

de Eduardo Mendicutti logra reunir y convertir en aspectos inseparables la excelencia de un estilo literario preciso y original con una nota de optimismo social y biográfico. Porque no se puede negar que existe en la obra narrativa de Eduardo Mendicutti un mensaje de esperanza, un mensaje de amor y humor para que la disidencia sexual, la “queerness” no baje los brazos ante la discriminación y el odio. En otras palabras, un mensaje de amor a la vida.

**Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba), 2011, 260 pp.**



**Luis Emilio Abraham**  
Universidad Nacional de Cuyo

Esta colección de trabajos críticos enteramente dedicada a la obra de Juan Mayorga es resultado de un proyecto de investigación (“Poéticas emergentes en la literatura española actual”) dirigido por Mabel Brizuela y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba. A pesar de que conforma claramente un estudio de poética de autor, una línea de investigación ya clásica en nuestro campo académico, la aparición del volumen no dejar ser un hecho excepcional. Juan Mayorga es tal vez “el primer dramaturgo español y el mejor situado para presidir el teatro de la primera mitad del siglo XXI”, arriesga García Barrientos en uno de los artículos (39). Pero también es cierto que pertenece todavía al ámbito de lo nuevo no solo por su edad (nació en 1965), sino sobre todo porque su obra comenzó a circular sistemáticamente en los escenarios españoles hace apenas poco más de una década.

*Olivar* N° 17 (2012), 188-195, ISSN 1515-1115, CTCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP – CONICET.



Mayorga, por otra parte, se doctoró en Filosofía con una tesis (“La filosofía de la historia en Walter Benjamin”) que bien puede advertir sobre las intenciones que orientan su dramaturgia, y es un lúcido pensador de su propia obra y del teatro en general. Sus ensayos teóricos suelen atraer la atención de la crítica casi tanto como sus piezas dramáticas. En uno de esos textos, Mabel Brizuela encontró la frase para titular el libro. Según explica la editora en el prólogo, esas palabras de Mayorga retoman la clásica comparación del teatro con un espejo, pero distanciándose a la vez del tradicional concepto de mimesis. Dice Mayorga que el teatro “es un espejo del mundo, pero no un espejo que refleje miméticamente lo que hay en él, sino que de algún modo es un espejo que despliega”, que hace “que aquello que está liado, arrugado, adquiera precisamente visibilidad” (5).

Mabel Brizuela también anuncia en el prólogo que los artículos se agrupan en tres secciones según se ocupen de un corpus bastante nutrido de obras (Indagaciones), del análisis de uno o de unos pocos textos (Lecturas) o de versiones de clásicos (Reescrituras), y aclara que la concepción del libro ha sido orientada por una perspectiva plural. Sin embargo, suele ocurrir en este tipo de volúmenes colectivos (cuando salen bien) que esa multiplicidad de intereses, de posicionamiento teórico, de estilo, entre en juego con una tendencia a la unidad dictada por el objeto. Como se observará en lo que sigue de esta reseña, los estudios críticos reunidos en *Un espejo que despliega* son fieles a la dramaturgia que examinan adoptando los enfoques que esa dramaturgia demanda activar. Por debajo de la heterogeneidad de los artículos, se lee una única imagen de la obra de Mayorga y del conjunto orgánico que logra construir su poética.

Los dos textos que abren la serie (el de Mabel Brizuela y el de Guillermo Heras) funcionan como una buena presentación general de la obra de Mayorga: de las influencias, de los temas y de los procedimientos dramáticos que veremos indagar luego en varios lugares del libro. El trabajo de Mabel Brizuela se titula “Una cartografía teatral” y contribuye a ese objetivo abarcador de presentar los diferentes aspectos que hacen a la dramaturgia de Mayorga porque adopta una perspectiva más bien interna, en el sentido de que explora la obra dramática fundamentalmente desde la poética explícita que el propio autor se ha encargado de producir. Así, por ejemplo, señala que el eje temático al que se subordinan

casi todos los asuntos de las obras (la memoria) apunta a conseguir un “teatro histórico crítico”, en palabras de Mayorga, que deje de confirmar las convicciones del espectador para ponerlas en crisis y hacerlas peligrar. Analizando particularmente una pieza breve (*El hombre de oro*) y una obra más extensa (*El cartógrafo*), Brizuela muestra que la escritura dramática de Mayorga cumple punto por punto las declaraciones que el dramaturgo ha hecho sobre ella: un teatro concebido teniendo en cuenta sobre todo las reacciones del espectador; a quien se demanda poner en relación los diferentes sentidos (de vínculo poco evidente) que aparecen en los diálogos; un teatro de la memoria proyectada sobre el presente, “pues lo que el teatro puede ofrecer”, dice Mayorga, “no es lo que aquella época sabía de sí misma, sino lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado” (23).

Inmediatamente después, el ensayo de Guillermo Heras inicia la sección “Indagaciones”. El autor apela a su profundo conocimiento de las escena española de las últimas décadas y habla como agente promotor de la llegada al público de Mayorga, a quien le ha dirigido varias piezas. Ante todo, Heras plantea las condiciones de producción de esa dramaturgia, posibilitada por la disposición del campo teatral de la democracia a hacer circular, dentro de España, las novedades escénicas europeas, pero también por la apropiación de lo tradicional. Con esos estímulos, Mayorga construye un “discurso ético”, “bastante alejado de un banal concepto de postmodernidad, ya que uno de sus retos es proporcionarnos un nuevo camino hacia los ‘grandes relatos’” (36). Guillermo Heras se detiene particularmente en dos obras, *Himmelweg* y *Hamelin*, para ejemplificar una serie de constantes formales y temáticas que subyacen a la producción mayorguiana: la recuperación de la memoria, la tendencia a metaforizar la realidad actual a través de personajes históricos, el notable trabajo de definición de los caracteres, la mezcla de clasicismo y renovación en la estructura dramática, la metateatralidad, la lábil frontera entre lo auténtico y lo simulado, el problema de la omnipresente violencia y la idea de la maldad como algo que está completamente unido al “laberinto mental de la culpa” (36).

El resto de los artículos recogidos por la editora abandona esa tendencia a la generalización que caracteriza a los dos primeros para concentrarse en diferentes aspectos de la obra del dramaturgo español. El siguiente trabajo en aparecer está firmado por José Luis García Ba-

rrientos, autor de un método de análisis que él denomina dramalogía y que subyace a la indagación de carácter temático que ofrece aquí. En “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, García Barrientos se pregunta por las posibilidades de llevar al drama un tema difícil como pocos: “¿Cómo poner en escena lo literalmente irrepresentable, lo que no puede ser mostrado *en vivo*, aquello cuya visión *inmediata* ningún ojo humano puede soportar?” (39). Recordando las bases aristotélicas que hacen de fundamento a su dramalogía, García Barrientos señala que, a diferencia de la mediación propia del modo narrativo, el modo dramático se caracteriza justamente por su inmediatez, por presentar un argumento frente a los ojos del espectador. Por la maestría con que Mayorga se las ingenia para dramatizar semejante tema, *Himmelweg* (2003) y *El cartógrafo*, obra que aún estaba inacabada al momento en que escribe el artículo, le parecen al investigador la cumbre del teatro de Mayorga, que habría dado lo mejor de sí ante el enorme desafío que supone hacer teatro sobre la Shoá: “lo asombroso es que son dramas en el sentido más estricto, aunque imposibles; puro y pleno teatro de lo irrepresentable” (39-40). Sin embargo, García Barrientos posterga el análisis de esas dos piezas para trabajos futuros y dedica este artículo al examen minucioso de otras cuatro obras (*Tres anillos*, *La tortuga de Darwin*, *JK* y *Job*) y de una versión a partir de textos de Primo Levi (*Wstawac*) que guardan mayor o menor relación con el tema, pero que, rehuyendo la dramatización completa, utilizando diversos procedimientos para generar mediación, “hablan de la dificultad casi insuperable que supone una representación teatral (es decir, *inmediata* y *en vivo*) del Holocausto” (62).

En “El otro como condición del teatro político”, Cipriano Argüello Pitt se cuestiona cómo debería ser actualmente un arte de la escena destinado a producir transformaciones sociales y a develar la maquinaria del poder. Recordando el pensamiento de Levinas, sostiene que las condiciones para la emergencia de la politicidad del teatro se hallan en su carácter dialógico, entendido en sentido amplio: como todo lo que pone en contacto con la presencia del otro. En ese sentido, la dimensión política de la dramaturgia de Juan Mayorga, parece decir Argüello Pitt, se localizaría en ambos extremos de su recorrido: en su proceso genético y en la manera en que concibe su destino de cara al público. En cuanto a lo primero, el investigador se refiere a las mutaciones que ha experimentado la escritura dramática durante los últimos tiempos al entablar una

relación con lo otro, es decir, con los hacedores de la escena: si bien las obras de Mayorga no están exentas de cierto grado de autonomía literaria, también es verdad que han sido sometidas a proceso de reescritura durante los ensayos. En cuanto a lo segundo, Argüello Pitt destaca la concepción mayorguiana del teatro como una asamblea y recuerda las siguientes palabras del dramaturgo: “El teatro es un arte político. El teatro se hace frente a una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Sólo en el encuentro de los actores con la ciudad, sólo entonces tiene lugar el teatro. No es posible hacer teatro y no hacer política” (69).

La sección “Indagaciones” se cierra con uno de los dos trabajos que Germán Brignone publica dentro del volumen. En este caso, “Huellas de la *Poética* de Aristóteles” hace un primer plano de un aspecto de la obra de Mayorga señalado de pasada prácticamente por todos los trabajos del libro. A diferencia de la mayoría de los dramaturgos de su generación, Mayorga tiene en el pensamiento de Aristóteles una de sus fuentes principales y, en medio de un contexto que tiende a adoptar como mandato más bien lo contrario, sostiene ese interés por lo clásico con gesto provocativo. Brignone examina algunos núcleos aristotélicos en la reflexión estética de Mayorga: el contraste entre poesía e historia, que el dramaturgo retoma pero procura superar señalando que la materia histórica no es necesariamente lo opuesto de lo universal; la estructura temporal del drama, que le parece una descripción insuperable; y el equilibrio entre lo complejo y lo simple como condición de la belleza. Para rastrear esos tópicos aristotélicos, Brignone recurre sobre todo a los textos teóricos de Mayorga, pero también a su obra *Himmelweg*, que apela al procedimiento metateatral y contiene por momentos un verdadero comentario de la *Poética*.

La segunda parte del libro (“Lecturas”) incluye cuatro trabajos que tienen la particularidad de abordar las mismas obras de Mayorga desde enfoques complementarios. De mirada lúcida y clara escritura, los cuatro artículos, leídos uno detrás del otro, logran conformar una imagen acabada de la riqueza constructiva y de la complejidad semántica de *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg*.

En “El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg*”, Victoria Bartolomé analiza los diversos planos en que actúa el procedimiento de autorreflexividad en esas dos piezas: el teatro dentro del teatro propiamente dicho, la prefi-

guración del trabajo actoral desde los textos y la reflexión sobre el teatro en el interior de los diálogos. A través de esos diversos mecanismos, Mayorga piensa el teatro sin abandonar el propósito de ofrecer a la vez ideas sobre el mundo. Al fin y al cabo, uno de los ejes metateatrales que Bartolomé encuentra en las obras atañe directamente a las relaciones entre teatro y vida.

“El yo en carne viva: monólogo, memoria y silencio”, de Laura Fobbio, se nutre de la experiencia de la autora en una línea de investigación que ha venido desarrollando desde hace un tiempo acerca de las formas monologadas en el teatro contemporáneo. Examinando con detalle las dos piezas en cuestión, pero también *Fedra*, la autora detecta una serie de constantes que hablan de los sentidos a los apunta Mayorga con su producción dramática. En general, la variedad de técnicas que utiliza Mayorga coinciden en exhibir la matriz dialógica que subyace al monologar. A diferencia de lo que ocurre en el teatro argentino actual, donde los monologantes suelen ser seres excluidos a los que el drama procura devolver la voz, los monólogos de Mayorga constituyen más bien una expresión de personajes fuertes y una forma de ejercer el poder que obliga a los interlocutores al silencio: “Mientras el monologante discurre”, concluye Fobbio, “el otro calla y ese mutismo concentra el grito reprimido, denuncia la imposición, reescribe la versión de las víctimas” (114).

La contribución de Cecilia Asurmendi (“Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en *Cartas de amor a Stalin*”) parece ideada como necesario complemento de la anterior, ya que se ocupa del uso del coloquio con el fin de abordar el tema de la incomunicación, un lugar común del teatro moderno tanto como un tópico de su lectura. El artículo recurre a dos conceptos (la interrupción de los canales comunicativos y la entropía, entendida como la aparición de un determinado grado de desorden en el interior de un sistema) para describir las estrategias que emplea la obra de Mayorga en orden a “pintar un mundo fracturado e inconexo, con diálogos distantes del efectivo encuentro” (117).

“Acerca de Bulgákov: público y conciencia”, de Sofía Fonseca, vuelve a indagar la autorreferencia de *Cartas de amor a Stalin*, aunque sin conferir demasiado protagonismo a ese concepto. En realidad, se trata de un eficaz trabajo de crítica que prescinde de la teoría, salvo por el apoyo de algunas reflexiones de Juan Mayorga. La investigadora parte de una hipótesis de lectura fuerte y se centra en el análisis de personajes para

fundamentar su visión de la obra en clave de poética implícita. Según su interpretación, dos de los personajes del drama representan de alguna manera los roles que Mayorga concibe para los dos extremos de la producción y del consumo teatral: el autor y el espectador. Bulgákov lo hace por vía negativa: asediado por la figura de Stalin, cuya sombra fantasmática va agigantándose en su imaginación hasta adquirir presencia sobre el escenario, el escritor encarna lo opuesto a las convicciones de Mayorga. Su esposa, en cambio, “funciona como metonimia” del público ideal para el dramaturgo de acuerdo con la finalidad política que quiere para el teatro: un público que sea miembro activo de la polis, capaz de desvelar la realidad y de replantearse los hechos históricos de modo que se vuelvan útiles para el presente.

La tercera sección del libro (“Reescrituras”) está dedicada a una actividad que Mayorga ha realizado casi tan profusamente como la creación de sus propios dramas: lo que él mismo llama “adaptaciones” o “versiones”. Se incluyen aquí dos estudios sobre la versión mayorguiana de *Fredra*, uno de María Amelia Hernández y otro que había aparecido como prólogo a la publicación española de la obra por KRK Ediciones (Oviedo, 2010), firmado por Mabel Brizuela y titulado “De la tragedia al drama”. Ambos son lúcidos ensayos sobre el problema entre tradición y novedad en esa reescritura que Mayorga ubica entre sus obras personales y no entre las adaptaciones dignas de conservar la firma original. Esta parte del libro contiene también un segundo artículo de Germán Brignone (“*Ante la ley*: un acercamiento al concepto de adaptación teatral”) cuya lectura no queda más que recomendar. Es un estudio de la adaptación teatral del tramo final de la novela *El proceso*, donde se encuentra el célebre relato enmarcado “Ante la ley”. El texto tiene además un interés más general porque formula, apelando a la traducción, una verdadera teoría de la adaptación de un clásico al presente teatral, una teoría de la adaptación atenta al abanico de tensiones conceptuales que arroja el acto de traducir en época y en lenguaje: “fidelidad-traición, conservación-renovación” (142). Llevado al terreno de *Ante la ley* (estrenada en 2008 con dirección de Guillermo Heras), ese marco teórico permite un examen profundo de las versiones renovadoras de Mayorga en términos de “fidelidad a lo universal” (160).

A semejanza de este gesto de Mayorga (hacer revivir lo clásico en el presente), la editora del libro y todos los que participan en él tienen el

mérito de haber publicado, como si se hablara de un clásico, un volumen entero sobre la obra, necesariamente incompleta, de un dramaturgo español joven que se encuentra todavía en fase de emergencia. Aunque sobre un autor español, el libro constituye un hecho significativo si se tiene en cuenta que ha nacido en la Argentina, donde los estudios teatrales están dedicados desde hace un tiempo a objetivos muy válidos también, pero muy reticentes a compartir atención con los “tradicionales” asedios a la poética de un autor. La Argentina es un país repleto de talentosísimos dramaturgos jóvenes que merecerían la misma clásica suerte.

Estimulada por esa duplicidad inherente a su objeto (que demanda ser explicado, como se hace con los clásicos; y dado a conocer, como suele hacerse con lo nuevo), la editora ha tenido la buena idea de incluir en el libro, además de los estudios, un listado exhaustivo de los escritos del dramaturgo, ordenados según su propia clasificación (textos teatrales, teatro breve, versiones y ensayos teóricos), y un apéndice con varios de sus textos. El volumen tiene, pues, el interés adicional de que pueden leerse en él dos piezas breves de Mayorga (“El hombre de oro” y “JK”) y cuatro de los ensayos de poética más citados por los críticos: “El dramaturgo como historiador”, “El teatro es un arte político”, “La representación teatral del Holocausto” y “Ni una palabra más”.



**Aurora Díez-Canedo F. (ed.), *Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes, Correspondencia 1915-1943*, México D. F: Fondo Editorial de Nuevo León, 2010, 302 pp.**

**Julieta Haramboure**  
Universidad Nacional de La Plata

Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes se conocieron en 1914, cuando el mexicano abandonó Francia, que había entrado en guerra, y se trasladó