

RESONANCIAS ESPECTRALES: TADEUSZ KANTOR Y JUAN MAYORGA FRENTE A LA MEMORIA Y EL OLVIDO

*SPECTRAL RESONANCES: TADEUSZ KANTOR AND MAYORGA
CONFRONTING MEMORY AND OBLIVION*

ZOE MARTÍN LAGO

Universidad Internacional de La Rioja / Universidad de Salamanca

zoemartinlago@gmail.com

ID 0000-0001-9682-4378

Recibido: 22/09/2025

Aceptado: 30/10/2025

Resumen

Este artículo analiza las resonancias entre el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor y la dramaturgia de Juan Mayorga, con especial atención a *Himmelweg* (2003), *El cartógrafo* (2010) y *Reikiavik* (2012). Desde marcos teóricos como la espectralidad (Derrida), la posmemoria (Hirsch) y la concepción benjaminiana de la historia como interrupción, se examinan tres ejes fundamentales: la configuración del tiempo escénico, la corporalidad espectral y las estrategias dramatúrgicas del silencio y lo siniestro. El análisis revela que, aunque Kantor trabaja desde el trauma vivido y Mayorga desde la memoria heredada, ambos comparten una misma apuesta ética y política: convertir el teatro en un espacio de resistencia frente al olvido.

Palabras clave: Tadeusz Kantor, Juan Mayorga, Teatro espectral, Memoria, Posmemoria, Silencio, Lo siniestro.

Abstract

This article examines the resonances between Tadeusz Kantor's Theatre of Death and the dramaturgy of Juan Mayorga, focusing on *Himmelweg* (2003), *El cartógrafo* (2010), and *Reikiavik* (2012). Drawing on theoretical frameworks such as spectrality (Derrida), postmemory (Hirsch), and Benjamin's conception of history as interruption, the analysis explores three key dimensions: the configuration of stage time, spectral corporeality, and the dramaturgical strategies of silence and the uncanny. The study argues that, while Kantor works from lived trauma and Mayorga from inherited memory, both share the same ethical and political commitment: to conceive theatre as a spectral space of resistance against oblivion.

Keywords: Tadeusz Kantor, Juan Mayorga, Spectral Theatre, Memory, Postmemory, Silence, The Uncanny.

Introducción. Resonancias espirituales: un teatro contra el olvido

El sociólogo alemán Hartmut Rosa (2019) recurre a la metáfora del diapasón para explicar el fenómeno de la resonancia: cuando dos instrumentos vibran en la misma frecuencia, al hacer sonar uno, el otro responde "por simpatía", sin contacto físico directo. Esta imagen resulta fértil para pensar los vínculos entre poéticas teatrales distantes en el tiempo y el espacio, pero que coinciden en una misma vibración ética ante el trauma y la memoria.

El presente artículo analiza las resonancias entre el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor y la dramaturgia de Juan Mayorga, con especial atención a *Himmelweg* (2003), *El cartógrafo* (2010) y *Reikiavik* (2012). La hipótesis central sostiene que la concepción kantoriana de la escena como espacio de la muerte, donde los cuerpos y los objetos se presentan como despojos, encuentra eco en las estrategias dramatúrgicas de Mayorga, quien articula un teatro de la ausencia marcado por el silencio y la fragmentariedad. Este paralelismo no debe entenderse en términos de influencia lineal, sino como un proceso de resonancia: la poética mayorguiana se deja afectar por la vibración kantoriana y, al mismo tiempo, hace emergir nuevas ondas desde sus propias coordenadas históricas y estéticas.

La pertinencia de este diálogo se refuerza si atendemos a los contextos en los que ambos creadores producen su obra. Kantor desarrolla su Teatro de la Muerte en la Polonia de posguerra, atravesada por la devastación del Holocausto y sometida luego al control cultural del régimen comunista. Su escena se puebla de objetos fantasmales y gestos repetidos que testimonian desde el silencio. Mayorga, por su parte, escribe en la España democrática tras la dictadura franquista, en un momento atravesado por la difícil gestión de la memoria histórica. En su dramaturgia, el trauma se presenta como herencia diferida, como deuda pendiente con las víctimas del franquismo y de la Shoah.

La relevancia de estudiar este vínculo excede el interés comparativo. En la investigación contemporánea los debates sobre la memoria han cobrado una intensidad renovada: desde la relectura crítica de la Shoah hasta la recuperación de pasados coloniales o dictaduras, el teatro se ha consolidado como espacio privilegiado para elaborar traumas colectivos y desafiar relatos oficiales. En este horizonte, poner en diálogo a Kantor y Mayorga permite explorar cómo, desde contextos distintos, ambos configuran un teatro que interrumpe los discursos hegemónicos de la historia y plantea una experiencia ética de la memoria.

Una aportación que consideramos relevante de esta investigación es la de proponer la idea de un teatro espectral transnacional, entendido como práctica estética que, más allá de fronteras geográficas y temporales, convoca en la escena lo ausente y lo silenciado. A lo largo del análisis se examinará este diálogo desde tres ejes fundamentales: la concepción del tiempo escénico, la corporalidad espectral y las estrategias dramatúrgicas del silencio y lo siniestro. Con ello se busca mostrar cómo Kantor y Mayorga despliegan un teatro que resiste al olvido y que obliga al espectador a sostener la mirada frente a la ausencia.

El análisis se enmarca en la distinción formulada por Antonia Amo Sánchez (2020) entre dramaturgias “Plutón” y “Orfeo”, que describe dos modos de relación con el trauma: el testimonio directo y la memoria heredada. Esta tipología permite situar a Kantor y Mayorga en un mismo horizonte político desde coordenadas históricas distintas.

Metodología

Este estudio se inscribe en una línea de investigación que entiende el teatro no solo como un dispositivo de representación, sino como una práctica de memoria y una forma de pensamiento encarnado. Desde esta perspectiva, el análisis propuesto se apoya en la articulación de tres operaciones complementarias. En primer lugar, el examen textual

y dramatúrgico de las obras, que permite atender a las estructuras narrativas y a los recursos escénicos que trabajan con la ausencia —como el silencio, la repetición o la fragmentación—, así como a la configuración del tiempo y del espacio escénico. En segundo lugar, la contextualización teórica, que toma como referencia las aportaciones de la teoría del teatro posdramático, los estudios de memoria y las reflexiones sobre la presencia de lo ausente, con el fin de situar a Kantor y Mayorga en un marco conceptual que ilumine tanto sus afinidades como sus divergencias. Por último, la lectura comparada de sus poéticas, entendida no como búsqueda de homologías ni de influencias directas, sino como un ejercicio de resonancia: un procedimiento que pone en relación experiencias estéticas distintas para mostrar cómo dialogan de manera transversal en torno a la representación del trauma y la construcción de la memoria.

Para ello se pondrá el foco en algunas de las obras clave de ambos autores: *La clase muerta* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980) y *¡Que revienten los artistas!* (1985) de Tadeusz Kantor, junto con *Himmelweg* (2003), *El cartógrafo* (2010) y *Reikiavik* (2012) de Juan Mayorga. Esta selección responde a la voluntad de establecer un corpus equilibrado que permita examinar resonancias concretas entre ambas poéticas. *La clase muerta* y *Himmelweg* comparten el recurso a la representación vacía y la repetición como signo de ausencia; *Wielopole, Wielopole* y *El cartógrafo* articulan la memoria a partir de espacios cargados de huellas —la casa familiar y la ciudad-palímpesto— donde los objetos se convierten en restos auráticos; mientras que *¡Que revienten los artistas!* y *Reikiavik* despliegan una reflexión metateatral y política sobre la condición del arte en el siglo xx. Estos pares permiten abordar de manera paralela los tres ejes de análisis propuestos —tiempo, corporalidad y silencio/siniestro—, justificando así la pertinencia del conjunto elegido.

De este modo, la metodología adoptada permite abordar los textos y las puestas en escena desde una perspectiva cualitativa y hermenéutica, atenta tanto a la materialidad del hecho escénico como a las realidades culturales en que se inscriben. Al concebir el teatro como un lugar de memoria de la corporalidad fantasmática, el análisis se orienta a identificar las estrategias con que Kantor y Mayorga convierten la escena en un espacio de aparición inquietante, donde lo ausente acude como huella y lo histórico se transforma en experiencia ética para el espectador.

Marco teórico. Espectros, ruinas y memorias heredadas

La relación entre las poéticas de Tadeusz Kantor y Juan Mayorga ha sido explorada por Ana María Gómez Valencia (2017), cuyo estudio “La puesta en escena de la memoria: una elipse cuyos focos son Kantor y Mayorga” constituye una referencia ineludible para situar el diálogo entre ambos autores en el horizonte ético de la representación del trauma. Por otra parte, la reflexión sobre la memoria y la representación del pasado en el teatro de Mayorga ha dado lugar a una sólida línea de investigación que incluye hasta la fecha más de una decena de tesis doctorales en los últimos años y un sinfín de publicaciones científicas. De entre todos estos trabajos cabe destacar, por su afinidad con el enfoque que aborda la presente investigación, la tesis doctoral de Robert March Tortajada (2014),

Memoria y desmemoria, poética y pensamiento en la dramaturgia de Juan Mayorga; la tesis de Zoe Martín Lago (2017), *El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica*, la tesis de Francisco Manuel Faura Sánchez (2019), *Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de comienzos de milenio*, y la de Francisco Javier Otero García (2021), *Juan Mayorga: de la dramaturgia a la escenificación. Teatro de pensamiento y experiencia crítica*. Estas aportaciones han consolidado un marco de análisis fundamental desde el que la presente propuesta busca ampliar la discusión hacia una perspectiva comparada y transnacional, centrada en la categoría de la espectralidad y en la resonancia ética que comparten Kantor y Mayorga frente al olvido.

El análisis de las poéticas de Kantor y Mayorga se sostiene en un escenario conceptual que integra aportaciones de la filosofía, la estética y los estudios teatrales, orientadas a pensar la memoria desde la categoría de la espectralidad.

En este sentido, Jacques Derrida (1995) constituye un punto de partida fundamental al concebir el espectro no como la mera aparición de un muerto, sino como una figura que desestabiliza las oposiciones tradicionales entre presencia y ausencia, vida y muerte, pasado y presente. Para Derrida, el espectro desquicia el tiempo y obliga a reconsiderar la historicidad como un campo abierto, en el que lo desaparecido insiste en el presente sin poder clausurarse. Esta concepción ha tenido una amplia recepción en los estudios teatrales, donde se ha vinculado con la capacidad de la escena para hacer comparecer lo que ya no está.

La recepción de esta noción derridiana en el ámbito teatral ha sido amplia y muy variada. Marvin Carlson, en *The Haunted Stage* (2003), reconoce su deuda con *Spectres de Marx* y desarrolla la idea de que todo teatro está inevitablemente habitado por espectros: cada representación convoca la memoria de puestas en escena pasadas y convierte el escenario en una máquina de memoria. En esta línea, también Nicholas Ridout (2006) retoma la formulación derridiana para pensar a la experiencia teatral como espacio de incomodidad y ruina, ampliando el campo abierto por Carlson. En el contexto hispano, José Antonio Sánchez vincula la espectralidad con las prácticas de memoria en la escena actual, mostrando en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) cómo se convierte en una categoría estética y política decisiva.

En estrecha relación con este concepto, resulta productiva la categoría de lo siniestro (*das Unheimliche*) formulada por Sigmund Freud en 1919. Lo siniestro designa aquello que, siendo familiar, se vuelve extraño e inquietante, desestabiliza la percepción de lo cotidiano y revela la fragilidad de las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, lo vivo y lo inerte. Lo siniestro introduce una perturbación en la experiencia temporal y afectiva, pues convoca lo reprimido o lo ausente en el corazón mismo de lo presente. En el ámbito teatral, esta categoría ha permitido pensar los procedimientos dramatúrgicos que transforman objetos ordinarios —como pupitres, muñecos o espacios domésticos— en presencias fantasmáticas cargadas de inquietud. Su fecundidad radica en mostrar cómo la escena puede convertir lo cotidiano en escenario de lo intolerable, obligando al espectador a confrontar lo que parecía próximo y seguro como si fuese radicalmente extraño.

El segundo núcleo estético del que nos serviremos en el presente análisis es la noción de memoria que desarrolla Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), de la que el propio Mayorga se confiesa deudor. Frente a la idea de una

historia lineal y progresiva, Benjamin concibe el pasado como constelación de ruinas que irrumpen en el presente en forma de relámpago. La historia, así entendida, no es continuidad sino interrupción: irrupción de lo olvidado que resiste a ser integrado en un relato totalizador. La recepción del pensamiento benjaminiano en el ámbito teatral ha girado en torno a tres nociones que resultan decisivas para la presente investigación: la memoria, la ruina y la interrupción. Hans-Thies Lehmann (2013) retoma explícitamente esta tesis al caracterizar el teatro posdramático como una práctica que rompe la continuidad de la narración y se abre a la lógica del fragmento. En una línea afín, Elinor Fuchs, en *The Death of Character* (1996), ha interpretado la disolución del drama tradicional como una forma de ruina estética, donde el personaje deja de sostener una totalidad coherente y se transforma en vestigio de un orden narrativo desaparecido. Y de nuevo José Antonio Sánchez (2007, 2016) ha reivindicado la vigencia del legado de Benjamin para pensar el teatro como práctica de memoria, al concebir la escena como espacio de ruina y de interrupción que expone lo incompleto de la historia, como aparición aurática que interrumpe la linealidad del tiempo y abre un espacio de contemplación crítica.

Por último, la noción de “posmemoria” formulada por Marianne Hirsch (2012) se sitúa en continuidad crítica con la concepción benjaminiana del tiempo histórico. Mientras Benjamin entendía la historia como constelación de ruinas que irrumpen en el presente, Hirsch describe cómo esas ruinas pueden transmitirse a generaciones posteriores bajo la forma de memorias heredadas. Así, la posmemoria no es un simple relato mediado, sino una experiencia afectiva intensa que vincula a los descendientes con un pasado que no vivieron directamente, pero que marca sus subjetividades y prácticas culturales. Esta categoría es relevante para el análisis del teatro, pues la escena constituye un lugar privilegiado donde esas memorias diferidas encuentran formas de aparición.

Esta categoría de posmemoria dialoga de manera sugerente con la distinción que establece Antonia Amo Sánchez (2020) entre lo que llama dramaturgias “Plutón” y “Orfeo” en su investigación sobre el teatro concentracionario español. Amo se inspira en la imagen propuesta por el escritor superviviente del campo de Kolima Varlam Shalámov, que diferencia a los autores “Plutón”, esto es, aquellos que escriben desde la experiencia directa del trauma, regresando del infierno como testigos, de los “Orfeo”, que lo hacen desde la distancia temporal y la transmisión diferida, obligados a mirar hacia atrás y a rescatar una vivencia negada o silenciada. Esta caracterización se empleará aquí para abordar el teatro de Kantor y Mayorga: el primero, como creador atravesado por la catástrofe vivida en carne propia, convierte la escena en vestigio activo de su memoria; el segundo, como dramaturgo órfico, encarna la condición post-testimonial que describe Hirsch, en la que la memoria heredada exige un trabajo de ardua investigación documental y de mediación ficcional para poder aparecer. En ambos casos, la escena se configura como el umbral donde lo traumático insiste, ya sea en forma de restos materiales o de espectros transmitidos.

Tomando como fundamento estas perspectivas, este estudio entiende que tanto Kantor como Mayorga desplazan la representación mimética hacia una práctica espectral que interrumpe las narrativas oficiales y abre un espacio de responsabilidad para el espectador. Su teatro no busca la identificación o la catarsis, sus propuestas colocan al público en una posición incómoda, obligada a sostener la mirada frente a lo que no puede comprender plenamente. Esta ética de la recepción ha sido subrayada

por Fernando Doménech (2010), al señalar cómo la dramaturgia contemporánea de la memoria exige del espectador una toma de posición crítica ante el pasado. En términos afines, Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2007) ha destacado que el teatro político actual ya no se define por su capacidad de transmitir consignas, sino por su poder de convocar una experiencia de desajuste y extrañamiento que obliga a repensar la relación con la historia. Del mismo modo, Erika Fischer-Lichte (2011) ha recalcado que la experiencia performativa transforma a los espectadores en participantes de un acontecimiento irrepetible, confrontados con su propia responsabilidad en el acto de la memoria. La dramaturgia del espectro se concibe como práctica política que interpela éticamente al público: su interés no reside en transmitir una verdad histórica, sino en exponer la persistencia de lo ausente y convertir al espectador en garante de su comparecencia.

Tadeusz Kantor y el Teatro de la Muerte

Del trauma vivido a la ruina escénica

Hablar del Teatro de la Muerte implica situarse en la Polonia de posguerra, un país marcado por la devastación del Holocausto y posteriormente sometido al control cultural del régimen comunista. En este doble contexto de trauma y censura, la práctica escénica de Tadeusz Kantor emerge como una respuesta radical a la imposibilidad de narrar la catástrofe en términos lineales. Su obra se alimenta tanto de la experiencia personal —su infancia durante la ocupación nazi, la vida en el gueto de Cracovia y la desaparición de familiares— como de un clima cultural en el que la memoria de las víctimas quedaba relegada a los márgenes del discurso oficial.

Kantor será entonces “Plutón”, un creador que regresa del infierno, del testimonio directo y hace de la escena el lugar de inscripción de un trauma vivido, irreductible a la representación mimética. Como ha señalado Julia Nawrot (2022), el escenario kantoriano puede entenderse como un “lugar de transición” en el que la muerte se presenta bajo múltiples formas —cuerpos, objetos, figuras fantasmales—, configurando un espacio donde lo ya desaparecido se resiste a extinguirse por completo. En esta tensión entre archivo y desaparición, entre memoria personal y memoria colectiva, se juega la potencia de su poética, que convierte cada representación en un acto de reinscripción de las huellas del pasado. Esta condición abre el camino para analizar la poética kantoriana desde los tres ejes que orientan nuestro estudio: el modo en que desarticula el tiempo escénico, la configuración de una corporalidad espectral y el uso de procedimientos vinculados al silencio y a lo siniestro.

El tiempo detenido: bucles, ruinas e interrupciones

Uno de los rasgos más singulares del Teatro de la Muerte es la manera en que Kantor concibe el tiempo escénico como un territorio fracturado, dominado por la repetición y el

bucle. En *La clase muerta* (1975), quizás su obra más paradigmática, los actores-ancianos llegan cargando muñecos que representan a sus yos infantiles. El resultado es un espacio en el que los cuerpos parecen atrapados en un ciclo interminable de gestos mecánicos, condenados a reiterar acciones sin finalidad. El tiempo no avanza, sino que se estanca y se repliega sobre sí mismo, generando una experiencia de suspensión inquietante.

Esta concepción se aproxima a la idea benjaminiana de la historia como interrupción, donde se da la incursión del pasado en el presente bajo la forma de ruina o de relámpago. En la escena kantoriana los cuerpos y objetos se presentan precisamente como restos auráticos: cargados de densidad temporal e imposibilitando cualquier ilusión de continuidad. Como señala José Antonio Sánchez (2007, 2016), la escena se convierte así en un archivo precario, donde lo que comparece no ofrece clausura, sino fragmentos que insisten en reaparecer.

La dinámica de la repetición atraviesa también *Wielopole, Wielopole* (1980), donde Kantor reconstruye la casa de su infancia y convoca a los muertos de su familia. El tiempo lineal se disuelve en una superposición de planos temporales: la memoria personal del artista se entrelaza con la memoria colectiva de la Shoah, y la vida doméstica se transforma en una necrópolis habitada por presencias de los fantasmas del pasado.

En este sentido, el tiempo escénico kantoriano no busca representar el pasado, sino hacerlo asaltar la escena a través de gestos repetidos, apariciones intermitentes y objetos en ruina. Lo que se ofrece al espectador es una experiencia de suspensión que lo confronta con la persistencia de lo ausente. El teatro se convierte, así, en una constelación de vestigios donde lo que parecía perdido retorna bajo la forma de ausencia, desarticulando la percepción del tiempo y abriendo un espacio para la memoria crítica.

Cuerpos duplicados y restos vivientes

El segundo eje de nuestro análisis es la corporalidad, concebida no como encarnación vital, sino como resto espectral. En *La clase muerta*, los actores están envejecidos, vestidos con uniformes escolares y acompañados de muñecos que duplican sus cuerpos infantiles. Esta imagen desestabiliza de inmediato la percepción del espectador: lo que debería ser signo de infancia se presenta como cuerpo inerte, mientras los actores arrastran una versión fantasmagórica de sí mismos. La corporalidad, en este sentido, no es presencia plena, sino un desdoblamiento inquietante que oscila entre lo vivo y lo muerto.

Esta tendencia se acentúa en *Wielopole, Wielopole*, donde Kantor convoca a familiares desaparecidos durante la guerra. Los cuerpos que pueblan la escena son presencias físicas que se exhiben como cadavéricas, incapaces de desaparecer del todo. Se convierten en huella material de la catástrofe, en lo que Derrida describiría como un espectro: una figura que invade las oposiciones binarias entre vida y muerte, presencia y ausencia. En este caso, no simboliza al muerto, sino que irrumpre en escena como aquello que insiste sin terminar de estar.

El dispositivo corporal kantoriano se articula, además, en torno a la precariedad de los objetos que acompañan a los actores: pupitres desvencijados, ataúdes, sillas vacías, fotografías en blanco y negro. Como señala José Antonio Sánchez (2007, 2016), esta

estética de lo precario convierte la escena en un espacio donde la memoria se muestra siempre fragmentaria, incapaz de ofrecer un relato clausurado.

La duplicación y la despersonalización convierten la corporalidad en una experiencia perturbadora que se aproxima a lo siniestro freudiano: lo familiar vuelto extraño. El espectador reconoce en los muñecos o en los gestos repetidos una proximidad inquietante, algo que debería resultarle conocido, pero que en la escena se presenta desajustado, desfasado, imposible de asimilar. Así, la corporalidad kantoriana produce una perturbación afectiva que obliga a confrontar lo que debería estar ausente —los muertos, los desaparecidos— en la materialidad obstinada de lo presente.

En conjunto, la corporalidad en el Teatro de la Muerte no busca restituir la vida, sino exhibir el resto: cuerpos que se duplcan, se degradan o se congelan en gestos mecánicos, objetos que acompañan como testigos mudos, y la presencia del propio Kantor como director en escena, convertido en oficiante-testigo de su propia memoria.

Silencios elocuentes y lo siniestro cotidiano

El tercer eje objeto de nuestro análisis es el uso del silencio y de lo siniestro como procedimientos dramatúrgicos. En las obras del Teatro de la Muerte, el silencio no es ausencia de palabra, sino saturación de sentido. Los cuerpos que se presentan, atrapados en bucles mecánicos, parecen hablar a través de sus gestos congelados, de sus desplazamientos mínimos, de su mero darse en la escena. Como sostiene Lehmann (2013), el silencio escénico en el teatro contemporáneo adquiere una dimensión política: muestra lo indecible y abre un espacio de resistencia frente al discurso lineal. En Kantor, el silencio funciona precisamente como una negativa a narrar o ilustrar el trauma: la catástrofe aparece como vacío, como mutismo insopportable.

A este recurso se suma, de nuevo, la categoría de lo siniestro. En *La clase muerta*, lo siniestro se manifiesta en los muñecos que replican a los actores, en los pupitres que remiten a la infancia pero que funcionan como ataúdes, en las fotografías que devuelven miradas mudas desde el pasado. En *Wielopole*, *Wielopole*, lo doméstico se convierte en una necrópolis: la mesa familiar, la cama o las paredes del hogar se transforman en residuos funerarios que devuelven la presencia de los ausentes. Y en ***¡Que revienten los artistas!*** (1985), el propio teatro se convierte en escenario de su propia muerte: se exhiben como figuras agónicas, atrapadas entre la vida y la desaparición.

Estas estrategias convierten la escena en una liturgia sin salvación, en palabras de Eugenio Barba (2001). No hay redención posible, ni clausura narrativa: el espectador es confrontado con presencias mudas y objetos familiares que se revelan como portadores de lo intolerable. En lugar de transmitir una verdad histórica, Kantor convoca una experiencia inquietante en la que lo que debería estar ausente retorna de manera perturbadora.

De este modo, el silencio y lo siniestro se articulan como procedimientos complementarios que intensifican la experiencia de este teatro de la ausencia. Si el silencio exhibe el límite de la palabra frente al trauma, lo siniestro transforma lo cotidiano en amenaza, desajustando la percepción del espectador. Juntos configuran un dispositivo escénico capaz de irrumpir como una herida presente, y que obliga al espectador a sostener la mirada frente a lo insoportable. Estas estrategias permiten situar al Teatro de la

Muerte como una poética radicalmente espectral, cuya potencia se aprecia quizá en una nueva dimensión al ponerla en diálogo con la dramaturgia de Juan Mayorga, igualmente atravesada por la necesidad de dar forma escénica a lo ausente.

Estas estrategias convierten la escena kantoriana en un espacio de aparición espectral cuyo eco puede rastrearse en la dramaturgia contemporánea de la memoria. Como se verá en la siguiente sección, Mayorga reformula estos procedimientos desde la distancia de la posmemoria, trasladando la corporalidad ausente y la temporalidad fracturada a un contexto político e histórico distinto.

Juan Mayorga y la dramaturgia del espectro

Escribir desde la posmemoria

La escritura de Juan Mayorga se desarrolla en la España democrática posterior a 1975, un contexto atravesado por la difícil gestión de la memoria histórica tras cuatro décadas de dictadura franquista. Frente a las políticas de silencio heredadas de la Transición, y en diálogo con los debates en torno a la recuperación de la memoria de las víctimas de la Guerra Civil y la represión, su dramaturgia se erige como una práctica estética orientada a interrogar las huellas del pasado en el presente. Desde sus primeras obras, Mayorga ha concebido el teatro como un espacio crítico donde lo ausente puede comparecer, más allá de los límites del relato historiográfico o de la reconstrucción documental.

En este análisis Mayorga es un dramaturgo órfico que desciende simbólicamente al mundo de los muertos para rescatar las voces silenciadas. Sus obras no buscan reconstruir la Shoah o el franquismo como hechos concluidos, sino activar la transmisión de sus huellas hacia nuevas generaciones. La memoria en Mayorga es siempre heredada, fragmentaria: se trata de dar forma escénica a aquello que su generación no vivió, pero que persiste como deuda y como responsabilidad ética.

En esta línea de trabajo, Mayorga se ha consolidado como una de las voces más significativas del teatro europeo contemporáneo, con una dramaturgia que entrelaza la memoria histórica y la reflexión política a través de recursos dramatúrgicos innovadores. Piezas como *Himmelweg* (2003) o *El cartógrafo* (2010) ponen en escena la tensión entre lo presente y lo ausente, entre lo dicho y lo silenciado, configurando un teatro del espectro que comparte con Kantor la inquietud por la presencia de los muertos en la escena, aunque desde coordenadas estéticas e históricas radicalmente distintas.

Fragments de temps heret

El tiempo constituye una de las categorías centrales en la dramaturgia de Juan Mayorga, y resulta siempre un espacio de fracturas y discontinuidades. Es característico en su teatro la exploración temporal, articulada siempre desde los presupuestos teóricos benjaminianos del tiempo como interrupción.

En *Himmelweg* (2003), la temporalidad está marcada por la manipulación de la percepción. El Comandante nazi organiza una farsa destinada a convencer al Delegado

de la Cruz Roja de la normalidad del campo de Theresienstadt. El tiempo escénico se construye, así, como representación dentro de la representación: un presente ficcional que oculta un pasado inmediato de exterminio. La experiencia del Delegado, que observa demasiado tarde y sin comprender, remite a lo que Walter Benjamin describe como imagen que relampaguea en un instante de peligro: el espectador presencia una temporalidad fallida, en la que lo esencial ya se ha perdido.

El cartógrafo (2010), por su parte, articula el tiempo a través de un doble plano narrativo: la Varsovia del gueto y la ciudad actual que recorre Blanca, la protagonista. Ambas temporalidades se superponen en escena como capas de un palimpsesto urbano, donde los nombres borrados y las calles inexistentes retornan como huellas de un pasado olvidado. La dramaturgia se organiza como una constelación benjaminiana: no un relato progresivo, sino la irrupción de ruinas en el presente. El mapa imposible que la niña dibuja funciona como metáfora de esta temporalidad: su valor no es práctico, sino ético, pues registra lo que está condenado al olvido.

En *Reikiavik* (2012), la temporalidad adquiere la forma de juego escénico. A partir del célebre encuentro de ajedrez entre Bobby Fischer y Boris Spassky en 1972, la obra despliega una estructura que convierte la partida en un tablero de memorias políticas. Los personajes históricos acontecen como piezas movedizas, duplicadas y transformadas, en un continuo tránsito entre el pasado del enfrentamiento y el presente de su evocación. El tiempo del ajedrez —hecho de repeticiones, de aperturas y de jugadas que se rememoran— funciona como metáfora de una historia que nunca se cierra del todo, sino que retorna en cada nueva partida.

De este modo, la dramaturgia de Mayorga configura el tiempo escénico como un campo de tensiones donde el pasado brota en el presente como un resto persistente. En la dramaturgia mayorguiana el tiempo se fragmenta y se yuxtaponen temporalidades, mostrando que la memoria no se transmite como continuidad, sino como interrupción, herencia y repetición.

Cuerpos ausentes, memorias mediadas

En el segundo eje de nuestro análisis, podemos afirmar que la dramaturgia de Mayorga se caracteriza por situar en el centro de la escena no cuerpos presentes, como ocurre en Kantor, sino ausentes o mediatizados. Sus obras generan una tensión constante entre lo visible y lo invisible, de modo que la corporalidad se configura como espectro: aquello que no se muestra directamente, pero cuya ausencia organiza toda la representación.

En *Himmelweg*, los cuerpos de las víctimas del exterminio nunca se muestran de forma explícita. Lo que el espectador presencia son actores obligados a representar una farsa de normalidad: prisioneros convertidos en actores de su propia desaparición, el Delegado que observa sin llegar a comprender —o sin querer comprender—, el Comandante que dirige la puesta en escena lista para el engaño. Los cuerpos que faltan —los de las víctimas reducidas a silencio— son los que en realidad determinan la estructura de la obra. La corporalidad se manifiesta, así, en su forma negativa: en aquello que no se muestra, pero que marca de manera decisiva lo que sí aparece en escena.

En *El cartógrafo*, la corporalidad fantasmática se despliega a través del personaje de Blanca, en su recorrido en busca de huellas del gueto. Su cuerpo funciona como médium: es a través de su desplazamiento físico por la ciudad como los muertos retornan de manera fantasmal. La niña que dibuja el mapa, por su parte, encarna la transmisión de la memoria en un gesto que no busca utilidad, sino inscripción ética. Todos los ausentes del gueto se exhiben así, a través de los cuerpos vivos que los recuerdan o los representan, mostrando que la memoria es siempre encarnada, aunque lo sea de manera indirecta.

En *Reikiavik*, la corporalidad se articula en claves de duplicación y despersonalización. Los jugadores de ajedrez reaparecen en dobles o se desdoblan en discursos cruzados, en un continuo vaivén entre historia y ficción. La corporalidad no está fijada a una identidad única, sino que se fragmenta en figuras intercambiables, como si los cuerpos fueran portadores de memorias ajenas que los atraviesan. Los personajes se convierten en fantasmas de sí mismos que reflejan la imposibilidad de encarnar de manera plena la historia que representan y aún su propia historia.

Estrategias del silencio y lo siniestro

Para terminar, el silencio ocupa un lugar central en la dramaturgia de Juan Mayorga, un recurso cargado de densidad ética, que obliga al espectador a enfrentarse con lo indecible. En *Himmelweg*, el silencio se manifiesta en los vacíos del discurso del Delegado: su incapacidad para narrar lo que vio señala la imposibilidad de dar cuenta plena del exterminio. El mutismo de los actores-víctimas se traduce en una elocuencia que desborda cualquier palabra posible para pedir ayuda o para reclamar su propia memoria. Vemos entonces el silencio como un acto político: muestra lo que no puede ser dicho y obliga a escuchar lo que falta.

En *El cartógrafo*, el silencio adquiere la forma de huellas borradas. Blanca recorre la ciudad preguntando por nombres y calles que ya no existen; su búsqueda está atravesada por la elocuencia de lo desaparecido. El silencio de Varsovia se convierte prácticamente en un personaje más, y nos recuerda que la ciudad contemporánea está habitada por fantasmas.

La noción freudiana de *das Unheimliche* se aplica perfectamente aquí: lo cotidiano se vuelve extraño, lo reconocible se transforma en inquietante. En *Himmelweg*, el campo se presenta como un bonito juguete, una ciudad ordenada, con niños que juegan a la peonza y ancianos que pasean en el parque, pero esa normalidad encubre la aniquilación sistemática de personas.

En este punto, resulta visible cómo los procedimientos kantorianos y mayorguianos convergen en su dimensión ética y política: el primero desde la experiencia directa del trauma, el segundo desde su transmisión diferida. Ambos transforman la escena en lugar de aparición espectral, articulando la memoria no como reconstrucción del pasado, sino como responsabilidad compartida frente a lo ausente.

Conclusión. Diapasones de memoria y responsabilidad ética

El recorrido realizado ha mostrado cómo Tadeusz Kantor y Juan Mayorga, desde contextos y lenguajes escénicos diferentes, comparten una misma convicción: el teatro puede y debe ser un espacio de memoria activa, donde lo ausente comparezca como espectro y donde el espectador asuma su responsabilidad ética. Si Kantor, como “Plutón”, articula esta experiencia desde la radicalidad del trauma vivido, Mayorga, como “Orfeo”, lo hace desde la posmemoria, pero en ambos casos la escena se concibe como un umbral donde el pasado irrumpre en el presente.

Esta coincidencia no reside tanto en las formas teatrales —marcadamente distintas— como en la apuesta política que las atraviesa: resistir al olvido y desafiar las narrativas oficiales de la historia. El Teatro de la Muerte, con su obstinación en los restos y la ruina, y la dramaturgia espectral, con su exploración de la ausencia y el silencio, despliegan procedimientos diferentes que convergen en una misma exigencia: obligar al espectador a sostener la mirada frente a lo insoportable, a escuchar lo que no pudo ser dicho, a asumir la memoria como tarea compartida.

En un tiempo saturado de imágenes y relatos cerrados, las poéticas de Kantor y Mayorga se revelan profundamente contemporáneas: no clausuran el sentido, lo abren como interrogación; no buscan la redención, sino la persistencia de lo irredimible. Con ello, ambos recuerdan que el teatro es un lugar de desajuste, donde ser testigo de lo desaparecido.

Kantor y Mayorga funcionan como diapasones afinados en una misma frecuencia ética: sus dramaturgias vibran por simpatía al enfrentarse a la tarea de dar forma a lo ausente. Recuperando la imagen de Hartmut Rosa que abría este estudio, podemos decir que el teatro espectral de ambos autores resuena como una llamada compartida para sostener la memoria frente al peligro del olvido.

Referencias bibliográficas

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2020). *De Plutón a Orfeo. Los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1944-2015)*. Bilbao: Artezblai.
- BARBA, Eugenio (2001). *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje con Grotowski*. Barcelona: Octaedro.
- BENJAMIN, Walter (2008). “Tesis sobre la filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos I (177-191)*. Madrid: Taurus.
- CARLSON, Marvin (2003). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DERRIDA, Jacques (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- DOMÉNECH, Fernando (2010). *Dramaturgias de la memoria en la escena española contemporánea*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

- FAURA SÁNCHEZ, Francisco Manuel (2019). *Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de comienzos de milenio*. [Tesis doctoral no publicada]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- FREUD, Sigmund (2020 [1919]). *Lo siniestro*. Madrid: Archivos Vola.
- FUCHS, Elinor (1996). *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- GÓMEZ VALENCIA, Ana María (2015). "La puesta en escena de la memoria: una elipse cuyos focos son Kantor y Mayorga". *Pygmalión*, (7), 19-36.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- HUYSEN, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- KANTOR, Tadeusz (2010 [1986]). *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Barcelona: Alba.
- KANTOR, Tadeusz (2010) *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944- 1986*. Barcelona: Alba.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- MARCH TORTAJADA, Robert (2014). *Memoria y desmemoria, poética y pensamiento en la dramaturgia de Juan Mayorga*. [Tesis doctoral no publicada]. Valencia: Universitat de València.
- MARTÍN LAGO, Zoe (2017). *El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica*. [Tesis doctoral no publicada]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MAYORGA, Juan (2014). *Teatro 1989-2014*. Segovia: La Uña Rota.
- NAWROT, Julia (2022). "El escenario como un lugar de transición. Las representaciones de la muerte en el teatro de Tadeusz Kantor". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* (25), 80-101.
- OTERO GARCÍA, Francisco Javier (2021). *Juan Mayorga de la dramaturgia a la escenificación: teatro de pensamiento y experiencia crítica* [Tesis doctoral no publicada]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PAVIS, Patrice (2001). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- RIDOUT, Nicholas (2006). *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSA, Hartmut (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Madrid: Katz.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002). *La invención de la dramaturgia*. Buenos Aires: Atuel.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2007). *El futuro del drama*. Murcia: CENDEAC.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2016). *Cuerpos sobre blanco. El espectáculo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.