

Juan Mayorga. *El Golem*. Madrid, La Uña Rota, 2022. 108 pp.

Noelia López Souto

Universidad de Salamanca

noelials@usal

ORCID: 0000-0003-0283-7042

El mero nombre del autor madrileño Juan Mayorga (figura sobresaliente de la dramaturgia contemporánea en español, y cuya profunda rigurosidad y densidad de motivos temáticos y constructivos singulariza y acredita su trabajo) ya debería poner siempre en guardia a sus lectoespectadores. No obstante, a finales de febrero de 2022 el autor sorprendió a sus seguidores con un texto complejo y profundamente filosófico: *El Golem*. Publicado por Ediciones La Uña Rota (2022), este libro era esperado porque Mayorga lo escribió durante la pandemia y, sobre todo, porque en él acoge un drama cuyo estreno, ligeramente anterior a la edición, creó la necesidad de ir o volver sobre su texto con el detenimiento que nos permite la página escrita; leer para descifrar una obra basada, precisamente, en el potencial de la palabra. Puesta en escena y libro de *El Golem*, por tanto, se miran y abrazan de manera muy estrecha. En esta reseña referiremos la recepción de ambas, pues su orden de llegada al público ha resultado significativo y complementario, si bien nuestro objeto de base, de partida y de vuelta a las palabras, siempre es el libro.



Figura 1

Cartel promocional de la representación de *El Golem*

Después de títulos amables aunque de rico potencial reflexivo como *Reikiavik*, *Intensamente azules* o *Silencio*, *El Golem* nos lanzó a inicios de 2022 su propio aviso de alerta con el cartel lóbrego y complejo que anunciaba la representación de la pieza teatral. El cartel transmitió de forma magistral una atmósfera oscura, inquietante y poblada de palabras, donde entreveíamos en primer plano un rostro cansado, espectral, cuya mirada perdida, angustiosa y mortecina trascendía los límites del papel para interrogarnos (“¿Son solo palabras?”) y prevenirnos acerca de lo que encima del escenario íbamos a presenciar. Y pese a este aviso, una vez dentro del teatro fue imposible que el público escapase a la conmoción y los golpes que Mayorga le tenía preparados con su obra. La puesta en escena de *El Golem*, bajo la dirección de otro grande del teatro español, Alfredo Sanzol, logró comunicar y potenciar con una monocroma, sobria, violenta e impecable escenografía, de negros sobre negros, la enajenante atmósfera del drama que vive la protagonista, Felicia, cuyo nombre —evocador de *felicidad*— ilustrará, a medida que avanza la obra, las paradojas e ironías que a veces nos depara la vida; así como, al receptor de *El Golem*, su final.

La obra se ambienta en un marco de crisis sociosanitaria y política: un contexto de colapso del sistema de sanidad pública en el que los masivos recortes conducen a Felicia, pareja de Ismael —ingresado en un supuesto hospital por una enfermedad rara—, a firmar un contrato que la misteriosa Salinas —representante o víctima del mismo sistema— le plantea y cuyo cumplimiento permitirá que Ismael complete su tratamiento, se recupere y sea dado de alta. El lectoespectador será consciente, a partir de ese momento, de que Felicia se convertirá en la paciente objeto de interés y ya no en la familiar del hospitalizado, será sometida a tareas de memorización de palabras, textos e incluso sueños o ideas y, muy poco a poco, su transformación física y psíquica irá sugiriéndose y evidenciándose con sutileza y de manera traumática, lo que afectará no solo a su vitalidad corporal sino también a sus pensamientos e identidad. Cobra sentido entonces lo que nos inquiría el cartel promocional: “¿Son solo palabras?”.

Para la representación, Sanzol decidió convertir el telón rojo del teatro María Guerrero de Madrid en una plúmbea tela que se abría y dejaba a la vista, a lo largo de todo el espectáculo, una escenografía oscura sobre un suelo también negro. Comenzaba con una solitaria mesa, evocadora de la cafetería del hospital, y después incorporaba diversos paneles negros de red que simulaban las paredes del edificio-laberinto y que iban moviéndose durante el espectáculo para recrear los escenarios presentados al público: el Cuarto de las Lenguas (con la mesa dentro y

algunos libros), habitaciones de hospital (con cama y sábanas negras), y, ya hacia el final de la obra, unos pasillos y cuartos vacíos del edificio. Este elemental y enlutado *attrezzo* logró su potencial total con reorganizaciones rápidas a la vista del auditorio y, en general, en torno a la protagonista Felicia, casi siempre en escena. Asimismo, la iluminación mortecina de Pedro Yagüe y la turbadora música de Fernando Velázquez que acompañó a la representación, en ciertos momentos climáticos, incrementaron el tono angustioso de la acción presentada. Los ocasionales ruidos de tumulto en los pasillos del extraño hospital —estos sí anotados por Mayorga en su drama escrito— contribuyeron asimismo a crear una atmósfera perturbadora y alarmante para el espectador. La tensión y la angustia se sostuvo en la representación hasta el último parlamento de Felicia, pronunciado de cara al público y ya con otro vestuario y asumiendo otra identidad; esto es, con sueños, memorias, cuerpo, personalidad, etc., de otro. El público estaba todavía confuso porque la sugerida distopía que había intuido en la piel de la protagonista, víctima de un agresivo experimento, parecía finalmente resultar, a juzgar por las palabras finales del personaje, lúcida y liberadora. El Golem había cobrado vida y, aunque inquietante en sí y en su monólogo, cerraba la obra mostrando el poder emancipador de las palabras e invitando a utilizarlas con ese fin. ¿Acaso el propósito justifica los medios?



Figura 2

Portada de la edición príncipes en papel (Mayorga, 2022)

En el libro de *El Golem*, publicado por Ediciones La Uña Rota (2022), la portada con pinceladas de colores (característica de la colección en la que se incluye, Libros Robados) no evita que el rostro dibujado refleje y transmita con su expresión una realidad de espanto u horror, quizá de lo que ve hacia sí o hacia fuera. En un manejable formato de bolsillo y con cubiertas blandas, este libro de teatro filosófico e intelectual, acompañado precisamente de un epílogo del filósofo Santiago Alba Rico, reclama un lector crítico y reflexivo, capaz de enfrentarse a las múltiples referencias culturales y al detenimiento y profundidad de lectura que la obra merece. De hecho, este texto de Mayorga es tan exigente con sus receptores, espectadores o lectores, que en ocasiones estos pueden perderse en la hondura y los matices de sentido de la trama.

El dramaturgo visibiliza con esta obra simbólica y compleja sus orígenes formativos como filósofo y como buen conocedor de la cultura y la historia del pueblo judío y del mundo centroeuropeo. *El Golem* recrea el mito, originario de una tradición popular del judaísmo, de una criatura creada de arcilla que cobra vida cuando le meten en la boca la palabra sagrada. Evoca la criatura de la leyenda del rabino Loew, ser que sirvió para salvar a los judíos del gueto de Praga en el siglo XVI; y también a la criatura del novelista austriaco Gustav Meyrink, que convirtió en el siglo XX el mito en materia literaria y cinematográfica. En general, el golem representa a un ser creado artificialmente, un autómatas humano, una criatura moldeada como Adán, que fue, en realidad, el primer Golem. El lector debe conocer esto, la esencia del golem como sujeto artificial creado con palabras de otro(s), para captar la clave interpretativa de este drama críptico y cabalístico de Mayorga, con posos borgianos a la vez que filosóficos. *El Golem* nos hace comprender que todos, en cierto modo, somos un golem, en tanto que seres habitados por palabras de otros discursos (que leemos, escuchamos o nos inculcan): creemos manejar el lenguaje a nuestra voluntad, pero en verdad nos hallamos a su merced, alineados por relatos que otros nos han transmitido y nos transmiten, por eso Mayorga pretende alertarnos hacia quienes dominan el discurso, aún más poderosos y peligrosos en tiempos de crisis sociopolíticas y económicas.

Este drama es un excelente ejemplo de la “dramaturgia de la palabra” (Spooner, 2014, p. 15) que caracteriza al autor, quien de forma recurrente cultiva y se preocupa en su teatro por la doble idea del lenguaje como herramienta y arma, capaz de parar una guerra y también provocarla para dominar el discurso (Mayorga, 2022, p. 54). La advertencia hacia el peligro transformador a la vez que manipulador de las palabras será el grito y tema central sustentador de *El Golem*, así como la

toma de conciencia acerca de la invisibilidad del horror y la violencia tras palabras como *hospital*, *Paraíso* o *tratamiento*, que ocultan la perversa verdad: un experimento humano con la sana y joven Felicia, que al comienzo de la obra, como antes hemos mencionado, firma un misterioso contrato según el cual se compromete a memorizar unos textos para que su pareja hospitalizada, Ismael, siga recibiendo atención médica y se salve. La intriga y la sospecha hacia ese centro hospitalario, y la desconfianza en el poder de esas palabras que ella debe asimilar, se siembran continuamente y es probable que su percepción sea mayor en la pausada lectura del texto que en la fugaz representación: de un lado, Felicia en su segunda conversación con Salinas, al principio de la obra, confiesa que “Lo primero que dijo Ismael al ingresar fue: ‘No parece un hospital’. SALINAS: Es un hospital diferente, es verdad” y la joven continúa incidiendo en la duda: “el empleado de la gasolinera donde voy a ducharme [...] me miró con preocupación y me dijo que en la ciudad circulan rumores sobre este hospital” (Mayorga, 2022, pp. 19 y 21); luego con Ismael volverá a plantear este recelo sobre el centro sanitario: “dijiste al ingresar: ‘No parece un hospital’. Y ahora, ¿te parece un hospital?” (Mayorga, 2022, p. 33), “Todo lo que importa ocurre aquí [en el hospital]”, asegura Salinas; de otro lado, acerca del ejercicio de memorización, resulta clave el diálogo entre Felicia y Salinas previo a la firma del contrato por la joven, aunque el lector a esas alturas, en la apertura de la obra, aún no comprende bien qué sucede ni qué va a suceder en ese hospital porque, según explica Mayorga en boca de Salinas, vivimos sin ver más allá de lo que nuestra intención pretende ver; “solo atiendes [al escuchar la voz *hospital*] a aquello que buscas. No ves nada más” (Mayorga, 2022, p. 28):

FELICIA: [...] ‘Memorizar palabras de otro’. No me vendría mal meterme unas cuantas, [...] pero seguro que se trata de otra cosa, estamos en un hospital. He estado pensando en qué puede consistir. ¿Cogen una mente, le sacan, no sé cómo, las palabras y...? [...] Vi un documental en que [...] hacían pasar información de una [cabeza] a otra. SALINAS: [...] Se trata exactamente de memorizar unas palabras. [...] [pero] Tratándose de palabras, puede ser muy peligroso. [...] Los médicos dicen que [...] entre el donante y el receptor siempre puede aparecer una incompatibilidad. [...] [Cómo se llama el otro] No puedo decírselo” (Mayorga, 2022, pp. 22-23).

Además de advertirnos sobre el poder de las palabras (para transformar o manipular, para visibilizar o disfrazar la realidad), esta obra reúne otras de las obsesio-

nes que desde sus orígenes como creador teatral han marcado la producción de Juan Mayorga. Podríamos decir que, a la vez que *El Golem* presenta la creación de un golem, encarnado mediante la transformación de Felicia, la propia pieza es el golem de las restantes obras del autor, o sea, resulta la condensación y quizá la cima de todos sus títulos, incluyendo incluso motivos reconocibles de su teatro breve como el número 581 aplicado en este drama a la habitación del hospital, cifra coincidente con la de los “581 mapas”, pieza breve (Mayorga, 2010, pp. 165-172; 2020, pp. 265-274; 2021). Otra de estas obsesiones, en relación con la palabra, es el motivo de la traducción o del traductor, siempre peligroso en el teatro mayorguiano, porque quien traduce es capaz de crear realidades engañosas e imponer un discurso alterado o alienante. En *El Golem* Salinas es la única traductora que trabaja en el hospital, explica a Felicia los significados de las palabras que debe memorizar y la guía en sus tareas de estudio. “Todos somos traductores los unos de los otros, y cada uno de sí mismo, pero casi siempre traducimos mal. [...] Nadie te conoce como tu traductor, si escucha bien” (Mayorga, 2022, p. 55), le indica Salinas a Felicia.



Figura 3

Vicky Luengo (Felicia) y detrás Elena González (Salinas) en la representación de El Golem. Centro Dramático Nacional

Conectado con esa manipulación expresiva o imposición de palabras de otro, alcanzamos otra constante temática del teatro mayorguiano: la pérdida de la identidad, normalmente derivada de la participación en situaciones de “combate dialéctico entre dos personajes” (Molanes Rial, 2020, p. 12), dominante y dominado, rol

asumido aquí de modo consciente por Felicia, que cumple el contrato que firmó y que la conducirá a la autodestrucción. La pérdida de la propia identidad y la adopción de otra constituye, en este drama, un tema cardinal, puesto por Mayorga sobre escena para poderlo explorar y examinar en toda su complejidad, de ahí la situación extrema de Felicia-golem: ella consiente el simulacro de memorización y la agresión a sí misma para salvar a Ismael y, además, al final se convertirá en un sujeto libertador de la humanidad. A Mayorga “le interesan esos límites porque revelan la verdad humana” (López Souto, 2013, p. 23): ¿crimen inhumano o experimento aceptable? La agresión y su silencio se le muestran al público, que es quien debe cuestionarse acerca del horror latente en *El Golem*. Nos hallamos, así, ante otra de las recurrentes obsesiones temáticas de Mayorga: la detección de la violencia y la barbarie, silenciadas y cotidianas, nunca representadas sobre el espacio escénico. Otros motivos asiduos en su producción, visibles en este drama, son el dilema verdad/mentira, relativo al lenguaje o al juego realidad/ficción; el sugerente acto de cantar, ligado al amplio poder creador de la palabra; la dicotomía cultura/barbarie, “la fascinación borgiana por los libros” (Molanes Rial, 2020, p. 13), las matemáticas, la profundidad filosófica de la pieza, los mapas, etc. De este modo, *El Golem* prolonga sus hilos hacia títulos pasados del autor como *El traductor de Bloomemberg*, *Más ceniza*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La lengua en pedazos*, *El cartógrafo*, *581 mapas*, y otros gracias a la red de obsesiones y motivos que los une.



Figura 4

*El autor Juan Mayorga y el director Alfredo Sanzol
(de derecha a izquierda)*

La lectura se estructura en 14 secciones que, en la puesta en escena, apenas se distinguen porque la ordenación escénica se adapta a los cambios escenográficos. La sugerencia y la densidad simbólica constituye una constante, perceptible en secciones tan sintéticas como la 5 “Sueño del cuerpo de Felicia” (Mayorga, 2022, p. 47) o parlamentos tan significativos como el único que figura en la parte 6: “FELICIA: Quiero que me cuentes todo lo que sabes de mí. Quiero que me lo cuentes cada día. Todo lo que sepas de mí” (p. 48). La disolución de la identidad de Felicia se da a entender con mucha sutileza: “Estás pálida” (p. 33), “Nunca había soñado con esa intensidad. [...] [Sueños] [t]an fuertes que me da miedo dormir” (p. 40); “Yo antes no hablaba así” (p. 41); “¿Y si tomo por mío un sueño que nunca he soñado?” (p. 46); “Desde ayer, siento dolor en este brazo” (p. 56); “Siento que me abandona toda mi energía [mientras estudia palabras], pero no llego a dormir, mi cuerpo se queda al límite del sueño. [...] Mi cuerpo se libera de mí” (p. 57); “Hueles a otro champú”, le dice Ismael en la sección 9 (p. 61); solo el matemático expresará la realidad del cambio con claridad, aunque Salinas no concede crédito a sus palabras y confunde al receptor, desprovisto de certezas hasta la conclusión de la obra: “FELICIA: [...] Me ha explicado lo que, según él, están haciendo conmigo. [...] SALINAS: [...] Yo no me tomaría muy en serio las teorías de alguien que solo se siente seguro en los ascensores” (pp. 51 y 53). Al final, en la sección 13, la pareja de Felicia (Ismael) ya no la reconoce y destaca su apariencia de enferma, comprensible tras la transformación que el personaje acaba de completar. En la siguiente y última sección de *El Golem* el lector ya no encontrará un nombre correspondiente con la identidad del personaje o personajes que intervienen, pues ya Felicia es otra criatura. Los interrogantes asaltan al lector, que ve un diálogo con guiones donde, tal vez, sea uno mismo el que habla o sean dos. Las voces de las copias se confunden: “Todas estas palabras que recibo de ti, ¿ya eran una copia? ¿Repito la copia de una copia? ¿Cuándo fueron escritas por primera vez? ¿Cuántos somos? ¿Solo somos un cuerpo?” (Mayorga, 2022, p. 83).

La inquietud y la angustia, que en la representación impactan en el espectador, palpitan en la lectura de *El Golem* mediante su ritmo inestable e irregular, sus continuas elipsis y sugerencias, los complejos significados o simbolismos filosófico-literarios del drama, la constante exigencia de analizar los discursos y determinar su verdad o falsedad, etc. El doble potencial de las palabras para ocultar y decir verdades inquieta porque puede estar invisibilizando la barbarie y el horror. El lector avanza con cautela y con atención a lo menor, sin apoyo escenográfico y sin certezas, porque no sabe en qué palabras confiar: solo puede proseguir su lectura, pese a su desconcierto a veces o su conciencia de no estar entendiéndolo todo en

esa primera lectura que, no obstante, alimenta su pensamiento crítico y despierta su reflexión sobre temas de la obra y existentes también en su propia realidad: el abuso de poder, la coacción, nuevas formas de censura y represión al ciudadano, el potencial manipulador de las palabras, el dilema entre el bien personal o el colectivo, y la peligrosa objetualización de los cuerpos por la ciencia y el poder, dado que son campos de batalla del ser y más manejables cuanto más desprovistos de sensibilidad, pensamiento propio y vida personal o relaciones afectivas. Felicia, a medida que pierde su identidad, es vaciada de sus emociones y desprovista de su relación sentimental con Ismael: se vuelve un cuerpo autómatas, alienado por el discurso de un nuevo poder que desea implantarse en un propicio tiempo de crisis.



Figura 5

Imagen del montaje en el Centro Dramático Nacional

El monólogo final, que en la representación lo interpreta una Felicia diferente, a la que vimos cómo físicamente iba cambiando o cómo se agitaba en convulsiones o corría por el escenario para digerir la transformación que la asaltaba física y mentalmente, en el libro debe entenderlo un lector atento y agudo, capaz de captar y recrear esa metamorfosis. Ese monólogo final, además, es una vuelta de tuerca: golpea al lector que parecía haber encontrado sentido distópico al experimento que desde el comienzo de *El Golem* venía sugiriéndose, puesto que las afirmaciones del parlamento final resultan, en esencia, liberadoras y defensoras de la libertad de los pueblos: “contamos con nuevas fuerzas para luchar por la li-

bertad. [...] Convertiremos nuestras prisiones en refugios, en ellas proseguiremos el camino que conduce a la conciencia”. De este modo, la enajenación, la creación del Golem-Felicia (al igual que posiblemente lo es también Salinas, la traductora que guía el proceso de cambio de la protagonista), aunque dolorosa, agresiva y opresora da lugar a un ser, paradójicamente, predicador de la libertad humana y convencido de la necesidad de luchar por ella. El lúcido epílogo del filósofo Alba Rico nos recuerda y explica el doble filo del lenguaje, para el bien y para el mal: “La palabra puede envenenar [...] o salvar [...] porque baja [...] de la libertad al cuerpo” (Mayorga, 2022, p. 98). Según él, el Golem “es la palabra misma, aunque él no la posea. Nunca muere, [...] vive cuando el pueblo está en peligro” (p. 101); y en el momento de crisis del drama, y en nuestro presente,

Necesitamos un nuevo Golem, no porque necesitemos un salvador o un retorno al mundo antiguo [correspondencia palabras/cosas] sino porque necesitamos un campo de batalla. [...] la palabra reñida y el cuerpo común: el único lugar donde podemos perder [...] [y] alcanzar la victoria (Mayorga, 2022, p. 104).

Es imposible para un lector o espectador de 2022, tras leer o escuchar el monólogo final de *El Golem*, deslindar teatro de realidad. El público se siente interpelado y, por tanto, se cumple así la noción de arte teatral comprometido que Mayorga defiende: esto es, un arte caracterizado por “su carácter ensamblario y su condición política. [...] arte político que convoca a la ciudadanía en un tiempo y lugar concretos con el fin de apelar a su conciencia individual y colectiva”, puesto que el dramaturgo debe “crear obras que construyan conciencia” (Molanes Rial, 2020, p. 15). La obra teatral, según este autor, tiene que trascender más allá de la atmósfera creada —sobre el escenario o entre el lector y las páginas del libro— y debe alcanzar la realidad de sus receptores para interrogarla y someterla a una reflexión crítica. *El Golem* consigue esto: nos interpela como público y nos enriquece mediante un aprendizaje en la duda, la pregunta, la búsqueda de la verdad.

Referencias bibliográficas

- López Souto, N. (2013). *Juan Mayorga en el teatro contemporáneo español: posmodernidad y singularidad*. [Tesis inédita de maestría, Universidad de Salamanca].
- Mayorga, J. (2010). *Teatro para minutos*. Ñaque.

- Mayorga, J., y Montero Galán, D. (2021). *581 mapas*. La Uña Rota.
- Mayorga, J. (2022). *El Golem*. La Uña Rota.
- Molanes Rial, M. (2020). Prólogo. En J. Mayorga, *Teatro para minutos* (pp. 9-22). La Uña Rota.
- Spooner, C. (2014). [Prólogo] Una palabra más. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (pp. 11-24). La Uña Rota.

Biodata

Noelia López Souto es profesora de Literatura Española en la Universidad de Salamanca. Además, es investigadora miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y Humanidades Digitales (IEMYRhd), como integrante del proyecto nacional “Público, libro y bibliofilia en el Siglo de las Luces: innovación tipográfica, programa editorial y redes internacionales de Giambattista Bodoni” (dirigido por Pedro M. Cátedra), y coordinadora técnico-editorial del portal de investigación Biblioteca Bodoni.

Premio de doctorado en Filología Hispánica con la tesis *El epistolario de José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni: libro y cultura entre Roma, Parma y España* (Universidad de Salamanca, 2018). Su perfil investigador y de publicaciones se ramifica en la historia del libro (el mundo del impreso bodoniano y la cultura editorial ítalo-española a finales del siglo XVIII e inicios del XIX: estética, imprenta y tipografía, bibliofilia, agentes y redes) y la cultura o literatura del siglo XVIII español (ediciones de cartas, poetas y poesía española, infancia y mujeres lectoras). Su segunda línea de trabajo es el teatro contemporáneo, en particular la dramaturgia de Juan Mayorga.