

DOS PROPUESTAS DE TEATRO CONTRA LA PEDERASTIA Y EL CIBERACOSO: *HAMELIN* DE JUAN MAYORGA Y *GROOMING* DE PACO BEZERRA

Noelia López Souto 
Universidad de Salamanca
noelials@usal.es

RESUMEN: Este artículo propone una puesta en diálogo de dos sobresalientes nombres del teatro contemporáneo en español, poseedores ambos del Premio Nacional de Literatura dramática: el consagrado y reconocido dramaturgo Juan Mayorga y la voz no menos potente, aunque sí más joven, de Paco Bezerra. El primer objetivo es, mediante una presentación de sus trayectorias y su dramaturgia, evidenciar puntos en común entre ellos, y en segundo lugar centrar la atención en dos obras suyas, *Hamelin* y *Grooming*, para conocer sus respectivos tratamientos de una terrible lacra social como la pederastia o el ciberacoso a menores de edad.

PALABRAS CLAVE: Juan Mayorga, Paco Bezerra, teatro contemporáneo español, pederastia, *Hamelin*, *Grooming*.

TWO THEATER PROPOSALS AGAINST PEDERASTY AND CYBERBULLYING: *HAMELIN* BY JUAN MAYORGA AND *GROOMING* BY PACO BEZERRA

ABSTRACT: This article proposes a dialogue between two outstanding names in Spanish contemporary theater, both awarded with the National Prize for Dramatic Literature: the consecrated and renowned playwright Juan Mayorga and the no less powerful voice, although younger, of Paco Bezerra. The first objective is, through a presentation of their trajectories and their dramaturgy, to show common points between them, and secondly, to focus attention on two of their works, *Hamelin* and *Grooming*, to learn about their respective treatments of a terrible social scourge such as pederasty or cyberbullying to children.

KEYWORDS: Juan Mayorga, Paco Bezerra, contemporary Spanish theater, pederasty, *Hamelin*, *Grooming*.



DEUX PROPOSITIONS THÉÂTRALES CONTRE LA PÉDÉRASTIE ET LE CYBERHARCÈLEMENT: *HAMELIN* DE JUAN MAYORGA ET *GROOMING* DE PACO BEZERRA

RÉSUMÉ : Cet article propose un dialogue entre deux grands noms du théâtre contemporain en espagnol, tous deux lauréats du Prix national de littérature dramatique : le dramaturge consacré et renommé Juan Mayorga et la voix non moins puissante, bien que plus jeune, de Paco Bezerra. Le premier objectif est, à travers une présentation de leurs trajectoires et de leur dramaturgie, de montrer des points communs entre eux, et ensuite de focaliser l'attention sur deux de leurs œuvres, *Hamelin* et *Grooming*, pour connaître leurs traitements respectifs à propos d'un terrible fléau social tel que la pédérasie ou le cyberharcèlement des jeunes.

MOTS CLÉS : Juan Mayorga, Paco Bezerra, théâtre espagnol contemporain, pédérasie, *Hamelin*, *Grooming*.

Recibido: 23/11/2022. Aceptado: 16/02/2023

1. Introducción

Puede parecer que Juan Mayorga, consagrado dramaturgo madrileño de cincuenta y siete años, y Paco Bezerra, “joven” almeriense de cuarenta y cuatro, distan mucho en su trabajo y modo de concebir el género dramático. Es muy probable que hasta ellos defiendan y estén convencidos de esta distancia. Sin embargo, mantienen muchos puntos en común que, pese a su saludable y enriquecedora diferencia, sitúan sus nombres y producción entre lo más sobresaliente y merecedor de atención de nuestro actual panorama teatral. El presente trabajo parte de una puesta en diálogo de ambos dramaturgos y, en particular, centrará su mirada en dos obras con las que Mayorga y Bezerra han explorado y concienciado al público acerca del tema de la violencia contra la infancia o, más en concreto, el abuso sexual hacia los niños, problema de lamentable vigencia en nuestra sociedad actual: las piezas son *Hamelin* y *Grooming*.

El asunto abordado en ambas obras¹ resultó un desafío para los autores dada la gravedad del tema y la condena que hacia él se presupone, de partida, en el público,

¹ *Hamelin* de Mayorga, publicada en 2005, fue estrenada en la temporada 2004-2005 por Animalario, con siete actores bajo la dirección de Andrés Lima. *Grooming* de Bezerra, Mención de Honor del jurado del Premio de Teatro Lope de Vega 2009 y publicada por primera vez en la revista *Primer Acto* (2010), y luego por la editorial Artezblai en 2012, fue estrenada por Teatro La Abadía bajo dirección de José Luis Gómez y con solo dos actores.

de modo que un buen tratamiento desde la forma dramática reclama –tanto para Mayorga como para Bezerra– suscitar nuevas preguntas y reacciones que muevan al público a reflexionar sobre el problema con mayor complejidad y conciencia crítica. Con esa común aspiración se plantean estas dos piezas, si bien la resuelven de modos diferentes y consiguen explorar el tema de dos formas críticas complementarias. Ambas obras, además, reflejan la atención del teatro contemporáneo hacia temas duros y desagradables como este, la pederastia, al igual que en otras ocasiones representaciones de torturas, xenofobia, terrorismo, violencia de género, bullying, etc. Como constata Pérez Rasilla (2011: 13 y 17), “entre los motivos dominantes [del teatro español actual] destaca la representación de un mundo violento” y “la violencia está presente [en los dramas], contenida o explícita o desbordada”, puesto que en nuestra sociedad del siglo XXI aflora de continuo y los dramaturgos la acercan a los lectoescritores para despertarnos hacia el malestar, peligros y crímenes que nos rodean. Los autores objeto de estudio resultan, a este respecto, dos modélicos ejemplos de observadores de violencias, con títulos próximos a los ya citados como *Himmelweg* o *Cartas de amor a Stalin* en el caso de Mayorga (sobre el genocidio o la represión político-censura), o *Dentro de la tierra* y *El pequeño poni* de Bezerra (sobre la violencia en el mundo rural y un caso de acoso escolar). *Hamelin* y *Grooming* se suman, pues, a esta tendencia dramática, general y particular.

2. Mayorga y Bezerra cara a cara: carrera y propuestas teatrales ¿coincidentes?

Conforme a la lógica desarrollada por Deleuze en *Différence et répétition* (1968), el pliegue es el movimiento fundamental de la filosofía de la diferencia, de modo que los distintos tipos de pliegues y los extremos mismos de uno de ellos interactúan entre sí y se acercan; esto es, se asemejan pese a su diferencia. De igual modo, Juan Mayorga y Paco Bezerra resultan dos figuras destacadas pertenecientes respectivamente a dos pliegues o generaciones de nuestra dramaturgia actual: de un lado la generación de los 80 o denominada, no sin cierta polémica, Generación Bradomín (nacidos en la década de 1960 y con nombres como Angélica Lidell o Rodrigo García), y de otro la generación de los “autores emergentes” (nacidos a partir de 1975, como Lucía Carballal o Pablo Remón). Correspondientes a esas cosechas de dramaturgos, Mayorga y Bezerra se interrelacionan –siguiendo la imagen creada por Deleuze– mediante la dinámica de los pliegues, que repiten y acercan sus extremos de diferencia. Consecutivos en el tiempo y autores ambos con formación académica especializada, el propio Bezerra reconoce haber recibido en la RESAD el magisterio de “primeras espadas de la dramaturgia como Juan Mayorga” (2022: 17), y una somera mirada a la producción de ambos permite ver que sus preocupaciones dramáticas son, aunque diversas por sus respectivas edades, formación y experiencias

vitales, también muy similares en tanto que manifiestan los dos un firme compromiso con realidades conflictivas de su presente, problemáticas interpersonales, morales o sociales; su teatro tiene profundidad, apela a la reflexión, es metódico y posee una forma cuidada e incluso intertextualidades de fondo, constructivas y con valor dramático.

Poner en diálogo las trayectorias del madrileño Juan Mayorga y el almeriense Paco Bezerra permite comprender y ejemplificar, con datos biobibliográficos concretos, el cumplimiento de la susodicha dinámica de los pliegues de Deleuze. Sobra decir que el primero es uno de los dramaturgos más importantes del actual panorama teatral en español, uno de los más representados de nuestro teatro, a un lado y otro de los Pirineos, traducido a más de treinta lenguas y reconocido por la crítica con múltiples y prestigiosos galardones, entre los que debe citarse el reciente Premio Princesa de Asturias de las Letras (2022), el Nacional de Teatro (2007), el Valle-Inclán (2009), el Nacional de Literatura Dramática (2013), el Premio Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) o el Europa de Nuevas Realidades Teatrales (2016). Miembro de la Real Academia Española y director artístico del Teatro de la Abadía, qué duda cabe que Mayorga se halla en la cumbre de su carrera, con últimos estrenos y éxitos de cartelera como *La lengua en pedazos*, *Reikiavik*, *Intensamente azules*, *Silencio* o *El Golem*. Por lo que se refiere a la otra parte de este tándem, Paco Bezerra, el pasado 2021 ganó el XXX Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela, que impulsa la dramaturgia contemporánea de excelencia, y, aunque su reciente publicación antológica se titula *Velocidad mínima* (2022), esta joven voz no ha dejado de recibir notorios reconocimientos de la crítica, que lo han posicionado entre los mejores de la escena contemporánea española: Premio Nacional de Literatura Dramática 2009, Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca 2007, Mención de Honor del Premio Lope de Vega 2009, Premio Eurodram 2014, Premio de Teatro Jóvenes Creadores de la Comunidad de Madrid 2005 y, entre otros, finalista en el XI Premio Valle-Inclán 2017. Sus obras, siguiendo los pasos de Mayorga, han sido traducidas a más de una decena de idiomas y se han representado también dentro y fuera de nuestras fronteras. Por tanto, calificar a Bezerra de dramaturgo novel resulta difícil cuando su nombre se acompaña de una carrera tan notable a sus espaldas, lo cual inevitablemente lo distingue dentro del horizonte teatral actual. Como el propio Bezerra considera, los premios “te valida[n] como autor, entras en el circuito de los autores más representativos” (Fundación SGAE, 2021), aunque ciertamente él tiene aún un *cursus* de consolidación pendiente. En todo caso, si de la generación anterior han emergido maestros hoy consagrados y aclamados por público y crítica como Mayorga, autores más jóvenes y emergentes como Bezerra demuestran merecer, con su trabajo de calidad, un espacio propio: certifican esto reconocidos dramas como *Dentro de la*

tierra, El corazón de Fedra, Edipo a través de las llamas o Muero porque no muero: la vida doble de Teresa.

De hecho, por esta última pieza –en torno a una actualizada imagen de Teresa de Jesús– Bezerra recibió el Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela 2021: la Sociedad ha destacado de ella su “planteamiento arriesgado, original e imaginativo que revisita un personaje histórico sobre el que el autor se permite fabular para viajar de lo particular a lo universal y de lo místico a lo prosaico” (Fundación SGAE, 2021). Esta misma obra, últimamente ha convertido a Bezerra en un autor mediático por haber sido objeto de una encubierta censura por parte del gobierno de la Comunidad de Madrid. El episodio comenzó con el retiro de la pieza del programa anual –organizado y cerrado– del centro de artes escénicas de la capital –los Teatros del Canal–, tres días antes de su presentación oficial y por supuestas razones económicas. Resurgió la polémica en el famoso Festival Eñe, que tuvo lugar el pasado noviembre de 2022 y que anuló la participación de Bezerra en la inauguración del encuentro literario al que había sido invitado en la Biblioteca Regional Joaquín Leguina, dependiente del gobierno autonómico². Ciertamente que esta obra sobre Teresa resulta provocativa, disruptiva y sorpresiva como gusta ser el teatro del autor de *Grooming*, pero el tratamiento de Teresa –pese a la fabulación que supone traerla a una sociedad del siglo XXI– respeta las claves de su pensamiento religioso y ético, y desde luego su ruptura de reglas de corrección política no es mayor a la de *La escuela de la desobediencia* o *El pequeño poni* y su revisitación de la figura histórica no diverge tanto de lo que había hecho en *Lulú, Ahora empiezan las vacaciones, El corazón de Fedra* o su *Edipo*; es más, en toda ocasión la ruptura se justifica por el nuevo contexto de vida de la Santa y, como sostiene Villora, el drama no se recrea en los vicios ni males que –eso sí– retrata³. La excepción, en este caso, parece residir en el impoluto y pétreo mito nacional que Teresa representa y que, precisamente, Bezerra profana. En relación con este incidente censorio y el tratamiento teatral de la figura de la de Ávila es obligado exponer dos coincidencias con la trayectoria de Juan Mayorga.

No olvidemos, en primer lugar, que el hoy encumbrado dramaturgo madrileño también experimentó al inicio de su carrera teatral los reveses de la censura. En 1996 escribía una carta a los miembros de la Asociación de Autores Teatrales (AAT) para denunciar la repentina e imprevista retirada de *El jardín quemado* para la temporada 1996-1997 del Centro Dramático Nacional, en la que su representación había sido programada. Al igual que Bezerra, el autor conoció la nueva programación y su veto

² Acerca de estas noticias puede verse más en EuropaPress (2022) o García (2022) en *El País*.

³ Léase a propósito, en la revista de la ACE, el lúcido análisis de Villora sobre la obra censurada: “Muestra, sí, a una Santa Teresa que recorre algunos de los lugares más bajos de la sociedad actual incurriendo en sus mismos males, pero no se regodea [...] señala [el horror] y se va a otra cosa” (2022).

en ella a través de los medios informativos. Tampoco entonces se reconoció “la decisión como una censura política”, aunque Mayorga denunció a través de esa carta a la AAT, publicada en marzo de 1997 en *República de las letras*, revista de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE), el “daño moral y material” que había sufrido él y que afectaba al conjunto de autores⁴. Como con *Muero porque no muero* –que plantea una violación del mito, icono o imagen canónica de Teresa, transgresión que agita la moral de los más conservadores, al tiempo que la pieza invita a una reflexión sociopolítica sobre la realidad española a partir de esa “nueva” Santa abulense contaminada por su contacto con el siglo XXI⁵–, el contenido de *El jardín quemado* también podía resultar provocador e incómodo para un gobierno que entonces debatía la recuperación de la memoria histórica, pues la obra refleja y medita sobre el intento fallido de rescate de una verdad histórica en un manicomio tras el que se vislumbra, en sus internos, un oscuro pasado de guerra civil y de transición a la democracia. Las críticas referencias (morales e ideológicas) a la actualidad (o a un icono nacional reapropiado por esta), en uno y otro caso, son evidentes y, en consecuencia, controvertidas –desde una lectura político-moral de los dramas–. *El jardín quemado* se ha estrenado por primera vez en España este mayo de 2022⁶; *Muero porque no muero* esperemos que se ponga en escena con menos dilación, puesto que, como ha expuesto el dramaturgo y crítico Villora, se trata de una obra “que no merece el ajusticiamiento previo a que está siendo sometida, y que tampoco debería convertirse en catalizador de una lucha política porque eso termina por alejarla del terreno literario en el que ha nacido” (2022).

En segundo lugar, por lo que se refiere a Teresa, a esa mujer –en sus palabras– “insurrecta” Mayorga la visitó y trasladó por primera vez a un texto dramático debido a un encargo que la Cátedra Santo Tomás le hizo en ocasión de un encuentro en Ávila en mayo de 2009 en torno a la reflexión sobre la coexistencia de laicidad y religión hoy (“La laicidad en España: entre la aconfesionalidad y el laicismo”). Pese a que la obra realizada, *La lengua hecha pedazos*, en su caso fue publicada (Mayorga, 2010), esa Teresa rebelde con su tiempo apenas fue recibida en el contexto teatral del momento y, de hecho, ese escrito adolecía de mejoras en cuanto a su teatralidad: las

⁴ La reproducción de la carta se ha tomado del artículo de Breden (2019a), donde pueden leerse más detalles sobre esta polémica censoria y su repercusión en la escena teatral del momento.

⁵ Nótese, como apuntan Negri y Casarino (2012), la defensa y el principio político que subyacen a la inmersión de Teresa en “lo común” de nuestro siglo XXI, lo cual muestra una sintonía entre el discurso de Bezerra y últimas tendencias de nuestro tiempo. Sobre esto véase también el ensayo de Artime Omil (2019).

⁶ Aznar Soler anota varias lecturas que se ensayaron de *El jardín quemado* en nuestro país (2006: 499). Fuera de España, según indica Breden (2019b: 157, nota 4), fue traducida al inglés por Nick Drake como *The Scorched Garden* y fue leída en el Royal Court en 1997, además de ser representada en el Teatro Camploy de Verona en abril de 2016, traducida con el título de *Il giardino bruciato*.

intervenciones eran muy narrativas y Teresa, apoderada de la palabra durante extensos turnos, exponía sucesivas experiencias sin atender al justificado intercambio conversacional (López-Souto, 2013). Esto obligó al autor a volver sobre su original y rehacerlo años después, ya en contacto con los actores, lo cual dio lugar a la esmerada *La lengua en pedazos* que hoy conocemos, la cual ganó credibilidad dramática como interacción de preguntas y respuestas entre Teresa y su inquisidor. Esa nueva versión, a la sazón aún inédita, fue estrenada el 25 de febrero de 2012 en Avilés y giró por toda España en 2013, siempre bajo dirección del propio Mayorga e interpretada por Clara Sanchis y, en etapas diferentes, Pedro Miguel Martínez o Daniel Albaladejo como Inquisidor. La obra cosechó una acogida exitosa por el público y no menos por la crítica, que ese 2013 (año de su publicación) concedió al autor el Premio Nacional de Literatura Dramática⁷.

De igual modo, la primera vez que Bezerra se ocupó de explorar el personaje de Teresa de Ávila para llevarlo a un texto dramático fue con motivo de un encargo, en esta ocasión por la Fundación V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús en 2014. Según él mismo cuenta, por diversos avatares ese drama restó inédito e ignorado: “el proyecto terminó herido de muerte y yo, pesaroso, tuve que enterrarlo cinco años en un cajón”⁸. No fue hasta el confinamiento de 2020 cuando Bezerra rescató la idea de una pieza protagonizada por Teresa y se embarcó, a partir de la imagen del cuerpo desmembrado de la Santa, en su nuevo texto que acabó titulándose *Muero porque no muero*. Ha sido esta última versión –premiada en 2021– la que le está permitiendo a Bezerra alcanzar proyección y visibilidad, pues sin quererlo la censura ejercida hacia ella –o, para ser precisos, hacia su representación, que no su lectura dramatizada– ha tenido un efecto revulsivo desde el punto de vista mediático o publicitario. No obstante, queda ver el impacto que esto tendrá para el autor, ya que Madrid es el motor y escenario principal de las propuestas teatrales del país.

En todo caso, no deja de resultar paradójico que este pasado año 2022 en el que por fin se estrenó en España el anteriormente censurado *El jardín quemado* fuese el mismo año en que se prohibió la representación de *Muero porque no muero*. Ahora mismo el acto censorio está permitiendo a Bezerra ganar la atención del público dentro del panorama del teatro actual (e incluso la mirada de sus propios colegas de oficio), pero está claro que esta proyección “involuntaria” desde las instituciones no es la deseable, dada la lesión impuesta al dramaturgo y el filtro político-moral que, a resultas de esto, la obra literaria adquiere. El respaldo o promoción institucional que,

⁷ La obra ha sido llevada de nuevo a escena recientemente, en 2021 y 2022. En 2023 se estrenará su adaptación al cine, *Teresa*, dirigida por Paula Ortiz y protagonizada por Blanca Portillo y Asier Etxeandía.

⁸ Léase más sobre el contexto previo a la gestación de esta última pieza teresiana en Bezerra (2022: 43-46).

por ejemplo, propulsa y sostiene en este momento a Mayorga, o la no obstaculización institucional, debería ser la única vía deseable de atención y cuidado público hacia nuestro género dramático.

Por lo que se refiere al horizonte final de puesta en escena, este es un punto clave que nos permite detectar en la dramaturgia de Bezerra y Mayorga dos evoluciones que caminan hacia su acercamiento, si bien parten de nociones opuestas. El almeriense concibe que “un dramaturgo pueda ser un autor literario, con independencia de la escena” y defiende su propia propuesta teatral como “literatura dramática”, desvinculada de la representación. Sostiene (2022: 15):

Si lo que buscáis en un texto dramático es una hoja de instrucciones de cómo se tiene que montar la obra, para eso mejor vais a Ikea y os compráis un mueble. [...] [C]laro que quiero que me monten, pero quiero que me monte un director que sepa construir el mueble sin que yo le diga cómo. [...] A ese director, y no a otro, es a quien me dirijo.

No obstante, como también el mismo creador reconoce y su última producción evidencia, sus textos debían hacer más viable su puesta en escena y reducir su peso poético, con evocaciones oscuras y complejas de descifrar o de llevar a escena: volverse, en suma, más teatralizables. “Todas aquellas voces [...] llevaban parte de razón. [...] si lo que quería era hacer teatro [...] [y] vivir de mi trabajo, mis obras no podían ser tan exigentes” (2022: 16).

Esta evolución hacia una mayor atención a la posible escenificación de las obras resulta natural en cualquier dramaturgo. El propio Mayorga, que siempre ha concebido su teatro como ejercicio de encuentro con la asamblea (público, sociedad), a lo largo de su vasta producción manifiesta una progresiva maduración y potenciación de la dramaticidad de sus obras –en gran medida, como él mismo reconoce, por su trabajo colaborativo con los actores–, en detrimento de estáticos y densos discursos o divagaciones filosóficas. La lectura de una pieza del dramaturgo madrileño, en mayor grado que en los dramas de Bezerra, a menudo permite visualizar su (inconcreta) puesta en escena, porque quien escribe también visualiza una hipotética representación de su texto, cuyo objetivo final es alcanzar las tablas y convocar en torno a su escenificación a la comunidad. Esta es la postura teatral siempre sostenida por Mayorga, para quien “El teatro es el arte de la reunión y la imaginación. Lo único que le es imprescindible es el pacto que el actor ha de establecer con su espectador. [...] es el arte del encuentro –y, por tanto, del conflicto– entre un actor y un espectador” (2016: 87). Y, añade (2016: 99):

El teatro vive en la tensión entre la escritura y su pronunciación. [...] Construir un espectáculo es escribir en el espacio y en el tiempo [...]. Entre la escritura y

su pronunciación siempre hay un espacio para la libertad. Por eso, los mejores actores reescriben el texto sin cambiar una palabra.

Esta convicción de fondo marca una diferencia clave entre la dramaturgia de este y la de Bezerra, y por consiguiente condiciona asimismo la caracterización de sus obras. Para ambos el teatro no puede aspirar a dar respuestas ni convencer a nadie de ninguna idea. La duda, el cuestionamiento y la reflexión son, tanto para Mayorga como para Bezerra, las claves del teatro, que ambos conciben como un arte del conflicto y comprometido con suscitar en el público preguntas o búsquedas críticas sobre uno mismo o sobre cuestiones que afectan a su presente. Ahora bien, Mayorga apunta: “Debe añadirse que no hay conflicto mayor entre los que el teatro puede ofrecer que aquel que se da entre los actores y el resto de la asamblea teatral. Los actores se separan de la ciudad para desafiarla. El mejor teatro divide la ciudad” (2016: 95). Aunque para ambos el teatro debe “obligar al público a que saque sus propias conclusiones. [...] en vez de ofrecer seguridad, [...] desconcertar” (Bezerra, 2022: 38-39), Mayorga dota al conflicto vertebrador de sus obras de profundidad, universalidad y pureza clásica, entre otras razones porque concibe ese teatro como arte colectivo (de encuentro para la constitución de una memoria plural), de la *polis* (político) y de la palabra, en tanto que este arte busca extender el vínculo clásico entre lenguaje y razón (vínculo que conecta a los hombres) y porque el lenguaje es “el asunto político más importante. La doble misión política del teatro, crítica y utópica, empieza por el lenguaje. En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra [...], escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas”, además de “construir su propia palabra” (2016: 93). La condición asamblearia y política del teatro mayorguiano, “que convoca a la ciudadanía” para apelar a su conciencia, conecta con la universalidad y trascendencia buscada por sus obras: “obras que construyan conciencia” (Molanes Rial, 2020: 15).

Mientras que Bezerra se mantiene más apegado a la historia y lo concreto, la fuerza de lo vívido que, no obstante, debe mover a pensar y reflexionar en torno a un conflicto político-moral, Mayorga tiende más a abstraer y transformar los conflictos que aborda en una ecuación de metáforas que tienden a lo universal y, por tanto, a dar perdurabilidad a su teatro, trascendencia, dotarlo de un amplio potencial de resemantizaciones. Para él teatro supone además “búsqueda de lo universal en lo particular, el salto del fenómeno a la idea –a la forma–, a lo que se refiere Aristóteles cuando afirma la superioridad de la poesía sobre la historia, su mayor proximidad a la filosofía”, puesto que, aunque “la filosofía es el reino de lo abstracto [...]; el teatro, reino de lo concreto”, desde sus orígenes el teatro dio que pensar y fue un espacio de confrontación de ideas (2016: 92). Sintetiza Mayorga, con una afirmación abierta y compleja: la misión del teatro “es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta” (2016: 95). No puede obviarse, en este sentido, la formación

filosófica y benjaminiana que el teatro de Mayorga desprende, así como el latente mundo abstracto y regido por leyes lógicas del profesor de matemáticas que un día fue.

Es claro, pues, que el teatro propuesto por Bezerra y Mayorga no aspira al mero entretenimiento sino que se dirige a un público crítico, dispuesto a mirar más allá de lo visible y pensar o dudar acerca de la realidad inestable que el autor le presenta. Por tanto, teatro y pensamiento se alían y, de hecho, Mayorga explica que “es, inmediatamente, filosofía” porque debe enfrentar al lectoespectador, incluso, a preguntas para las que el filósofo no ha encontrado respuesta, pues él entiende que un teatro con poso filosófico o para pensar no es el que remite a una filosofía precedente, ya enunciada, sino que es aquel que suscita “una filosofía que lo prolongue”, aquel que mueve a cuestionarlo todo y a construir un pensamiento propio, un plan de vida (2016: 89). Mayorga advierte sobre la hegemonía del *shock* en nuestro tiempo y sobre el peligro de su uso en el teatro actual para impactar y conmocionar al público, sin pretender causar una reacción reflexiva sino una pulsión (2016: 121-123). A este respecto, aclara que “toda auténtica experimentación teatral” no puede tener como objetivo “la oferta de novedades [...], sino la extensión de lo visible”, presentar lo oculto, trascender a lo conocido (2016: 89). En su teatro Bezerra gusta de romper las reglas del decoro y exponer al público a situaciones duras, llevarlo a realidades límite para que salga de sus convicciones y que, lejos de suspender su conciencia con el choque, pueda conocer cómo es en realidad. Sostiene que “somos lo que no pensamos. [...] Y enfrentarse como espectador a una obra de teatro debería ser como atravesar un desierto”. El propósito de su teatro, apunta, es alejar al público de sus convicciones y plantarlo ante un conflicto “que lo debilite y desproteja, haciéndolo regresar a casa sin nada a lo que agarrarse, quebradizo y desnudo. Bendita confusión” (2022: 39). Las dos propuestas teatrales para excitar el pensamiento del receptor, en consecuencia, describen o bien una vía más templada y despejada, reposada y trascendente, en el caso de Mayorga; o bien una más violenta, penetrante y desgarrada en Bezerra. De la percepción de ese estímulo teatral por el espectador, según su calculada presentación en la obra por parte del dramaturgo, dependerá el cumplimiento o éxito de su objetivo. La vía más juiciosa, sopesada y apuntalada, parece ser la descrita por Mayorga; pero, para el impávido y curtido espectador del siglo XXI, ¿acaso la otra estrategia dramática le causa impacto, lo deja en *shock* y no le mueve a reflexión? ¿Solo una o ambas buscan hacer la vida humana más visible, ver e indagar más allá de lo evidente?

Al margen de opiniones concretas sobre la efectividad o alcance de una u otra propuesta, conviene recordar que el teatro “no sucede en el escenario, sino [sobre todo] en el espectador, en su imaginación y en su memoria” (Mayorga, 2016: 88), de modo que el valor de estas dos formulaciones dramáticas dependerá del espectador

que las reciba y de su capacidad reflexiva, para ir más allá. Si bien ambas aspiran a fines parejos, Bezerra indudablemente apuesta más por el empleo de la irreverencia, la intensidad y por soltar al receptor bruscamente –patrón reflejo de su tiempo–, mientras que Mayorga se decanta por un estímulo medido y sostenido por la trascendencia del pensamiento clásico: propicia la reflexión, sí, pero desconfía o niega que exista un asidero de verdad.

Por último, una mirada a la producción teatral y a las temáticas abordadas por Mayorga y Bezerra en sus obras pone de manifiesto la mirada y atención de ambos a su sociedad y contexto actual: pese a sus piezas de carácter histórico, ambientadas en otras realidades o en personajes del pasado, el compromiso con las problemáticas y males de su presente es constante. Hay una voluntad de llevar al teatro lo común y las pequeñas historias, o de acercar los grandes personajes y acontecimientos del pasado desde los pequeños hechos de la vida cotidiana: piénsese, por ejemplo, en las arriba citadas *La lengua en pedazos* o *Muero porque no muero*. Mayorga, siguiendo la clásica idea de Buero Vallejo de que “cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual” (1980-1981: 19), reivindica esa función valiosa de las obras dramáticas para iluminar siempre el tiempo presente del lectoespectador coetáneo al autor, al que en primera instancia este debe dirigirse (2016: 177-178). Si entramos en más detalles sobre las piezas de uno y otro, por supuesto hallamos notas distintivas y genuinas en sus contenidos. Por lo que se refiere a Mayorga, destaca su obsesión con la reflexión filosófica sobre el lenguaje o la palabra, capaces de transformar, manipular, ocultar o imponer una verdad, ser herramienta y arma a la vez, idea constante y definitoria en su “dramaturgia de la palabra” (Spooner, 2014: 15). En relación con ese poder del lenguaje, otros motivos recurrentes en su teatro son la sospecha hacia la noción de verdad, la traducción o el traductor como fuente de un discurso alterado o alienante, el dilema realidad/ficción o verdad/mentira, la frágil y peligrosa dicotomía entre cultura y barbarie, la invisibilidad del horror, la pérdida de la identidad, la relación entre sujetos dominantes y dominados, el concepto liberador u opresor de mapa, etc. Por su parte, Bezerra transmite en sus piezas esa misma idea de inestabilidad o argumentos enfrentados, pero sin la profundidad filosófica y universal de Mayorga. Reconocemos en sus obras, como característica reiterada, la presentación de rupturas de normas –de decoro y corrección política–, la presencia de hechos subversivos y asimismo de dilemas morales, o la recreación de experiencias dolorosas y duras que interrogan y sacuden al público, a fin de descubrir sus dudas, cómo en realidad es o puede llegar a ser. En definitiva, en Bezerra la irreverencia, la subversión y la provocación son un recurso dramático constante.

Dado que las carreras de Mayorga y Bezerra prosiguen su curso, con una fértil producción por delante, queda pendiente observar si sus trayectorias y dramaturgias

siguen acercándose o si, por el contrario, se distancian. Desde luego, en este momento sus miradas y voces comprometidas con nuestro tiempo enriquecen el teatro español actual, como enseguida apreciaremos en la siguiente sección.

2. Reflexión sobre la pederastía y el ciberacoso mediante *Hamelin* y *Grooming*

La preocupación de Juan Mayorga y Paco Bezerra por su tiempo presente, comprometida con arrojar luz sobre problemáticas que afectan y lesionan a la sociedad actual, explica la atención prestada por ellos, en dos obras, a un mal que late en nuestros días y que sobrevive oculto en los márgenes y sombras de nuestra vida cotidiana: los casos de pederastía. *Hamelin* y *Grooming* llevan este tema al género dramático y proponen al público una reflexión sobre los peligros e invisibilidad de esa lacra social.

En ambos casos, los dramas enriquecen y amplían sus significados en relación intertextual con un cuento “supuestamente” infantil; por un lado, *El flautista de Hamelin* y, por el otro, *Alicia en el país de las maravillas*⁹. No obstante, las piezas teatrales para adultos conectan con esos cuentos de diverso modo. En *Hamelin* explícitamente se da a conocer la referencia al cuento desde el principio y palabras de este (recordadas por el juez Montero o vueltas a pronunciar) se resemantizan en la obra y adquieren una plena función dramática. En este caso, las conexiones se establecen, desde el principio y hasta el final, con todo el contenido de la pieza teatral. En el cuento tradicional referido en *Hamelin* una ciudad sufre una plaga de ratas y encarga a un flautista que la libere de ese peligro, lo cual este hace pero, a falta del pago de sus servicios, se venga llevándose a los niños. La ciudad, que no cumple con su promesa, es en última instancia la culpable de ese crimen. En el drama podemos identificar al juez Montero como el nuevo flautista que, en cambio, no logra acabar con las ratas presentes en la ciudad (los pederastas) y los niños, por tanto, se hallan desprotegidos, en este caso por su culpa y también la de la ciudad, incapaz de velar por ellos. Los niños en *Hamelin* se muestran en peligro: ya en el ámbito familiar (que no sabe cuidarlos: ni los padres de Josemari, ejemplo de hogar con necesidades económicas; ni tampoco la familia de clase media de Montero y su esposa, que desatienden a Jaime. Los menores, voluntaria o involuntariamente, son conducidos a un camino de pérdida y desconexión comunicativa por/con sus progenitores), ya también en el ámbito social o público (primero, en peligro debido a la exposición a los abusos de pederastas como quizá Rivas y los amigos que frecuentaban su chalet, en realidad propiedad de su madre, supuestamente desconectada de lo que allí podía

⁹ Sobre la insuficiencia e ineficacia del lenguaje para representar el mundo, de lo que podría derivarse el poder de la palabra poética o un mundo devenido en fábula, considérese Torres Sánchez (2018).

ocurrir; y, segundo, porque ni Montero ni la psicóloga, ni el internamiento de Josemari en la Escuela Hogar, resultan eficaces en su acercamiento a los menores y en la protección de su vida infantil). Pastena, que ahonda en la influencia de varias versiones del cuento en *Hamelin*¹⁰, destaca su valor dramático: “Sin el cuento [...] perdería su sustancia más turbadora. El cuento otorga una resonancia simbólica a la invasión del mal [...]. La obra es la tentativa de destapararlo, de reconocerlo, pero también manifiesta la dificultad [...] de conseguirlo” (2013: 139).

En *Grooming* el lectoespectador conoce y comprende el hipertexto al final, con la alusión de la Chica a la película (o cuento) de *Alicia* y mediante la ejecución con su acosador (vestido de conejo en la representación de José Luis Gómez) de lo mismo que ella va contando: su introducción, como si se tratase de un metateatro o cuento teatralizado en el drama, “por el agujero, la madriguera”, que se vuelve túnel por el que “tanto la chica como el conejo, se precipitan”. El público debe reflexionar sobre este final simbólico y sorpresivo del conflicto, tras haber asistido a un serio y realista caso de acoso a una adolescente a través de internet y al empoderamiento de esta en la segunda parte del drama mediante el chantaje a su propio acosador, al que le roba el ordenador donde este tiene materiales visuales (fotos y vídeos pornográficos), incluso de su propia hija, y ante el que deja de ser víctima para mostrarle su propia parafilia¹¹. En el cuento fueron el aburrimiento de Alicia y su imprudente curiosidad, sin límites, los que la llevaron a meterse en el oscuro espacio del conejo y caer por un pozo sin asidero del que, al final, la joven salió sin daños y sin volver a ver al Conejo Blanco. De igual modo, la Chica del drama de Bezerra al principio se introduce virtualmente en la “casa” o red del Hombre pederasta, sin conocerlo y, pese al episodio de acoso sexual vivido y que la pieza presenta (exhibición sexualizada de la chica ante la cámara, y luego toqueteos y felaciones en sus encuentros en un parque alejado del centro), se transmutará en otro ser parafilico que logra salir del oscuro túnel por el que al final se adentra con el Hombre: ella y público saldrán del drama, tras el episodio vivido –como agredida y agresora–, más sabios.

Las propuestas argumentales de las dos piezas muestran un grado de complejidad muy diferente, así como una labor de engastar temas o motivos en torno al articulador de la obra (la pederastia), ya más madura y redonda en Mayorga, ya con menor profundidad y mayor desnudez de ese trabajo de constructor dramático en Bezerra. De un lado, en *Hamelin* el lenguaje y las versiones del discurso (capaz de crear y ocultar realidades; versiones escritas, habladas, silenciadas, manipuladas, mal interpretadas, etc. del Acotador, del copista, del juez, de la víctima, del sospechoso,

¹⁰ Para la influencia en *Hamelin* de versiones del cuento tradicional o películas, consúltense Pastena (2013).

¹¹ Véase Seruga (2018) para una lectura y análisis de *Grooming* conforme a la tafefilia de la Chica.

de los otros niños o del mismo público), la comunicación e incomunicación entre personajes, y la sospecha y frágil frontera entre verdad/mentira (de los hechos documentados o contados) o entre acciones buenas/malas (por ejemplo, el sospechoso, Rivas, ayuda a la economía familiar y educa a Josemari fuera de los peligros de la calle, pero abusa sexualmente de él; el juez Montero se preocupa por resolver el caso de pederastia que afecta a la ciudad, aunque desatiende a su propio hijo) son motivos que entran en diálogo con el asunto de la pederastia, la exploran y la interrogan. De otra parte, en *Grooming* se ponen sobre la mesa otros hilos que mueven a reflexión junto con el tema central de la pederastia o el acoso sexual a menores. Estos son el peligro de las redes sociales o internet para la protección de los jóvenes; la falsa identidad que pueden construir las palabras (en red o en persona) y el poder de esa mentira para violar el espacio privado de los otros (el Hombre finge tener 16 años para entrar en el ordenador de la Chica, acceder a sus datos y armar su chantaje; y la Chica simula ser una asistente social para entrar en la casa del Hombre, hablar con su mujer y robarle el ordenador prueba del delito). Además, la Chica habría acudido como víctima a la cita con el pedófilo para luego poner ella en práctica su oculta parafilia. En suma, se plantea el peligro y el poder de internet, de las falsas identidades, de las conductas humanas enfermizas y de la posesión de datos. Suscitan también reflexión en *Grooming* esos padres o familia ausente, aludida y que permanece fuera de escena en toda la obra, desconocedora del horror que debe afrontar y superar sola la menor –que, paradójicamente, paga el chantaje de su acosador y se presta al abuso sexual para evitar que el Hombre cumpla su amenaza y enseñe a sus padres un vídeo de ella, con gestos sexuales, grabado y manipulado por él–. Al final descubrimos que la Chica debió de acceder al chantaje para, a su vez, chantajear al Hombre: el lado lúgubre y oculto de ambas conductas e identidades, mentirosas, revela una peligrosa realidad social. Presentados con más o menos profundidad, en ambos dramas la complejidad de los temas y su gravedad es evidente. Comparten, además, preguntas dirigidas al lectoespectador: ¿Cuál es hoy el espacio de protección y confianza de (para) nuestros menores? ¿Existe? ¿Atienden los padres a la creación de ese lugar necesario para todo niño o niña? ¿Cómo pueden detectarse, combatirse y eliminarse esos peligros o cualquier episodio de pederastia desde la sociedad o las instituciones? ¿Qué culpa tiene(n) esta(s), y cada uno de nosotros, de esos horrores?

Hamelin es presentada por Mayorga como “el cuento de una ciudad que no ama bien a sus niños. Acaso el cuento de esta ciudad” en la que se sitúa el público (2005: 9). Esta idea de desprotección actual a nuestros menores es común también a la obra de Bezerra, al igual que ambas hacen uso del juego con la anonimidad espacio-temporal, que potencia y acerca la verdad de la historia porque cada espectador puede situarla en su presente cotidiano o completarla con ejemplos que conoce; y los personajes anónimos de *Grooming*, Chica y Hombre, permiten asimismo evocar una pluralidad

de episodios de acoso sexual en red que existen a nuestro alrededor, a menudo basados en el juego perverso de una identidad cualquiera, en general falsa. Es el espectador, pues, quien debe completar los significados y poner nombres concretos, múltiples, al espacio, tiempo o sujetos de los dramas. De hecho, en *Hamelin* y *Grooming* se presenta, sobre la pederastia, “una pequeña porción de la experiencia humana” (Mayorga, 2005: 9) y su fuerza reside en que las historias son generalizables y mueven a una más amplia reflexión crítica.

Si volvemos a *Hamelin*, cabe señalar el titubeo de Mayorga previo a su escritura: “al pensar por primera vez en él, en sus diversos espacios, en sus muchos personajes, vacilé” porque creyó que eso era cine y no una historia para el teatro (2005: 7). Pero enseguida advirtió su error y, desde su concepto de teatro producido en la imaginación del espectador, planteó una obra en la que se apela a la complicidad de los receptores, a los que de continuo se dirige un personaje Acotador, encargado de dar cuenta de cada comienzo de cuadro, informar sobre lo que está sucediendo o ha sucedido, aclarar dónde debe situar la escena el espectador y qué debe ver en ella, aportar datos sobre el avance temporal y el ritmo del drama, los pensamientos o el estado de ánimo de los personajes (“quizá usted, espectador, se halla sentido de ese modo alguna vez”, enuncia en el cuadro cinco; Mayorga, 2005: 28). Para Pastena, el Acotador interviene como “un director de escena interno” y, añade, “[p]odrá inducir a evocar la contaminación del cine” (2013: 148), dado que él mismo, como suplantando la voz de Mayorga, se dirige al público para especificar: “*Hamelin* es una obra sin iluminación, sin vestuario, [porque] [...] los pone el espectador” (2005: 28). Esto nos lleva al concepto de “poor theatre” formulado por Jerzy Grotowski y, de hecho, las puestas en escena de *Hamelin* han respetado esa desnudez y libertad imaginativa del espectador, a menudo mediante oscuros ambientes brechtianos y con actores adultos para representar a los niños (Mayorga, 2005: 30).

Frente a la concreción del cine, por tanto, la sugestión del teatro. Mayorga se escuda en la noción de teatro como ilusión en la mente del espectador para sustentar *Hamelin* en el poder evocador de ese Acotador –que puede ser un cuentacuentos o una suerte de Sherezade que recrea con su palabra el mundo del drama y que encanta o interactúa con el público para que este pueda seguir el cuento, lo escenificado y no– y también lo sustenta en un elenco abundante de más personajes –como el juez Montero; su esposa Julia y su hijo, Jaime; el niño víctima de abusos, Juanmari; el presunto pederasta y amigo de la familia, Rivas; los padres Paco y Feli; el hermano mayor Gonzalo; la psicopedagoga Raquel; los periodistas que pervierten y literaturizan el suceso; el secretario que transcribe todo lo que se habla en el juzgado; y otros niños y adultos implicados en la vida de la ciudad. No obstante, las acciones dramáticas quedan reducidas a lo esencial y resultan muy fragmentarias, puesto que

Mayorga dota a *Hamelin* de una estructura segmentada en cuadros breves, a modo de escenas cinematográficas desnudas o telas que requieren ser completadas por el público y la voz del Acotador para conseguir leer el mosaico que forman, y que podría ser uno de otros muchos sobre el caso de pederastia abordado en la investigación de Montero, pues la existencia de otras muchas telas –perdidas, ocultas o aún inaccesibles– se hace patente. De ahí, por tanto, la constante e irresuelta duda que Mayorga siembra en el drama acerca de las muchas versiones o formas que en él adopta el lenguaje para revelar u ocultar la verdad, aunque late la evidencia, sin pruebas sólidas, de que el abuso sexual al menor se produjo (idea punzante que pesa sobre el teatro, en las tablas y entre el público)¹². Afirmar Pastena (2013: 144):

En *Hamelin* [...] la verdad la dice el silencio. [...] la indagación casi se disuelve en lo inacabado, en lo indefinido [...], como si el cuadro fragmentario que se consigue reunir —fotos, indicios, conjeturas— representara el único logro posible... y el callado sufrimiento de las víctimas la evidencia que prima sobre cualquier otra.

Un espectador crítico, en consecuencia, debe apreciar sobre todo esa dificultad e incluso imposibilidad del juez Montero para hallar la verdad a través del lenguaje y de este modo poder impartir justicia; y asimismo debe comprender los peligros derivados de esa ocultación verbal o silencio, que implica la supervivencia de la barbarie en nuestra sociedad cotidiana y pone de manifiesto la incapacidad de la ciudad para proteger a sus menores, mal del que todos los ciudadanos somos cómplices. De hecho, en *Hamelin* el Acotador contribuye a la ruptura de la ilusión teatral para implicar al espectador en el conflicto (identificar la verdad sobre el caso de pederastia) y hacerlo partícipe de lo que va ocurriendo en escena como testigo silente, cómplice inmóvil y sentado¹³: puede identificarse como un periodista más, un oyente pasivo en los interrogatorios, un observador dentro de la casa de Montero o durante sus paseos y reuniones, un inspector en la casa de los padres de Juanmari o un mero secretario del juzgado. Mayorga busca un espectador activo y crítico, comprometido con el reconocimiento del horror y la verdad.

Hamelin, en consecuencia, retrata conflictos sociales y humanos en torno a la pederastia, con un constante foco de atención puesto en los lenguajes generados o silenciados en torno a ese mal; y muestra con contundencia y hondura dramática una ciudad que no protege a sus menores. Es más, los adultos de esa ciudad son en gran medida responsables de ese horror o plaga de ratas porque han pervertido el lenguaje

¹² Sobre el silencio y los límites del lenguaje puede leerse Foucault (1996: 30-34).

¹³ Consúltense más sobre esta idea de “jurado silente”, cómplice de lo representado, en Peral Vega (2015).

y lo traicionan con sus acciones: por ejemplo, en *Hamelin* las promesas del juez Montero nunca se cumplen y el espectador advierte esto en sucesivas ocasiones, como la falsa afirmación a Josemari de que no lo internarán en la Escuela Hogar, el frustrado discurso de Montero a Josemari de “Hay que castigar a los que se portan mal. Si alguien se ha portado mal contigo, a ése habrá que castigarlo” (Mayorga, 2005: 33), sus promesas a Julia de que hablará con su hijo o que lo recogerá en la escuela, la palabra a su esposa sobre un viaje a París o Viena. Además, la obra evidencia cómo los adultos utilizan el lenguaje para ocultar la verdad de los hechos, como los dobles significados, en boca de Rivas, de palabras como “mis chicos”, “las saqué de internet” [fotos pornográficas de niños], “¿Quiere alguien que lo lleve a misa?”, “Nadie quiere a Josemari como yo” o “momentos sublimes con mi ángel”; al igual que los padres de Josemari, que presentan a Rivas como un generoso amigo y sus pagos por pasar tiempo con el niño como regalos “por las notas” o ayudas económicas desinteresadas a la familia. Asimismo, un espectador inteligente ve en *Hamelin* cómo los adultos prefieren cerrar los ojos o mirar a otro lado para no revelar la barbarie enmascarada que existe en su vida cotidiana. El mismo juez Montero, por ejemplo, que lamenta no tener pruebas para la resolución del caso de pederastia (“Solo tengo un niño, y los médicos no encontraron rastros del abuso”, Mayorga, 2005: 38), ignora y “sigue caminando” cuando de noche, en sus solitarios paseos por la ciudad, observa una sospechosa escena que el Acotador transmite al espectador: “[Montero] se fija en un grupo de muchachos en actitud de espera. Un Mercedes se detiene con la ventanilla bajada. Uno de los chicos sube al Mercedes” (Mayorga, 2005: 25). ¿No debería el juez interrogarse sobre lo visto, en lugar de solo centrarse en su caso de investigación? ¿Hasta qué punto es creíble su preocupación por la protección de los menores cuando reconoce no encontrar palabras para hablar con su hijo y, en vez de intentar un diálogo, prefiere mirar a otro lado y sustituir su llegada a casa tras la jornada laboral por paseos nocturnos por la ciudad? En cuanto al caso de pederastia con el pequeño Josemari, Raquel sentencia en el cuadro quince: “¿Aún crees que ella [la madre] no sabía? ¿Podía no saber? Sabía, pero miraba hacia otro lado. Todos sabían, pero todos negarán. Es la ley del silencio” (2005: 66).

Una de las claves que Mayorga plantea en *Hamelin*, de hecho, es la alianza entre la perversión sexual o pederastia practicada por ciertos adultos, ratas indeseadas, y esa reiterada perversión del lenguaje que se genera en torno a este mal contra los niños, inocentes. “Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo se enferma el lenguaje”, afirma el Acotador en el cuadro trece (2005: 57). *Hamelin* nace, de hecho, a partir de la historia y del problema de que “[e]l lenguaje utilizado, lejos de desvelar una realidad y permitir la aprehensión, no da cuenta de la tragedia” (Gutiérrez, 2018: 250). Como ya expusimos, al Mayorga filósofo benjaminiano le interesa esta relación del lenguaje con la violencia y, en particular, la capacidad de las

palabras para encubrir acciones e intenciones, para manipular la realidad según su discurso (el periodístico, el policial, el del secretario que anota en el juzgado, el del presunto pederasta, el de los padres, etc.), capacidad para silenciar y tapar la verdad (el discurso entrecortado e incoherente de Josemari, lleno de silencios, a causa del trauma y el miedo; o las declaraciones de su hermano Gonzalo, al que el juez reprocha “Me contaste muchas cosas. Pero no me lo contaste todo” o al que solicita “¿Nos vamos al juzgado y me repites eso? Eso que me has dicho de tu padre”; 2005: 60-61) o capacidad para deshumanizarse y vestirse de tecnicismos (como el discurso que emplea la psicóloga para describir los traumas de los niños, “pacientes”, y que el Acotador resalta con ironía; 2005: 57).

Para Peral Vega, *Hamelin* es “más allá de una investigación policial en torno a un caso de pedofilia, una reflexión en torno a la derrota del lenguaje como medio exclusivo de comunicación y sobre la violencia, física y psicológica, generada a partir de su concepción falsaria” (2017: 114). Subraya este crítico la incomunicación que, en efecto, marca a todos los personajes y bajo la que es posible ver, precisamente, una denuncia de Mayorga hacia la pérdida de la capacidad del lenguaje hoy para representar emociones o realidades humanas, estados íntimos, en sustitución de otras formas de expresión, gráficas o musicales, como por ejemplo en *Hamelin* los dibujos de Josemari para reflejar el trauma: caballos rojos y, sobre todo, muchas ratas. Peral Vega distingue tres niveles en la obra desde el punto de vista de la relación entre lenguaje y violencia: un “lenguaje violentado” o manipulado, capaz de ocultar o falsear la realidad del horror; un “lenguaje muerto”, porque las formas más extremas de la violencia y el miedo imponen silencios en el discurso; y un “lenguaje poético”, que en el drama se identifica con el cuento del flautista, memoria emocional e infantil del juez Montero y ejemplo de un lenguaje abierto y simbólico, capaz de una ambigüedad figurativa que permite referir hasta lo más inefable y que constituye “un posible camino a la redención” (2017: 116) en nuestro presente donde predomina la utilización perversa e intencionada de las palabras.

Por consiguiente, *Hamelin* propone una reflexión profunda sobre todas estas formas de lenguaje, palabras perversas, mutiladas y múltiples silencios (“Silencio es la palabra que más repite el Acotador”; Salem, 2018: 6), a fin de acercarse al crudo y difícil asunto de la pederastia o abuso sexual hacia menores, mal todavía no erradicado en nuestra sociedad actual. La dura advertencia que Mayorga nos transmite con este cuento se basa en la culpabilidad y responsabilidad que toda la ciudad tiene ante esa plaga, cómo miramos o cómo cerramos los ojos al horror, y, por tanto, todos –con una mirada crítica y un lenguaje comunicativo– hemos de procurar combatirla en nuestro día a día.

Por su parte, el acercamiento dramático de *Grooming* al problema de la pederastia será diverso. Si Mayorga parte de la noción de teatro en la mente del espectador y sustenta su drama en la sugestión verbal, en especial a través del Acotador, y en los silencios o reflexiones en torno a la perversión del lenguaje, Bezerra apuesta por asentar *Grooming* sobre lo concreto, un fragmento de realidad, cruda y descarnada, de un episodio de ciberacoso y abuso sexual a una menor. Los silencios también cobrarán protagonismo, como en *Hamelin*, pero en este caso el foco no se pone en la función representativa o comunicativa del lenguaje (irrelevante en la pieza), sino en la relación de poder que subyace a los actos de habla en un caso de violencia, entre agresor y agredido: esto es, la posición dominante de quien se sabe en plena posesión del discurso y capaz de imponerlo; frente a la ausencia de palabras o las respuestas condicionadas, representación clara del sujeto dominado. Al inicio de la pieza, por ejemplo, las acotaciones transmiten constantemente el silencio de la Chica, mientras el Hombre habla y la interpela: la sucesión de didascalias –“Silencio”, “La Chica no responde”, “La Chica no responde”, “La Chica no responde”, “Silencio”, “La Chica no responde”, “La Chica no responde”, “La Chica sigue mirando al frente”, “La Chica mira el zapato del Hombre”, “La Chica, por primera vez, mira al Hombre”, etc.– describe la violencia (Bezerra, 2022: 147-149).

En *Grooming*, estos roles se invierten y marcan la estructuración de la pieza en dos partes: al principio, Hombre dominante y Chica dominada; pero luego se produce un giro sorpresivo y la Chica se vuelve dominante y el que antes era su agresor adopta el papel de dominado. El cambio, aunque presentado de repente al lectoespectador, es verosímil porque evoca un lapso temporal de pasados encuentros: “Si *vuelve* a tocarme le juro que grito”, dice la Chica (Bezerra, 2022: 166). Pasamos, así, del chantaje del acosador Hombre (en posesión de un vídeo pornográfico de la Chica, manipulado) al chantaje de ella (también en posesión de materiales pornográficos que lo delatan a él como pederasta y que le habrían permitido avisar a la policía, que *supuestamente* graba la cita); y, de este modo, la reflexión en torno al poder de posesión del lenguaje se acompaña, sobre todo, de una reflexión sobre el poder hoy de la posesión de información acerca del otro: en ambos casos, en *Grooming*, se trata de un robo al otro de datos privados y de contactos.

En este sentido, la importancia de internet en el episodio de pederastia propuesto por Bezerra resulta crucial e innovador en el tratamiento actual del problema, pues la red participa en la obra como elemento generador del conflicto, o sea, razón del primer contacto y de la relación peligrosa entre Hombre y Chica: el espectador comprende, así, el riesgo de esa herramienta cotidiana, ya que *Grooming* muestra internet como una puerta constante y fácil de acceso al espacio privado de un otro aún desconocido. Asimismo, destaca en esta propuesta dramática el ritmo

acelerado que Bezerra imprime a la pieza, el cual tensa la verosimilitud de la historia, pero incide en el reflejo de nuestro presente, precipitado y apresurado. De hecho, la conciencia del tiempo, como en *Hamelin* la de la duda, es un peso continuo que resuena en el teatro, ya que el tiempo es sentido por los personajes dominados (que manifiestan prisa por abandonar el diálogo con su opresor) y también por el público (que, incomodado, desea que el conflicto avance y se resuelva)¹⁴.

Con todo, el omnipresente protagonismo en *Hamelin* de la reflexión sobre el lenguaje y de la denuncia del dramaturgo hacia su perversión actual, en *Grooming* se traslada, para el tratamiento del ciberacoso, al valor de la identidad, pervertida en la actualidad y a menudo manipulada (silenciada, falseada u ocultada) a través del escudo y distanciamiento que proporcionan las pantallas de los dispositivos electrónicos¹⁵. La perversión de la identidad por usuarios adultos en las redes sociales o, en general, en internet, posibilita y facilita las prácticas de agresión a menores. Bezerra se detiene en *Grooming* en la ilustración detallada del mecanismo de un pederasta, Hombre, para entrar en la vida privada de una adolescente, Chica, pese a sus intentos de rechazo de su primera llamada online: la estrategia se basa en el engaño –una falsa identidad juvenil– y en el posterior chantaje –con el acceso y apropiación de datos de la *supuesta* menor–. El autor enfrenta al lectoespectador a la directa experiencia del horror –la vil, deshonesto y cobarde agresión infantil online– para que advierta la peligrosa exposición y desprotección de nuestros jóvenes ante el (ciber)acoso sexual: como en *Hamelin*, se evidencia la falta de protección de los menores, tanto en un espacio doméstico (la desestructurada familia de la Chica y su ordenador, sin límites, en la habitación) como fuera de casa (donde tendrán lugar los encuentros con el pederasta chantajeador, sin advertirlo su familia), aunque el empoderamiento final de la Chica se basa en el *presunto* respaldo de la B.C.I.T. de la policía, a la que ella misma habría dado los datos y, así, “la cita [con el pederasta] es grabada desde puntos estratégicos” (2022: 173). ¿Son estas palabras ciertas o solo un cuento para salvarse? Si Mayorga apuesta en *Hamelin* por una concienciación del lectoespectador basada en una reflexión profunda y racional, Bezerra prefiere la dureza del impacto directo de la barbarie con el público y el giro sorpresivo. El multiperspectivismo y la idea del ojo tras la cámara se vuelve una constante creadora de asombro, tensión y peligros.

¹⁴ Sobre ese mundo de velocidad y deshumanización que retrata *Grooming* puede leerse Llorca-Abad (2010), que reflexiona sobre la dictadura de la inmediatez en nuestro actual siglo XXI, la desconexión con ‘lo real’ y humano por el constante filtro de la tecnología y el avance hacia un régimen (audio)visual total.

¹⁵ A propósito de esa cultura y facilidad actual de “ser otros” gracias a los medios tecnológicos y al uso de pantallas “deformantes”, realidad que *Grooming* somete a reflexión, véase Escandell (2016: part. 263).

En *Grooming*, de hecho, la tensión climática es creciente cuando el público comprende que ese encuentro virtual en pasado es ya físico en el presente del drama, sin el parapeto de la pantalla, de modo que la deshumanización de la relación entre Hombre y Chica a través de fríos bytes –la conversación por chat y la videollamada– se traduce en un deshumanizado contacto entre el acosador (pederasta, dominante) y la adolescente (víctima, dominada). Bezerra enfrenta al público, rompiendo todas las reglas del decoro y la corrección político-moral, a una forzada felación de la Chica al Hombre. La atrocidad de ese abuso sexual, al que el lectoespectador debe asistir porque no hay salida si no pasando el duro trance, pretende generar un efecto de anulación de la propia voluntad: busca desatar la empatía total con la menor, con su estado de desesperación, su sentimiento de desamparo e impotencia (o el de culpabilidad y vergüenza, como ciudadano, ante la toma de conciencia de la existencia, en la actualidad, de numerosos crímenes semejantes, verdad espantosa por su cotidianeidad, por la certeza de su proliferación y por la impune supervivencia de esa pornografía o ciberacoso en red). El dramaturgo obliga a su lectoespectador a ver esa desagradable y áspera realidad, sin darle la posibilidad de mirar hacia otro lado o de tener solo un conocimiento indirecto de ella¹⁶.

La conmoción del público al que se dirige Bezerra (responsable y crítico), pese al impacto, debe generar en él una reacción de reflexión y de toma de conciencia cuasi instintiva, penetrante, física, hacia la execrable escena presenciada. Solo cabe el rechazo o, en su defecto, la complicidad del inmovilismo, que es aceptación y consentimiento del horror. La responsabilidad del auditorio, pues, si Mayorga la suscita mediante la ruptura de la cuarta pared, sobre todo, con el Acotador, Bezerra la logra en *Grooming* con un desnudo y feroz realismo que visibiliza el horror y espeja, en escena, el mundo que rodea al espectador –en el que hay, asimismo, casos de barbarie y violencia, aunque quizá ese mismo espectador a menudo prefiera ignorarlos–.

No obstante, ese realismo chocará con el final simbólico que Bezerra reserva para concluir el conflicto singular entre Hombre y Chica, con el que sorprendentemente cierra el drama. Antes de precipitarse al túnel de *Alicia*, tras el que saldrá ilesa y sin la compañía del Hombre/conejo, destaca el acto vandálico que la Chica insiste en cometer y que dará paso a la sugerencia teatral de cierre o ficción final: la Chica rompe la farola o *pantalla* de luz y cesa la iluminación de su espacio –apaga esa farola, conectada a una red de luz pública, dirigida por otros– para iniciar su liberación en la oscuridad, en un espacio de nuevo privado y sin la mirada (intrusa) de otros: tampoco la del espectador, que en la representación no debería poder verla.

¹⁶ Sobre lo difícil de escuchar o ver en referencia a maltratos infantiles, considérese la reciente obra *El hombre almohada* de Martin McDonagh (2021).

“¿Por qué me haces esto? Dime la verdad”, afirma el Hombre antes de quedar a oscuras. Las indicaciones de la Chica fueron claras: “En cuanto rompamos la farola, sacas lo que hay dentro del contenedor y empezamos” (Bezerra, 2022: 182). Dentro del contenedor debe de estar el disfraz de conejo con que la Chica obligaría a vestirse al Hombre: ese conejo, salido de un contenedor de basura, se equipararía a una verdadera rata, procedente y alimentada de los desechos de la sociedad, habitante de lo más inmundo y despreciable de la ciudad –como el Hombre pederasta–. Lo que sigue es una lectura de un abecé de parafilias sexuales, suerte de exorcización tras la que Bezerra, en acotación, informa que “ha amanecido. Ya es otro día” y la Chica asegura, aliviada, que “el conejo ya no está” (2022: 187). ¿Acaso ella ha liberado en esa oscuridad su peluchofilia o tafefilia? Este final basado en la sugerencia y la fantasía, frente al crudo realismo precedente –del pervertido mundo de los adultos–, supone un recurso sorpresivo que cierra solo este cuento entre Hombre y Chica, pero deja el problema de fondo irresuelto (la pederastia): se trata, pues, de un final abierto e inacabado, como en *Hamelin*, y acentúa la pregunta de si es la imaginación o capacidad de invención el modo de combatir los males del mundo de los adultos. Con este fantasioso y precipitado cierre, *Grooming* insta a que el público tome conciencia –mientras la Chica abandona el parque donde sucedió la agresión sexual y la desaparición del conejo/Hombre– de que el (ciber)acoso podrá repetirse y estará, de hecho, repitiéndose en ese momento en otra(s) casa(s), dado el omnipresente y globalizado mundo de internet.

Además, en relación con la presentación de *Hamelin* por Mayorga, de la que se infiere una tensión entre teatro y cine como artes representativas, y una reivindicación del drama –asegura el madrileño– por su poder para “representarlo todo” gracias a su complicidad con la imaginación del espectador (2005: 9), conviene señalar que *Grooming* plantea en su apertura un acercamiento entre teatro y cine a fin de lograr un enriquecimiento semántico: esto es, evoca a actores y películas del séptimo arte a modo de recurso interartístico que busca suscitar la complicidad y conexión con el público, y además pretende anticipar los actantes del drama. Así, en la primera acotación de la obra la referencia al cine aparece para caracterizar a uno de sus personajes, Hombre, mediante la mezcla de las imágenes de James Stewart y Cary Grant, e incluso estará, propiamente, en el primer diálogo (trunco) entre el Hombre y la silente Chica, discurso en el que él, en base a las famosas películas *Con la muerte en los talones* y *La ventana indiscreta*, identifica a Stewart con un modelo de personaje valiente y a Grant como un ser cobarde y traumatizado: esta reflexión anuncia ya al lectoespectador las claves del drama y de los protagonistas que enseguida descubrirá –una aguerrida Chica, que se impone en el directo, y un turbado o receloso acosador, Hombre, cuya fortaleza solo se sostiene a través de una pantalla–. De algún modo, pues, esos símiles cinematográficos sirven a Bezerra para ampliar el

retrato de sus protagonistas y acercarlos a una realidad que al público le es familiar, aunque realidad ficcional, inalterable y conocida a través de una pantalla –caso opuesto al que observará en la relación por internet entre Hombre y Chica–.

Por último, ¿qué ocurre con la puesta en escena de *Grooming*? Puesto que Bezerra concibe su creación como literatura dramática, el texto posee unas libertades poéticas que, en el ámbito de la escena, el director habrá de resolver. En el caso de algunas acotaciones, como la antes explicada, pueden escucharse en una representación o simplemente tratar de escenificarse a través de los actores. Pero existen otras acciones, como la felación que practica la menor al Hombre, que llevadas a las tablas pueden violentar o suscitar el rechazo del espectador, acostumbrado a un teatro más clásico que respeta su lugar en la sala de butacas y que ofrece verismo, pero artístico: identifica lo *ob-sceno*¹⁷. Provocar a ese consumidor de teatro, que busca la complacencia o lo agradable en escena y no el cuestionamiento de sus principios o límites, es justo lo que pretende el emergente Bezerra con su propuesta de un nuevo teatro para el presente siglo XXI: irreverente, de conflictos duros e incómodos para el lectoespectador, y con la fuerza de lo inesperado y transgresor como recurso dramático principal. Es así como Bezerra construye su acercamiento dramático y la concienciación del público sobre la complejidad y peligros del ciberacoso a menores en *Grooming*.

3. Conclusión

Es evidente que el teatro actual, frente al cine, posee una mayor capacidad de mover y tocar al espectador debido a la particular atmósfera que se genera dentro de una sala en la que nos encerramos, con otros espectadores, para asistir a una representación en directo de un fragmento de realidad, que sucede a pocos metros de nosotros y que puede interpelarnos, a través de la apelación de personajes en escena como el Acotador o mediante visualizaciones terribles como un abuso sexual a una menor en el escenario. Además, con la representación de su obra el dramaturgo puede sembrar, sobre esa sala o fragmento de ciudad, el peso de la duda acerca del descubrimiento de la verdad del horror mediante un lenguaje, a su vez, hoy pervertido y violentado –como ocurre en *Hamelin*– o puede propagar en la sala la conciencia del peligro ante la perversión actual de las identidades, a menudo manipuladas a través de

¹⁷ A propósito de esto, el especialista teatral Emilio de Miguel sostiene: “igual que convenimos en que las muertes y otras violencias deben quedar en fingimiento artísticamente resuelto, [...] en la representación teatral de actos sexuales también es suficiente la simulación, y deseable que esa simulación sea artística. Y conste que se expresa este deseo desde postulados puramente estéticos [...] y, desde luego, sin creer que el acierto o los excesos en ese campo [...] tengan algo que ver con la moral” (2013: 89).

la red y con el consiguiente riesgo de violencia anónima e invasora de nuestra intimidad –como ocurre en *Grooming*–. Esta responsabilidad de mover con su teatro a la sociedad la asumen Mayorga y Bezerra de modo magistral, con soluciones diferentes –obras como *Hamelin* o *Grooming*– para visibilizar y concienciar a su público sobre los peligros y conflictos que giran en torno al problema actual de la pederastía. Ambos dramaturgos, pues, mediante propuestas o bien más pausadas, reflexivas e inquietantes, o bien más impactantes, enérgicas y sorprendidas, nos interrogan sobre la lacra actual del abuso sexual a menores y nos suscitan reflexiones críticas en torno a ese mal, pero desde muy diversos frentes: el lenguaje, la identificación de la verdad, la desatención a (comunicación con) los menores, la manipulación de identidades, la protección de la privacidad, el poder sobre el otro o incluso el potencial poético y semántico de los cuentos para representar el mundo (y salvarnos).

Para concluir, recuperamos la imagen arriba citada del pensamiento de Deleuze, el pliegue, que forma parte de una serie: lo diferente, así, es a la vez igual porque podemos mirar lo particular o el conjunto, la diferencia o la semejanza, defiende el filósofo. Del mismo modo han probado relacionarse las propuestas dramáticas de Mayorga y Bezerra, en concreto contra la pederastía: aunque con la diferencia de mecanismos o enfoques particulares hacia el tema, con un mismo compromiso por suscitar preguntas y visibilizar los actuales peligros o la desprotección hacia nuestros menores. “¿Puede el teatro transformar el mundo?”, se pregunta Mayorga en su ensayo *Razón del teatro*, y Bezerra bien podría unirle en su respuesta: “Hay que hacerlo como si pudiera” (2016: 95).

Referencias bibliográficas

- ARTIME OMIL, M. (2019). *Repensar lo común*. Madrid, Dykinson.
- AZNAR SOLER, M. (2006). “Teatro, política y memoria en ‘El jardín quemado’ de Juan Mayorga”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 31/2, 465-504.
- BEZERRA, P. (2022). *Velocidad mínima. El teatro viene después*. Madrid, La Uña Rota.
- BREDEN, S. (2019a). “El jardín quemado de Juan Mayorga: una obra polémica sin estrenar. A examen su hipotético impacto en escena”. En Hitchcock, A. D. y Candyce, L. (eds.), *Escenarios de utopía, distopía, y miopía en el teatro contemporáneo de España del siglo XXI*. Estados Unidos, Editorial Puentes Dramatúrgicos, pp. 127-140.

- BREDEN, S. (2019b). “*El jardín quemado* by Juan Mayorga: A polemical and unperformed play. An examination of its hypothetical impact on stage”. En Marcillas Piquer, I. y Sansano i Belso, G. (coords.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat, autories, escenificacions, recepcions: Una visió comparatista*. Valencia, Universitat de València, pp. 155-178.
- BUERO VALLEJO, A. (1980-1981). “Acerca del drama histórico”. *Primer Acto*, 187 (diciembre-enero), 18-21.
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2016). *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*. Salamanca, Delirio.
- EUROPAPRESS (2022). “Paco Bezerra tacha de ‘censura’ la cancelación de su obra en Teatros del Canal y ve ‘irregularidades’ en la decisión”. *EuropaPress (Madrid)*, 30/7/2022. <https://www.europapress.es/madrid/>
- FOUCAULT, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- FUNDACIÓN SGAE (2021). “Paco Bezerra, Premio SGAE de Teatro ‘Jardiel Poncela’ 2021”. En *Fundación SGAE. Actividades*, 12/11/2021. <https://fundacionsgae.org>
- GARCÍA, R. (2022). “El dramaturgo Paco Bezerra, vetado de un acto del Festival Eñe en una biblioteca pública de la Comunidad de Madrid”. *El País*, 12/10/2022. <https://elpais.com/cultura/>
- GUTIÉRREZ, T. (2018). “El compromiso social y político en las obras de Juan Mayorga: ‘Hamelin’ y ‘Himmelweg’, teatro contra la barbarie”. En Abello Verano, A., Arciello, D. y Fernández Martínez, S. (eds.), *La escritura y su órbita, nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica*. León, Universidad de León, pp. 245-257.
- LLORCA-ABAD, G. (2010). *Dictaduras de velocidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ-SOUTO, N. (2013). *Juan Mayorga en el teatro contemporáneo español: posmodernidad y singularidad*. Trabajo Fin de Máster (inédito), Universidad de Salamanca.
- MAYORGA, J. (2005). *Hamelin*. Madrid, Ñaque.
- MAYORGA, J. (2010). “*La lengua en pedazos*”. En Díaz-Salazar, R., González, T., Mate, R., Mayorga, J. y Ollero, A., *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*. Barcelona, Anthropos, pp. 113-139.
- MAYORGA, J. (2016). *Elipses. Ensayos 1990-2016*. Madrid, La Uña Rota.

- MIGUEL, E. de (2013). *De teatro: la preparación del espectador*. Kassel, Reichenberger.
- MOLANES RIAL, M. (2020). “Prólogo”. En Mayorga, J., *Teatro para minutos*. Madrid, La Uña Rota, pp. 9-22.
- NEGRI, A. y CASARINO, C. (2012). *Elogio de lo común: conversaciones sobre filosofía y política*. Madrid, Paidós Ibérica.
- PASTENA, E. de (2013). “Las fronteras desdibujadas: *Hamelin*, de Juan Mayorga”. En Cassol, A., Crivellari, D., Gherardi, F. y Taravacci, P. (coords.), *Frontiere: soglie e interazioni*. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Trento, Università di Trento, I, pp. 135-155.
- PERAL VEGA, E. (ed.) (2015). “Introducción”. En Mayorga, J., *Hamelin / La tortuga de Darwin*. Madrid, Cátedra, 1-91.
- PERAL VEGA, E. (2017). “Violencia, lenguaje y regeneración poética en Juan Mayorga: *Hamelin* y *Reikiavik*”. *Recherches. Culture et Histoire dans l’Espace Roman*, 19, 113-120.
- PÉREZ RASILLA, E. (2011). “La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España”. *Acotaciones*, 27, 13-31.
- SALEM, D. B. (2018). “*Hamelin*, de Juan Mayorga: en busca de un espectador activo y de una escenografía verbal”. *Gamma*, 6, 1-10.
- SERUGA, K. (2018). “Internet dramatizado y teatralizado: *Grooming* de Paco Bezerra”. *Itinerarios*, 27, 61-76.
- TORRES SÁNCHEZ, R. D. (2018). “La infidelidad de los dioses: lenguaje y simulacro en Pierre Klossowski”. *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales*, 53, 159-170.
- SPOONER, C. (2014). “Una palabra más [Prólogo]”. En Mayorga, J., *Teatro 1989-2014*. Madrid, La Uña Rota, pp. 11-24.
- VÍLLORA, P. (2022). “Sobre ‘Muero porque no muero’, de Paco Bezerra: una obra penalizada”. *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 11/11/2022. <https://republicadelasletras.acescritores.com/>