



La Poética de Aristóteles en el teatro de

Juan Mayorga

Germán Brignone

Universidad Nacional de Córdoba

sir_brignon@hotmail.com

Resumen

Juan Mayorga (Madrid, 1965), filósofo y matemático, ha desarrollado una vasta labor como dramaturgo, tarea que realiza en paralelo con la docencia y la investigación teatral. Uno de los tópicos fundamentales de su teoría dramática tiene que ver con las referencias a la Poética de Aristóteles, que son frecuentes tanto en sus ensayos críticos como también en algunos procedimientos intertextuales y metateatrales en el interior de sus piezas (Camino del cielo- Cartas de amor a Stalin). Mayorga retoma la diferenciación realizada por el filósofo griego entre el rol del historiador y el del dramaturgo para constituir la base del planteo de su “teatro histórico”. Del mismo modo, el autor español revisa también el concepto de “lo bello”, definido como la armonía entre lo simple y lo complicado o la “sencillez compleja”, que utiliza para proponer un teatro contemporáneo que busque el equilibrio entre lo culto y lo popular. Estos son los aspectos que intentaremos desarrollar, en primer lugar, desde los escritos teóricos del autor, para luego puntualizarlo en el análisis de las obras ya citadas.

Palabras clave: Mayorga - Aristóteles - Teatro - Poética

Juan Mayorga (Madrid, 1965) es Licenciado en Matemática y Doctor en Filosofía. Actualmente se desempeña como profesor de Dramaturgia en la R.E.S.A.D, participando también en foros y conferencias que manifiestan su interés por la investigación y la crítica teatral. A su vez, ha desarrollado una vasta labor como dramaturgo desde principios de la década del '90, siendo miembro fundador del colectivo teatral “El Astillero”. Sus dramas son actualmente representados tanto en los teatros “oficiales” o tradicionales como en las salas alternativas. La obra de este autor se divide en “textos teatrales”, “textos breves” y lo que él mismo ha denominado como “versiones” (reescrituras) de clásicos españoles y universales del teatro y la literatura.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la teoría dramática elaborada por Juan Mayorga son las múltiples y variadas referencias a la *Poética* de Aristóteles. La propuesta dramática de este autor está estructurada a partir de su concepción de “teatro histórico”. Según Mayorga, el teatro mismo es inseparable de la historia:



El teatro fue, probablemente, el primer modo de hacer historia. Quizá el primer hombre que vio el fuego mimase su encuentro con éste para dar cuenta de él a otro hombre. Quizá éste lo imitase ante un tercero, inventando a un tiempo el teatro y la historia (Mayorga, Juan. 2007: 1)

Para plantear teóricamente su concepción sobre el teatro histórico, el autor tomará como punto de partida la diferenciación establecida por Aristóteles en el Capítulo IX de su *Poética* entre el rol del poeta (en este caso, el dramaturgo) y el del historiador¹. Mayorga toma esta dicotomía establecida entre lo universal de la poesía y lo particular de la historia como punto de partida para una superación de la misma, que paradójicamente consiste en la unión de ambas, es decir, la búsqueda de un “universal” que sea fiel e identifique a toda la humanidad en un caso histórico “particular”. De esta manera, en el germen del teatro histórico de Juan Mayorga radica el entrelazamiento de los tiempos, esa “anulación del tiempo y de la muerte” que nos hace contemporáneos:

Más allá de la condición histórica, hay una condición humana, la Humanidad. (...) La condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época (2007: 1)

Como podemos observar, el concepto de teatro histórico formulado por Mayorga a partir de la dicotomía planteada por Aristóteles constituye el tronco principal de la teoría dramática del español. Si bien el autor parte de dicha dicotomía para plantear una superación de la misma, la referencia a la *Poética* constituye la base inapelable, la indiscutible fuente de la cual partirá el concepto. Ese interés principal en cuanto a lo teórico por el texto del griego podría justificarse a partir del rol de filósofo del autor, rasgo que lo diferencia de la mayoría de los autores de su generación².

Además de la mencionada dicotomía, que constituye el punto de partida de su teoría teatral, encontramos otra referencia a la *Poética* planteada por Mayorga en cuanto a lo que

¹ “El historiador y el poeta (...) difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual, la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio a lo particular” (Aristóteles, 2003: 57).

² Si bien en los autores que surgen en la década del '90 como “alternativos” podemos encontrar como una de sus líneas generales una vuelta a los clásicos griegos; por ejemplo, en una importante cantidad de reescrituras de mitos, esto se realiza casi siempre a partir de las nuevas concepciones teóricas de la dramaturgia.



refiere a la estructura y la composición del drama. En una ponencia pronunciada en la Universidad de Málaga en Junio de 1996, el autor sostiene que

La elección de la estructura temporal acaso sea la más difícil de cuantas toma el dramaturgo. Esa decisión, en que pone en juego la obra entera, es demasiado importante para dejarla al capricho de la moda. La estructura temporal debe ser impuesta por la acción de la obra. Por la acción, que no por el tema. (...) es ingenuo pensar que el tratamiento del tiempo puede ser esencialmente distinto del que Aristóteles describe en la *Poética*. En ésta (...) se describen las condiciones de posibilidad del hecho teatral. El de borrar el sistema aristotélico no pasa de ser un gesto negativo. También el antiaristotélico combate en el campo de Aristóteles: cree que la *Poética* marca el terreno rival; en realidad, señala todo el campo de batalla. (Mayorga, J. 1996: 5).

De este modo, Mayorga vuelve a tomar a Aristóteles como modelo en cuanto a la unicidad de tiempo y acción, seguramente siguiendo al capítulo XXIV de la *Poética*, en el que se compara la multiplicidad de tiempos y acciones simultáneos que pueden “imitarse” en la epopeya, en oposición a la tragedia, que solo muestra la acción representada por los actores en el escenario³. En este sentido, el no respetar la unicidad planteada por la *Poética* es también una forma de expresar adrede por parte del autor algún tipo de malestar, alguna tensión negativa en la acción del drama.

Por otra parte, además de las referencias a la *Poética* que aparecen mencionadas por Mayorga en los estudios críticos y las ponencias que conforman su teoría dramática, podemos encontrar claramente el traslado de dicha teoría en su práctica teatral. Para ello, hemos escogido el drama *Himmelweg* (Camino del cielo), el cual presenta reminiscencias al texto aristotélico que van desde la estructura de los actos (y la función de los mismos) hasta marcas intertextuales en los discursos de algunos personajes.

Al momento de referirse a la estructura de los actos que debería tener la tragedia, Aristóteles enumera “...prólogo, episodio, éxodo y coro; éste a su vez se divide en párodo y estásimo...” (2003: 67)⁴. En la obra de Mayorga que tomamos como ejemplo encontramos

³ “Mientras en la tragedia no pueden imitarse diversas partes de la acción que suceden simultáneamente, sino sólo lo que ha de aparecer en el escenario representado por los actores, en la epopeya, en cambio, (...) pueden presentarse muchas partes de la acción que tienen lugar simultáneamente (...) siempre que sean propias del argumento...” (Aristóteles, 2003: 110).

⁴ A su vez, el traductor de nuestra edición del texto griego nos aclara que “...La tragedia ática se componía de las siguientes partes: prólogo, que da la exposición en forma de monólogo o diálogo, entrada del coro en la orquesta, llamada párodo; 1º episodio; 1º canto del coro en la orquesta, llamado estásimo; 2º episodio; 2º estásimo; 3º episodio; 3º estásimo; 4º episodio; 4º estásimo y éxodo, que termina con la salida del coro...” (E. Schlesinger en Aristóteles, 2003: 67). La misma



marcas que mantienen en muchos casos la función pautaada en la *Poética* para los mismos. La división en cinco actos de Himmelweg comienza con “El relojero de Nuremberg”, que consiste en un monólogo del personaje Maurice Rossell, un enviado de la Cruz Roja al campo de concentración de Theresienstadt. El personaje nos ofrece un panorama general de los sucesos que ocurren en el drama: será el espectador de una farsa, de una representación armada por los alemanes cuyos actores serán los mismos judíos que integran el campo. Asimismo, el personaje también realiza una serie de reflexiones al respecto que parecen estar dirigidas directamente al espectador:

Esa mañana, ante el retrato de la familia judía, decidí entrar en uno de aquellos campos. (...) No tenía permiso para acercarme, pero sí tenía cartones de tabaco, medias de nylon, transistores americanos que resultaban convincentes a la hora de conseguir un papel”. (...) ¿Hace falta que explique la diferencia? (...) No teníamos nada que ofrecer a los alemanes. Ni siquiera nos dejaban acercarnos a aquellos campos para civiles (Mayorga, J. 2003: 2)

En cuanto a la función que tenían las partes de la tragedia clásica, estas citas pueden homologarse tanto con el *prólogo* como también con las reflexiones presentadas por el coro en la *párodos*. A su vez, los tres actos siguientes (“II- Humo”; “III- Así será el silencio de la paz” y “IV- El corazón de Europa”) podrían entonces homologarse con los tres *episodios* propuestos en la *Poética*. Si bien los mencionados actos presentan una estructura fragmentaria, que rompe con la linealidad del tiempo, podemos interpretar este rompimiento como un signo de malestar o, siguiendo la concepción de la unicidad temporal planteada por el autor, la “expresión de una negatividad”. A su vez, teniendo en cuenta que la obra representa un suceso histórico, la alteración temporal obliga al espectador a repensar y reconstruir de una vez el drama y la historia. Finalmente, el último acto de la obra (V- “Una canción para acabar”) nos da desde su título el sentido que de alguna manera tenía el *éxodos* de la tragedia griega. Desde esta interpretación, el personaje G. Gottfried de *Himmelweg* tomaría la función realizada por el corifeo o maestro de coro, que “...recitaba los versos yámbicos, así como los anapestos de la *párodos* y el *éxodos*...” (J. Gow, 1946: 323). El acto lo muestra dirigiendo a los judíos elegidos para la representación como si estuvieran en un ensayo:

Gottfried- (Al chico 2.) Te sigues precipitando. No escuchas a Klauss: Escúchale y reacciona con un gesto antes de hablar. Por ejemplo, pon cara de asco.(...)

división es presentada por James Gow en su texto *Minerva* (1946: 305).



Pausa. Se dirige al hombre y a la mujer pelirroja

Hay un cambio. Poca cosa. Cuando tu le dices “Te estuve esperando más de una hora” (...) Ya sabéis cuando. Ahora tenéis que decir “te estuve esperando. Ya estoy harta de esperarte...” (J. Mayorga, 2003: 25).

Desde el punto de vista de una homologación con la tragedia griega, la cita también nos da una pauta para comparar los roles de los personajes del drama de Mayorga con los de los integrantes de las representaciones en la Grecia clásica. James Gow (1946) nos presenta una idea de la función que tenía cada participante de la tragedia:

Si el arconte admitía a un poeta a concurso, le concedía (...) un corego y tres actores, a cada corego un maestro de coro y un flautista. (...) El deber del corego consistía en reclutar el coro, cuidar de que fuera suficientemente enseñado, proporcionarle trajes y máscaras y pagarle los ensayos y representaciones. El corego pagaba al maestro de coro (que muchas veces era el poeta mismo) (1946: 310).

Si comparamos estos roles con los de los personajes de la ficción creada en la obra de Mayorga, la figura del judío Gershom Gottfried se homologa con la del maestro del coro, que en este caso también es el poeta, es decir, el creador de los discursos de la representación. Siguiendo la cita de Gow, la figura del corego coincide con la del Comandante, encargado de cuidar los detalles de la producción de la representación y de pagarle al maestro del coro y a los actores, en este caso, con la promesa de conservar su vida⁵. En este sentido, también podemos identificar la figura del arconte con el poder político mayor que encarga la “representación” en el campo de concentración, es decir, el poder del gobierno alemán, un camuflado Hitler aludido con el nombre de Berlín: “...Berlín nos ha elegido...” (2003: 22). Asimismo, los judíos seleccionados por Gottfried para la farsa representan a los actores a la vez que los integrantes del coro griego, ya que en el comienzo del acto II (“Humo”) encontramos una acotación indicando que “...*Los personajes miran de vez en cuando al espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él...*” (2003: 7). En el último acto (“V- Una canción para acabar”), Gottfried realiza reflexiones sobre el teatro, sobre todo a partir de la homologación entre el teatro como farsa, como simulación, y la vida:

⁵ “...¿Qué se yo del corazón de su pueblo? ¿Necesitan un sentido? Déles un sentido. Vaya y hábleles. Pero, al elegir sus palabras, recuerde: “Mientras estemos aquí, no estamos en el tren” (2003: 20).



¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez? Durante años, cada tarde, al volver a casa y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente por muy malo que hubiese sido el día. Todo el mundo ha actuado alguna vez. No hay de qué avergonzarse... (2003: 26)

...lo que también demuestra el tono reflexivo propio del *éxodos*. Hacia el final de la obra, Gottfried se acerca a una niña y la instruye para que cante la canción final, enseñándole cómo hacerlo. Este canto puede homologarse con los ya citados anapestos cantados por el maestro del coro en esa parte final de la tragedia ática.

Por otro lado, además de una referencia al texto aristotélico en cuanto a la estructura y función de los actos, también observamos citas y alusiones intertextuales de la *Poética* presentes en algunos discursos del Comandante⁶. Desde nuestra interpretación, en su papel de *corega* de la representación, el Comandante va a elegir a Gottfried para coordinar su obra a la manera del maestro del coro, lo que se muestra en la primera secuencia del acto IV (“El corazón de Europa”): “...Lo hemos elegido como interlocutor. Usted y yo vamos a trabajar juntos. Por así decirlo, usted será mi traductor. (...) Yo le diré lo que queremos y usted transmitirá nuestros deseos a su gente. Usted encontrará las palabras para eso...” (2003: 15). En la segunda secuencia encontramos una mención directa y explícita del Capítulo VII de la *Poética* cuando el Comandante le explica a Gottfried cuestiones referentes a la composición de las acciones:

Comandante- Composición. Es lo más importante, la composición. (...)

Busca un libro en la biblioteca y unas páginas en él.

“Poética” de Aristóteles, capítulo séptimo (...) Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esta complejidad esté bajo control. (...) Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él. (2003: 16)

Si bien observamos que se cita al título del texto aristotélico, este ejemplo puede concebirse como una alusión directa, ya que la *Poética* no es citada “textualmente” (lo que podría haberse realizado por medio de la lectura en voz alta del texto), sino que es aludida desde su título y analizada. Lo mismo ocurre en la secuencia séptima del mismo acto, en la

⁶ De acuerdo a la diferenciación establecida por Genette (1989), la *citación* y la *alusión* son procesos definidos como los dos extremos posibles del intertexto en todo proceso intertextual. El proceso de citación sería el más fiel, el más cercano a la palabra del otro, a tal punto que utiliza las comillas o una tipografía distinta. La alusión representa el otro extremo, es decir, la forma más lejana, más imperceptible de referirse a la palabra ajena. (1989: 92)



que el Comandante se dirige a Gottfried: "...¿Recuerdas lo que hablamos de Aristóteles? Si un nudo es demasiado complejo, el público se desinteresa de él..." (2003: 21). Nuevamente, el autor de la *Poética* es citado, aludiendo a la porción del texto que habla de la composición. Asimismo, encontramos otro tipo de marcas que llamaremos "alusiones indirectas", ya que hacen referencia al texto de Aristóteles pero sin citar ni al título, ni un fragmento, ni el nombre del autor. Tal es el caso de un pasaje en la ya mencionada secuencia 2 del acto IV, en cuyo final el Comandante le sugiere a Gottfried: "... Consideremos en principio una composición clásica. Primer acto, la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto, la estación..." (2003: 17), así como en la secuencia 5 del mismo acto, cuando hace referencia indirectamente al Capítulo XXI de la *Poética* al hablar de la elocución⁷, lo que desde las palabras del personaje de Mayorga aparece en términos de vocalización: "...El gordito es pésimo. No sabe vocalizar. Al otro se le entiende mejor, pero no hay convicción en sus palabras..." (2003: 18).

Como vemos, Juan Mayorga es un joven autor considerado como uno de los innovadores de la escena española, pero cuyo teatro también refleja deudas con la tradición clásica. Dentro de estos elementos tradicionales, la *Poética* de Aristóteles es presentada como una de sus principales fuentes, tanto en el principio de la conformación de su teoría dramática como también en el juego especular de las múltiples alusiones reescriturales.

Bibliografía

- Aristóteles (2003) *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Buenos Aires, Losada.
- Barei, Silvia (1991). *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba, Alción editora.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid, Ed. Taurus.
- Gow, James (1946). *Minerva*.
- Mayorga, Juan (1996) *Estatuas de ceniza*. Ponencia pronunciada en la Universidad de Málaga.
- Mayorga, Juan (2003) *Himmelweg*. Madrid, "Caja Madrid", pp. 121-131
- Mayorga, Juan (2007) *La representación teatral del Holocausto*. En "Raíces" nº 73, 27-30.

⁷ "La virtud de la elocución consiste en ser clara sin ser prosaica (...) así, la palabra dialectal, la metáfora, el ornamento y otras formas mencionadas harán que la elocución no sea vulgar ni pedestre; la palabra de uso corriente, por otra parte, producirá la claridad (Aristóteles, 2003: 104).



Datos del autor

El autor es Profesor Adscripto en la Cátedra de Literatura Española II y en la Cátedra de Mito y Religión en Grecia y Roma de Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

