

# Mayor

Alberto  
Sucasas

---

# guiana

Pensamiento y teatro  
en Juan Mayorga

**PUV**  
UNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA



*Mayorguiana*  
Pensamiento y teatro  
en Juan Mayorga



Alberto Sucasas

---

Mayorguiana  
Pensamiento y teatro  
en Juan Mayorga

49

# Estètica & Crítica

---

Anacleto Ferrer, director

---

Romà de la Calle, director fundador

---

## CONSEJO ASESOR

Elisabetta Di Stefano (Università degli Studi di Palermo, Italia), Ana García-Varas (Universidad de Zaragoza), Fernando Infante (Universidad de Sevilla), Antonio Notario (Universidad de Salamanca), Francisca Pérez-Carreño (Universidad de Murcia), Monique Roelofs (Amherst College, Massachussets, EE. UU.), Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid), Rosalía Torrent (Universitat Jaume I de Castelló), Gerard Vilàr (Universitat Autònoma de Barcelona)

---



Publicación sometida  
a peer review

**PUV**

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Juan Alberto Sucasas Peón, 2023

© De esta edición: Universitat de València, 2023

© De la fotografía de *El cartógrafo*: Gerardo Sanz Martín

Coordinación editorial: Maite Simón

Diseño del interior y maquetación: Inmaculada Mesa

Diseño de la cubierta:

Celso Hernández de la Figuera y Maite Simón

Corrección: David Lluch

ISBN: 978-84-1118-200-3 (papel)

ISBN: 978-84-1118-211-9 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-212-6 (PDF)

Edición digital

*Para Elisa,  
vida nuestra*





# Índice

---

INTRODUCCIÓN .....	11
--------------------	----

## PARTE I

### ENTRE PENSAMIENTO Y TEATRO

1. FILOSOFÍA Y TEATRO, IDA Y VUELTA. UNA APROXIMACIÓN A JUAN MAYORGA .....	17
1.1 Entre filosofía y teatro .....	20
1.2 ¿Benjamin o Kafka? .....	26
1.3 Ética de la escritura teatral .....	33
1.4 Escenas de poder.....	43

## PARTE II

### TRES LECTURAS: MAPAS, BARBARIE Y PODER

2. CARTOGRAFÍA TEATRAL. (UN EPÍLOGO A <i>EL CARTÓGRAFO</i> )....	57
3. ESCENARIOS DE BARBARIE: <i>HIMMELWEG</i> Y <i>EL CARTÓGRAFO</i> ...	77
3.1 <i>Homo fragilis</i> .....	78
3.2 <i>Theatrum mundi</i> .....	83
3.3 <i>Himmelweg</i> : encubrimiento victimario .....	89
3.4 <i>El cartógrafo</i> : la víctima como testigo.....	94
4. DE BULGÁKOV A TERESA DE JESÚS: LA ESCENA DEL PODER Y EL PODER DE LA ESCENA.....	99
4.1 Poderosas palabras .....	104
4.2 Tragedia y drama.....	111
4.3 <i>El tercero en discordia</i> .....	119

PARTE III  
EL PENSAMIENTO DE UN DRAMATURGO

5. JUAN MAYORGA, ENSAYISTA .....	125
5.1 Un ensayo dramático: <i>Revolución conservadora</i> <i>y conservación revolucionaria</i> .....	131
5.2 El teatro pensado (I): del actor al espectador .....	150
5.3 El teatro pensado (II): hacia una antropología fundamental .....	162
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	177

# Introducción

La obra literaria, en general cualquier creación artística, demanda interpretación. Surgida de un monólogo –soledad de la escritura; aislamiento de la autoría–, aspira a generar un diálogo: finalizada la construcción, su puerta principal permanece hospitalariamente abierta a la visita del extraño. Lector común o crítico profesional, el receptor es un *tú* interpelado por el *yo* del autor. Como si el *logos* de la obra se supiese estéril mientras no halle, en el *epí-logo* de quien lo lee, su necesario complemento. Aspiración principal de los signos escritos: *léeme*.

Tal destino del hecho literario, de alcance universal, adquiere redoblada intensidad en el corpus de Juan Mayorga. No solo porque practique un género de escritura, el dramaturgico, cuyo régimen verbal consiste, de principio a fin, en el (des)encuentro de voces, en una interlocución conflictiva. También, y ante todo, porque la suya es una palabra siempre consciente de su intrínseco inacabamiento, a la espera de ser leída o escuchada. Quizá nada lo exprese mejor que una decisión editorial: la publicación de sus piezas acoge, junto al propio texto teatral, un epílogo a cargo de un filósofo. De ese modo, la unidad –autoral y textual– se enriquece al desdoblarse: dos autores, dramaturgo y pensador, y dos géneros, dramático y ensayístico. En realidad, la duplicación habitaba ya la producción mayorguiana, ella misma consistente en una doble práctica

de la escritura: junto a las obras escritas para la escena, los textos reflexivos. Pero dramaturgia y filosofía, en Mayorga, no solo coexisten yuxtapuestas; más bien, se contaminan mutuamente, de suerte tal que la interrogación filosófica impregna el hecho teatral y este, a su vez, subyace, de manera más o menos velada, al discurso ensayístico. Es ese mestizaje o hibridación lo que otorga al conjunto de su producción una configuración elíptica, dialécticamente tensionada entre dos focos: teatro y filosofía; filosofía y teatro.

*Mayorguiana* pretende ser un añadido hermenéutico, desde la filosofía, a un corpus donde esta juega ya un papel esencial. Trazaría, modestamente, una elipse bifocalmente definida por la obra y su variación interpretativa, si bien la desigualdad entre ambos polos aconseja otra metafórica: *Mayorguiana*, un satélite menor cuya trayectoria orbital gira, elípticamente, en torno al doblete filosófico-teatral de Juan Mayorga. Como ocurre con la Luna, cuya humilde luminosidad es préstamo de otro astro, el comentario se sabe abocado al eclipse. Pero justamente ahí, en el eclipse de la elipse, alcanza su vocación más íntima: celebrar la excelencia, solar, de una escritura.

En su metafórica, al lado de la figura geométrica de la elipse, se impone el imaginario del mapa. Adoptándolo, *Mayorguiana* puede presentarse como una aproximación cartográfica, unitariamente articulada en cinco capítulos. Tres de ellos reelaboran versiones previas;<sup>1</sup> son rigurosamente inéditos los dos restantes. El primero dibuja un mapa global, insistiendo en la inspiración a la par unitaria y dual –filosófico-literaria– del conjunto. Los otros cuatro, dependientes de aquel, cartografían territorios parciales: interpretando una pieza única (*El cartógrafo*) o abordando dos dípticos (*Himmelweg*

1. «Filosofía y teatro, ida y vuelta. Una aproximación a Juan Mayorga», *Pensamiento* 291, 2020, pp. 1079-1100. «Escenarios de barbarie: *Himmelweg* y *El cartógrafo*», *Cuadernos Hispanoamericanos* 841-842, 2020, pp. 32-45. Por su parte, «Cartografía teatral» apareció como epílogo de la edición separada de *El cartógrafo* (Segovia, La uña RoTa, 2017, pp. 105-128).

y *El cartógrafo*; *Cartas de amor a Stalin* y *La lengua en pedazos*); explorando, por último, la escritura ensayística. Así, *Mayorguiana*, en su coherencia como libro, aspira a ser un atlas, por supuesto tentativo e inconcluso, de un universo literario *in fieri*. Presupone y reafirma el reconocimiento y la admiración hacia una obra extraordinaria.



*Parte I*

Entre pensamiento y teatro





---

# Filosofía y teatro, ida y vuelta. Una aproximación a Juan Mayorga

Unas personas se separan de otras para representar ante estas posibilidades de la existencia humana. Es un desdoblamiento asombroso. Da que pensar. En ese separarse y ponerse enfrente para representar la vida, los actores abren un conflicto. A esa escisión conflictiva llamamos teatro (Mayorga, 2016: 87).

De procederse a un inventario, más o menos exhaustivo, de los temas mayores que, en el transcurso de dos milenios y medio, han ocupado a la filosofía occidental, muy probablemente el hecho teatral no se contase entre ellos. Sin estar por entero ausente del *logos* filosófico, el *logos* teatral parece haber sido, para aquel, objeto de una atención, si no marginal, sí al menos periférica.

No obstante, aun asumiendo esa presencia modesta, no cabría desdeñar el binomio filosofía-teatro proclamando su insignificancia. Cuando menos por cuatro órdenes de razones.

En primer término, la relativa frecuencia con que los filósofos han emprendido una meditación sobre el teatro. El repertorio, sin resultar abrumador, es a todas luces significativo; limitémonos a algunas referencias señeras: desde la crítica platónica del arte (*República*), incluido el escénico, y la tematización aristotélica de la tragedia (*Poética*), pasando por Rousseau (*Carta a d'Alembert sobre los espectáculos*),

Lessing (*Dramaturgia hamburguesa*) y Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*), hasta propuestas de pensadores contemporáneos como Lukács (*Metafísica de la tragedia*), Ortega (*Idea del teatro*), Benjamin (*El origen del drama barroco alemán*), Goldmann (*El dios oculto*), Szondi (*Tentativa sobre lo trágico*) o Badiou (*Rapsodia por el teatro*). En esos clásicos, la dramaturgia es elucidada desde interrogantes genuinamente filosóficos, en un espacio problemático donde convergen inquietudes ontológicas (estatuto ficcional del espectáculo y su relación con lo real que dice representar), gnoseológicas (examen crítico de la pretensión de verdad inherente al teatro) y filosófico-prácticas (efectos ético-políticos de la representación). Coexisten, como es natural, con la meditación específicamente estética. Incluso cabría decir que la interpretación de lo trágico constituye una suerte de subgénero filosófico entre cuyos cultivadores se cuentan, aparte de los ya citados, algunos nombres mayores en la historia del pensamiento de los dos últimos siglos: no solo el idealismo alemán (Schelling, Hegel, Hölderlin), Schopenhauer o Kierkegaard, sino también espíritus como Unamuno, Simmel, Scheler o Jaspers.

Un segundo grupo de evidencias lo proporciona la práctica de la escritura teatral en el gremio filosófico. Sin excluir el posible precedente platónico (se dice que el filósofo, antes de devenir tal, habría escrito piezas trágicas; según la leyenda, el giro biográfico provocado por el encuentro con Sócrates le habría inducido a quemarlas), se impone destacar nombres como Séneca, Maquiavelo (*La mandrágora*), Voltaire, Diderot, Lessing, Marcel o Sartre. Señalemos que, en la mayoría de los casos, no estamos ante dos procesos de escritura heterogéneos e inconexos, sino más bien ante una inspiración unitaria que se bifurca en dos modalidades textuales.<sup>1</sup> Un indicio de afinidades latentes entre *logos* filosófico y *logos* teatral.

1. Rachel Bepaloff lo señaló en tres pensadores-dramaturgos de inspiración existencialista, asociando la duplicidad de su escritura a un contexto epocal: «No obstante, hay que decir que [Camus] pertenece a una época en la que los problemas meta-

Lo confirma, en tercer término, la densa presencia de la filosofía, de sus interrogantes y perplejidades, en buena parte de la producción dramática de la *Weltliteratur*. La tragedia ática habría inaugurado una «contaminación filosófica» de la escena que, en el curso de los siglos, no ha cesado de crecer, haciendo que la dialéctica de la *idea* haya discurrido pareja al *agón* dramático. Baste evocar nombres como Calderón, Goethe, Schiller, Hölderlin, Ibsen, Eliot, Beckett o Buero Vallejo. Se diría que nociones cardinales en la cultura de Occidente (libertad, verdad o justicia se contarían entre ellas) se han forjado, y persisten en ello, bajo la doble tutela del discurso (filosófico) y la escena (teatral).

Pero, indiquémoslo para concluir, no solo asistimos a una penetración del trabajo del concepto en el ámbito teatral. Se da igualmente la trayectoria inversa; algunos logros mayores de la reflexión filosófica han nacido de la acogida hospitalaria de motivos oriundos de la esfera dramática: ciñéndonos a tres ejemplos, señalemos cómo la tragedia fecundó la ética aristotélica de la *phronesis* o, mucho más tardíamente, el proyecto dionisiaco de Nietzsche, su *pensamiento trágico*; otro tanto hizo el *Trauerspiel* barroco respecto a la elaboración benjaminiana de la noción de *alegoría*. Pero ese préstamo, que convierte a la filosofía en deudora del teatro, no solo ha operado a nivel material, en el plano de los contenidos doctrinales, sino también en la esfera de las formas. Aunque de una manera velada, que a menudo encubrió el débito, la escritura de la filosofía evidencia, en uno de sus géneros hegemónicos, una genealogía teatral. Nos referimos, por supuesto, a la forma-diálogo: desde su fundación platónica (notablemente paradójica: el pensador que condenó la ficción artística nunca dejó de ser su fértil cultivador) hasta el *polílogo* derridiano, ha servido de cauce expresivo a muchos de los momentos

---

físicos adquieren un aspecto tan concreto que podemos ver a escritores tan diferentes como Gabriel Marcel, Sartre y el propio Camus experimentar la necesidad de recurrir paralelamente a la expresión dramática de su pensamiento» (Bespaloff, 2021: 99-100).

histórico-filosóficamente mayores en la andadura de la *ratio* europea. En la complicidad entre escritura dialógica y esfuerzo dialéctico se condensa la simbiosis filosófico-teatral.

Esa cuádruple constatación invita a reconocer la más que notable singularidad de uno de los corpus más valiosos de nuestra literatura reciente: la obra de Juan Mayorga.

## 1.1 ENTRE FILOSOFÍA Y TEATRO

Matemático y filósofo, docente (de Matemáticas primero, en la enseñanza secundaria; de Dramaturgia y Filosofía, más tarde, en la madrileña Real Escuela Superior de Arte Dramático) y dramaturgo, adaptador y director de escena, miembro de grupos de investigación filosófica y asiduo conferenciante, partícipe en proyectos escénicos renovadores y animador de publicaciones vinculadas al teatro..., la personalidad intelectual de Mayorga sorprende, en primera instancia, por su extraordinaria diversidad. Con todo, en ese denso panorama, no resulta difícil reconocer dos requerimientos principales: filosofía y teatro; teatro y filosofía. Más aún, se impone afirmar que toda su actividad nace de la sinergia entre ambos territorios: Mayorga habita la frontera que, a la par, los vincula y diferencia, convencido de «hasta qué punto los caminos del teatro y la filosofía son para mí uno solo» (Mayorga, 2016: 13).<sup>2</sup>

2. La declaración, extraída del prólogo de *Elipses*, ostenta un carácter marcadamente programático. Franquea un horizonte en el que también se han inscrito iniciativas académicas reseñables: a comienzos de la pasada década, durante tres años, Mayorga dirigió, en el Instituto de Filosofía del CSIC, el seminario Memoria y Pensamiento en el Teatro Contemporáneo (la ambición de ese proyecto consistió en «abrir un lugar y un tiempo de encuentro, de conversación y de tensión entre gentes que, trabajando en distintos campos, sin duda tienen muchas preguntas que compartir. Un lugar y un tiempo en que filosofía y teatro –probablemente de forma conflictiva, como es propio de dos ámbitos que nacen y viven del conflicto– se conozcan y se interroguen. Este es su objetivo último: que la filosofía desafíe al teatro, que el teatro

Primera evidencia: la duplicidad del corpus mayorguiano. Por un lado, la ensayística filosófica: una espléndida monografía sobre Walter Benjamin, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, que versiona su tesis doctoral de 1997, y la extensa recopilación *Elipses*. Por otro, la producción dramática: tratándose de un corpus en formación, sería prematuro, e imprudente, presagiar su alcance íntegro; limitémonos a señalar que la edición de sus obras mayores hasta 2014 (que no incluye ni las piezas breves ni las numerosas adaptaciones) configura un voluminoso libro, ¡de casi ochocientas páginas!<sup>3</sup> Sin embargo, no son las dimensiones cuantitativas, por significativas que en sí mismas resulten, clave principal para elucidar el proyecto intelectual, filosófico-teatral, de Mayorga. Lo esencial reside, más bien, en el dato cualitativo de que allí confluyen, sin por ello renunciar a sus respectivas idiosincrasias, lo filosófico y lo teatral. ¿Síntesis?; ¿hibridación o mestizaje?; ¿sinergia?; ¿contaminación recíproca?; ¿maridaje?; ¿interdisciplinariedad?... Quizá aporte mayor iluminación una metáfora muy querida del Mayorga matemático:<sup>4</sup> las dos vertientes o sectores de su obra trazan una elipse cuyos dos focos serían filosofía y teatro. «Filosofía y teatro»: en ese sintagma importaría tanto la conjunción que los une («y») como los dos sustantivos que lo integran.

De hecho, Mayorga encarnaría ejemplarmente (un poco a la manera en que Hölderlin y Nikolái Leskov lo fueron para Heidegger y

---

desafío a la filosofía» [ibíd.: 182]); ha proseguido esa labor con la dirección de una cátedra de artes escénicas en la Universidad Carlos III.

3. Mayorga, 2015. Le acompaña, a manera de hermano menor, *Teatro para minutos. 28 piezas breves* (Mayorga, 2009b).

4. No solo da título a su recopilación de ensayos, cuyos textos vuelven una y otra vez, desde una inspiración benjaminiana, sobre el potencial heurístico de esa metáfora geométrica. No en vano las seis secciones del libro llevan estos títulos: «Focos», «Ejes», «Intersecciones», «Tangentes», «Par», «Eclipse de elipses». En ese gesto de escritura confluyen tres ingredientes fundamentales del espíritu de Mayorga: matemáticas, teatro y filosofía. En síntesis, un corpus filosófico y teatral susceptible de exponerse *more geometrico*.

Benjamin, respectivamente, en tanto que referentes modélicos para determinar la naturaleza de la poesía y de la narración)<sup>5</sup> el binomio filosofía-teatro que intentamos abordar desde el comienzo. En cada uno de los cuatro aspectos señalados.

En primer lugar, la adopción del hecho teatral, en toda su complejidad (no solo estética, también –quizá se impusiese decir: ante todo– ético-política), como objeto privilegiado de reflexión. De ello ofrecen abundante confirmación los textos de *Elipses*, que vuelven reiteradamente sobre su naturaleza específica y su función histórica. En ambos aspectos, la complicidad con la filosofía es decisiva. Desde supuestos mayorguianos, la raíz común de esas dos prácticas culturales reside en su vocación política. Grecia sería, también aquí, referencia fundacional: en la *polis* ateniense nacieron, o adquirieron temprano pero maduro desarrollo, filosofía y teatro; allí prosperaron dos modos dialógicos del habla, en forma de discusión pública en el ágora (interlocución socrática que el discípulo adaptaría a la escritura) o de *agón* trágico en el proscenio. Esa confrontación en el medio verbal conservaría, en nuestro presente cívico, toda su vigencia. Si el proyecto de la filo-sofía anhela una *episteme* apta para acallar el bullicio de la *doxa* dominante en el espacio público, no otro es el designio del teatro. Desvelar, sobre el escenario, la falacia del poder y sus acólitos: «Olvidan que el teatro nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses» (Mayorga, 2016: 131).<sup>6</sup>

Asimismo, en segundo término, por la masiva presencia de lo filosófico en la escritura teatral de Mayorga, un filósofo que escribe –y

5. Nos referimos, obviamente, a los ensayos *Hölderlin y la esencia de la poesía* (Heidegger) y *El narrador* (Benjamin).

6. Un dato contextual («Quizá lo más interesante de algunos de estos textos sea la fecha en que fueron escritos o pronunciados» [ibíd.: 13]): la declaración formó parte de un breve Manifiesto para el Día Mundial del Teatro de la Plataforma Cultural contra la Guerra (27 de marzo de 2003). Nunca ajeno a la inscripción cívica de sus escritos, Mayorga suscribiría la sentencia derridiana: datar un texto ya es firmarlo.

dirige- teatro. Ya desde los títulos de algunos de sus textos, que bien pueden «citar», en una intertextualidad filosófico-teatral no exenta de intención irónica («Emmanuel Can» es, en *El jardín quemado* y *La paz perpetua*, nombre de perro), textos canónicos (*La paz perpetua*; *Manifiesto comunista*) o momentos decisivos (*Angelus Novus* remite al dibujo de Klee que inspiró a Benjamin su *ángel de la historia*) de la historia de la filosofía, o aludirlos de manera implícita (así, la pieza *Tres anillos* remite al *Natán el sabio*, obra filosófico-teatral de Lessing que Mayorga adaptará); igualmente, un término tan repleto de connotaciones categoriales como *Justicia* da nombre a una pieza breve. Otro tanto ocurre con nombres de personajes: Blumenberg en *El traductor de Blumemberg* o la viuda Kolakowski en *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*. Para no demorarnos en la frecuencia con que interrogaciones filosóficas clásicas (sobre la existencia de Dios, por ejemplo) o contemporáneas (en *El chico de la última fila* se reitera el dilema planteado por George Steiner en un célebre ensayo: *¿Tolstói o Dostoyevski?*) se inmiscuyen en el intercambio dramático. No obstante, lo esencial no reside en esos momentos lúdicos o de ironía intertextual, sino en la masiva presencia, en forma por supuesto dramatizada, de cuestiones filosóficas en la dramaturgia de Mayorga. Incluso cabría decir que esta consiste, fundamentalmente, en metabolizar, para la escena, motivos filosóficos. Acaso la trinidad Verdad-Memoria-Justicia sea el sustrato categorial que discretamente vertebra ese corpus teatral.

Conviene, empero, despejar un posible equívoco: Mayorga no es solo un filósofo que reflexiona sobre el teatro y escribe teatro; tampoco sería suficiente añadir que lo filosófico habita su escritura teatral. En él, el nexo filosofía-teatro es *de ida y vuelta*: en lugar de establecer un vínculo disimétrico, donde lo filosófico mantuviese una hegemonía incuestionada, promueve más bien un préstamo recíproco, un vaivén perpetuo entre dos espacios, el lógico y el escénico. No solo, pues, un injerto de nociones filosóficas en la representación teatral o la sostenida meditación sobre esta; también la impronta, clandestina pero rotunda, de la poética teatral en la escritura filosófica.

Algo que ilustra paradigmáticamente el estudio monográfico sobre Benjamin. En apariencia, estaríamos ante un escrito que, siguiendo convenciones de la prosa académica (no en vano en su origen está una tesis doctoral), se adentra en la intrincada propuesta filosófica de uno de los grandes clásicos de la pasada centuria, Walter Benjamin; la interpretación recurriría a una metódica comparativa, pues el universo categorial del filósofo alemán es confrontado con los de tres *hermanos enemigos* (Ernst Jünger, Carl Schmitt y Georges Sorel). A ese triple paralelo se añadiría, en el último capítulo de la obra («VI. El topo en la historia: la esperanza en un mundo sin progreso») (Mayorga, 2003: 241-257), una aproximación, en sintonía con la lectura benjaminiana, al universo narrativo de Kafka. Exceptuando de momento el tratamiento de este, la estructura de la obra promueve tres parejas filosófico-políticas: Benjamin-Jünger, Benjamin-Schmitt y Benjamin-Sorel. ¿Mero balance de coincidencias y divergencias entre un selecto puñado de contemporáneos? Sin dejar de serlo, le subyace, alentando su despliegue discursivo, un enfoque dramático: Mayorga se propone reconstruir, en efecto, el *drama* de la modernidad y, en orden a lograrlo, pone en pie una *escena categorial* donde un personaje principal (Benjamin) es confrontado con tres antagonistas. Las afinidades que con cada uno de ellos sin duda mantiene, a pesar de innegociables diferencias, no hacen sino potenciar el *pathos* dramático del constructo. Dicho de otro modo: permitiendo que la escritura filosófica se contagie de un aliento dramático, Mayorga propone, sin por ello abandonar el elemento del concepto, un *agón* filosófico-teatral. Y, en consecuencia, consiente que la escritura teatral contamine, sin abolirla, la lógica de la escritura filosófica. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* sería, en el fondo, un texto cripto-teatral. Algo ya sugerido por el propio título, en una suerte de retruécano semántico.

Digamos que tal «teatralización» o «dramatización» de la filosofía domina el talante intelectual de Mayorga, también cuando cultiva el ensayo: al igual que en la sala teatral se contraponen, anti-



téticamente, personajes que encarnan posiciones existenciales y políticas irreductibles, sin síntesis apaciguadora, la escritura filosófica de Mayorga rehúye el tono doctrinario o dogmático al que tan proclive ha sido, cuando se dejó seducir por la compulsión al sistema, el *logos* filosófico. Y no para recaer en un relativismo escéptico: la voluntad de verdad, irrenunciable, subyace a todo su discurso, pero el sentido *crítico* (y, lo que es más valioso, incondicionalmente *auto-crítico*) impide que ese anhelo, absolutamente *filo-sófico*, se perverta en una prematura proclamación de la Verdad allí donde la interrogación mantiene su desafiante incertidumbre. Nada, pues, de *teatro de tesis*: el hecho teatral no puede importar una verdad venida de fuera (del continente filosófico), porque ese exterior nunca deja de ser fiel a la irreversible problematización de cualquier presunta certeza. En formulación programática:

Quando escribo en modo alguno me pongo en la situación «Soy un escritor de izquierdas». Todo lo que intento es ejercer mi libertad. Ese empeño, previo a cualquier posición política concreta, es una posición política. Creo que antes que predicar la libertad hay que ejercerla, y que el modo natural en que un artista contribuye a la extensión de la libertad –y combate el autoritarismo y la docilidad– es ejerciendo la suya (Mayorga, 2016: 83).<sup>7</sup>

A través de un teatro filosófico y una filosofía dramatizada, en insistente travesía de ida y vuelta, Mayorga pone en práctica una convicción nuclear, la única que es objeto de adhesión categórica: una voluntad de verdad indisolublemente ligada al imperativo de (auto-)crítica.

7. De ese mismo ensayo provienen estas consideraciones: «A mi juicio, una cultura que se pretenda resistente contra el dominio del hombre por el hombre ha de comenzar en la sospecha de sí misma. Ha de comenzar vigilando su propia inclinación al autoritarismo y a la docilidad: ha de comenzar por preguntarse cuáles son sus señores y sus siervos, cuáles sus obediencias y sus intereses. [...] Solo una cultura crítica respecto de sí misma podría agitar la crítica hacia el mundo y no ser leal compañera de la barbarie» (ibíd.).

## Mayorguiana

Sin por ello abandonar su dominio, el concepto, la filosofía puede interpelar a la escena teatral; esta, a su vez, propone desafíos que el pensamiento puede hacer suyos. De ese doble diálogo, mantenido por dos focos de una elipse, surge la obra, dramática y reflexiva, de Juan Mayorga. *Mayorguiana* explora un corpus híbrido, postulando que sus dos vertientes creativas nacen de una inspiración común; mejor aún, cada una se constituye en virtud de incitaciones provenientes de la otra. Cabe, pues, rastrear el sustrato discursivo de la propuesta teatral, la argumentación subyacente a su argumento. Pero también, aunque resulte menos obvio, sondar la matriz dramática de la idea. Escritura singular: Mayorga filosofa diseñando tramas y personajes, pero también sabe insuflar tensión dramática –agón teatral– al esfuerzo categorial.

## Alberto Sucasas

Alberto Sucasas es profesor de Filosofía en la Universidad de A Coruña, su ciudad natal. Sus libros exploran la presencia de la tradición judía en el pensamiento contemporáneo, en particular Levinas y Derrida (*El rostro y el texto; Memoria de la Ley; Levinas: lectura de un palimpsesto; Celebración de la alteridad*), y el impacto filosófico del exterminio judío (*La Shoah en Levinas: un eco inaudible; Shoah. El campo fuera de campo; Claude Lanzmann*). Se interesa igualmente por la filosofía del límite de Eugenio Trías (*La música pensada*).

