

**LA PUESTA EN ESCENA DE LA MEMORIA:
UNA ELIPSE CUYOS FOCOS SON KANTOR Y MAYORGA**

ANA MARÍA GÓMEZ VALENCIA
Universidad de Valle (Cali, Colombia)

AUNQUE LA DRAMATURGIA de Juan Mayorga se encuentra inscrita de manera general dentro del canon aristotélico y stanislavskiano, en el que se revaloriza principalmente la palabra al generar acción desde la perspectiva de la pragmática lingüística [Brizuela 2008: 4], encontramos en su teatro una fuerte influencia del teatro posdramático, sobre todo del trabajo teatral de Tadeusz Kantor, que Mayorga califica como «uno de los grandes maestros del teatro europeo de las últimas décadas» [Aznar Soler 2011b: 74]. Dentro de la labor que realiza el teatro mayorguiano de recuperar el fenómeno de la memoria para la experiencia del espectador, la poética teatral kantoriana es un referente fundamental. En el presente estudio nos proponemos identificar algunas de las ideas y mecanismos escénicos que conectan estas dos experiencias teatrales, cuyo núcleo fundamental es el tema de la memoria y su estrecha relación con el hecho escénico.

En primer lugar, abordaremos el diálogo entre pasado y presente existente en el teatro de Kantor y Mayorga, y cómo este tema se manifiesta en los personajes de ambas poéticas, en el primero a través de la noción de «ritual místico artificial», y en el segundo a través de personajes históricos conocidos o desconocidos. En segundo lugar, nos centraremos en el juego establecido por los dos artistas entre realidad y ficción —que en ambas creaciones teatrales son sinónimos de presente y pasado, respectivamente— y cómo se manifiesta dicho juego de manera práctica en el teatro de Kantor a través de su mecanismo de «la vía doble», y en Mayorga a través de la creación de dos niveles de ficción dentro de su dramaturgia. Por último, tomaremos dos obras de Mayorga, *Himmelweg* y *Hamelin*, en donde aparecen dos recursos teatrales de estirpe kantoriana como lo son la repetición y la presencia del director en escena. Con el fin de realizar este

análisis comparativo, nos basaremos sobre todo en el análisis de *La clase muerta* y de *Wielopole, Wielopole* ambas obras maestras de Tadeusz Kantor, y además de las obras de Mayorga anteriormente mencionadas, servirán también como objeto de estudio las obras *Palabra de perro*, *El chico de la última fila* y *Reikiavik* de Juan Mayorga.

El juego teatral que propone Tadeusz Kantor en escena, al igual que el mecanismo dramático que construye el teatro histórico de Juan Mayorga, surgen a partir de provocar una tensión entre dos campos específicos: el presente y el pasado. El primero pertenece en Kantor a la realidad de los actores en escena y en Mayorga al tiempo actual en el que se presenta la obra. El segundo corresponde en Kantor a la ficción o al texto dramático de la obra, y en Mayorga a los sucesos históricos de la humanidad, más adelante veremos como dichos conceptos en ambos artistas se mezclan convirtiendo claramente el presente en realidad y el pasado en ficción. En el caso del director polaco, su enorme gusto por la literatura dramática pero al mismo tiempo su rechazo por la manera convencional de realizarla en escena, lo llevaron a crear un juego escénico diferente, que en busca de la manifestación de la realidad¹ en escena, establece un conflicto o tensión constante entre la ficción dramática-pasado y la realidad-presente creada por los actores en el espacio. Esta ficción del drama, según Kantor «es un compendio de espacio muerto, personajes muertos y pretérito perfecto» [2010b: 189] que utiliza la realidad cotidiana de la escena para manifestarse y de esta manera hacer convivir ficción dramática y realidad en un mismo lugar:

¹ Creo conveniente referir específicamente lo que para Kantor significa la realidad en la escena. Según Elka Fediuk: «La realidad, de acuerdo con su pensamiento, está conformada por todas las dudas y asombros que surgen de una mirada dirigida a la *esencia*» [Fediuk 2001: 19]. A su vez ella basa su hipótesis en lo que plantea Jan Kott al respecto: «el teatro de Kantor lo llamó teatro de la esencia. Según la famosa definición de Sartre, la existencia precede a la esencia. La existencia es la elección y el juego — moral, intelectual y social —, la existencia es la libertad de elección. La esencia es lo que queda de nosotros. La esencia es el drama humano purificado de la casualidad y de la ilusión de que es posible elegir en él. La esencia es la huella. Como la forma de un crustáceo impreso en la piedra y aún no del todo deslavada por el agua» [Fediuk 2001: 14n].

Para mí la realidad era solo una condición y un medio importante y necesario para que la ficción y el mundo de los muertos «cobraran voz». Así nuestra percepción recibía dos imágenes superpuestas: La primera pertenecía a la realidad, la segunda a la «ultratumba» [Kantor 2010b: 189].

Además, este presente-realidad de Kantor, según Elka Fedziuk, no es un tiempo dominante que mira o juzga el pasado; esta nueva categoría de tiempo va más allá de las jerarquías obligadas; hay una simultaneidad entre pasado y presente arbitraria, azarosa y perversa que se opone a la división tradicional y crea su propia lógica. Este juego busca desorientar y sorprender al espectador, busca impedirle una certeza fundamental de continuidad [Fedziuk 2001: 21]. Al igual que Kantor ve la ficción dramática como el tiempo pasado, relaciona dicho pasado con la memoria. En su manifiesto de *El Teatro de la Muerte*, confiesa haber tomado conciencia de la importancia del recuerdo, observando el abismo oscuro y confuso de su memoria, a través del viejo ventanuco de su escuela. Es en este momento, cuando descubre la fuerza misteriosa e inimaginable del recuerdo: «Descubrí que es un elemento capaz de destruir y crear, que es el principio de la creación, que está en la génesis del arte», y añade que este «recuerdo convive con los acontecimientos de nuestra vida cotidiana a un mismo nivel» [Kantor 2010b: 142]. De nuevo surge el juego y la tensión entre el pasado y el presente, pero ahora entendiendo el pasado como los recuerdos y el presente como la vida cotidiana.

Una tensión similar ejerce Mayorga dentro de su dramaturgia entre el pasado presente. El dramaturgo madrileño utiliza la figura matemática de la «elipse» para explicar el mecanismo que busca poner en funcionamiento con su teatro histórico. Dicho mecanismo consiste en crear un espacio que resulte de la tensión entre el pasado y el presente, con el fin de construir un diálogo entre nuestra actualidad y ese momento distante, que nos permita ver aquello que escapa a nuestra visión. Y en esta parte Mayorga también cita a Kantor trayendo a colación su búsqueda de «superar el umbral de lo visible» [Kantor 2010b:

147]². Por lo tanto, esta tensión es la única capaz de presentar «el pasado a contracorriente y amenazar la seguridad del presente» [Mayorga 2013: 13]. Dicha tensión, logra crear el pasado de una nueva manera cada vez que sea observado, y así sacar a la luz acontecimientos olvidados y darles una nueva perspectiva. Revela aquello que el pasado no sabía de sí mismo y de esta manera conecta el presente a «ese tejido mayor que llamamos historia» [Mayorga 2013: 10]. Además, según Molanes Rial «a mayor distancia entre ambos (pasado y presente), mayor será la riqueza de ese nuevo campo abierto» [2014: 172]. De este diálogo surge una nueva reflexión que no se generaría si presente y pasado fuesen puestas en marcha por separado. Podemos concluir entonces que las prácticas escénicas de Kantor y Mayorga se despliegan en una elipse cuyos focos son el pasado y el presente.

Por otra parte, el mecanismo teatral sustentado por Mayorga en su ensayo *El dramaturgo como historiador*, en el que personas de otro tiempo son encarnadas o reencarnadas por otras personas aquí y ahora [Mayorga 2013: 2], está íntimamente relacionado con uno de los procedimientos escénicos propuestos por Kantor llamado «ritual místico artificial», que consiste en que el personaje del drama (que para Kantor es el muerto) realiza un recorrido desde el otro mundo (mundo de los muertos-ficción) al mundo material o presente, para encontrar su víctima (actor vivo) y meterse dentro de ella. Este doble vivo, mientras más entre en contacto con la realidad de ínfimo rango y mientras más se aleje de su original (el muerto), mayor contundencia provocará en dicho ritual, al que Kantor denomina «la esencia maravillosa del verdadero teatro» [Kantor 2010b: 196]. En *El retorno de Ulises* de Wyspiański, una de las primeras obras de Kantor, le propone a un héroe histórico realizar un viaje desde el pasado a través de la maquina escénica para manifestarse en el presente: «Ulises desciende de las profundidades de la Historia. Se convierte en un actor trágico» [Kantor 2010b: 22]. Descienden también de la historia a la escena mayorguiana: Stalin, Bulgakov, Laurel

² Conferencia impartida por Juan Mayorga en la Fundación Ortega y Gasset en mayo de 2013.

y Hardy, los judíos del gueto, la tortuga de Darwin, Copito de Nieve, Teresa de Jesús, Bobby Fischer, Boris Spasski, etc. Viajan a través de un doble, el actor, y buscan interpelar el presente de los hombres haciéndoles experimentar un proceso de memoria y reflexión.

Como dijimos anteriormente para ambos artistas la ficción representa el pasado y la realidad el presente, y estos dos campos se ponen en juego en escena y gracias a dicho juego nacen ambas poéticas teatrales. No obstante, vale la pena aclarar que este juego en Kantor es un mecanismo plenamente escénico, en el que la realidad-presente pertenece a la materialidad de los actores, el espacio y los objetos que entran en conflicto con la ficción del drama, mientras que en Mayorga, este choque entre realidad y ficción se realiza dentro del texto dramático, por tanto el bautizar como real a uno de los dos universos dramáticos que se plantean en las tramas mayorguianas, obedece a la necesidad de poder diferenciarlos, pues de antemano se sabe que ambos mundos son ficticios, solo que de una ficción nace otra que obliga a la primera a tomar dicho nombre.

En el caso de Kantor, con el fin de realizar este juego entre realidad y ficción decide establecer un procedimiento que anula por completo la reproducción fiel del texto dramático, creando un sistema escénico en el que la dimensión textual no es ilustrada por la acción escénica sino que acción y texto toman vías independientes, que se friccionan constantemente entre sí. Este funcionamiento es una de las características fundamentales de su poética teatral denominado el sistema de la «vía doble». En *La clase muerta*, por ejemplo, trabaja con uno de los textos teatrales de Witkiewicz³, titulado *Tumor Mózgowicz*, que para él cumple con los elementos necesarios para hacer surgir la realidad en escena [Kantor 2010a: 198]. Es así como de la lucha entre la ficción

³ Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), artista polaco que cultivó diversos ámbitos de expresión. Además del arte gráfico, la novela y la pintura, el drama ocupó un lugar protagónico en su obra. Escribió aproximadamente unas treinta piezas teatrales regidas por los principios de su teoría sobre la forma pura. Esta teoría constituye una profunda reflexión del artista sobre el arte dramático y el teatro de su época.

que propone el texto de Witkiewicz y la realidad de la escena surge *La clase muerta*. Dicha realidad escénica la construyen los actores viejos interpretando a niños, ejecutando una partitura de acciones físicas construidas a partir de una sucesión de secuencias o cuadros que no forman ninguna disposición argumental, que no surgen la una de la otra, sino que cada una, de manera independiente, se crea a sí misma. En el espectáculo, solo cuando esta realidad autónoma de la «clase muerta» ha sido plenamente dibujada en escena (que es prácticamente toda la primera parte de la obra), comienza el espectáculo a ocuparse de la acción de *Tumor Mózgowicz*. Esto con el fin de succionar la acción, los estados, emociones y esencias de realidad del texto de Witkiewicz, dejando de lado la belleza descriptiva de las situaciones y así crear aquella tensión entre dos realidades: una autónoma, libre y real que se corresponde con la acción de los viejos, y otra imaginativa y ficticia, con una estructura estilística literaria, que se corresponde con los personajes de la obra de Witkiewicz.

Con el fin de dar cuenta de forma más específica sobre este mecanismo, analizaremos con mayor profundidad el sistema de la “vía doble” en *La clase muerta*.

En lo que denomina Kantor «sesión dramática», participan 17 personajes y 14 de ellos son encarnados por actores. Los tres restantes corresponden a *Tumor Mózgowicz*, Witkiewicz y Bruno Schulz⁴. Entre los personajes más importantes de la clase podemos nombrar a la mujer con cuna mecánica, la prostituta lunática, el viejo con la bicicleta, el viejo del wc, la mujer tras la ventana, la mujer de la limpieza y el viejo Pedofilemiak. Observamos que cuatro de los siete mencionados tienen como prolongación orgánica un objeto, aunque en el caso del viejo del wc y de la mujer de la cuna mecánica, no lo lleven consigo; no obstante, estos cuatro personajes son el ejemplo concreto de los bio-objetos con

⁴ Estos tres nombres pertenecen a la lista de personajes sin ser encarnados por ningún actor, pues Kantor argumenta que en ningún momento se propone presentar la obra de Witkiewicz o la de Schulz, sino generar una tensión entre la realidad de la clase muerta, la obra de Witkiewicz y los conceptos de Schulz. De esta idea proviene su famosa frase: «Nosotros no interpretamos a Witkiewicz, interpretamos con Witkiewicz» [Bablet 1986: 18].

los que Kantor pretende — desde periodos anteriores y junto a muchos otros elementos— crear aquella realidad tangible y autónoma, independiente de la realidad del drama.

Los personajes de *La clase muerta* a su vez interpretan o sustituyen en algunos cuadros a los personajes de la obra *Tumor Mózgowicz* de Witkiewicz que de alguna manera los inspiran. No obstante, en algunos rasgos son totalmente diferentes. Este procedimiento de sustitución o encarnación de los personajes de la clase por los personajes del drama surge porque, según Kantor, los personajes de dicha realidad autónoma experimentan ciertos cambios que muchas veces crecen peligrosa y enfermizamente y se complican; en cambio, los personajes y situaciones de la obra dramática, al liberarse de sus circunstancias argumentales, adquieren una «simbología brutal» [Kantor 2010b: 105]. De esta manera la realidad de la clase muerta se desliza hacia la esfera de la obra teatral y al revés.

La obra de Witkiewicz *Tumor Mózgowicz* cuenta la historia de un particular genio de las matemáticas y su disfuncional familia, compuesta por: Józef, su padre, un viejo esclerótico e ignorante; su mujer Rozhulantyna, una dama de sangre noble obsesionada por parir hijos de su genio matemático; su alocada hijastra y amante Izia; sus hijos, Alfred y Maurycy, el primero matemático y el segundo poeta. A este complicado cuadro familiar se le suma el acérrimo enemigo de Tumor, el profesor Albert Green, delegado de la Agencia Central de Matemáticas, quien parece pretender robarle sus descubrimientos científicos, pero en realidad está obsesionado con arrebatarse su fogosa y amante hijastra. Alrededor de este conflicto versa toda la trama, que no solo se desarrolla en el hogar de los Mózgowicz, sino también en una isla en Malasia, donde aparecerán Patakulo y su hijo, quien también será víctima de la belleza sensual de Izia. Todo este entramado dramático, aparatoso y recargado, finaliza con el ataque de celos de Rozhulantyna, que arroja a su bebé recién nacido por la ventana, y con la muerte inminente de Tumor a causa de un ataque de apoplejía.

En la realidad de la clase, el viejo del wc tomará por momentos los parlamentos de Tumor Mózgowicz; el viejo de la bicicleta,

los de Józef, el padre de Tumor; la mujer de la cuna mecánica, los de Rozhulantyna; la prostituta lunática, los de Izia; y los dobles, los de Alfred y Maurycy, etc. Es en el cuadro décimo de la primera parte (Escena familiar) [Kantor 2010a: 103] donde comienza a generarse la tensión entre la realidad de la clase muerta y la realidad del drama. El viejo del wc es arrastrado violentamente al wc y justo en ese momento ocurre el mecanismo de posesión en el que el espíritu del personaje muerto (Tumor Mózgowicz) se apodera del actor (viejo del wc) y comienza a hablar a través de él. Acto seguido, todos los personajes poseídos por los personajes de la obra de Witkiewicz empiezan a decir parlamentos sueltos. Los dobles traen una máquina familiar en la que depositan a la mujer con la cuna mecánica, realizando un juego macabro en el que le abren y cierran las piernas.

En esta situación podemos ver claramente las dos realidades independientes que propone Kantor. Por un lado, se produce un diálogo de esposos entre Tumor (viejo del wc) y Rozhulantyna (mujer de la cuna mecánica) que se realiza en «la esfera imaginativa de la obra de Witkiewicz» [Kantor 2010a: 114], y por el otro, estos mismos personajes están siendo víctimas de un juego macabro de los demás personajes, que supone una acción real y concreta. Kantor apunta que en esta situación, mientras los diálogos de la obra sean más artificiales, la acción de la escena será más real. Como esta, hay a lo largo de todo el espectáculo seis intromisiones más de la esfera del drama en la realidad de la clase muerta, en las cuales, como dijimos antes, no existe una equivalencia «lógica» del mundo artificial del drama al mundo real de la escena, sino que se corresponden conforme al principio de «distancia y otredad extrema». Por otro lado, Kantor enfatiza que al desarrollarse el acontecimiento teatral entre la vida y la muerte, a las peripecias de la ficción no se les puede otorgar el protagonismo ni permitirles que recreen el curso convencional de la trama. El ejemplo más claro de esta idea lo podemos ver en el primer cuadro de la tercera parte de la obra titulado: «Diálogo simulación» [Kantor 2010a: 207], en el que, en la situación ficcional del drama, Tumor se encuentra en su casa, acaba de nacer Izidor, su hijo, y sostiene un diálogo con su esposa en el que le

pide el divorcio. Rozhulantyna, en un ataque de histeria y de dolor, arroja al recién nacido por la ventana. Al desarrollarse esta situación en la realidad de la clase, la mujer de la cuna mecánica, luego de discutir con el viejo del wc tomando los parlamentos del drama, «se dirige con paso firme pero algo rígido hacia la cuna. En este silencio el tableteo de las bolas se hace insoportable. La vieja [...] envuelve las bolas en unos sucios harapos, las sostiene en sus brazos rígidamente estirados y, sosteniéndolas como algo sagrado, se acerca lentamente al VIEJO-TUMOR» [Kantor 2010a: 217]. Vemos, entonces, cómo esta acción se realiza de manera totalmente distinta en cada una de las esferas, pues Kantor opina que una situación dramática como esta, que denota un acto tan salvaje, no conseguirá en el teatro ser reproducida por ninguna ilustración y por esta razón renuncia a dicha práctica [Kantor 2010a: 216].

Pasando al teatro de Juan Mayorga, vemos cómo este juego entre realidad y ficción se manifiesta en la dramaturgia de obras como: *Palabra de Perro*, *El chico de la última fila*, *Reikiavik* o *Himmelweg*. En ellas se plantea una existencia simultánea o sucesiva de estos dos universos en escena. En la primera obra, *Palabra de perro* —una adaptación de la célebre sátira cervantina *El coloquio de los perros*—, los dos personajes protagónicos, Cipión y Berganza, indagan durante toda una noche, sobre el pasado de Berganza, con el fin de descubrir el origen de su habla. En esta ocasión, la realidad corresponde a los dos personajes enjaulados en un campo de refugiados para perros y la ficción a los episodios del pasado de Berganza que él trae constantemente a escena. La obra, entonces, se construye a partir del relevo sucesivo de estos dos universos, que por momentos conviven de manera paralela.

En *El chico de la última fila* y en *Reikiavik*, el juego entre la realidad y la ficción es de alguna forma similar al que Kantor propone en *La clase muerta*. En estas dos obras se instala al principio una realidad que empieza a dialogar con una ficción y a medida que la obra avanza, la historia ficcional parece absorber el primer universo y apoderarse casi completamente de la escena. Aunque la realidad más tarde vuelva a reincidir, lo hará en dosis de tiempo mínimas. En *El chico de la última fila*, por ejemplo,

Mayorga nos instala primero en una realidad: la de un profesor de literatura que lee, en compañía de su esposa Juana, el relato de un alumno suyo. Esta esfera real es atravesada por varios conflictos: Juana está apunto de quedarse sin trabajo; Germán, el profesor, se siente frustrado ante la indiferencia de sus alumnos con la literatura, etc. No obstante, de esta realidad comienza a surgir una ficción creada por Claudio, el alumno de Germán, que empieza a escribir una novela, tomando como inspiración las visitas que hace a casa de su amigo Rafa. Una vez dispuestos estos dos mundos, uno real y otro ficticio, empiezan a convivir de manera simultánea en la escena creando un lenguaje dramático-narrativo auténtico y fascinante. Lo interesante de este juego es que llega un momento en que estos dos universos empiezan a influenciarse entre sí. Poco a poco la ficción que va creando el chico fagocita la realidad de la pareja y se apropia casi por completo de la obra. El conflicto de Juana por quedarse sin trabajo parece anularse ante la curiosidad de continuar leyendo a Claudio. Ya hacia el final de la obra no solo realidad y ficción se siguen influyendo, sino que los personajes de la ficción creada por Claudio saltan a la realidad y aquellos personajes que siempre habían estado en el universo real, como Juana, son engullidos por la ficción de Claudio. Casi se podría decir que cada uno de los dos mundos depende en su totalidad del otro, forman un organismo único, que es la obra misma, la ficción nace de la realidad y la realidad se sigue desarrollando gracias al devenir de la ficción. Son un único cuerpo que Mayorga construye para invitarnos a reflexionar y a preguntarnos sobre la creación, sobre los límites entre la realidad y la ficción o, como él mismo dice, sobre el peligro que existe cuando se mezcla la vida con literatura [2006: 9].

En tercer lugar tenemos a *Reikiavik*, una obra en la que dos hombres (Waterloo y Bailén) se encuentran en un parque para reconstruir, en presencia de un adolescente la historia de «El *match* del siglo» entre dos genios del ajedrez: Bobby Fischer y Boris Spasski. Por tanto, esta obra, como las anteriores, presenta una estructura dramática dividida entre realidad y ficción. No obstante, se diferencia de las obras antes mencionadas porque

en este caso son los mismos personajes que orbitan en el nivel de la realidad, los que, encarnando a Spassky, a Fischer y a otros diez personajes más, crean el nivel de la ficción. Estas dos líneas de vida o niveles se dividen entre la realidad (dos adultos en un parque enseñándole su juego a un chico) y la ficción (el *match* del siglo entre Fischer y Spasski). Durante toda la obra se juegan constantes saltos de un nivel al otro. No obstante, el nivel de la ficción ejerce supremacía frente al otro, pues ocupa más periodos de tiempo dentro de la estructura dramática. Para Waterloo y Bailén, lo maravilloso de revivir una y otra vez el *match* del siglo son todas las variantes nuevas que nacen y que iluminan misterios ocultos de aquello que se jugó en el campeonato de 1972 en Islandia. Pero este universo ficcional no solo se crea por el *match* del siglo, también se crea porque a través de él Bailén, Waterloo y el Muchacho, ponen en juego sus maneras de ver la vida y sus problemas cotidianos. La ficción que crean es un espacio de distensión que les permite existir en un tiempo paralelo y trascendente, donde la vida palpita realmente y todo cobra sentido más allá del límite de lo cotidiano.

Por último, está *Himmelweg*, una obra en la que se cuenta la historia de la visita de un delegado de la Cruz Roja a un campo de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial. Aquel campo ha sido convertido por un comandante nazi, solo para dicha visita, en una tranquila ciudad donde los judíos deben fingir que están felices para no ser asesinados. La obra se divide en dos espacios concretos, exceptuando el monólogo del Delegado y el del Comandante. Estos dos espacios son: los ensayos de los judíos dirigidos por Gottfried, el presunto alcalde de la ciudad, espacio que podríamos denominar la ficción de la obra; y las reuniones de planificación de la gran obra entre el Comandante y Gottfried, espacio que correspondería a la realidad de la misma. No obstante, a diferencia de las obras tratadas anteriormente, en donde los personajes huyen de la realidad en busca de la ficción como refugio o como instrumento de búsqueda de identidad, en *Himmelweg* los judíos son torturados por medio de la ficción, son obligados a fingir que están felices, ya que mientras interpreten bien su papel seguirán vivos.

Por otra parte, en *Himmelweg* reconocemos otro de los recursos kantorianos que Mayorga introduce en su teatro y que en esta obra en particular se desarrolla de forma extraordinaria, y es el fenómeno de la repetición. Este mecanismo, cuya influencia en el teatro contemporáneo proviene sobre todo del pensamiento estético de la escritora norteamericana Gertrude Stein [Cornago 2005: 185], Kantor lo plantea como un dispositivo que conduce a realizar una interpretación dramática de lo que vemos, a reflexionar sobre nuestra vida frente a lo infinito [2010b: 223]. En sus textos escritos en 1980 sobre la obra *Wielopole, Wielopole* argumenta que «este oscuro proceso de repetición es una protesta y un reto», agregando que es un aspecto metafísico de la ilusión parecido al fenómeno ritual, que aparece colocado al otro lado de la vida [1981: 20]. A partir de este fenómeno, según Silvia Susmansky, Kantor se opone a la mimesis con el fin de tergiversar las categorías representativas, es así como enfrenta el tiempo circular de la repetición al tiempo cronológico de la mimesis: «El espectáculo paradigmático de esta estrategia será *Wielopole-Wielopole* (1985), que desde el título constituye la puesta en escena de la repetición» [Susmansky 2014: 10]. Dice Kantor en sus manifiestos sobre los personajes de *Wielopole, Wielopole*:

Todos ellos repiten sin fin sus tareas/ estampadas como en un negativo, para la eternidad,/ concentrados en el mismo gesto, siempre con la misma cara/ van a repetir hasta el aburrimiento, las mismas acciones banales,/ básicas, interminadas,/ exentas de toda expresión y finalidad [...] Son ENVOLTORIOS MUERTOS/ que conquistan su propia realidad y significado/ mediante esta REPETICIÓN obstinada [Kantor 2010b: 210]

Es así como en dicha obra, aquella habitación de la infancia es arreglada una y otra vez, y la familia de Kantor (sus fantasmas encarnados en actores) viajará por la habitación varias veces, mudándose y volviendo a regresar, y la muerte del cura se repetirá incansablemente cuando el personaje de la Muerte gire en su cama al actor que hace de Cura y a su doble el maniquí, y la cámara ametralladora retratará y fusilará repetidamente a los soldados, y sus padres se casarán dos veces, etc. Todo esto acompañado del salmo cantado por los montañeses de la iglesia

de Niedzica y la Marcha *La infantería gris*, que a manera de mantra navega por la gran atmósfera de la memoria que logra crear el artista polaco, y que gracias al potente fenómeno de la repetición construye en la escena lo que llamaría Mircea Eliade: «un momento mítico primordial» [2001: 26], aquel instante en el que se destruye el tiempo profano, donde el ritual al repetir un gesto paradigmático alude a los mitos fundacionales de la humanidad.

En el teatro de Juan Mayorga, este recurso de la repetición se desarrolla de manera admirable en la obra *Himmelweg*. Sobre todo en la escena en la que los judíos ensayan una y otra vez el guión que para ellos ha escrito el Comandante. Mayorga mismo reconoce que estas escenas fueron inspiradas en la densidad teatral que arroja el teatro de Tadeusz Kantor:

Por mi parte, como espectador de la mayoría de puestas en escena de Kantor (*La clase muerta*, 1975; *Wielopole Wielopole*, 1980; *Que revienten los artistas*, 1985; *No volveré jamás*, 1988), me atrevo a decir que hay algo en la estructura de *Himmelweg* que, como lector y director por tanto de una imaginaria puesta en escena, siento más cercana a la atmósfera de Tadeusz Kantor, por su intensidad escénica y por su repetición y morosidad —sobre todo en las escenas de los ensayos de la obra por los judíos— [Aznar Soler 2011b: 108n].

En efecto, dichas escenas no poseen una estructura dramática convencional, sino que apuestan más por la construcción de una atmósfera espesa que, a partir de la repetición dolorosa, logra dibujar un retrato vivo del grado más alto de crueldad que puede alcanzar la especie humana. Dicha situación aparece dos veces en la obra: en el cuadro II titulado «Humo», y en el cuadro V titulado «Una canción para acabar». En el primer cuadro, se repiten tres veces tres escenas diferentes: en la primera escena dos niños pelean por una peonza; en la segunda una pareja discute sobre su relación; y en la tercera una niña con un muñeco canta una canción de cuna dentro de un río. En cada repetición, de las dos primeras escenas, los actores que no hacen bien su papel son cambiados y por ende asesinados, mientras que los que quedan y los sustitutos deben continuar fingiendo absoluta felicidad. La repetición nos conduce a pensar que durante el transcurso del proyecto macabro de ciudad modelo judía, los niños y los adultos

seleccionados para la obra del Comandante no tienen otra opción que repetir y repetir dicho guión, refugiados en una especie de purgatorio dramático en el que están vivos, pero al mismo tiempo muertos. Vemos entonces como este potente recurso teatral mientras que en Kantor logra elevar la memoria de su familia a una realidad poética superior, casi mítica, en Mayorga logra construir la imagen más sórdida y dolorosa de la crueldad humana.

Por otra parte, el armazón dramático de *Himmelweg* también está construido con base en el principio de la repetición, pues la trama completa de la obra se nos revela en el primer fragmento y las escenas siguientes, como dice Mayorga, son un insistente rodeo del mismo objeto [Aznar Soler 2011a: 273]. Todas tienen que ver con el arco de acción dinámico que narra el Delegado en su primera y única intervención. En fragmentos posteriores a este se referirán al mismo relato pero desde distintas perspectivas. Lo que va a pasar ya lo sabemos, por tanto la repetición incansable de lo mismo, consigue sumergir al espectador y al lector en una atmósfera escénica densa. Con cada nuevo detalle, con cada nueva información del mismo acontecimiento «la visita del Delegado» se va configurando poco a poco un espacio escénico de gran intensidad. Una estructura teatral que obedece más a la poética kantoriana que a una estructura aristotélica o brechtiana.

Otro de los recursos escénicos que, en mi opinión, Mayorga adopta para su teatro del teatro kantoriano y que se expone escénicamente en el montaje que realizó la Compañía Teatral Animalario de la obra *Hamelin* de Juan Mayorga, es la inserción y constante participación del director en escena. Andrés Lima, director de *Hamelin*, al igual que Tadeusz Kantor, está presente todo el tiempo en el escenario, son ambos demiurgos de los universos ficcionales que se despliegan en escena. Claro está que esta inserción no se enfoca de la misma manera en las dos puestas teatrales. En el teatro de Kantor, es Kantor mismo quien sale a escena sin interpretar a un personaje, convertido en una especie de director de orquesta que maneja y disciplina a sus fantasmas pasados encarnados por actores [Nieva 1986: 31]. En *Hamelin*, en cambio, el objetivo principal del personaje del Acotador, que es el personaje que interpreta Andrés Lima, es provocar un efecto

de extrañamiento sobre el espectador, para que en vez de involucrarse emocionalmente con el drama de los personajes, tome distancia y reflexione de manera crítica sobre dicha situación. El aspecto en común que tienen estas dos puestas teatrales, es que ambos directores, presentes en escena, se encargan de provocar en los actores estados emocionales y ritmos determinados a través de numerosos estímulos y de la cercanía con los intérpretes. Basta recordar cómo Kantor en la secuencia cinco del acto V de *Wielopole, Wielopole* [2010a: 324], es quien dirige el cortejo circular de sus personajes que se mezclan con la marcha militar y el salmo eclesiástico. Las manos de Kantor y su presencia en el centro del círculo que forman los actores, indican de manera contundente, cuándo debe ser asesinado el Rabinek y cuándo la música de la marcha militar debe volver a sonar. Su presencia y su dirección impregnan la escena de una atmósfera densa y trascendente. La forma en que vigila todas las acciones de los intérpretes produce en ellos un vértigo y una potencia energética contenida que inunda de emoción incluso a quienes vemos la obra a través de un video.

Como ejemplo de este mismo recurso en el montaje de *Hamelin* de Mayorga podemos tomar el cuadro quince, en donde José Mari, niño de diez años protagonista de la obra, luego de leer la carta que le ha enviado Rivas —el hombre que presuntamente abusó sexualmente de él—, empieza a dibujar con frenesí muchas ratas en la tarima del escenario. Esta acción física y la desesperación del actor van en *crescendo* con los gritos exasperantes del Acotador, que diciéndole al oído: «¡y otra! ¡y otra! ¡y otra!...», logra llevar al actor a un estado cumbre de delirio, que desestabiliza profundamente a los espectadores. Andrés Lima en *Hamelin* y Kantor en todas sus obras, mientras co-crean la obra con sus intérpretes, son los encargados de llevar a los actores hasta las situaciones más apoteósicas de sus puestas en escena.

La incidencia de la poética teatral kantoriana en la producción dramatúrgica y escénica de Mayorga no se agota aquí. Sería necesaria una investigación mucho más exhaustiva que identifique los numerosos recursos teatrales e ideas que hermanan el teatro de Kantor con el de Mayorga. Lo cierto es que la concepción ma-

yorguiana del teatro no se comprende del todo sin conocer la enorme influencia que ha recibido del trabajo del director polaco. Juan Mayorga es un dramaturgo que, muy bien lo ha dicho su colega, el director Guillermo Heras, ha bebido de las fuentes tradicionales y vanguardistas del teatro [2011: 27], y por esta razón ha creado una dramaturgia contundente que abre posibilidades a nuevos dispositivos escénicos, digámoslo así, con un pie en la zona «apolínea» y el otro en la «dionisiaca».

En mi opinión, Mayorga con su teatro, y para utilizar una metáfora propuesta por Abirached, logra sacar al teatro de su hibernación [1994: 431]. Para ello busca seguir desarrollando de igual manera el camino de la mimesis aristotélica, génesis y núcleo primordial del teatro dramático occidental, y también los diferentes y cautivadores horizontes teatrales que han revelado artistas como Tadeusz Kantor o Heiner Müller, que se encuentran claramente en contra de la estructura dramática tradicional. El teatro de Juan Mayorga es una evidencia de que al existir mayor variedad y multitud de puntos de vista sobre el hecho teatral, más se enriquecerán unos con otros, y con ello se asegura un camino realmente fértil para el teatro del futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, ROBERT (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- AZNAR SOLER, MANUEL (2011a): «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga», en *Himmelweg* de Juan Mayorga, Guadalajara, Ñaque editora, pp. 269-276.
- (2011b): «Estudio introductorio», en *Himmelweg* de Juan Mayorga, Guadalajara, Ñaque editora, pp. 15-112.
- BRIZUELA, MABEL (2008): «El teatro de Juan Mayorga: arte de la memoria» [en línea], *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.378/ev.378.pdf (consultado a 15 de julio de 2015).
- CORNAGO, ÓSCAR (2005): *Resistir en la era de los medios*, Madrid, Iberoamericana.

- FEDIUK, ELKA (2001): «Prólogo», en *Encuentros con Tadeusz Kantor*, México, INBA Conaculta, pp. 11-27.
- HERAS, GUILLERMO (2011): «Sobre Juan Mayorga», en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. Mabel Brizuela, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 27-38.
- KANTOR, TADEUSZ (1981): «Wielopole-Wielopole 1980», *Primer Acto*, 189, pp. 19-30.
- (2010a): *La clase muerta / Wielopole, Wielopole*, traducción y notas de Fernando Bravo García, Barcelona, Alba Editorial.
- (2010b): *Teatro de la muerte y otros ensayos*, selección y traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba Editorial.
- MAYORGA, JUAN (2006): *El chico de la última fila*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- (2013): *El dramaturgo como historiador*, Ediciones Contratiempo [en línea], <http://www.contratiempohistoria.org/ed/0002.pdf> (consultado a 5 de julio de 2015).
- (2014): *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014*, Segovia, Editorial Uña Rota.
- MOLANES RIAL, MÓNICA (2014): «Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga» [en línea], *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 161-177, http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf (consultado a 20 de junio de 2015).
- NIEVA, FRANCISCO (1986): «El teatro de Kantor», *Primer Acto*, 212, p. 33.
- SUSMANSKY BACAL, SILVIA (2014): *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico* [en línea], tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/62946> (consultado a 20 de agosto de 2015).

FILMOGRAFÍA

- KANTOR, TADEUSZ (1980): *Wielopole, Wielopole*, grabación de la obra teatral [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan_Qs (consultada a 18 de agosto de 2015).
- (1989): *La clase muerta*, grabación de la obra teatral [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw> (consultada a 18 de agosto de 2015).
- MAYORGA, JUAN (2005): *Hamelin*, dirigida por Andrés Lima con la Compañía Teatral Animalario, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral (INAEM), Madrid.