

El teatro como filosofía en *Himmelweg* y *Hamelin*, de Juan Mayorga: shock estético, zona gris y silencio

Elena Cano Sánchez¹

Recibido: Recibido: 26 de enero de 2023 / Aceptado: 3 de marzo de 2023

Resumen. En el presente trabajo propongo una búsqueda de los elementos metateatrales presentes en el teatro de Juan Mayorga cuyo propósito es producir un shock estético que revierta la sensibilidad del espectador actual hacia la injusticia social. Para ello comenzaré con un análisis sociopolítico de la formación de la ciudad moderna y el cambio de paradigma en la recepción del espectador contemporáneo. Tomaré como referente la filosofía de Walter Benjamin y su interés por el teatro dialéctico de Brecht por la idoneidad de los efectos de extrañamiento para producir un pensamiento dialéctico. Por último, nos detendremos en *Himmelweg* y *Hamelin*, para estudiar como la metateatralidad, la zona gris, y el silencio, como gestus brechtiano, producen un distanciamiento en el espectador que fomenta su conciencia ética hacia la otredad.

Palabras clave: Juan Mayorga; shock estético; Brecht; *Himmelweg*; *Hamelin*

[en] Theatre as Philosophy in *Himmelweg* and *Hamelin*, by Juan Mayorga: Aesthetic Shock, Grey Area and Silence

Abstract. In this paper I propose a search for the metatheatrical elements present in the theatre of Juan Mayorga whose purpose is to produce an aesthetic shock that reverses the sensitivity of the current spectator towards social injustice. For this I will begin with a socio-political analysis of the formation of the modern city and the paradigm shift in the reception of the contemporary spectator. I will take as a reference the philosophy of Walter Benjamin and his interest in Brecht's dialectical theatre for the suitability of the effects of estrangement to produce a dialectical thought. Finally, we will stop at *Himmelweg* and *Hamelin*, to study how metatheatricality, the gray area, and silence, as Brechtian gestus, produce a distancing in the spectator that fosters his ethical awareness towards otherness.

Keywords: Juan Mayorga; aesthetic shock; Brecht; *Himmelweg*; *Hamelin*.

Sumario. 0. Introducción. 1. La formación de la ciudad. 2. La igualdad de las inteligencias y la verdad inintencional. 3. Metateatralidad, zona gris, y silencio, en *Himmelweg* y *Hamelin*. 4. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Cano Sánchez, E. (2023) "El teatro como filosofía en *Himmelweg* y *Hamelin*, de Juan Mayorga: shock estético, zona gris y silencio", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 27-32.

0. Introducción

Cuando pienso en el teatro de Juan Mayorga, enseguida se configura ante mí la imagen de una elipse cuyos focos, F1 y F2, son ocupados respectivamente por la ciencia de la filosofía y por el teatro. De la tensión que generan ambos focos, brotan distintas constelaciones. Constelaciones que contienen personajes, piezas, o incluso lugares que, el reciente premio Princesa de Asturias, nos invita a imaginar. Para Mayorga, cuanto más distanciados se encuentren estos focos, más improbables, y por ello más ricas, serán las ideas que surjan de entre ellos.

Debido al tema que nos ocupa en este encuentro, cuyo propósito es repensar la relación entre filosofía y

teatro, me parece productivo hacer un estudio de las propuestas que articula Mayorga para responder a, las que considero, son las dos grandes preguntas filosóficas que engloban su preocupación ética y estética ante el teatro: ¿Qué posición debe tomar el autor ante el espectador? ¿Cómo me relaciono con el pasado, con la huella? Ambas preguntas tienen su raíz en el profundo interés que el dramaturgo ha mostrado por Walter Benjamin a lo largo de sus ensayos filosóficos y piezas teatrales.

Walter Benjamin pasó gran parte de su vida buscando un dispositivo artístico que sacara al espectador de su embelesamiento, que lo hiciera reaccionar ante el embotamiento de los sentidos que provoca el surgimiento de la gran ciudad. Si bien Benjamin desgraciadamente no tuvo tiempo de desarrollar una teoría estética y teatral

¹ Universidad Carlos III de Madrid/Universidad de Alcalá. elena.cano@uc3m.es
Trabajo desarrollado en el marco de un contrato postdoctoral Margarita Salas.

que conectara poderosos conceptos como *imagen dialéctica*, *shock estético*, o *memoria colectiva*, con un dispositivo escénico, como conclusión de mi investigación acerca del teatro de Mayorga [Cano Sánchez, 2022], me atrevo a señalar que este dispositivo teatral se puede extraer de la obra del autor madrileño por su constante pregunta hacia la dialéctica autor-espectador, así como por su preocupación por la memoria del pasado.

En el presente trabajo me propongo estudiar los elementos distanciadores de las piezas de Juan Mayorga que puedan producir un *shock estético* estimulando la conciencia del espectador hacia la otredad. Pero antes, veo necesario comenzar con un breve repaso por la formación de la ciudad moderna, germen del embotamiento de los sentidos del espectador actual, para posteriormente centrarnos en las consecuencias que los elementos de distanciamiento brechtianos pueden favorecer en el espectador moderno.

1. La formación de la ciudad

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios de siglo XX, una gran población que en un inicio había tendido a expandirse hacia lo rural, se instala en la ciudad en busca de un nuevo modo de vida laboral dando lugar a la *masa urbana* como una de las figuras referenciales de la humanidad [Castellano, 2016: 55]. La percepción del tiempo que tenían los trabajadores rurales como devenir lineal, tranquilo y sin sobresaltos tecnológicos, es reconfigurada con la llegada a las fábricas. Como producto del nuevo sistema metropolitano, el individuo moderno debe adaptarse a la visión cotidiana de la multitud favoreciendo, de forma inconsciente, una serie de alteraciones en su psique. Junto al exhaustivo control temporal de la producción de las fábricas y la creación de la jornada laboral, empieza a florecer el nuevo ocio como forma de tener tiempo propio. Sin embargo, en el tiempo propio el ritmo laboral seguirá presente: el trabajador extiende su estado de absorción dentro del proceso productivo a todos los ámbitos de su vida. Este cambio de paradigma tiene como consecuencia una transformación en el modo de recepción de la obra artística.

Según Kracauer (1995), la constante transformación de la ciudad no deja lugar a la rememoración, la renovación de la ciudad destruye “los puentes con el mundo de ayer” [Kracauer, 1995: 28], diluyendo la dimensión histórica de las ciudades modernas. La experiencia moderna queda volcada en el instante presente, lo que produce que el hombre quede atrapado en la percepción volátil del tiempo, en la vacuidad de la historia.

La ruptura con el pasado, en cuya consumación se esfuerza incansablemente la humanidad civilizada desde hace más de un siglo, agudiza nuestra conciencia más y más hacia el presente. Esta acentuación del presente es al mismo tiempo, sin duda, acentuación del cambio. [Simmel, 1988: 37]

La respuesta del ciudadano ante la rapidez y alternancia de las imágenes que suceden a su alrededor es vio-

lenta. El choque sensorial agota al individuo y, a partir de la incapacidad para reaccionar ante nuevas excitaciones “con una energía de la misma intensidad” [Simmel, 2013: 46-47], surge el hombre *blasé*, el hombre hastiado. Este conjunto de actitudes ciudadanas no deben ser entendidas como estados temporales, sino como adaptaciones sociales para protegerse de la hiperestimulación producida por los *shocks metropolitanos* y *bélicos*.

La defensa *anti-shock* del ciudadano que huye de la intensidad, dificulta la aparición de la memoria colectiva y, por tanto, la empatía con los acontecimientos pasados. La mirada del ciudadano moderno ante el constante bombardeo metropolitano pasa a ser indiferente, fría, una mirada que no mira, que concentra su atención en la protección del individuo. Simmel, en su ensayo *Sociología de los sentidos* (1908), señala que el crecimiento del sentido visual provoca el decrecimiento del resto de los sentidos y esto aumenta la sensibilidad para lo agradable o lo desagradable. De esta forma la vista se atrofia provocando una dificultad en las facultades de síntesis. Simmel considera que existe una tendencia en el ciudadano a convertirse en corto de vista, lo que deviene en hacerse corto en todos los sentidos. El ciudadano integra en él las características de la modernidad: el aislamiento y distanciamiento social, atrofiando su capacidad para empatizar con acontecimientos lejanos en el tiempo y dando lugar al olvido de la experiencia colectiva y transmisibles.

Prensa y la radio, propios del contexto urbano, se caracterizan por la naturaleza de su impacto presente en los titulares, en lo efímero de sus mensajes y en la caducidad de sus contenidos, todos ellos aspectos regidos por la ley de la novedad. Su efecto sorpresa genera un shock inicial que intenta perpetuarse mediante el repiqueteo en bucle de los mensajes. [Castellano, 2016: 80]

En *El Narrador* (1936), Benjamin denuncia esta situación de la siguiente manera: “una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” [Benjamin, 2009: 41]. La pérdida de experiencia real y colectiva expropia la subjetividad de los ciudadanos haciéndolos a todos partículas iguales de una gran masa. El inabarcable número de estimulaciones con las que un transeúnte es bombardeado diariamente, —junto con el reparto desigual del dinero y el aumento de los precios, según Simmel, produce una modificación de su aparato sensitivo y su intelecto por medio de la cual el cuerpo humano deviene en *tecno-cuerpo-social* [Buck-Morss, 1993: 56].

Benjamin pensaba que el único modo de hacer frente a los *shocks metropolitanos* era por medio de los *shocks estéticos*. Mediante este tipo de *shock* se pueden alterar los regímenes de sensorialidad, por ello dedicó gran parte de su obra a estudiar nuevas técnicas artísticas que pudieran crear una nueva forma de recepción. Para Benjamin es necesario hacer una nueva lectura de la historia donde las víctimas sean los protagonistas para que su testimonio sea escuchado y el espectador tenga interés por conocer la historia sepultada bajo la experiencia do-

minante. Consideraba que a través del arte adecuado, el ciudadano podría salir de la norma capitalista y emprender una lucha a favor de los oprimidos para que la barbarie dejara de repetirse.

Los principales rasgos del *shock* son brevedad, carácter irrepetible e intensidad. Aunque la duración del *shock* sea muy breve, produce un fuerte impacto en la memoria. Benjamin concebía esta sensación producida por el *shock* como un despertar, un despertar inseparable del extrañamiento y, por ello, el artista debía reapropiarse del mismo para sacar al espectador de su estado alienado.

Benjamin, que estudió durante un tiempo el cine como aparato para producir reflexión, verá posteriormente en el teatro de Brecht una poderosa herramienta para lograr que el espectador saliera de la anestesia de sus sentidos. A través de la utilización de la técnica del teatro de una forma no comercial, Benjamin consideraba que era posible despertar del *hechizo capitalista* y entrenar una mirada política hacia las injusticias sociales. Benjamin veía en el teatro dialéctico de Brecht la posibilidad de producir una voluntad crítica en el espectador. Pensaba los efectos de extrañamiento como *shocks estéticos* que romperán la identificación afectiva del espectador con la escena a favor del pensamiento crítico, del pensamiento dialéctico.

Del mismo modo, Mayorga busca un espectador productivo que, tras ser agitado por el *shock*, ponga en cuestión la violencia que contiene el lenguaje, su poder para convencer, lo que velan o muestran las palabras. Mayorga busca que el espectador tome conciencia de la posición que elige como ciudadano pasivo ante las injusticias sociales. “La transfiguración se produce no en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Sucede porque el espectador la desea, y la misión del actor consiste en provocar ese deseo” [Mayorga, 2019: 54].

Si bien tras mi análisis del teatro de Mayorga, concluyo que el teatro del madrileño es un teatro dialéctico plagado de elementos distanciadores que mantienen al espectador en un estado reflexivo y, cuyo *gestus* más importante es la palabra *Silencio*, hay una diferencia insalvable entre el teatro de Bertolt Brecht y el teatro de Mayorga: la posición que eligen ante el espectador.

2. La igualdad de las inteligencias y la verdad inintencional

Buck-Morss habla de “verdad inintencional” para referirse al proyecto filosófico de Benjamin. Para el filósofo, no existe una relación entre la verdad y la intención del artista, incluso puede darse el caso de que la verdad de la obra se pueda revelar en contra del pensamiento del autor. Benjamin plantea que la verdad de la obra no depende de la identificación de su creador con los sentimientos de la misma ni de la exhibición de los mismos, sino de la verdad que se encuentra separada de la intención del autor.

La concepción de la recepción del arte para Mayorga parte del mismo punto que el modelo de la crítica benjaminiana. La obra de arte, -en nuestro caso, la pieza

teatral-, se presenta ante el espectador como inacabada esperando que el espectador la complete con su recepción. Cada espectador traducirá lo que ve de una forma distinta debido a las diferentes experiencias individuales. “El texto sabe cosas que el autor desconoce” Mayorga [en Velilla, 2017: 718].

Jaques Rancière, otro pensador fundamental en mi investigación porque la creencia en la igualdad de las inteligencias es esencial en la dialéctica autor-espectador para Mayorga, considera que el teatro del comunista berlinés fracasó en su empeño por sacar al espectador de su alienación. Para Rancière, Brecht hacía un teatro paternalista que no sitúa al espectador en un problema que él mismo debe resolver, sino que muestra al espectador cómo tiene que comportarse ante un problema similar en la calle [Cano Sánchez, 2019]. El filósofo francés entiende que para que los distintos regímenes de sensorialidad entren en conflicto, es necesario un disenso que no es posible con una voluntad explicadora.

Mayorga, consciente de este problema, utiliza la *zona gris*² como elemento de extrañamiento haciendo que la identificación del espectador con la víctima quede relegada a un segundo plano para inducir un pensamiento dialéctico en el espectador. El teatro de Mayorga no pretende dar respuesta a nada, el teatro de Mayorga cumple su función filosófica abriendo nuevos espacios de duda, de reflexión. De la acción de los personajes de Mayorga, el espectador no extrae un conocimiento revelado por un personaje moralmente modélico, sino que es atravesado por la duda.

El trabajo del dramaturgo se orienta hacia la exposición de fragmentos de historia que, a modo de trapezo, rescata para que produzcan una experiencia no mediada por la intención del autor. A través de la exposición de los hechos surge la pregunta ante lo que el espectador conoce, ante la moral hegemónica. Para ello es necesario un pensamiento dialéctico claramente influido por Brecht. Pero si bien sería precario cargar la producción del autor bajo el teatro brechtiano, veo necesario atender a los mecanismos de distanciamiento que el autor pone en pie para mantener un pensamiento elíptico que contraponga los hechos presentados en escena con la vida de cada espectador.

3. Metateatralidad, zona gris y silencio en *Himmelweg* y *Hamelin*

Volvamos a la elipse y juguemos con el *Sí mágico* de Stanislavsky. Imaginemos que estamos sentados en el

² “Es esa zona de ambigüedad que irradia de los regímenes fundados en el terror y la sumisión” [Levi, 2017: 53]. Habitar la *zona gris* del Lager es ser en un espacio donde los límites entre víctima y victimario se confunden al involucrar a la víctima en la propia destrucción de su vida y la de sus iguales. Cuanto mayor es la opresión en el campo, mayor es la posibilidad de colaboración del oprimido con el poder para luchar por su supervivencia. La *zona gris* sirvió como arma de autoaniquilación en un sistema donde la división amigo-enemigo era fracturada para provocar la vergüenza y la culpa en los presos de los campos de exterminio al sentirse partícipes y, por lo tanto, culpables del horror que acontecía a su alrededor [Cano Sánchez, 2019]. Mayorga utiliza la *zona gris* como instrumento filosófico para romper la buena conciencia del espectador.

patio de butacas de un teatro y que el escenario nos devuelve, como si de un espejo se tratara, la imagen de nuestro doble. Ahora situemos a nuestro doble, el verdugo que habita en nosotros en el Foco 1, en el escenario, encarnado en el cuerpo de un actor. El Foco 2 estará ocupado por el espectador sentado en el patio de butacas. La tensión que nace entre el conflicto de escena y el espectador se constituye como espacio gris. El teatro sucede en la imaginación, por tanto, esta zona de imprecisión causará un conflicto en el juicio del espectador. “El conflicto entre dos partes puede producir razón aunque ninguna la tenga. El conflicto entre razones puede ser ocasión de que el espectador encuentre una tercera” [Mayorga, 2019: 67].

Este espacio que se genera con la duda ante la palabra escuchada en escena, evitará que el espectador se deslice hacia el lugar de la víctima. La *zona gris* actúa a modo de efecto de extrañamiento dado que imposibilita la identificación total del espectador con los hechos que ocurren en escena. Además, este elemento servirá al dramaturgo para crear un estado de excepción en el que la violencia hacia el otro quede suspendida por medio de la reflexión crítica y el recuerdo de las víctimas.

Para Benjamin, el teatro épico debe basar su argumento en la historia, ya que los hechos históricos son los más adecuados para fomentar un pensamiento crítico. Mayorga también se decanta por la historia, pero una historia construida a través de un fragmento y la imaginación. El teatro de la memoria de Mayorga se construye a través de las experiencias subjetivas de personajes que asistieron a la catástrofe como ocurre con *La tortuga de Darwin*, o desde la huella, como en el caso de *El cartógrafo*, desde el vacío que deja en la experiencia del espectador el olvido de la historia de los oprimidos. En esta línea destaca *Himmelweg*, una obra que nace de una noticia real, un harapo de un periódico.

En *Himmelweg* nos encontremos ante un Delegado de la Cruz Roja que emitió un informe favorable tras su inspección a un campo de exterminio. Su visita al campo, una representación guiada por un Comandante nacionalsocialista, le impide ver la barbarie que estaba sucediendo. Por medio de este juego metateatral, la historia que quiere representar el Comandante será puesta en duda desde el presente por la voz del Delegado de la Cruz Roja, un delegado que se presenta ante el espectador para narrar su recuerdo. García Barrientos propone *Himmelweg* como ejemplo de una propuesta estética de teatro épico en el teatro español. “[*Himmelweg*] se presenta con mediaciones y oblicuidades, característicamente narrativas, que imponen un estatuto subjetivo a todo lo representado. Nunca asistimos a los hechos, sino a las distintas versiones de los implicados en ellos” [García-Barrientos, 2016: 260]. *Himmelweg* es una obra de teatro histórico que dialoga de manera incesante con el espectador.

Habla de un hombre que se parece a casi toda la gente que conozco: tiene una sincera voluntad de ayudar a los demás; quiere ser solidario; le espanta el dolor ajeno. Sin embargo, también como casi toda la gente que conozco, ese hombre no es lo bastante fuerte

para desconfiar de lo que le dicen y le muestran. No es lo bastante fuerte para ver con sus propios ojos y nombrar con sus propias palabras. Se conforma con las imágenes que otros le dan. Y con las palabras que otros le dan. “Camino-del-cielo”, por ejemplo. No es lo bastante fuerte para descubrir que “Camino del cielo” puede ser el nombre del infierno. No es lo bastante fuerte para ver el infierno que se extiende bajo sus pies. Un delegado de la Cruz Roja al que se encarga inspeccionar un campo de concentración y ante el que se presenta una mentira aceptable. Ese personaje fue mi punto de partida. [Mayorga, 2011]

El Delegado de la Cruz Roja, engañado con el teatrito de la ciudad judía dirigida por el Comandante Nazi, podría ser cualquier espectador. La ceguera de la que se arrepentirá ante la audiencia hará cuestionar al espectador si él hubiera sido engañado, si hubiera sido cómplice de la barbarie que estaba acaeciendo. Esto rompe la identificación afectiva del espectador y lo forzaría a mantener un pensamiento dialéctico, un pensamiento reflexivo. Por otro lado, el Comandante Nazi se presentará como un personaje atractivo e ilustrado que relatará los mismos hechos desde su punto de vista. Como el autor ha expresado en numerosas ocasiones, el Comandante será más interesante cuanto más atractivo pueda parecerle al espectador. En la medida en que el espectador pueda ver su parecido con el verdugo el *shock estético* será mayor. Las *zonas grises* surgirán de la contrariedad de las versiones de los protagonistas. García Barrientos señala que las acotaciones, el refuerzo del monólogo sobre el diálogo, el desorden cronológico y los distintos espacios y tiempos latentes, imponen una mediación narrativa, aunque sigue siendo dramática:

Himmelweg se vuelca hacia lo narrativo (y otras intermediaciones) y hacia lo verbal de forma abrumadora, como estrategia para escamotear la imposible mirada frontal e inmediata sobre su objeto, que no es otro que el Lager, el campo de exterminio. Lo enigmático es cómo se las arregla para que el resultado sea, no una narración ni un ensayo, sino una genuina obra de teatro, plenamente dramática a mi juicio. [...] [*Himmelweg*] se presenta con mediaciones y oblicuidades, característicamente narrativas, que imponen un estatuto subjetivo a todo lo representado. Nunca asistimos a los hechos, sino a las distintas versiones de los implicados en ellos. [García-Barrientos, 2016: 260]

El proceso temporal del teatro épico es muy distinto que el de la tragedia, la tensión recae en los acontecimientos particulares y no en el desenlace y, como ocurre en *Himmelweg*, esto permite la extensión de los tiempos. Así desaparece la catarsis aristotélica y con ello “la liberación de los afectos por proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe” [Benjamin, 1966: 5]. Precisamente lo que persigue esta nueva estructura temporal es romper la proyección sentimental del espectador respecto a lo que ocurre en escena. “Yo solo siento cuando tengo dolor de cabeza, no cuando pienso, entonces escribo” Brecht [en Benjamin, 1966].

La función principal del texto no se basa tanto en llevar adelante la acción, como en el teatro aristotélico, si no en interrumpirla. *Himmelweg* es una obra atestada de rupturas, de superposición de espacios y tiempos, pero si hablamos de metateatralidad, no podemos ignorar *Hamelin*, otra de las piezas que surgen de una noticia leída en un periódico. *Hamelin* trata el tema de la pederastia, por ello el título alude al cuento infantil en el que un flautista se lleva a los niños de la ciudad. La pieza acoge el tratamiento del tema por parte de todos los implicados en el caso, desde la víctima hasta el verdugo, o la familia de la víctima que, en una situación gris, son consentidores de los abusos por mirar hacia otro lado.

En la primera escena de *Hamelin* el juez Montero rompe la cuarta pared estableciendo un diálogo con el espectador que lo sitúa inmediatamente en la posición de periodistas, en alguien cuya palabra debe ser cuidada. Así se plantearán una serie de preguntas éticas sobre la palabra de las que el espectador deberá hacerse cargo.

Montero- Esto no es una rueda de prensa. Han oído bien: esto no es una rueda de prensa. Se trata de un encuentro informal. Confidencial. Los he telefoneado personalmente uno a uno para pedirles que viniesen a esta hora, mientras la ciudad duerme. Precisamente de eso se trata: de lo que pasa mientras la ciudad duerme. Acérquense, por favor. [...] Desde aquí se ve toda la ciudad. A través de esta ventana he sido testigo de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas deslumbrantes. Joyas que nos deslumbran, que nos ciegan. Que nos impiden ver otra ciudad. Porque hay otra ciudad. [Mayorga, 2014: 387]

De otro lado, podemos observar la influencia de Brecht en el teatro de Mayorga en la elevación a *gestus* de la palabra *silencio*, un silencio necesario “para un acto fundamental de humanidad: escuchar las palabras de otros. También para decir las propias” [Mayorga, 2019: 19-20]. El nuevo lenguaje adánico, el lenguaje libre de violencia que se nutre del silencio, será otro tema recurrente en sus piezas. Mayorga piensa que el silencio más importante es el del espectador porque la verdad solo puede ser expresada en la interrupción del lenguaje, en la muerte de la intención. El silencio en el teatro de Mayorga podría ser pensado como una demostración de la duda, de la incapacidad para pensar la situación presentada en escena desde la razón de la moral hegemónica. El dramaturgo no impone una verdad, sino la apertura a nuevas perspectivas, a nuevas miradas que nos han sido negadas institucionalmente. Es decir, a pesar de producir un extrañamiento que distancia al público por medio de la reflexión, el *gestus* en la obra del madrileño sería un *anti-gestus* en cuanto a la intención del dramaturgo y los actores, pretende únicamente representar la falta, la duda. “Ocurre que el silencio puede, en un escenario, representar el tiempo. En el escenario, cuando toda calla, oímos el paso del tiempo” [Mayorga, 2019: 17].

Porque en el teatro se hace el silencio para que el espectador oiga no solo las palabras y los silencios que vienen del escenario, sino también de las palabras y

los silencios de su propia vida y de vidas que podría vivir. En el teatro, arte del desdoblamiento, también el espectador se escinde de entre quien es y sus otros. [25]

El silencio es necesario para escuchar, para escuchar las palabras de otros y para escuchar las propias, por ello sus obras están plagadas de esta paradójica palabra. Y digo paradójica porque a la vez que el silencio es necesario para escuchar, también representa en un escenario la falta de sonido, la falta de la voz de las víctimas. El silencio no representa solo la falta de palabra, pone de relieve la prohibición de la palabra, la censura del poder, “la expropiación de la palabra por el poder es el tema político fundamental del teatro en cualquier tiempo” [34]. Las palabras que pronunciarán los actores en el teatro brechtiano conforman un detallado trabajo que podría coincidir con el trabajo de Mayorga: primero deben ser observadas y después comprendidas. “Primero ejercen un efecto pedagógico, luego uno político, y el poético sólo se da en último término” [Benjamin, 1966: 13].

Así en *Hamelin* el Acotador dirá *Silencio* cada vez que intervenga Rivas, quien abusa de los niños del barrio, reforzando la duda ante sus palabras. La palabra *Silencio* será pronunciada sesenta y seis veces por el Acotador, también será escrita sesenta y seis veces en *Himmelweg*. A veces será pronunciada por los personajes y a veces será una acotación, pero aportará a la pieza un carácter ritual que dejará espacio para la reflexión del espectador.

4. Conclusiones

La superposición de fábulas que se cruzan, mezclan y alteran por medio de las voces de sus personajes, nos impide identificarnos con una historia desde el sentimentalismo, pues continuamente son interrumpidas por otros personajes que nos obligan a mantener una mirada crítica antes que emotiva ante los hechos que ocurren en escena. Este distanciamiento hace cómplice al espectador del juego escénico. El espectador sabe desde un inicio que la obra que va a presenciar se separa de la ilusión de mimesis producida por las tres unidades aristotélicas de argumento, espacio y tiempo.

La *metateatralidad* es creada a través de la presencia de actores que rompen la cuarta pared y que pueden ser Acotadores-narradores que van detallando la historia al espectador como ocurre en *Hamelin*; personajes como el Delegado de la Cruz Roja en *Himmelweg* que narra su error al espectador rompiendo la cuarta pared; o pequeños diálogos que hacen cómplice al espectador en un dispositivo que aparentemente mantenía la cuarta pared, como ocurre en *La Colección* cuando Berna habla de la gente que los observa. Pero esta *metateatralidad* no quiere sino hacer consciente al espectador de la similitud entre los conflictos planteados en escena y los que pueden surgir en la cotidianidad del espectador. Quiere mostrar la violencia que contiene el lenguaje, su poder para convencer, de lo que velan o muestran las palabras. Como señala el Acotador en *Hamelin*, es un teatro tan pobre, que el espectador si quiere ver algo tendrá que imaginarlo

porque el teatro ocurre en la mente del espectador, por eso lo imprescindible en este pacto entre fingidores es “que el espectador quiera creer. La transfiguración se produce no en el escenario, sino en la imaginación del espectador. sucede porque el espectador la desea, y la misión del actor consiste en provocar ese deseo” [Mayorga, 2019: 54]. El espectador sentirá la obligación de dar respuesta a las preguntas que los personajes ha-

bitan en escena pues, en la obra de Mayorga, la duda de los personajes interroga al espectador.

Estos son solo algunos de los ejemplos que ponen de relieve el interés inseparable por el teatro y la filosofía en la obra de Juan Mayorga. Un teatro que reconoce a la otredad, que se hace cargo del sufrimiento de nuestros iguales, que pregunta incesantemente y aspira a hacer una política de la humanidad.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1966): *Brecht. Ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca Editorial.
- Benjamin, Walter (2009): *Obras. Libro II (Vol. 2)*, Madrid, Abada.
- Brecht, Bertolt (2015): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba.
- Buck-Morss, Susan (1993): “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte” *La balsa de la medusa*, 25: 55-99.
- Cano Sánchez, Elena (2019): “De Rancière a Mayorga: Emancipar al espectador desde la zona gris” *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*: 9.
- Cano Sánchez, Elena (2022): *Imagen dialéctica, zona gris y eclipse en la obra de Juan Mayorga. Hacia una filosofía del teatro*. Tesis, Universidad Carlos III de Madrid.
- Castellano, Tania (2016): *Distracción, Shock, Interrupción: La recepción de Walter Benjamin en las prácticas artísticas contemporáneas*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid.
- García-Barrientos, José Luis (2016): “Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de Himmelweg)”. En José Luis García Barrientos (ed.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Antígona: 225-264.
- Kracauer, Sigfried (1995): *Rues de Berlin et d'ailleurs*, París, Gallimard.
- Levi, Primo (2017): *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Península imprescindibles.
- Mayorga, Juan (2011): *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque.
- Mayorga, Juan (2014): “Hamelin”. En Juan Mayorga (ed), *Teatro 1989-2014*, España: La uña RoTa: 385-424.
- Mayorga, Juan (2019): *Silencio. Razón del teatro*, Madrid, LauñaRoTa
- Simmel, Georg (1988): *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.
- Simmel, Georg (2013): *Roma, Florencia, Venecia*, Madrid, Casimiro.
- Velilla, Beatriz (2017): “Juan Mayorga. El inventor de mundos a través de palabras” *Anagnórisis*, 15: 710-735.