hipótesis, se confirma en aquellas acotaciones en T1 y T2 que, aunque forman parte del sistema de significación de la obra, parecen complicar la puesta en escena.

La de T4 es la acotación más breve de todas y merece una atención especial porque tiene características claramente diferentes a las demás, ya que el autor, al modificar el texto, provoca cambios en el lector modelo. A pesar de que Juan Mayorga es conocido por escribir con la esperanza de la puesta en escena, en la nota del autor de la edición de Uña Rota, dice que los veinte textos publicados, entre ellos la T4, también se prestarían a la lectura solitaria. En una entrevista de 2010 dice: «Si yo escribiese para un lector, probablemente acotaría más, cerraría más, pero abro mis textos tanto como sea posible precisamente porque quiero distanciarlos de aquellos que están preparados para armar»<sup>18</sup>(en. Vilar; Artesero, 2010). Esencialmente, Mayorga está argumentando

---

<sup>17</sup> Las cursivas son del autor.

<sup>18</sup> “Revista Pausa”, número 32, 2010.

que su modelo de lector es el "hombre de teatro", al que deja espacios de libertad, en un arranque de confianza, dentro de los límites de lo que considera innegociable.

Un texto teatral ha de estar lleno de agujeros a completar y de minas a explotar por el actor y los directores. Una palabra insignificante en la lectura puede cobrar un valor fundamental en la puesta en escena. No recibes igual una frase si la lees en soledad que si la escuchas en boca de un actor que te mira a los ojos. (en. Vilar; Artesero, 2010)

Ahora hay que atender a cuáles son las coordenadas para establecer qué palabras tienen valor y cuáles son las palabras más significativas, investigar la naturaleza de los límites infranqueables y a qué estrategias dramáticas conducen. De lo que dice el autor se deduce que la escritura para la puesta en escena debe ser puntual -los límites infranqueables- pero al mismo tiempo debe involucrar más la interpretación. Pero, ¿qué tipo de lenguaje encierra un texto? Siguiendo en el análisis, de «*sentada sobre tobillos*» en T1 a «*como sirena en tierra*» en T4, es evidente que la calidad del lenguaje cambia: de una expresión descriptiva de la acción desnuda en T1, a la opacidad poética de «*como sirena en tierra*» en T4. La ausencia de una referencia real a la forma en que una sirena se sitúa en el suelo lleva al intérprete a explorar no sólo lo que el autor quiere decir, sino a reelaborar la información apelando a otras realidades y al contexto. Si se adopta el enfoque del lector de teatro, entonces «*como sirena en tierra*» es limitante en el sentido de que, a quien recibe la imagen de una sirena en tierra se le dice lo que debe comunicar, pero deja plena independencia creativa en cuanto a cómo devolverla. El lenguaje poético es una apertura del abanico de la significación, una anomalía e implica una cierta arbitrariedad. A continuación, en T5 —reescrita para la escena— con la frase: «*Regine duerme, descalza, en el suelo*», se vuelve a una indicación de acción y de estado. Si en T4 sólo se dice de Regine su condición imaginativa de sirena en tierra, en T5 se explicita la información sobre cómo se presenta «*descalza*» y dónde «*en el suelo*». Mayorga utiliza una modalidad expresiva que describe, y que se refleja en los dictámenes del lenguaje ordinario, en el ámbito de lo real. Así que nos enfrentamos a una forma de cierre. Pensando siempre desde la perspectiva del lector de teatro, véase en T5: «*A Regine la despiertan el ruido de una explosión, el estallido de un espejo*» se recupera la situación presentada en las versiones anteriores, con el añadido de «*solo ella los oye porque es solo en su sueño donde ha sucedido*». Esta acción sólo sugiere algunas vías prácticas dirigidas a la interpretación de la actriz o a la dirección:

1. El público participa en el sueño de Regine. Se escucha el ruido de una explosión, el estallido de un espejo, los otros personajes no. (dirección)
2. El público no oye ningún sonido, pero Regine se despierta sobresaltada: «*Cuando comprende que soñaba, adopta la postura que le será más propia: se sienta como sirena en tierra*». (interpretación)

Se describe la acción y se reducen las posibilidades prácticas en comparación con T4. Para demostrar que el carácter narrativo de esta primera acotación de T5 resulta menos abierta que la de T4, obsérvese la presentación de los personajes -ausente en las otras versiones-. En T5 Sara está dormida, Abel *«ha empezado a vestirse»*, María *«sentada»*, *«espera a alguien»*, cada uno de los cuales va acompañado de una indicación de espacio respectivamente: *«en un lado del colchón»*, *«en el otro»*. En cambio, en T4 no hay coordenadas de espacio, que son sustituidas por un *«allí»* probablemente referido al colchón de la frase anterior, o bien por *«allí»* se entiende en ese lugar o no lugar donde está Regine. De María en T5 se describe la posición *«sentada»*, que devuelve la imagen visual de la espera, reforzada por *«sin haber llegado a desvestirse para dormir»*. José no aparece, sustituido por *«alguien»*. Así, en T5 se retoma la descripción de las acciones (qué), las explicaciones de los estados (cómo, dónde), mientras que en T4 hay una condensación que hace surgir de las acciones el ser de cada personaje. Entonces, la primera acotación de T4, indica al lector una especie de predicción de lo que son los personajes, reforzando así la idea de la predestinación de cada uno de ellos. Las acciones-seres de los personajes en T4 son las siguientes:

- Regine: ser indiferente, como una figura evanescente, como una sirena en tierra.
- Sara: dormir, en un estado alterado con respecto a la vigilia, el sueño.
- Abel: vestirse, cubrirse, ósea la ficción que otros han cosido sobre él.
- María: esperar, la espera de José que no viene, esperar a que José haga algo que no va a hacer.
- José: no estar, no tener identidad, ser esperado, no llegar a cumplir lo que otros esperan de él.
- Darío: no ser esperado, llegar del exterior ya en un estado *«vestido y maquillado de mujer»* que es su ser desdoblado entre hombre y mujer, y con *«una peluca que imita el pelo de Regine»* su ser desdoblado entre su identidad y la de Regine.

La función de predicción y repetición de lo que ocurre en el cuerpo de la pieza es una estrategia comunicativa que intensifica los significados.

Mayorga abandona la excesiva redundancia de símbolos, en el proceso de reescritura de T1 a T5, dando consecuentemente más posibilidades imaginativas a sus lectores, a pesar de conservar el núcleo de partida, en el proceso de condensación y eliminación, parece que Mayorga deja más espacio de libertad a sus lectores, finalmente confiando más en el receptor.

Por esta razón las canciones presentes en T1, T2, T3 de *Lili Marlene*<sup>19</sup>, *Put the Blame on Mame*, *Nana Vidalita*, canciones que hacen referencia a significados simbólicos —simbiosis, catástrofe, culpa, sueño— en T4 son sustituidas por un genérico «*Canta la canción de la Sirena*» (85), «*Canta*» (91).

HOMBRE.—De noche, sigo siendo la sirena. Las canciones me las eligió Max. (*Mientras acaba de desmaquillarse, canturrea «Lili Marlene», imitando Marlene Dietrich no muy en serio*)

ABEL.—No voy a dejar que te abandones. (*Abre la ventana.*) Si te vieses... ¿Dónde echaste tu color? Vamos a ponerte guapa, princesa. Fíjate que greñas. (*La peina con ternura*) Quizá fue un error que te separases del niño.

HOMBRE.— (*En el momento más emocionante de la canción.*) En eso, hago así (*Imita a Marlene en «El ángel azul»*) y se me ponen a cien, barbaridades me dicen. Sacar voces siempre se me dio. (*Con convicción, canta «Put the blame on meme», imitando Rita Hayworth*)

ABEL.— Pensamos que era lo mejor para el niño. Pero lo mejor para el niño era una madre con salud. ¿Qué planes tienes esta mañana? No vas a quedar con tus amigas?

HOMBRE.—(*Quitándose un guante como bizo Rita Hayworth.*) Las chifla la sirena con guantes. Pero donde se me suben por la paredes es con la nana, que les mandó a dormir con una nana preciosísima. (*Imitando a Concha Piquer, canta unas estrofas de la «Nana vidalita.»*) Y todo, no vayas a creer, de lo más fino. Y nada pesado, y eso que casi no puedo moverme. (*Toma ropa de hombre.*) Tengo que compensar con los brazos, por eso lo de los guantes. Porque yo no puedo andar: soy una sirena. Es como si estuviera muerta de cintura para abajo. (*Empieza a vestirse. Acabará de hacerlo en Quince. Entretanto, su voz se irá haciendo mas y mas femenina.*) No me aburro de hacerlo. Estoy deseando que llegue la hora para hacerlo. Me entra una angustia al quitarme la cola... Me gustaría ser la sirena todo el día. De la mañana a la noche, todo el día. (T3: 29-30)

En este fragmento de T3, las canciones son cantadas por Darío en una secuencia precisa que se vincula a las palabras pronunciadas y a las acciones físicas de los personajes, llegando a crear una especie de bloques temáticos vinculados al significado de la letra de cada canción. En concreto: mientras Darío «*acaba de desmaquillarse*», *canturrea «Lili Marlene»*, Abel, *peina con ternura* a Sara. Este bloque temático está relacionado con la primera estrofa de *Lili Marlene*:

Vor der Kaserne,  
Vor dem großen Tor,  
Stand eine Laterne.  
Und steht sie noch davor,  
So woll'n wir uns da wieder seh'n,  
Bei der Laterne wollen wir steh'n  
Wie einst, Lili Marleen.  
Wie einst, Lili Marleen.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Una canción de la frontera durante la Segunda Guerra Mundial. La historia de su éxito es emblemática: es una canción que nació en la Alemania nazi, se convirtió en un símbolo de la frontera militar y luego pasó a ser cantada en versión inglesa por Marlene Dietrich a las tropas estadounidenses en Alemania. Tal vez sea sólo una sugerencia mía, pero en la elección de esta canción veo el germen de las reflexiones sobre el nazismo y el Holocausto que Mayorga abordará luego en sus futuros trabajos: "Himmelweg" "Hamelin" "El traductor de Blumemberg" ect.

<sup>20</sup> Davanti alla caserma/davanti al portone/si trovava un lampione/che è rimasto lì tutt'oggi/se ci volessimo rivedere/potremmo ritrovarci vicino al lampione/come una volta Lili Marleen/come una volta Lili Marleen.

La primera estrofa es «canturreadas» y «no en serio» por Darío, y es emblemática porque su significado expresa el sentido de la espera, de la continua esperanza incumplida, la misma que se planea en toda la obra. Darío, ya no espera nada, ni se le espera alguien, su tiempo es el Pasado, de ahí la canturrea. Por el contrario, Abel espera que Sara vaya al meetin, esto es evidente por el subtexto, la forma de actuar, la vaguedad de sus preguntas.

En el segundo bloque, el centro está representado por la relación Regine/Darío y se relaciona con la segunda estrofa de Lili Marlene:

Uns'rer beiden Schatten  
Sah'n wie einer aus.  
Daß wir lieb uns hatten  
Das sah man gleich daraus.  
Und alle Leute soll'n es seh'n,  
Wenn wir bei der Laterne steh'n  
Wie einst, Lili Marleen.  
Wie einst, Lili Marleen.<sup>21</sup>

«En el momento más emocionante de la canción» es decir, cuando el texto dice: «Uns'rer beiden Schatten/Sah'n wie einer aus.» o sea, «Le nostre ombre si fondevano/sembravano essere una sola», que retoma el tema de la simbiosis Regine/Darío, también en una línea explícita común a todas las versiones

HOMBRE.—Si cada día me parezco mas a ti, cada dia sera mas dificil hacerte un hijo. Antes de levantar un labio, antes de bostezar, antes de temblar, me pregunto qué sentiría ella? He llegado a sentirlo. Soy un poco más alta, y tú tienes los dedos más delgados. Pero nuestros corazones son el mismo corazón (T3: 34)

Inmediatamente después, en la misma línea, está el tercer bloque, con la canción *Put the blame on Mame*, vinculada por un lado a Sara/Abele, ya que apenas comienza la canción, Abele con «Pensamos que era lo mejor para el niño» está implícitamente negando su responsabilidad al haber alejado a su hijo de su madre —encerrándola en una clínica psiquiátrica— y además está instrumentalizando al niño como arma contra Sara, nuevamente para lograr su objetivo. Por otro lado, se vincula a la relación Regine/Darío en el sentido de que la letra de la canción, justo después de la simbiosis de Lili Marlene, simboliza la justificación ante una catástrofe:

When Mrs. O'Leary's cow  
Kicked the lantern in Chicago town

---

<sup>21</sup> Le nostre ombre si fondevano/sembravano essere una sola/avevamo così tanto amore dentro di noi/che si vedeva subito anche da fuori/e tutti lo potevano vedere/quando stavamo vicino al lampione/come una volta Lili Marleen/come una volta Lili Marleen.

They say that started the fire  
 That burned Chicago down  
 That's the story that went around  
 But here's the real low-down  
 Put the blame on Mame, boys  
 Put the blame on Mame  
 Mame kissed a buyer from out of town  
 That kiss burned Chicago down  
 So you can put the blame on Mame, boys  
 Put the blame on Mame

Con *Nana Vidalita* se concluye la cadena simbólica: —simbiosis, catástrofe, culpa, sueño—.

En T4, sólo se menciona a Lili Marleen, entre otros nombres y sugerencias cinematográficas, históricas, literarias: «*Marilyn. Evita.*<sup>22</sup> *Gilda. Piaf*<sup>23</sup>» «*Lili Marleen. Jackie. Dorita*<sup>24</sup>. *Blancanieves. Cenicienta. La Sirena*». Mayorga deja huellas para los posibles directores de la pieza, sabiendo además que al no explicitar en una acotación lo que canta Darío, corre el riesgo de que no se reproduzca ninguna de las canciones elegidas por él. Así, en T5, para no perder el elemento de metateatralidad<sup>25</sup>, adopta otra estrategia: crea la canción de la sirenita y la inserta en forma de texto en un monólogo de Darío, sin precisar el motivo musical, para mantener tanto el simbolismo —simbiosis, catástrofe, culpa, sueño—, como la apertura hacia los intérpretes.

## T5

Darío.-Nunca te haré un hijo, es hora de que lo aceptemos. (*Unas veces con voz masculina, otras con voz femenina, canta fragmentos de la canción de la Sirena, que se trenzan con su discurso.*) ... Si soy tú, no puedo hacerte un hijo ... Antes de sonreír, antes de cerrar los ojos, antes de temblar, me pregunto qué sentirías tú. He llegado a sentirlo ... Soy más alta y tú tienes los dedos más delgados, pero nuestros corazones son el mismo corazón (*Canta .*)

Reconectando los nudos, en el proceso de reescritura, las acotaciones sufren un cambio cualitativo del lenguaje, por tanto, en la eficacia de la comunicación: del lenguaje explícito, detallista, narrativo —en T1, T2, T3— al lenguaje metafórico, poético más evidente en T4. T5, presenta una recuperación del lenguaje descriptivo, pero en general, mantiene la misma estructuración de T4. A

<sup>22</sup> *Evita* es un musical escrito por Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, basado libremente en la vida de Evita Perón, esposa del presidente argentino Juan Domingo Perón.

<sup>23</sup> Edith Piaf fue una cantante cabaret. Su interpretación más conocida es *La vie en rose*.

<sup>24</sup> Bella Dorita, seudónimo de María Yáñez García (Cuevas del Almanzora, 23 de febrero de 1901 - Barcelona, 27 de junio de 2001), fue una cantante y bailarina de cabaret española.

<sup>25</sup> «[...] Entre las actividades (tareas) importantes de los personajes destacan el dictado, la escritura, la traducción, la lectura, el ensayo o repaso, la recitación, la imitación y la vocalización. Todo ello contribuye a la teatralidad de la trama, fuertemente trazada sobre el principio de iteración y sobre la idea de juego simbólico como se deduce del uso del “como si” que cruza toda su producción: “El hombre se comporta como si viese a Regino en el colchón, pero ella está en cualquier otro lugar.”; “El Hombre se mira en el espejo como si éste no estuviera roto.”» (Barrera Benítez, 2001: 19)

través de la eliminación, la condensación y la elisión se produce un aumento progresivo del valor subdeterminado del lenguaje,<sup>26</sup> por lo que se aumenta la compromisión tanto del lector-ordinario, como del lector-de teatro, ya que, para captar el significado, tienen que prestar atención al contexto, reelaborarlo a partir de sus conocimientos previos y, finalmente, mediante un proceso interpretativo personal, construir el significado.

### 3.3.3. PERSONAJES: NOMBRE, LENGUAJE, LEITMOTIV

El cambio más notable en los personajes parte del nombre<sup>27</sup>:

T1	T2/T3	T4/T5
Hombre	Hombre	Darío
Regine	Regine	Regine
Mujer	Mujer	Sara
Miguel	Abel	Abel
José	José	José
María	María	María

Los nombres genéricos de Mujer y Hombre se mantienen en las versiones T1, T2 y T3, mientras que en T4 y T5 todos los personajes tienen sus propios nombres. El anonimato de los personajes<sup>28</sup> es interpretado por Spooner (2013) como una posición estética que Mayorga comparte con la generación entre dos siglos, que el dramaturgo adopta para «[...] accentuant ainsi l'effet dialogique et fragmentaire des discours et des identités» (Spooner, 2013: 152). La acentuación de la que habla Spooner se enmarca en la mencionada estrategia compositiva mayorguiana de la

<sup>26</sup>La subdeterminación semántica es el fenómeno por el que "el significado convencional de un enunciado utilizado por un hablante en una situación específica subdeterminano fija de forma inequívoca- la proposición expresada explícitamente por el enunciado" (Travis 1975, 1981; Searle 1979, 1980). El significado convencional se obtiene a partir de las convenciones semánticas asociadas a la forma lingüística, es decir, se obtiene a partir del conocimiento lingüístico. El punto esencial es que en los procesos interpretativos el conocimiento lingüístico no es suficiente para determinar un único significado para un enunciado, por lo que también se requiere un conocimiento fáctico (no necesariamente ligado a la forma lingüística) que complementa el significado convencional. (Cruciani, 2011: 52).

<sup>27</sup> En esta sección, dado que los cambios de nombre son evidentes en la tabla, se mantendrán los nombres originales de cada versión.

<sup>28</sup> En ce qui concerne l'esthétique et la construction des trames, contrairement aux structures des générations précédentes, celle-ci expérimente, à partir d'un matériau dramatique ou poétique de base prenant forme sur scène, un «texte ouvert». D'où l'absence fréquente de tout identificateur concret pour marquer l'espace ou les personnages, désignés par des pronoms ou des génériques (Lui/Elle, Homme/Femme), par des oppositions d'âge (Enfant/Jeune/Vieux), par des relations domestiques (Mari/Femme) ou même par une caractéristique physique (Grand/Petit). Nous développerons plus loin les enjeux liés à ces choix onomastiques. (Spooner, 2013: 31)

repetición simbólica, o iteración retórica. Por lo tanto, la onomástica de género en los personajes Hombre y Mujer representa una exacerbación de la idea de una identidad rota, una identidad perdida, además de retomar el símbolo edénico del primer hombre y la primera mujer, en el que se repite el engaño pero a la inversa. Recurso del que Mayorga prescinde en T4 y T5 porque el trabajo realizado sobre el lenguaje le permite no enfatizar la fragmentariedad en la superficie, sino que actúa más profundamente. El ser o la idea de los personajes, el motor que los mueve o las verdades de las que están hechos, ya no necesitan una caracterización excesiva, un exceso de información. Además, en T1, T2, T3 el lenguaje explícito y altamente informativo desvela coyunturas que en T4 y T5 quedan sólo insinuadas o implícitas; véase los siguientes fragmentos en comparación:

#### T1

HOMBRE:—(*Acaricia a Regine.*) Los polis vendrán a por esa danesa que cenó con Max. Me preguntarn. Desde cuando me la pegas, por que no tenemos hijos. Contestare jodido. (Con voz masculina.) Que ayer salió y aun no ha vuelto la puta. Que tiene no sé donde coño un picadero, que me la busquen allí. (*Con voz femenina*) En el estadio, otros polis encontrarán un pendiente entre tu ceniza, un nombre de danesa en la lista de invitados. Nuestro nombre. Esta ciudad es chica para dos danesas. (84)

#### T2

HOMBRE: Los polis vendrán a por la danesa que cenó con Max la noche en que lo mataron. ¿Desde cuando se la pegaba con su jefe? ¿Cómo es que no tienen hijos? ¿Conoce otros amantes? Viaja a menudo a Danimarca? (*Con voz masculina:*) Ayer salió y aún no ha vuelto la puta. Tiene no sé donde coño un picadero, búsqenmela allí. (*Vuelve a la voz femenina*) En el estadio, otros polis encontrarán un pendiente en tu ceniza, un nombre de danesa en la lista de invitados. Pensarán, tan listos: Esta ciudad es chica para dos danesas. (66)

#### T3

HOMBRE: Los polis vendrán por la danesa que cenó con Max la noche en que lo mataron. ¿Desde cuando se la pegaba con su jefe? ¿Cómo es que no tienen hijos? Le conoce otros amantes? ¿Viaja a menudo a Danimarca? (*Con voz masculina:*) “Ayer salió y no ha vuelto la puta. Tiene no sé donde coño un picadero, búsqenmela allí. (*Vuelve a la voz femenina*) En el estadio, otros polis encontrarán un pendiente en tu ceniza, un nombre de danesa en la lista de invitados. Pensarán, tan listos: Esta ciudad es chica para dos danesas. (56)

#### T4

DARÍO. «Regine Olsen»: los policías encontrarán tu nombre en la lista de invitados, rosas amarillas en tu ceniza. Poco a poco, escribirán su propio cuento. Conectarán a la danesa suicida del estadio con esa otra que horas antes mató a un conocido conspirador en un escenario cubierto de rosas amarillas. «¿Dónde conoció a su compañera?», me preguntarán. «¿Expresaba opiniones políticas?, ¿Qué clase de opiniones? ¿Recibía llamadas?, ¿qué clase de llamadas? ¿Tenía amigos?, ¿qué clase de amigos? ¿Qué clase de pareja eran? ¿Por qué no han tenido hijos?». Me pedirán que reconozca tus restos, si hay restos. Sabré llorar, ¿no soy el mejor actor del mundo? Si piensan lo bastante rápido, irán a verme a La Frontera. Si piensan lo bastante rápido, lo entenderán todo. Lo entenderán todo y no habrán comprendido nada. (104)

#### T5



Darío- “Regine Olsen”. Encontrarán tu nombre en la lista de invitados, en tu ceniza pétalos amarillos. No tendrán que pensar muy rápido para unir a la danesa del estadio con la que degolló a Max en un escenario cubierto de flores falsas. Buscarán un cuento que dé sentido a todo eso. Me harán preguntas: “¿Expresaba su mujer opiniones políticas? ¿Con qué gente se juntaba? ¿Recibía llamadas? ¿Qué clase de pareja eran? ¿Por qué no tuvieron hijos?”. Me pedirán que reconozca tus restos, si hay restos, me verán llorar ante tus restos. Irán a verme a la Frontera; verán, bella y triste, a la Sirena. Si piensan rápido, lo entenderán todo. Pero no habrán comprendido nada.

En este fragmento se hace evidente, en primer lugar, que el lenguaje de Hombre tiene una fuerte caracterización en las tres primeras versiones, mientras que en las dos últimas el suyo es un lenguaje desprovisto de vulgarismos y expresiones idiomáticas. En cuanto al contenido, se preste atención a la mención que hace Hombre a una relación entre Max y Regine:—«¿Desde cuándo se la pegaba con su jefe?». Aunque esta información no se plantea como una afirmación directa del personaje, sino en forma de discurso relatado, tiene dos consecuencias en el receptor: la primera es que le ofrece una clave de aquella frase de la que había surgido el silencio de Regine:—«Si soy para ti una cosa, seré una cosa ante ti» (T1:55). Es decir, implica una violencia sexual a cargo de Regine, ya deducible en T1 T2 T3 por la forma de narración que hace Hombre sobre esa noche, pero esta frase funge como confirmación. La segunda es que, al hacerlo, Hombre se convierte en el verdadero gran verdugo de Regine, minimizando el papel de Max. En T4 y T5, en cambio, no se distingue claramente quién es el gran verdugo, ni se da ningún motivo inequívoco o fácilmente deducible de las historias de los personajes. En este caso Mayorga no utiliza el discurso referido para esconder la clave de lectura en la forma sintáctica de la línea. Por lo tanto, el lenguaje es revelador del contenido, cuanto más explícita es una palabra, más preciso se vuelve el contenido a descifrar, y con ello se reducen las posibilidades interpretativas. De hecho, en T1, T2, T3 el lenguaje presenta características comunes: el registro lingüístico es más detallado y refleja profesión, estatus social en el caso de Darío y psicológico en todos los personajes a través de algunos refranes que en T4 y T5 , se eliminan, se eliden, o se mantienen con condensaciones o pequeñas variaciones sólo cuando son necesarias para la función del personaje, con mayor incidencia en la segunda mitad de la obra.

#### T1/T2/T3

HOMBRE. No se enteran de que soy el mejor actor del mundo. Muchos de esos g[j]ilipollas que van al cabaré son jueces que firman sentencias y profesores de religión. Y japoneses. A Max no le gustan, el cabaré ha pasado por tiempos mejores. Max me enseñó a olvidarlos en cuanto me limpio la cara. Es un buen patrón.

#### elisión en T4/T5

DARIO: El mejor actor del mundo. Querría yo ver a esos actorcitos de los teatros ganándose el silencio en la Frontera. Querría verlos haciendo en una vida lo que yo hago en una noche. El mejor actor del mundo. (84)

#### T1/T2

HOMBRE.—No es persona que piense lo bastante rápido. El marido piensa más rápido. Quería la foto y la tiene. La quiere por todas partes. En la tele, en carretera, en los periódicos. A falta de papel, que la gente se limpie el culo con ella. Que los maricas se hagan la paja mirándole la boca a su niño. (Silencio.) Le van a romper la foto. Órdenes de Max: “Va a dar un mitin. Consíguete invitación para tribuna”.

#### T3

HOMBRE.—No es persona que piense lo bastante rápido. El marido piensa más rápido. Quería la foto y la tiene. La quiere por todas partes. En la tele, en carretera, en los periódicos. Que la gente se limpie el culo con ella. Que los maricas se hagan la paja mirándole la boca a su niño. (Silencio.) Le van a romper la foto. Órdenes de Max: Va a dar un mitin. Consíguete invitación para tribuna. (25)

#### T4

DARÍO: No es persona que piense rápido. El piensa más rápido. Quería la foto y la tiene. La quiere por todas partes. Que la gente se limpie el culo con ella. Que los maricas se hagan la paja mirándole la boca a su niño. Le van a romper la foto. “Vas a ir al mitin”, me explicó Max. “Tienes que pedirle una invitación para estar con ella. Muy cerca de ella, mejor cuanto más cerca.”

#### T5

Darío- Él piensa más rápido. Quería la foto y la tiene. La quiere por todas partes. Que la gente se limpie el culo con ella. Que los maricas se hagan la paja mirándole la boca a su niño. Le van a romper la foto. “Vas a ir al mitin”, me explicó Max. “Tienes que pedirle una invitación para estar con ella. Muy cerca de ella, mejor cuanto más cerca”.

En cuanto al lenguaje de los otros protagonistas, en el uso de los refranes en T1, T2, T3, las relaciones con sus figuras parentales emergen y atraviesan buena parte de sus discursos. A menudo, estos últimos se presentan con rasgos fuertemente negativos. Mientras que en T4 y en T5, a tenor de una mayor claridad y con el recurso de la subdeterminación del lenguaje, se pone el acento en el uso sutil de las relaciones parentales, a la vez, como chivos expiatorios y como formas de predestinación.

La circularidad de la culpa es utilizada hábilmente por Mayorga para mostrar cómo, con inconsciente violencia, el ser humano es capaz de empobrecer y explotar tanto su posición como hijo como su posición como padre: para Darío su condición de imposibilidad de ser padre: «[...] me pregunto: «¿Sería distinto si te hubiera hecho un hijo?», «Te dices:

«¿Habría sido distinto si me hubiera hecho un hijo?» (T4:92) que el personaje utiliza para invertir el papel de víctima/verdugo con Regine;<sup>29</sup> para María, su condición de madre-madrastra, tras las pistas de Cenicienta:

«No debiste estar tanto tiempo con la niña. Ha conseguido confundirte.» (T5); para Sara, cuya relación con el niño es conflictiva: «Ocurrió mientras dormíamos. Creo que fue el niño» (T5), «Entró, pero no para besarme, entró para romper el espejo. Y luego se fue sin decirme nada, sin mirarme.» (T5); Abel, que utiliza a su hijo como objeto de extorsión para obligar a Sara: «¿No vas a ir a protegerlo? ¿Qué clase de madre eres?», «¿No vas a ir a cuidar de él? ¿No vas a ir a defenderlo?» (T5).

Si en las primeras versiones algunas frases son repetidas como refranes por cada uno de ellos, como si formaran parte de un ritual de purificación de la culpa, en T4 y T5 el empleo de estos leitmotivs es más claro y se produce sólo en algunos puntos, con la finalidad de abrir una brecha entre las creencias de los personajes y la realidad. Entre las frases leitmotiv, la de Darío está estrechamente relacionada con el concepto benjaminiano de historia:<sup>30</sup> «También recordaba muy rápido. No sé qué relación hay entre la velocidad de pensar y el tamaño de la memoria, si es que hay relación. Él piensa más rápido, pero yo recuerdo más» (T4/T5) con esta afirmación el personaje sanciona la prevaricación de la memoria sobre el progreso, refrendada por el asesinato de Max. El hecho de que Darío tenga el valor de la memoria queda más claro en T4 y T5, ya que Mayorga destaca algunas frases que en las primeras versiones habían pasado desapercibidas: «“Me manda mi madre. Acaba de morir.” Él no me preguntó quien era mi madre.» (79), «No ve lo que su suegra hace por ella. Nada me asquea más que la ingratitud con los padres» (98). El pasado es el punto neurálgico del personaje de Darío, cuyo colapso se produce cuando empieza a pensar más rápido que Max, lo sustituye y lo mata: mata a su padre, mata al pasado. Darío es el único que no muere en la explosión, porque en el momento en que toma la apariencia del progreso, del futuro, ya está muerto. El contrapeso de Darío es José, que no tiene memoria ni identidad. Si en T4 y T5, a partir de la incisividad de algunas de las líneas, se pueden evidenciar los grandes temas que mueven el ser de los personajes, en T1, T2 y T3 estos hablan como en un flujo de conciencia, como si estuvieran en una sesión de psicoanálisis, añadiendo detalles y repitiendo sus historias: para María, la expectativa traicionada por su padre y su hermano; para Darío,<sup>31</sup> la relación paterno-filial con Max; para Abel, su obsesión por la mentira derivada de la relación con su padre<sup>32</sup>, mientras que en T4 y

---

<sup>29</sup>El mismo valor de inversión víctima-perpetrador y que adquiere los rasgos de la justificación de la culpa, se da en las frases de Darío: «“¿Qué esperabas?”, te dije. “De mí. De la vida”», presente en todas las versiones; en T1, T2, T3 se añade también el refrán «Si no valgo nada para ti, no soy nadie ante ti.»

<sup>30</sup> Sobre el concepto de historia se volverá en el párrafo sobre los personajes ausentes.

<sup>31</sup> Hombre: «Mi madre me envió a Max. Él nunca me hará daño», «Si tengo un padre, ese es Max» (T1: 54)

<sup>32</sup> ABEL: Mi padre me decía: «Ni una mentira, ni pequeñita. Si dices mentiras, la lengua se te caerá». (T5) MIGUEL: 'Me llamaban el hombre transparente. ahora...Suerte que mi padre no puede oírles. Me pegaba por la menor mentirijilla, y decía «Acabarás creyendo que todos mienten. Y eso es lo mismo que vivir solo»" (T1: 51)

T5, Mayorga reduce estas informaciones y las pone al servicio del desarrollo del aquí y ahora. Los personajes explicitan en la primera parte de la obra algunas de sus intenciones o hacen anticipaciones: la muerte de Regine en T1, T2, T3 revelada en la tercera línea de Hombre<sup>33</sup>; el sueño de Sara/Mujer que en T1, T2, T3 se revela ya en la segunda escena, y su permanencia en la clínica psiquiátrica, por lo que le confiere ya un aura de locura. Los periodos utilizados tienen una construcción lineal, y el tipo de comunicación es explícito: el tema de la homosexualidad y la condición de transgénero de Hombre, son tratados abiertamente en T1, T2, T3: «¿Hay travestis en Dinamarca?» «¿Qué hace allí la policía con los homosexuales?»<sup>34</sup>; mientras que en T4 y T5 aunque haya una evidente división hombre/mujer en Darío, no se hace ninguna referencia a su homosexualidad. La forma de hablar de los personajes —por ejemplo, el lenguaje vulgar que utiliza Hombre<sup>35</sup> en T1, T2, T3— afecta inevitablemente al papel del receptor, que se guía en la interpretación por la información de superficie. El registro lingüístico afecta en gran medida a la opinión que el lector tiene de los personajes: si en T1, T2, T3 sus identidades dañadas emergen de lo que dicen y cómo lo dicen, en T4 especialmente, y en T5 el receptor tiene que ir a buscar esos rasgos en lo que omiten. Hay que acercarse a un estudio de la pragmática del lenguaje: hay que buscar en lo no dicho, en lo suspendido:

#### T1

HOMBRE.—Cuando Max tiene cena, colgamos el cartel de “Cerrado por crisis nerviosa de la primera vedette” y le montamos una mesa maravillosa sobre el escenario y se lo llenamos de flores. Si Max pregunta a una mujer qué flores le gustan, tarde o temprano devuelve el dinero de las entradas y nos manda a todos a casa y le llenamos el escenario de flores. [...] Cuando me dijiste que Max, y era la víspera de casarnos, que Max te invitaba a cenar, te dije: “Mi madre me envió a Max. Él nunca me hará daño”. Me hiciste prometer que cenaría con vosotros, quedamos en encontrarnos en el cabaré. [...] Pero no me encontraste en el cabaré. Max te dijo: “Me ha pedido que empecemos sin él. Llegará tarde”. (54, 55)

HOMBRE.—Llegué tarde. Max ya no estaba allí. “Has llegado tarde”, dijiste. Si me hubieras preguntado “¿De dónde vienes?, te habría dicho “No lo sé”. Dijiste: “Si soy para ti una cosa, seré una cosa ante ti”. No lo entendí. Luego supe que una frase encierra una vida, como una maldición. (55)

---

<sup>33</sup> HOMBRE: Me pellizcó las piernas y dijo: "Quítate los pantalones, chico. Rosi, quítate la falda. Ponte esa falda, chico". Al principio no me gustaba, pero con el tiempo... Aunque me esforzase por hablarte como un hombre a una mujer, como millones de hombres a millones de mujeres ahora mismo en todo el mundo, no podría. Somos una pareja sin hombre. Lo que afecta nuestra forma de hablar igual o más que ser una pareja sin hijo. Me he pasado la cena pensando cómo hablarte. Sé exactamente lo que quiero decirte, pero no sé cómo. Creo que lo mejor es que te lo diga sin pensar si habla una mujer o un hombre. Lo que quiero decirte es que sería buena cosa para mí tu muerte. (Primer acto, n 249, 1993: pp.32) Mientras que, en T4 - T5 la muerte de Regine es nombrada por Darío sólo cerca del final: «DARÍO: [...] Tú haces todo eso que yo hago. Yo lo hago en tu nombre, Regine Olsen. Tu vida, yo la vivo por ti. Tú estás dentro de mí, como yo en ti. Yo viviré por las dos. Dos sirenas son demasiadas para un mundo tan pequeño, ¿verdad? ¿No es verdad que lo necesitamos los dos, tu muerte? ¿No dices nada? ¿Ni siquiera ahora dirás nada?» (T5)

<sup>34</sup> (T1:53), (T2:18), (T3:11)

<sup>35</sup> «HOMBRE: 'Las que entran al cabaré son más bien guarronas, nos putean, a los travestis, pero nos tienen ganas [...]» (T1:52, T2:18, T3:10)

## T2

HOMBRE. Cuando Max tiene cena, colgamos el cartel “Cerrado por crisis nerviosa de la primera vedette” y le montamos una mesa maravillosa sobre el escenario y se lo llenamos de flores. Si Max pregunta a una mujer qué flores le gustan, tarde o temprano devuelve el dinero de las entradas y nos manda a todos a casa y le llenamos el escenario de flores. Cuando me dijiste que Max, y era la víspera de casarnos, que Max te invitaba a cenar, te dije: “Mi madre me envió a Max. Él nunca me hará daño”. Me hiciste prometer que cenaría con vosotros, quedamos en encontrarnos en el cabaré. [...] Pero no me encontraste en el cabaré. Max te dijo: “Me ha pedido que empecemos sin él. Llegará tarde”. (21)

HOMBRE. Llegué tarde. Max ya se había esfumado. “Has llegado tarde”, dijiste. “Si no valgo nada para ti, soy nadie ante ti”. No supe de qué hablabas. No me importó, era sólo una frase. Aún no sabía que una frase encierra una vida, como una maldición. (22)

## T3

HOMBRE: Si Max pregunta a una mujer qué flores le gustan, tarde o temprano colgamos el cartel “Cerrado por crisis nerviosa de la primera vedette» y le montamos una mesa maravillosa sobre el escenario y se lo llenamos de flores. Cuando, a la víspera de casarnos, Max te invitó a cenar, te dije: «Mi madre me envió a Max. Él nunca me hará daño». (13)

HOMBRE: Te dejé en el escenario, cenando con Max. Ni sé qué horas me dieron a la puerta del cabaré, esperando a que salieses, hacía un frío hijoputa aquella noche. Al salir, me dijiste: “Si no valgo nada para ti, soy nadie ante ti”. No supe de qué hablabas. No me importó, era sólo una frase. Aún no sabía que una frase encierra una vida, como una maldición. (14)

## T4

DARÍO. Colgamos el cartel de “Cerrado por crisis nerviosa de la primera vedette», montamos la mesa de Max sobre el escenario, se lo cubrimos de rosas amarillas y nos fuimos todos, porque así lo quiso Max. Yo te esperaba en la calle, qué frío hizo aquella noche. Cuando saliste, ya no me mirabas. Todavía me dijiste una palabra: «Ceniza». No supe de qué hablabas. «Es sólo una palabra», pensé. Aún no sabía que una palabra encierra una vida, como una maldición. (82)

## T5

Darío- Colgamos el cartel de “Cerrado por crisis nerviosa de la primera vedette”, montamos su mesa sobre el escenario, se lo cubrimos de rosas amarillas falsas y, a una señal suya, lo dejamos solo, sobre el escenario, esperándote. Yo aguardé en la calle a que salieses, qué fría y larga fue aquella noche. Cuando saliste, ya no me mirabas. Todavía me dijiste una palabra: “Ceniza”. No supe de qué hablabas.

El contenido parece ser aparentemente el mismo en todas las versiones, pero si se observa con atención, el lenguaje utilizado implica una orientación de las inferencias del receptor completamente distinta. En T1 y en T2 y T3 ya se da una condición contextual, a saber que cuando Max pide a una mujer cuales son sus flores favoritas, significa que quiere cenar con ella. Sabiendo lo que Hombre ha contado de Max, se deduce que no se trata de un noble interés. Además, en las tres versiones, antes de esta línea, se menciona que esa invitación representa una prueba de fidelidad

a la que Max somete al Hombre: «Fue una prueba que me puso» (T1: 53), (T2: 19), «Max me puso a prueba» (T3: 12). De ahí se entiende que haya una complicidad de Hombre con Max y un asentimiento implícito a esta cena. La contradicción entre lo que se dice y lo que se deduce, surge, entonces, del uso que hace el Hombre de los verbos: «me dijiste» —referido a Regine— «te dijo» —referido a Max—, que implican su descarga de responsabilidad, frente a las acciones de los otros dos personajes. Además, el hecho de que sea Regine quien le cuente a Hombre lo de la invitación de Max, hace que Hombre se cree una coartada, es decir, entre líneas, se libera de la culpa.

En la T3, Hombre adopta otra estrategia lingüística con el fin de justificarse: con la eliminación de «me dijiste que Max [...] te invitaba a cenar», alude a la voluntad de Regine de asistir a esa cena, a lo que sigue la tranquilidad de Hombre: «Nunca me hará daño.», implicando, por tanto, ni siquiera a ti; «Te dejé cenar con Max» parece una concesión, que, junto con «esperando a que saliese» y «Hacía un frío hijoputa», intensifican la idea de impotencia. A partir de aquí, queda más claro que Hombre intenta construir una defensa a su favor, pero, desde el punto de vista del receptor, fracasa, tanto por lo que explicita la línea sobre la prueba de Max como porque la última frase de Regine es bastante reveladora: «Si no valgo nada para ti, no soy nadie ante ti».

En T4 el lenguaje se vuelve más sofisticado: ya no se hace referencia a las pruebas, por lo que se elude la pista sobre la complicidad de Darío y Max; con «así lo quiso Max» se plantea la imposibilidad absoluta de oponer resistencia; «Yo te esperaba en la calle, qué frío hizo aquella noche» destaca la propia resignación victimista. En este punto, la palabra «Ceniza», la última palabra de Regine, viene en ayuda del juego de Darío, ya que proporciona una mitigación más en cuanto a que es un enigma que puede ser compartido por el receptor, aliviándose un poco de la culpa de no entender. En T5 con «su mesa» a «una señal suya», se implícita Max, «lo dejamos solo [...] «esperándote». «Yo aguardé», tiene una raíz semántica diferente a la de esperar, es más puntual, más precisa, significa esperar en un lugar sabiendo que alguien vendrá, con eso se elimina el deseo, es un hecho. Termina con «No supe de qué hablabas», sin dejar lugar a una posible alusión a la participación de Darío de lo que ha sucedido.

El lenguaje implícito en T4 y T5, purificado del habla jergal y del vocabulario cotidiano, no permite hacer inferencias inmediatas sobre el carácter de los personajes y su papel en la arquitectura del drama. En el proceso de condensación, de subdeterminación del lenguaje, Mayorga mejora la capacidad retórica del personaje, esconde con más habilidad sus fracturas, sus defectos y condensa poéticamente el refrán: «Si soy para ti una cosa, seré una cosa ante ti» (T1), «Si no valgo nada para ti, soy nadie ante ti» (T3) en «Ceniza» (T4, T5). Ceniza que simboliza la cosificación de Regine, que predice su muerte en la explosión. En la reescritura hay un movimiento hacia la reconciliación de

la práctica y la teoría. En T4 se prefiere el símbolo implícito, el enigma del sexo, la falta de un hijo, el lenguaje crítico de quien no tiene atenuantes para la violencia de sus actos. En T4 los personajes son el subtexto de las palabras que pronuncian. El lenguaje es reflexivo y taimado. Los personajes en T4 mantienen zonas de sombra, ilusiones que emergen por el contraste con la lucidez de los otros enunciados, que los hacen injustificables. Su liminalidad no se enmarca en un contexto social, no está exasperada por las características de clase: no es una guerra entre ricos y pobres, sino entre ideas en conflicto. Sin embargo, en T5 se retoma un lenguaje más coloquial, más explícito, pero, desde el punto de vista informativo, mantiene fe a la estructura de T4. A excepción de algunas incursiones de partes textuales tomadas de T3: se la frase «Érase una vez» (T3: 8) pronunciada por Darío para dar circularidad con la frase que pone al final del cuento de la muerte de Max «Desde el érase una vez hasta el colorín colorado: locura» (T5); el elemento metateatral con el nuevo elemento de la canción de la Sirenita; la reaparición de expresiones coloquiales, y un incremento, con respecto a T4, de las expresiones jergales y groseras pero sólo en los discursos indirectos relatados por los personajes o, como ya se ha dicho, en el caso de Darío al acercarse al final de su relato retoma a veces el lenguaje escabroso:

Sara- Y no habría conocido a la danesa. Y me hizo bien hablar con el médico de la cara quemada. La polaca les tiraba la comida a los enfermeros. Se hacía la buena, pero, en cuanto se descuidaban, les tiraba el espagueti. Dormía en mi misma planta. Se pasaba las noches gritando.

Abel- Solo fue una noche.

Sara- Una me reconoció en el jardín. Oía a pises. “Presidenta”, me dijo. “Presidenta, ¿cómo enganchaste a ese cañón, si no tienes tetas? Ese hombre se merece una hembra de verdad”.

Abel- ¿Eso te dijo?

Sara- Gustas a las mujeres.

Abel- Solía gustarles, sí. (86)

«DARÍO [...] “Solo son mierda”. Me premiaba por hacerlo bien, me pegaba si lo hacía mal. Cuando me veían llorar, las chicas decían: “Confía en Max, ese hijodeputa nunca te fallará.» (T5). En comparación con las otras versiones, en T5 hay una intensificación en la relación de sumisión José/María con una acotación: «*Empieza a desnudar a José.*», «*Lo besa, desnudándolo. Él se resiste al sexo, pero ella lo rinde*» y una mayor coincidencia de simbología bíblica con palabras como: lluvia<sup>36</sup>, sacrificio, sangre, ángel.

---

<sup>36</sup> Esta lluvia, necesaria para los productos de la tierra, es como un don del cielo (Mt 5,45), pero a veces puede ser catastrófica (Mt 7,25. 27); la lluvia puede ser de fuego, y entonces es símbolo de castigo (Lc 17,29). «José: Max lo redactó, tú le sostuviste la mano para que firmase. Habría firmado cualquier cosa. En los días finales, era un pobre diablo embrutecido por el resentimiento y la lluvia.» (T5)

### 3.3.4. EL PRINCIPIO DE NO INTERACCIÓN

Los personajes de Más ceniza son como focos en la elipse, distantes pero relacionados entre sí. Es precisamente su relación en la que se centrará esta sección, ya que hay contacto entre las parejas en algunas partes del texto:

- de reacción indirecta a las palabras o acciones de un personaje de otra pareja;
- visual (mirada);
- intencional, directo.

Véase un ejemplo del primer tipo de contacto en un fragmento de T1:

HOMBRE: [...] Que yo recuerde más que él es raro, porque él piensa más rápido que yo. A menos que entre velocidad y el tamaño de la memoria no haya relación. (*Miguel se pone en pie. Mientras se abrocha el chaleco antibalas, mira a la Mujer, cuyo sueño se va agitando*). [...] Cuando llegué a esta ciudad, sólo traía la dirección del cabaré de Max. [...] Me preguntó quién era mi madre. Se lo dije. [...] se fijó en mis piernas. Estas piernas (*Se levanta la falda. La Mujer despierta sobresaltada.*) (51)

En el monólogo de Hombre hay una irrupción de las acotaciones, donde el significado de «*Miguel se pone en pie. Mientras se abrocha el chaleco antibalas, mira a la Mujer, cuyo sueño se va agitando*» es que mientras el personaje tiene la palabra, las otras parejas realizan simultáneamente sus acciones. En «*Se levanta la falda. La Mujer despierta sobresaltada*». Por otro lado, la acción que realiza el Hombre provoca una reacción en la Mujer que se mantiene en todas las versiones. Sin embargo, en T4, T5 la acción que realiza Darío cambia: pone una rama de rosas sobre la cama. En el desarrollo de la historia queda claro que esa primera reacción de Mujer es un símbolo premonitorio, ya que el sexo de Hombre es para Mujer una prueba de engaño. Esto es evidente en la lectura, pero menos comprensible desde el punto de vista del espectador, ya que, a primera vista, lleva a pensar que los personajes están todos en el mismo lugar y son conscientes de la presencia de los demás. Así, esa acción es un símbolo de premonición para el lector, funciona como una pista falsa para el espectador. Estas interacciones en T1, podrían aparecer como accidentes o grietas en el espacio-tiempo, justificadas por la primera parte de la fórmula inicial, «*Salvo donde se indique otra cosa*» pero ya contradicen el hilo rojo que debería ser el conductor de la obra, es decir «*cada pareja se comportará como si los demás no estuvieran en escena*». En general, si se sigue leyendo T1, T2, T3 las interacciones de los personajes adquieren la apariencia de un mapa de pistas-símbolos que, sin embargo, sobrepasan el principio de no interacción colocado al principio, y adquieren la apariencia de amplificadores de sentido. Un ejemplo es el comienzo de la escena de los diez en T1, T2, T3, en la



que hay un momento metateatral de Abel/Miguel, que se condensa en una línea de Abel en T4, T5. Véase T1 y T4 y T5 en comparación:

#### T1

MIGUEL.—(*Transportandose paulatinamente a la situación de que habla. Los otros personajes—salvo Regine, que está detrás de la silla—, se irán sentando entre el público y Miguel y mirarán a éste como a un televisor.*) Rodaron tres veces y pegaron los mejores momentos [...] (*Ilustra con cuerpo y voz lo que va diciendo.*) La fatiga de los ojos, la mano en la mejilla, los ritmos, quella inflexión de la voz como a punto de quebrarse... (*Mira un lugar en el público...*) [...] (*Los demás dejan de mirarle, se miran entre sí y al público.*) [...] (*Hace con las manos el gesto que la Mujer intentó imitar en la escena séptima*) (*Silencio. Parece volver a la actualidad.*) No ha funcionado. (69)

#### T4/T5

Abel: Rodaron muchas veces y pegaron los mejores momentos. No se dejó nada al azar. La ropa, el color del fondo, todo fue elegido con cuidado. Las manos abiertas, la fatiga en los ojos, la voz a punto de quebrarse. Cada espectador debía sentir que lo miraba precisamente a él. (*Los demás lo miran como público.*) Eché adelante el cuerpo, señalé a la cámara y, entre dos silencios, dije muy lento: (*Hace el gesto.*) “Con la verdad por delante”. (*Silencio.*) No ha funcionado. (T4: 94)

En T4 se elimina tanto el contacto directo con el público y entre los personajes, como el indirecto que Abel sufre por parte de los demás, mientras que este último se recupera en T5. A estas alturas del desarrollo de la historia ya está claro que los personajes no están en el mismo lugar, por lo que en T5 se atrae la mirada para resaltar que todos saben de qué habla Abel, todos han visto o están viendo su discurso. De hecho, a partir de esta línea, los demás personajes se sincronizan en el tema y empiezan a hablar de él. Se eliminan todos los indicios de interpretación diagramática.

La frecuente violación del principio de no-interacción en T1, T2, T3, tiene toda la apariencia de ser una redundancia, sin considerar que al querer híper-mostrar los símbolos de predestinación, o de las conexiones entre los personajes, el resultado es un debilitamiento tanto de la fuerza de la instancia de no-comunicación, como de la ruptura de la regla. De hecho, ya en T2 Mayorga modifica esta primera disposición de la obra dando unas coordenadas más claras. En las versiones T4, T5 las parejas actúan mayoritariamente de forma independiente, interactuando entre sí en raros momentos, nunca directamente, sólo con la mirada, manteniendo la regla inicial, con la excepción de tres momentos en los que se transgrede más claramente el principio de no interacción:

#### T4/T5

JOSÉ. Escondas donde escondas a tu hijo, Max llegará hasta él.  
(Pausa.)  
Todo ha sido idea de Max.  
(Pausa. JOSÉ mira a los demás personajes, al público.)  
Todo está en la cabeza de Max. Todo esto. Toda esta gente. (T4: 108)

#### T4/T5

ABEL. No dejaré que te acerques al niño. No volverás a verlo. Si quieres volver a verlo, tendrás que venir conmigo. Él va a estar allí, conmigo.

SARA. No podéis llevar al niño. Entre diez mil...

ABEL. ¿No vas a ir a protegerlo? ¿Qué clase de madre eres?

*(La acosa.)*

¿No vas a ir a cuidar de él? ¿No vas a ir a defenderlo?

*(La acosa. «¿No vas a cuidar de él?», repite, «¿No vas a defenderlo?». Hasta que SARA se revuelve, lo golpea en la cara. Pausa.)*

JOSÉ. Un poco de verdad al fin. Un ángel.

*(Sale.)*

ABEL. Vamos a cuidar el uno del otro. Yo quiero cuidarte, Sara. Haría cualquier cosa por ti. Tú también, ¿verdad? ¿Verdad que harías cualquier cosa por mí?

*(REGINE se pone en pie, toma la invitación para el mitin y el ramo de rosas amarillas y sale. Todos la ven salir. Pausa.) (T4: 109)*

#### T4/T5

DARÍO. [...] «Si ella me hubiera dado un hijo, me hubieras respetado, Max. Podríamos haber sido tan felices los tres...». Me he mordido los labios, me he tragado las lágrimas y le he dicho: «He aprendido un beso nuevo, Max, ¿quieres probarlo? Pero es con los ojos cerrados, Max, tienes que cerrar los ojos». *(Maneja a REGINE como si ésta fuera MAX.)* «No hagas trampas, Max, no puedes abrirlos. Un beso nuevo. El beso más profundo». *(Simula que besa a Max en el cuello y con un cuchillo lo degüella. Los demás personajes se quedan como sin saber qué hacer.)* No ha sufrido. Sonreía. [...] (T4: 104)

En el primer fragmento, no hay una interacción directa, sino que hay una acción que sufren todos los demás personajes y el público por parte de José «*JOSÉ mira a los demás personajes, al público*» y se produce en el punto de máxima tensión del conflicto María/José y corresponde al momento en que José revela una verdad que implica a los personajes directamente, al público simbólicamente. En el segundo fragmento se produce el clímax del conflicto Abel/Sara, al que sigue la frase de José «Un poco de verdad al fin. Un ángel.» Mientras que en el punto de resolución de su conflicto, todos los personajes reaccionan a la salida de Regine, la ven. En el tercer fragmento, en la resolución del conflicto Darío/Regine, la simulación del asesinato de Max actúa directamente sobre los personajes, que «*se quedan como sin saber qué hacer*». El hecho de que Mayorga utilice el verbo ‘ver’ en esta interacción aumenta el valor indeterminado de todo el enunciado al implicar la intencionalidad de la mirada.

### 3.3.5. EL ESPEJO, LOS GESTOS, LA IDENTIDAD

Si en T1, T2 y T3 la repetición de los rasgos característicos de los personajes en las palabras, en los gestos, en los objetos y en las acciones actúa como una afirmación de la idea, la verdad o el ser que los componen, en T4 y T5 todo se comprime en la metáfora: en el lenguaje, en el cuerpo y en el gesto. El gesto es ese lugar del cuerpo donde no hay identidad sino carácter: esto significa que el gesto es primordial, anticipa el lenguaje y con él la identidad. Mayorga tiene claro que la acción no es reveladora del ser, es más, a menudo lo niega. Si la identidad no deja espacio al gesto, el individuo se pierde, y así la comunicabilidad de la verdad se hace imposible: el lenguaje traiciona, el cuerpo se aniquila, el gesto fracasa.

Todo esto se repite estructuralmente en los diálogos que, además de superponerse, tienen la configuración de soliloquios: todos se sacan a sí mismos, todos tienen sed, nadie ve el agua, todos tienen una identidad rota y sólo se puede dialogar a mordiscos. La incomunicación se hace aún más dramática cuando, en la insuficiencia y la falsedad del lenguaje, los personajes intentan buscarse en los gestos: «SARA: *Tus manos. Cuando haces así. (Intenta un gesto; fracasa). No sé cómo haces.*» (T4/T5) «MARÌA *se tapa los oídos, no puede escuchar más.*» (T4/T5) «JOSÉ *Busca en su cuerpo cómo caminaba. Fracasa*» (T4/T5). La incompletud también es característica de los cuerpos que parecen híbridos, mutilados, sobrenaturales, enfermos o impotentes. La consecuente vestimenta y expolio de los personajes, va de la mano de su incierta y mudable identidad, una identidad superficial, intercambiable como un vestido, al fin y al cabo es un juego teatral: a Darío le basta con ponerse una peluca que imita el pelo de Regine, para ser Regine. Pero la metamorfosis es más profunda, ya no es sólo un juego, ya no es sólo teatro o cabaret: Darío pierde sus propios límites y se mete en el cuerpo de Regine; María invade la identidad de José, le roba el cuerpo, le da un nombre, una acción, una historia; Abel, que pretende abarcar la identidad de todos, encumbrarse como símbolo de la democracia, en realidad no es nadie, que guarda la verdad por delante y la mentira a su lado. Sara desde su estado liminal entre el sueño y la vigilia para decirle la verdad, pero los personajes no escuchan, están cada uno encerrado en su propio infierno, un poco como *A porte di chiuse* de Sartre (1944). «¿Crees que un espejo nos ayudaría a vivir?» (T1, T2, T3, T4, T5). Sí, si pudieran mirarse de verdad, pero como el gesto de Sara, los que intentan mirarse en el espejo «fracasa», porque se miran frente a un «espejo que no hay» (T4: 91). El símbolo del espejo, que es el reflejo, por tanto la identidad, tiene profundas raíces en la filosofía, de hecho Mayorga se inspira en la crítica de Benjamin al historicismo y, en general, en la concepción de la temporalidad y su significado, in cui il filosofo, en *Tesis de la filosofía de la historia* ([1940], 1971), cuestiona la linealidad de las representaciones de la historia, argumentando que no existe un proceso continuo y uniforme en el tiempo, y que éste no es mejorable y progresivo. A partir de esto, argumenta que el hombre no tiene que proyectarse

necesariamente hacia el futuro para satisfacer sus aspiraciones. Para el filósofo, hay que buscar en las ruinas del pasado porque es ahí donde se esconde la raíz de una identidad consciente.

Mayorga "Piensa que el mejor teatro histórico es el que abre el pasado, pues lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina el pasado o si la desestabiliza, si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis, si se adhiere al prejuicio o lo desmonta, si recoge la perspectiva hegemónica u otra desde la que se hace visible lo hasta ahora olvidado." pero "Esto no significa que se haya perdido el miedo a la Historia, el miedo a los espejos, como dice Amestoy "Tenemos miedo a la historia, tenemos miedo a nuestra propia historia; no queremos mirarnos al espejo. Ni al espejo de la historia; ni —mucho menos— al espejo del teatro, si en ese teatro está nuestra historia." (Barrera Benitez, 2001: pp 5-6)

Que el espejo esté roto o ausente, representa la causa principal del desconcierto de los personajes: no hay salida, no hay redención porque son la ruina de sí mismos. Así, Miguel/Abel en T1, T2 y T3 abandona su conciencia inconsciente «Si te miento, estoy solo ante ti, porque tu miras a uno que no soy yo» y el miedo a la mentira se convierte en una mera frase, en una mera apariencia, ya que la utiliza como arma. No hay espejo en T4 y T5 porque los personajes son pura imagen, son sólo reflejo. De hecho, es paradigmático que al final de las dos últimas versiones ya no es Regine quien mira a través del espejo, hacia el público, sino todos los demás personajes menos Regine. El público es el lugar de la catástrofe. Regine, que es una víctima, una fantasmagoría, una sombra, va hacia el sacrificio. Hacia las cenizas.

#### T1

*Se sienta sobre los tobillos. Del espejo viene ruido de avioneta que se estrella. Todos vuelven la cabeza hacia él como si fuera el lugar de la catástrofe. Oscuro. La única luz es la del piloto del interfono. Palautinamente, pilotos similares se encienden por doquier en el escenario y entre el público. Inundación de luz roja; Regine, en pie, con las manos en el marco, mira dentro del espejo.*

#### T2/T3

*Se sienta como una sirena. Del espejo viene ruido de avioneta que se estrella. Todos vuelven la cabeza hacia él como si fuera el lugar de la catástrofe. Oscuro. La única luz es la del piloto del interfono. Palautinamente, pilotos similares se encienden por doquier en el escenario y entre el público. Inundación de luz roja; Regine, en pie, mira dentro del espejo.*

#### T4

*Como si las piernas no la sostuviesen, se deja caer sobre el colchón en la postura que tenía REGINE. Ruido de avioneta que se estrella, de espejo que estalla, gritos de dolor y de pánico. Todos se vuelven hacia el público como si fuera el lugar de la catástrofe.*

#### T5

*Como si las piernas no lo sostuviesen, se deja caer en la postura que tenía Regine. Intenta cantar la canción de la Sirena hasta que del público viene ruido de avioneta que se estrella, de espejo que estalla. Todos se vuelven hacia el público como si fuera el lugar de la catástrofe.*

### 3.4 HETERO-REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD

La preocupación histórica en la poética dramaturgica mayorguiana está íntimamente interconectada con la preocupación por la contemporaneidad cuya relación podría resumirse en la expresión *Jam tua res agitur*, la misma en torno a la cual gravita la reflexión filosófica de Walter Benjamin. «Cada hora puede ser aquella que, como un relámpago, de a ver algo que hasta entonces —cuando todavía no podíamos situarnos en esa posición— era invisible» (2016: 256) es una invitación de Mayorga a considerar el teatro como el relámpago, es decir, a hacerse cargo de la excepcionalidad, de la suspensión absoluta de la ley, allí donde se manifiesta la verdad. De eso se trata, de presentar en la excepcionalidad de un acontecimiento, el pasado como fuerza desestabilizadora, que no confirma el presente sino que lo pone en cuestión. La repetibilidad del hecho histórico radica en poder extraer de él la verdad, el núcleo existencial que es la única materia repetible. No sorprenderá que en *Más ceniza*, en virtud de la mezcla intertextual, se pierdan las huellas de Benjamin en la reflexión kierkegaardiana sobre el mismo tema. Uno de los hilos que se tejen en la trama lleva el nombre de *Timore e tremore* (Kierkegaard: [1843], 2010), en el que el filósofo danés da cuenta de una reflexión histórica del mismo tipo, a saber, que la distancia temporal no debe llevarnos a relacionarnos con la historia con una actitud neutra, impasible, de masa. No hay ninguna interpretación histórica que esté fijada de una vez por todas. Para Benjamin, como para Kierkegaard, la historia es dinámica y está continuamente sujeta a la reinterpretación, en contraste con la visión que afirma la facticidad de los acontecimientos, de la manera progresiva y lineal en que, por ejemplo, pretende hacerlo el pensamiento fascista. Otra vez *Jam tua res agitur*. Más aún cuando en *Timore e tremore*, Kierkegaard se sitúa en uno de los momentos de suspensión de un acontecimiento excepcionalmente impactante, entre el puño de Abraham blandiendo un cuchillo, y el cuerpo de su hijo Isaac. En *Más ceniza* hay un empleo sistemático de la interrupción temporal que reverbera en la estructura y en el contenido de la obra, en la estructura por los diálogos sincopados entre las parejas, en el contenido porque «el significado de la acción no se revela en su conclusión, sino en su interrupción» (Mayorga: 2004, 69). *Más ceniza* es ese momento de suspensión entre el antes y el después de un atentado, de una tragedia. «En este sentido, el modelo recurrente de *Más ceniza* es Génesis 22, versículos 10 al 12, donde Abraham toma el cuchillo para inmolar a su hijo Isaac, y la voz del ángel, llamándole desde el cielo, detiene su mano» (68).

Esencialmente, la reflexión de Kierkegaard prevé una mimesis con el hecho histórico, acción que puede encontrar una feliz correspondencia en la actividad teatral. Sin embargo, esta identificación no es una identificación. Ya Kierkegaard en *Timore e tremore*, al tiempo que marca la

importancia de la comprensión empática del conocimiento histórico, con el resultado de su identificación o reencarnación en la figura de Abraham, entiende que no puede comprenderlo. Pero para acercarse a ella es necesario sumergirse en esa realidad, ponerse en crisis. El episodio bíblico reaparece en el imaginario de Kierkegaard y se revive en función crítica, para germinar en el cuestionamiento personal. Esta reflexión debió ser un terreno fértil para Juan Mayorga. En este punto emerge con nitidez uno de los contenidos que Mayorga ha reelaborado de Kierkegaard, o que tal vez encuentra en él un reflejo en la confección de su poética dramaturgica: la exhortación a participar, que Johannes de Silentio, seudónimo del filósofo danés, hace explícitamente al lector, impulsándole a examinarse ante su propia conciencia, a admirarse en el espejo de la palabra. En la tensión entre la palabra y la historia se produce el teatro, un cierto tipo de teatro cuyo objetivo debe ser superar la oposición entre lo particular y lo universal. En la naturaleza misma del teatro tiende a hallar lo universal en lo particular. Más allá de la poesía, más allá de la historia. La tejido se desenvuelve y se tensa en torno a los hilos de *Los persas* de Esquilo, donde la Sombra del difunto Darío reprocha al pueblo persa —y por extensión, a los espectadores— a captar de lo particular lo universal, a tener memoria del pasado del que puede extraerse una enseñanza para la vida presente. Darío, personaje de *Más ceniza*, no es más que una sombra, sin más que el recuerdo. Lo único que le queda es la memoria y Regine Olsen, una extensión infeliz de sí mismo, o un cuerpo que usurpar, que habitar. Regine, el personaje del silencio, es también una silueta en la vida de Kierkegaard, cuya ausencia, como revela en una de sus cartas privadas a su antigua amante, es olvido, rechazo e inspiración.

“¿QUÉ SOY YO? Nada más que el humilde cronista que refiere sus triunfos; el bailarín que se inclina delante de ti, cuando tú, con una ligereza encantadora, te elevas en medio de la danza; la rama sobre la cual reposas unos instantes cuando te sientes cansada de volar; la voz de bajo que se somete al entusiasmo soñador de tu voz de soprano, para exaltarla todavía más. Sí, ¿qué soy? La gravedad terrestre que te ata al suelo. Soy cuerpo, masa, lodo, polvo y ceniza. Pero tú, Cordelia mía, eres alma y espíritu.” (Huerta Calvo, 2013)

Así introduce Javier Huerta Calvo (2013) *Más ceniza*, citando *Diario de un seductor*, donde la religiosidad de Kierkegaard se manifiesta en una declaración ascética de renuncia al cuerpo, asumiendo el símbolo de la ceniza. Es precisamente en el cuerpo desposeído de identidad y moral donde Gabriela Cordone ve el fil rouge de la obra mayorguiana, que experimenta una identidad «morcelé»<sup>37</sup> añade Claire Spooner, en la que los cuerpos se convierten en un reflejo vacío del logos desbordante. El ataque principal, que es también el acontecimiento final de la obra, es en realidad un tema presente desde el primer momento en forma de ataque a la identidad. La fragilidad de la

---

<sup>37</sup> Ver: Claire Spooner, 2013: pp. 391-396

individualidad está también en el intercambio entre Darío-Regine, María-José, un mecanismo de enmascaramiento querido por Calderón, que en *La vida es sueño* juega con la identidad de Rosaura y Segismundo. El diálogo entre Darío y Regine adopta la forma de un soliloquio de Darío, en el que el silencio de Regine es paradigmático de una opción dramático-filosófica de Mayorga: la elocuencia del silencio. Un silencio que actúa como contrapeso del logos, o que tiene el poder de mostrar la dialéctica entre hablar omitiendo y callar comunicando. «Todo en Calderón es doble, porque cada cosa contiene su contrario. También el silencio, que puede ser retórico» (Mayorga, 2019: 30) en el que la retórica es un valor intrínseco de la palabra *silentium*, que en Mayorga hace pensar «en el *schweigen* alemán, el cual vale para nombrar tanto el silencio como la acción de guardarlo» (31). Las tres parejas se mueven con un grado variable de conciencia de ser personajes, en línea con el dictado brechtiano del distanciamiento.

Los signos de la ficción se dan en el uso de la metateatralidad en varios niveles. El primero, el de Darío, es metateatro en el sentido más inmediato, es actor en un teatro que, no por casualidad, se llama La Frontera. En un sentido más oculto, es un intérprete de la identidad de Regine. En el sentido más profundo, es un intérprete de sí mismo. Metateatro es también cuando José mira a las otras parejas y al público, sabiendo que no es dueño de su propia existencia, y nombra al autor interno de la trama: «Todo está en la cabeza de Max. Todo esto. Toda esta gente» (Mayorga, 2014: 90). La frontera entre lo literario y lo real se difumina, tanto más cuanto que en el mundo hecho de palabras de los personajes, Max representa al autor de la palabra, del lenguaje, que con las palabras no se limita a modelar la vida de los protagonistas, sino que la inventa: «En un rato Max inventó a Regine Olsen una vida. Que poco debe ser la vida, cuando la podemos inventar» (86). Max es el autor de los seis personajes en escena. La referencia a Pirandello, aunque no es explícita, está veladamente presente. La ausencia del personaje, como subraya Barrera Benítez, hace pensar en *Waiting for Godot* (Beckett: 1953), una referencia avalada también por las frecuentes afirmaciones tautológicas y absurdas (Barrera Benítez, 2001: 17). Otra frontera liminar entre la realidad y la ficción es la que recorren Sara y Abel, aunque sea en dos direcciones opuestas. El personaje de Sara está en la ‘frontera’, entre la realidad y el sueño, en la que el sueño, como se descubre al final de la obra, es más verdadero que la mentira que Abel sostiene como baluarte de la verdad, de la objetividad. Sin embargo, Abel, que está tan obsesionado con la mentira, siguiendo ese principio de realidad falaz participa pasivamente en la mentira de su vida. Abel es quizás el personaje menos consciente de ser manipulado, y al mismo tiempo el más taimado manipulador. El punto caliente es el conflicto entre la verdad y la mentira, entre el sueño y la realidad: la dialéctica de los opuestos. El esquema conflictivo se desenvuelve en varios frentes, abarcando la brecha entre las clases sociales, la política, el amor, incluso la religión porque «al fin y al cabo, la religión, cuyo ritmo

marcan la alianza y la condena, entiende de la desesperación y de la esperanza» (Mayorga, 2014: 94).  
Entre María y José fluye cristalino un afluente de Macbeth:

LADY MACBETH:

Was the hope drunk Wherein you dressed yourself? Hath it slept  
since? And wakes it now, to look so green and pale

At what it did so freely? From this time

Such I account thy love. Art thou afeard

To be the same in thine own act and valor

As thou art in desire? Wouldst thou have that Which thou esteem'st the  
ornament of life

And live a coward in thine own esteem,

Letting "I dare not" wait upon "I would",

Like the poor cat i' th' adage? (vv. 39-49)

MARIA:

Que mi destino se cumpla, no depende de mí. Que mi destino se  
cumpla, depende de unos hombres cobardes. (94)

La ascendencia de María sobre José y las estrategias para persuadirlo a que cumpla su destino son las mismas que las de Lady Macbeth. Repite la palabra «hombre», o «héroe» para que él provoque la caída del gobierno mediante un golpe militar. Ella lo instiga «no será qué tienes miedo?» (Mayorga, 1993: 68), lo venera «Al caer la tarde, se hará el vacío en este país. Sólo un hombre podrá llenarlo: tú» (Mayorga, 1994: 42). De Shakespeare a los ecos de los versos calderonianos, de los que Mayorga es deudor:

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,



aunque ninguno lo entiende. (vv.2168-2177)

Además, el modelo de *La vida es sueño* es una piedra angular «para dar expresión a tiempos como el nuestro, en que la realidad es enmascarada e incluso suplantada por ficciones que unos construyen para otros» (Mayorga: 2016). La incursión de Mayorga en los cuentos de hadas transfigurados como la Sirenita, y la Cenicienta, que además de ser nombrados, o en virtud de su nombre, se insinúan en los personajes y en el lenguaje: ‘Érase una vez’, Regine asume la posición de sirena, Darío/Hombre la interpreta en sus espectáculos; Darío/Hombre, Abel y Sara/Mujer traicionan la fábula de Cenicienta, en la que la zapatilla de símbolo de amor encontrado pasa a ser el de la coronación de la manipulación. El mecanismo conflictivo entre las parejas se reduce a mostrar diferentes formas de sumisión y reacción a las dinámicas de poder, diferentes cuerpos e identidades interrumpidas, rotas. El lenguaje no es sólo el efecto del *hybris*, del hombre que sobre la base de una identidad destrozada, juega a ser dios: como Jerjes en la tragedia de Esquilo, como Max en *Más ceniza*. El lenguaje es la causa de la continua propagación, inconsciente o consciente, de este juego. Mayorga no escribe para la absolución, con la caricia de la cura, sino con la ambigüedad del *pharmakon*. ¿Qué elegirá el espectador: la cura, la droga o el veneno?

## CONCLUSIONES

Al final de este camino, es necesario volver a tejer los hilos desenredados, porque la dramaturgia de Mayorga, como hemos visto, es densa pero no como una madeja, es sistemática, ordenada como el tejido de un tapiz: cada hilo se une al otro creando un tejido entre poesía, teatro, filosofía y crítica.

En primer lugar, fue posible construir una teoría del lector interno dentro del texto dramático gracias a la teoría de la crítica de la recepción, de la que se pudieron extraer las primeras coordenadas a partir de la instancia de Iser del lector modelo. Prosiguiendo con el análisis, me di cuenta de que el texto dramático es un texto liminal, que deja espacio no sólo para un lector: de la identificación de tres categorías de lectores empíricos surgieron otros tantos tipos de lectores modelo, coexistentes, premeditados, aunque teniendo en cada versión un grado de implicación diferente.

A esto se añadió un estudio lingüístico de carácter pragmático, es decir, un tipo de estudio destinado a verificar el funcionamiento del texto a partir de la realidad contextual contenida en la obra. Ciertamente, en el proceso de interpretación, el componente individual tiene su propio peso, y hemos tratado de mantener la fe, a grandes rasgos, en sus postulados. Aunque una de las exigencias de Eco es conocer a fondo el uso común de una lengua para captar todos los matices semánticos, en este estudio hemos descendido a las profundidades del lenguaje alcalaíno siempre que ha sido posible, siguiendo siempre el principio de pertinencia del texto, sin desviarlo. El estudio comparativo de las versiones desde la perspectiva del lector ordinario reveló que:

T1 tiene un porcentaje mayor de acotaciones que las otras versiones; presenta una construcción lingüística narrativa, detallada, rica en objetos y descripciones. El autor entra entre las líneas de los personajes, interrumpiendo la fluidez del texto con acciones rítmicas difíciles de entender. La presencia de acciones, gestos, entonaciones, estados de ánimo de los personajes en las acotaciones, pasaron a formar casi otro texto, que ciertamente limitan la libertad imaginativa e interpretativa del lector común. Este tipo de lenguaje se asociaba a un cierre del texto, ya que los huecos a rellenar se limitaban a la reconstrucción de los hechos narrados por los personajes. Su lenguaje es caracterizado, repetitivo y circular. Los leitmotivs actúan como un refuerzo de la idea inicial del autor sobre el personaje: también en este caso, aunque haya lagunas en las identidades de cada uno de ellos, es más fácil para el lector hacer inferencias ya que la información se hace explícita, y la inferencia se extrae de la continua referencia metafórico-simbólica.

En T2 se repiten los mismos rasgos que en T1, con un aclaramiento de la forma de algunas acotaciones, entre ellas, una de las más importantes, la acotación que introduce el principio de no interacción entre los personajes, que, aunque no se respeta en el texto, es indicativa de que el autor avanza hacia una organización más coherente de los mecanismos de su texto.

En la T3, el cambio más consistente se produce en la eliminación de las acotaciones introductorias a las escenas, y otros cambios mínimos, el más importante de los cuales es la condensación sustancial de los subtítulos dispersos entre los diálogos de los personajes. Se eliminan los elementos de atrezzo y las señales luminosas, lo que facilita el texto para el lector común desde el punto de vista de la fluidez. El lenguaje es más conciso, los verbos tienden a ser más precisos, las redundancias o leitmotivs de los personajes se reducen drásticamente, y a través de las omisiones, implican parte de los significados, involucrando así al receptor en mayor medida que en las otras versiones. Este cambio se traslada también al contenido del texto y a su estructura; como Mayorga en la T3 no revela de entrada la futura muerte de Regine, le permite ir

desentrañando poco a poco las distintas piezas del puzzle. Esto cambia, aunque todavía parcialmente, la tensión entre los personajes y entre el lector y el texto.

En T4 se produce la diferencia más significativa entre todas las versiones anteriores: la eliminación de la subdivisión en escenas, lo que conlleva la eliminación, condensación y elisión de las acotaciones, que aparecen breves pero precisas: se limitan a indicaciones gestuales, acciones concretas, sin digresiones ni excesivas incursiones del autor. El tipo de lenguaje se vuelve más omisivo, capaz de devolver algo pero sin definirlo, lo que en este estudio se ha denominado 'poético'. No hay indicaciones de espacio o estatus, ni interpretación de los personajes. Las acciones que realizan están estrechamente relacionadas con la estructura semántica del texto, de la historia, y son coherentes con las posiciones de los personajes.

Aunque el lenguaje se abre a un espectro de interpretación más variado, por su condensación, obliga al receptor a un mayor esfuerzo de comprensión, a una mayor competencia crítica. En esto hemos visto en cierto modo, una apertura del autor al receptor, que mediante el uso de la subdeterminación del lenguaje, o condensación, en una palabra que podría compararse a la palabra opaca y *traslúcida* de Sinisterra, eleva sus expectativas sobre el receptor, le da más libertad siempre dentro de los límites de las necesidades comunicativas del autor. De la circularidad y repetitividad de las versiones anteriores, en T4 se pasa de la cantidad a la cualidad de la palabra, así también el sistema de referencias simbólicas se desplaza de los objetos -presentes en las otras versiones- a unos pocos elementos, unos pocos gestos. Las acotaciones narrativas sobre el silencio y la pausa (muy largo, menos largo que antes, etc.) se abandonan, pasando a ser simplemente (Silencio) y (Pausa).

T5 retoma la estructura básica de T4, pero con diferencias en el lenguaje: aunque es aparentemente más explícita, en realidad conserva la mayoría de las mismas omisiones, y la misma estructura semántica que la versión anterior. Sin embargo, hay acotaciones más recurrentes como (con voz femenina, con voz masculina), tomadas de las versiones anteriores a T4. Probablemente en esta elección hay una mayor conciencia y experiencia de la puesta en escena —una certeza, a pesar de estar suspendida—.

Desde la perspectiva del lector de teatro, se desprende del aparato de las acotaciones de cada versión que:

En T1 la puesta en escena es difícilmente practicable, porque: hay quince escenas y para cada escena el decorado cambia; hay acciones que complican la interpretación de los actores (los

pasajes de objetos, irrupción de subtítulos de acción de los personajes en las líneas de otros personajes, diálogos que se superponen; con la constante violación del principio de no interacción entre los personajes se confunde al público; exceso de detalles difíciles de implementar (la ceniza que se mueve, las huellas de la ceniza, objetos rotos o que se rompen), indicaciones perentorias de luz.

En T2 se presentan los mismos problemas de T1, con un aligeramiento de las disposiciones sobre la escena, una disminución de los objetos y una reducción de las indicaciones sobre la luz, excepto la roja final. La estructura sigue siendo la misma que la de T1, por lo que presenta los mismos problemas críticos.

En T3, la estructura básica es la misma que en T2, de la que, sin embargo, se eliminan las acotaciones que introducen cada escena, los personajes no salen salvo en la última, en la que sólo se va José. El lenguaje es más condensado que en T1, pero mantiene indicaciones para interpretación, estados psicológicos y físicos de los personajes, que determinan una incisiva presencia del autor en el texto.

En T4 y T5 las acotaciones están muy reducidas, no hay indicaciones de iluminación, ni disposiciones de escenas. Quedan pocos objetos para definir el entorno, así como pocos objetos utilizados por los personajes. Se eliminan las indicaciones superfluas de estado, entonación, movimiento; sólo quedan las informaciones que son funcionales al desarrollo de la obra. Los elementos de metateatralidad se subliman en el lenguaje, dejando al intérprete la libertad de tomar algunas de las citas y ponerlas en escena.

Los cambios destacados van de la mano del desarrollo y el cambio de la poética del autor. El abandono del dictado y del estilo narrativo, nos permite pasar del análisis de los personajes, al análisis de las ideas, o del ser, estrechamente relacionadas con los principios éticos, que Mayorga no hace explícitos, pero los implica, los transparenta. Las palabras son el soporte del silencio y viceversa, mientras que en la primera fase de su dramaturgia las palabras parecían dominar todo lo demás. De hecho, su posición estética frente a la escritura de las acotaciones, fue definida así por el autor:

“Cuando a mí me dicen que una imagen vale más que mil palabras, siempre pienso ‘vale, una imagen vale más de mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle Inclán o de Baudelaire’. De pronto uno con palabras crea una imagen como Cristo caminando sobre las aguas, entonces eso es más poderoso que cualquier imagen pictográfica que fuésemos capaces de concebir.” (Cordone, 2008: 115)

El sistema simbólico de referencias cruzadas se mantiene en todas las versiones, representa la constante, así como la yuxtaposición de espacio y tiempo que implica a las tres parejas. La simbología y el aura del sueño parecen ser las de Marco Antonio de la Parra, por lo que los personajes mutilados, desaparecidos y fragmentados se convierten en el espejo del espectador, su «doble» como diría Mayorga (2016: 88). Al igual que ese aura de sueño que envuelve a los personajes en esa suspensión del tiempo, de la que Sara es portavoz, hace pensar en esa imagen del inconsciente que De la Parra hizo coincidir con una escritura teatral parecida a la poesía.

Las citas tomadas de otros textos son en Mayorga como olores familiares y a la vez nuevos: podemos vislumbrar en este mecanismo el de la traducción de Sanchis Sinisterra, o el de la adaptación en la que hay tanta intertextualidad como hetero-escritura. Además, la yuxtaposición de espacio y tiempo, el carácter fragmentario de los diálogos, y todos aquellos principios mostrados en *Por una teatralidad menor* (2010), se van integrando a lo largo de la reescritura.

En la vena del teatro de investigación de un José Sanchis Sinisterra, *Más ceniza* presenta varias particularidades formales. [...]. En este espacio dramático todo apunta a la fragmentación. Los diálogos de las parejas de personajes son interrumpidos por otros, formando así un cuadro multiforme y polifónico, pero no incoherente, ya que las intervenciones se suceden con admirable lógica narrativa. Por ello, conviene primeramente desentrañar los diferentes planos en la composición de la fábula para poder, en un segundo tiempo, establecer la función del cuerpo en el texto dramático. (Cordone, 2008: 117)

El análisis de Cordone no tiene en cuenta las dos últimas versiones, en las que, en mi opinión, se ha producido un cambio significativo: de lo particular a lo universal.

A pesar de que los presupuestos de la ambientación de las primeras versiones de *Más ceniza* bebían de esos mismos principios establecidos por de la Parra, para encontrarse en 1997 con Sanchis Sinisterra, Mayorga trabajó entonces por otros caminos.

Si al principio se trataba de cuerpos mutilados, híbridos o fronterizos, en sus últimas reescrituras éstos también abandonan el disfraz de la fragmentariedad, se acercan a convertirse en ideas.

Los cuerpos, las voces, los silencios se someten a una posición ética frente al mundo, por lo que las raíces de la reescritura tocan sólo a sus maestros, como la crítica y las teorías. A lo sumo se ponen al servicio de esos textos que se desarrollan como enigmas, porque el primero que se cuestiona. Frente a su texto actúa como frente a un hombre.

«El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía» (Mayorga, 2016: 96).



## ANEXO

### Canción de la Sirena

Ven a mí.

Ha llegado la noche

y el mar es oscuro.

Ven a mí.

Yo soy la que te espera en tus sueños,

yo soy tu sueño de espuma.

¿Finges que no me conoces?

Dime si has visto ojos

salvajes como estos

en otra mujer.

Dime si has besado labios

dulces como estos

en otra mujer.

Despiertas cada día recordándome.

Ven.

Ha llegado la noche

y el mar es oscuro.

Tengo un cuento que contarte

mientras me abrazas.

Un cuento en que tú eres mi animal

y yo soy tu animal.

Voy a contártelo a mordiscos,

hombre cobarde.

Ven a que te rompa de dolor el corazón.

Dime si has visto ojos

dulces como estos

en otra mujer.

Dime si has besado labios



salvajes como estos

en otra mujer.

Ha llegado la noche

y el mar está rojo.

Hay un sol en la noche dentro del mar.

Hay un sol de sangre en el mar.

Ven a mí.

Yo soy tu sueño de espuma.

Ven a mí.

Silencio.



## BIBLIOGRAFÍA

ADINOLFI, Isabella, «La magnifica storia di Abramo in ‘timore e tremore», *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 105, no. 3/4, 557–574, 2013.

ALBORNOZ FARÍAS, Adolfo, Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad), *Revista Acta Literaria*, 33, 2006, pp. 109-132.

AMORIM VIEIRA, Elisa, ROJO, Sara, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra», *ALETRIA*, volumen 19, 2, 2009, en red.

ARGÜELLO PITT, Cipriano (2011): «El otro como condición del teatro político», en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. BRIZUELA, Mabel, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 65-71.

BACHTIN, Michail, *Dostoevskij. Poética e stilística*, trad. Garritano Giuseppe, Einaudi, Torino, 1968.

BARRERA BENÍTEZ, Manuel, «El teatro de Juan Mayorga», *Acotaciones*, 7, 2001, pp. 73-94.

BECKETT, Samuel, *Aspettando Godot*, trad. FRUTTERO, Carlo, Einaudi, Torino, 1956.

BENJAMIN, Walter, «Tesis de filosofía de la historia», en *Angelus novus*, 1940, Edhasa, Barcelona, 1971, pp 77-89, en red.

BENJAMIN, Walter, *Strada a senso unico*, Scritti 1926-1927, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1983, en red.

BERMUDEZ, Santiago Martín; CABALLERO, Ernesto; DEL MORAL, Ignacio; MAYORGA, Juan; ONETTI, Antonio; PASCUAL, Itziar; «Reescritura e intertextualidad» en *Drama, Revista de la Asociación de autores de teatro*, número 7, 2001, en red.

BRECHT, Bertold, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001.

BRIZUELA, Mabel, «El teatro de Juan Mayorga. Arte de la memoria», en *Revista La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*, MACCIUCCI, Raquel, pp. 265-272, 2010.

BRIZUELA, Mabel, «Un espejo que despliega: El teatro de Juan Mayorga», *Olivar*, 17, 2012, pp. 188-195.

CABALLERO, Ernesto, «Entrevista con el director», en *Dossier Rinoceronte* de Ionesco, 2014, en red.

CABALLERO, Marta; OJEDA, Alberto, «El Valle-Inclán premia el teatro de ideas de Juan Mayorga» *El Cultural*, 17 de marzo de 2016, en red.

CANDIOTI DE ZAN, Maria Elena, «Pragmática lingüística, intersubjetividad y objetividad», *Epistemología e Historia de la Ciencia*, vol.9, 2003, pp 46-52.

CAPPELLETTO, Chiara, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis, 2002, p. 53.

CASSELLA, Mariastella, «Escritura escénica y Posmodernidad», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33, 2015, pp. 45-56.

CIXOUS, Hélène, *Tre passi sulla scala della scrittura*, a cura de CAROTENUTO Silvana, Bulzoni, Roma, 2002.

CORDONE, Gabriela, «Y el cuerpo se hizo verbo», *Versants* 55:3, fascículo español, 2008, pp. 3-9.

CRUCIANI, Marco, Sottodeterminazione semantica, «interessi pratici e significato in uso» *Esercizi Filosofici* 6, 2011, pp. 49-63.

DE LA BARCA, Calderón, *La devoción de la cruz*, ed, Adrián J. Sáez, *Iberoamericana Vervuert*, vol. 96, Madrid, 2014.

DE LA BARCA, Calderon, *La vida es sueño*, ed. Antonucci Pedro, Marsilio, Venezia, 2009.

DE LA LUZ HURTADO, Maria, Marco Antonio de la Parra: «teatro repleto de mujeres», *Arrabal*, n.7, 2010, pp 181-187.

DE LA PARRA, Marco Antonio, «La palabra en el abismo, Carta a un joven dramaturgo», México, Paso de Gato, núm. 13, 2010.

DE LA PARRA, Marco Antonio, MOODY, Michael, «Marco Antonio De La Parra: Vida, Teatro y Ficción», *Confluencia*, vol. 15, no. 2, 2000, pp. 202–210, en red.

DE PACO, Mariano, «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso». *III Época*, 11, 2006, pp 55-60.

DE SOUZA, Maria Aparecida, «Dramaturgias del personaje contemporáneo: fragmentación, montaje y collage», *Revista Cena*, 29, pp 113-124, Porto Alegre, 2019, en red.

DI PASTENA, Enrico : «El reloj y la canción: la dimensión metatextual en Himmelweg», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli -sezione Romanza-*, LII/1-2, 2010, pp. 29-57.

DERRIDA, Jacques, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1983.

ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano, 2016.

ESBEC, José Maria, «Un acercamiento a la puesta en escena de Más Ceniza, de Juan Mayorga», *Revista Pygmalion*, 6, 2014, pp 245-247, en red.

FAURA, F.M., «La importancia del teatro. Entrevista a Juan Mayorga», *Cuadernos de Aleph*, número 10, 2018, pp 179-182.

FEIJOO, Luis Iglesias, «Calderón En La Escena Y En La Imprenta: Para La Edición Crítica De El Príncipe Constante», en *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268. en red.

FERNÁNDEZ, José Ramon, «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 289, 1999, pp 54-59.

FLOECK, Wilfried, «Notas: Reseñas Iberoamericanas», *Literatura, Sociedad, Historia*, vol. 2, no. 3 (6), 1995, pp. 49-53, en red.

GABRIELE, John P., «El teatro como palimpsesto: la configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga», *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 15, 1999, pp. 127-142.

GABRIELE, John P., «El teatro como palimpsesto: la configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga», *Alpha* numero 15, 1999.

GARNELO MERAYO, Saúl, «La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: El lector por horas», 1996, pp 303-316.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, “Dramaturgia de lo irrepresentable: Juan Mayorga y la Shoá”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 8, vol. IV, Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 359-366.

GARNELO MERAYO, Saúl, «*La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra, El lector por horas*», en *Estudios humanísticos. Filología*, N° 27, 2005, pp. 303-316, en red.

GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.

GERRATANA, Anna, «Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne», *Baig IV*, 2011, pp 25-34.

GÓMEZ VALENCIA, Ana María, «*La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga*», tesis doctoral Universidad Complutense, Madrid, 2018, en red.

HUERTA CALVO, Javier «Introducción a *Más ceniza* de Juan Mayorga», *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado*, 5, 2013, pp. 103-115.

KIERKEGAARD, Søren, *Timore e tremore*, a cura de Cornelio Fabro, BUR, Prima edizione digitale 2012 dalla undicesima edizione BUR Classici del Pensiero 2010, en red.

KRISTEVA, Julia, «La parola, il dialogo, il romanzo», en *Séméiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, , 1978.

ISER, Wolfgang, «Il processo della lettura», R.C. Holub, *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino, 1989, pp 43-69.

ITALIA, Paola; RABONI, Giulia, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci editore, 2010.



LLADÓ, Albert, «Juan Mayorga: “Hay que desobedecer al espectador”», *La Vanguardia*, 23 de junio, 2014, en red.

MARTINEZ, Monique, *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, p. 125, en red.

MATTEINI, Carla. «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 48-53.

MATTEINI, Carla, «Realidad y representación», en *Página Abierta*, 145, febrero de 2004, en red.

MATTEINI, Carla, «Voces para el 2000», *Primer Acto*, 272, 1998, pp. 6-15, en red.

MAYORGA, Juan, *Discurso Real Academia Española*, Villena Artes Gráficas, Madrid, 2019.

MAYORGA, Juan, «Elipses de Benjamin», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2,2010, pp. 372-374.

MAYORGA, Juan, «Mi padre lee en voz alta», *Participación Educativa*, julio de 2008, pp. 139-141.

MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014*, Segovia: La Uña Rota, 2014.

MAYORGA, Juan, *Elipses*, Segovia: La Uña Rota, 2016.

MAYORGA, Juan, *Más Ceniza, Primer Acto*, 249, 1993, pp 49-87.

MAYORGA, Juan, *Más Ceniza, Calderón de la Barca*, 1992, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 7-72.

MAYORGA, Juan, *Más Ceniza*, Madrid, Visor, 1996.

MAYORGA, Juan, *Más Ceniza, Pygmalion*, 5, 2013, pp. 117-158

MAYORGA, Juan, *Introducción a La escena sin límites*, Ñaque, Madrid, 2002, en red.

MAYORGA, Juan; PIMENTA, Helena, «La vida es sueño de Calderón de la Barca», en *Cuadernos Pedagógicos*, 42, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2012.

MOLANES RIAL, Monica, «Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga», *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 2014, pp. 161-177.

NARDELLI, Elena, Derrida e la scena della traduzione, *Esercizi Filosofici*, 9, 2014, en red.

ORAZI, Veronica, «Dalla narrativa alla scena: José Sanchis Sinisterra e la riscrittura teatrale», pp 119- 135, en *Il racconto a teatro dal dramma antico al secolo de oro alla scena contemporanea*, Università degli studi di Trento, pp. 119-135.

OROZCO VERA, Maria Jesús, «Dramaturgia y comunicación: el papel del receptor en la obra de Juan Mayorga», en *Boletín Hispánico Helvético*, 19, 2012, pp. 97-108.

PASCUAL, Itziar, «Algunas premisas sobre la creación de José Sanchis Sinisterra», en *Revista Artículos*, 1999, pp 53-77.

PIRANDELLO, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, 1921/2019.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «Entrevista a José Sanchis Sinisterra», 11 de noviembre de 2005, en red.

RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, «El espacio de la crítica, el lugar de la utopía: el teatro de Juan Mayorga» en *Revista Iberoamericana* 62, 2016, pp. 225-234.

SÁEZ, ADRIÁN J., «Reescritura e intertextualidad en Calderon: No hay cosa como callar», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.

SALVA ARTESERO, Ruth Vilar, «Conversación con Juan Mayorga», (*Pausa.*), 32, 2010, en red.

SANCHIS SINISTERRA, José, «El gran teatro natural de Oklahoma», *Primer Acto*, 222, 1988.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Manifiesto (latente) del teatro fronterizo*, 1977, en red.

SANCHIS SINISTERRA, «Por una teatralidad menor: y: dramaturgia de la recepción», Volume I, *Cuadernos de ensayo teatral*, Paso de Gato, Madrid, 2007, en red.

SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, 57/113-114, 1995, pp. 341-361.

SARTRE, Jean Paul, *A porte chiuse*, traducción G. V. Sampieri, en red.

SHAKESPEARE, William: *Macbeth*, trad.. BERTINETTI, Paolo, Einaudi, 2016.

SOLANAS JIMÉNEZ, Carmen, «La pragmática y (La filosofía) de la palabra dramática en la obra de Sanchis Sinisterra», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 37, 2012, pp. 329-49.

SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Doctorat de l'Université de Toulouse, 2013.

VELILLA, Beatriz, «El inventor de mundos a través de palabras», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, 2017, pp. 710- 735.

ZAMORA, José A., MATE, Reyes, MAISO, Jordi, «El teatro es la más política de las artes, entrevista y conversación con Juan Mayorga», *Constelaciones-Revista de Teoría Crítica*, número 7, 2015, pp. 450-495.

