

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



Memoria y desmemoria, pensamiento y
poética en la dramaturgia de Juan Mayorga

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Robert March Tortajada

Dirigida por la Dra. Evangelina Rodríguez Cuadros

y el Dr. Josep Lluís Sirera Turó

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados

València, 2014

Esta tesis doctoral ha sido realizada con la ayuda de una beca de Formación de Personal Investigador (FPI) con referencia BES-2008-004632 y asociada al proyecto de investigación HUM2007-61832: *Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un Diccionario crítico e histórico. Fase II* dirigido por Dra. Evangelina Rodríguez Cuadros.

Si algun dia, ferit de vida, beus dels agres menjars del desconcert
i trobes algú que et mira amb els teus ulls
aleshores fes-li cas: el seu esguard et dirà, incorruptible i digne,
el vertader significat del que has volgut i has pogut viure.

I aleshores sabràs que aquesta recerca és l'únic que ens resta.

Manel Garcia i Grau

— índice —

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE	
1. <i>Himmelweg</i>: tragedia y traducción	25
1.1. <i>Alguien vivo pasa</i> : La voz de Maurice Rossel	25
1.2. Primo Levi, una gama de grises	30
1.3. El estado de excepción, la regla para el oprimido	32
1.3.1. <i>Homo sacer</i> o el afuera de la ley	34
1.4. Traducción, lectura y responsabilidad	37
1.4.1. <i>El traductor de Blumemberg</i>	38
1.4.2. La vasija rota como idea de traducción	43
1.4.3. El rostro de Lévinas, una apertura al tiempo	46
1.4.4. Las fases del lenguaje en Walter Benjamin	49
1.5. Lo impronunciable, lo irrepresentable y la cita	53
1.6. <i>Himmelweg</i> , monólogo y silencio	58
1.7. La biblioteca del mal, campo y modernidad	62
1.7.1 <i>JK, Job entre nosotros</i> y <i>Ante la ley</i>	65
1.8. Ver una cosa es no ver otra	70
1.8.1 El reloj detenido de <i>Himmelweg</i> , un guiño a otro momento	74
1.8.2. La rampa y el artificio	78
1.8.3. La escritura como un acto (continuo) de sepultura	83
1.9. Una posibilidad trágica, azar y tiempo	101
1.9.1. Hacia la rapsodia	105
1.9.2. Las formas de la tragedia	111
SEGUNDA PARTE	
2. <i>Animales nocturnos</i>: ley y exilio	119
2.1. <i>El buen vecino</i>	119
2.2. Todos somos extranjeros	122
2.2.1. <i>Palabra de perro</i>	125
2.3. Los vecinos de <i>Animales nocturnos</i>	127
2.4. El derecho a los nervios, una posibilidad de despertar	140
2.5. <i>Cartas de amor a Stalin</i> y diario en <i>Animales nocturnos</i>	143
2.6. Ruido de zorros y erizos, el leitmotiv	151

3. Últimas palabras de Copito de Nieve: defensa de la finitud	157
3.1. <i>Método Le Brun para la felicidad</i>	158
3.2. El testamento de un mono	161
3.3. Las pasiones en Ledesma y Le Brun	174
3.4. El caballo de Montaigne	178
3.5. <i>Informe para una academia y Ante la ley</i>	182
4. La tortuga de Darwin: la memoria como camino	189
4.1. Primeros pasos	189
4.2. HARRIET, una interrupción, una visita inesperada	192
4.3. Una mirada hacia el progreso, otra hacia lo contemporáneo	205
4.4. Infancia, animal	217
4.5. Animal, ángel	220
4.5.1. <i>Legión y Angelus novus</i>	221
4.6. El ángel y el nombre	230
4.6.1. <i>Sonámbulo</i>	236
5. La paz perpetua: reflexión y utopía	239
5.1. La mónada benjaminiana frente a la técnica y el progreso	240
5.2. Palabra, violencia, paz	247
5.3. ¿Qué es paz y qué guerra?	252
5.4. Hacia la paz perpetua	255
5.4.1. Un lugar cualquiera	259
5.4.2. Del reloj de la estación al cronómetro del HUMANO	260
5.4.3. Los perros hablan. El hombre ladra	261
5.5. ODÍN, JOHN-JOHN, CASIUS, EL HUMANO y ENMANUEL	262
5.5.1. El pacto y la apuesta de Pascal	268
5.5.2. Más pruebas para los perros	270
5.5.3. La puerta B	275
5.6. Hacia los finales	278
5.7. Una vuelta de tuerca a Kant	281
TERCERA PARTE	
6. El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000: paseo por la ausencia	289
6.1. La historia de un recuerdo	290
6.2. Pensar la historia, una idea de andar	293
6.3. Una idea errónea de fin	296
6.4. De las líneas de los mapas a la esfera	303
6.5. El paisaje y la elipse benjaminiana como respuesta	309
6.6. La realidad del mapa y sus desplazamientos	316
6.7. Coleccionismo y museísmo. <i>581 mapas</i>	323
6.8. Constelación y rizoma	335
6.9. Por un mapa imposible	341
6.10. Acontecimiento y memoria	344
6.11. “He escrito la palabra palabra y estoy tratando de decirte algo”	349
6.12. Un teatro de la escucha, un teatro contra la ciudad	356
CONCLUSIONES	361
ANEXO I. La Guindalera y la Sala Beckett	371
ANEXO II. Nadando entre medusas: conversación con Juan Mayorga	375
ANEXO III. Apunte biográfico, obra teatral y premios	387
BIBLIOGRAFÍA	393

— *agradecimientos* —

I

Aquesta tesi no haguera pogut realitzar-se de cap manera sense el recolzament de Juan Mayorga. Sense les seves converses, sense la seva escolta. Sense el seu interès i tota l'ajuda depositada en aquestes paraules. Sense un gran nombre d'articles i material inèdit. Sense els seus textos que no deixen de ferir-me. Sense les xerrades als seminaris de “Memoria y pensamiento contemporáneo”. Sense la complicitat d'Evangelina Rodríguez Cuadros i Josep Lluís Sirera. Sense haver pogut tenir l'oportunitat de gaudir d'una beca predoctoral. Sense les estances d'investigació a Buenos Aires i Madrid. Sense l'atenció de Jorge Dubatti i Eduardo Pérez Rasilla. Sense les consideracions de Fernando Bárcena, sense els seus llibres. Sense que Reyes Mate em traduïra Walter Benjamin.

Aquesta tesi no haguera pogut realitzar-se de no continuar rumiant amb Shaila García Catalán. De no haver conegut Marta Diago. De no haver viatjat amb Migue Martínez. De no haver caminat amb Carles Querol, sempre entre llengües. De no haver plorat a la Laguna Colorada.

Aquesta tesi no haguera pogut realitzar-se sense les rialles amb Xavi Tomás, Pep Martí, Rober García, José Pérez, Àngel Mateu, Velasco, Lucía Blasco, Sergio Jiménez i Rakel Sánchez. Sense les gestions de Fernanda Medina, Lola Albadalí, Inma Zaragoza i Elena Plano. Sense els darrers boscos amb María Durgarian. Sense els encontres amb Carolina Boluda. Sense la màgia de Jana Pacheco i Luna Paredes. Sense les converses amb Rosa Sanmartín, Tatiana Jordá i Ramón Eleuterio. Sense haver intentat salvar Rocamadour amb Aina. Sense el somriure de Vio Ros, Jaume Peris i Merche Ribas i l'escolta sempre atenta de Rosa Durá i Nacho. Sense els Valentinos. Sense les López. Sense les Federicas. Sense els ànims de Paco Zarzoso i Lluïsa Cunillé. Sense els passetjos amb Rem. Sense Hara.

Les paraules d'aquesta tesi van dedicades a la meva menuda gran família: A ma mare i al meu germà, gràcies per l'amor. A la memòria dels meus avis.

II

A principios del 2000, en una de las clases de “Historia de la lengua inglesa” que impartía el profesor Xavier Campos, aprendí junto a mis compañeros que durante el Medioevo inglés parte de la población de Inglaterra habló francés. A continuación, el profesor explicó cómo la lengua inglesa contiene, hasta el día de hoy, un gran número de palabras de origen francófono, especialmente las que remiten al mundo de la cultura, dejando, por ejemplo, las de origen celta o vikingo a la naturaleza o las del ámbito eclesiástico para la lengua latina. Pero de esa lección captó mi interés otro aspecto, proveniente, en este caso, del error. Se trataba de lo siguiente. Como se sabe, la expresión “de corrido” significa “decir de memoria”, hecho que inevitablemente me hace recordar cómo de niños se nos hacía aprender a multiplicar... Esos habitantes de la Inglaterra del momento confundieron la pronunciación de la palabra coro, “*choeur*” con la palabra “*coeur*”, corazón. Razón esta, parece ser, por la que hoy en día tal expresión contenga una nueva traducción, pues para decir en inglés que algo se dice de memoria se utiliza la expresión “*by heart*”. Con este ejemplo, no queremos sino avanzar alguno de los intereses que se abordan en esta Tesis doctoral: el amor a la palabra, y a la traducción. Ahora bien, si en ella no entraremos a profundizar en aspectos lingüísticos más que en algunos ejemplos, sí queremos tener presente aquello que de memoria contiene la palabra. Y así trataremos de pensar las páginas que siguen, teniendo latente, además, la memoria como la descubriéramos con *El libro de los abrazos*, de Galeano, aunque eso fue tiempo después de aquella clase de historia: “Recordar es pasar de nuevo por el corazón”. Intentaremos ver la memoria como la mirada hacia las palabras y a los silencios, que aún tienen algo por decir.

Pero por el momento, detengámonos en otras clases, en otros ecos. En este caso, más recientes: “Arte y memoria del actor”, de la profesora Evangelina Rodríguez Cuadros y en “Técnicas de dramatización”, del profesor Josep Lluís Sirera. En los primeros días del Máster en Artes Escénicas, la profesora Evangelina habló del “coro” y del teatro en el tiempo de las tragedias griegas. Nos habló de los pasos de aquel actor que se separó por vez primera del *coro* griego. Es decir, el momento en el que el *Corifeo*, quién sabe si de forma inesperada e intempestiva, se distanció del coro para lanzarle a éste, a su vez, una pregunta; y quién sabe si ese instante podría ser el nacimiento mismo del *hipocrités* griego (*hipocrinomai*, responder). Sin embargo, lo que sí se sabe, apuntó la profesora Rodríguez Cuadros, es que de la relación entre el actor y su máscara parece devenir la palabra latina persona (*per sono*, por sonido). La palabra persona de los romanos que designa en un mismo nivel tanto a máscara como a personaje, al *agón* (hacedor, actor) que un día se apartó unos pasos de su coro, convirtiéndose en protagonista adecuando su voz por el orificio de la boca de la máscara para representar, así, el tono de personajes trágicos o cómicos, pero tan antiguos como las propias máscaras, como la propia tragedia.

Si bien estos aspectos nos acercarán a aquello que hemos perdido de las palabras, será tanto en la escritura dramática de Juan Mayorga como en sus investigaciones en torno al pensamiento benjaminiano donde dejemos suspensa la mirada. Pero sigamos con otro recuerdo: el carácter de la imaginación para la investigación. Y aquí hemos de volver de nuevo a la asignatura de “Arte y memoria del actor”, al punto en el que aprendimos cómo

la historia no es sino una forma proteica de fragmentos, construida en una suma de agujeros; la simulación de una línea que quiere ser recta, pero no puede o, para serlo, ha de enmascararse tras un disfrazado equilibrio, aparentemente sin tensión. El ejemplo que queremos recuperar sería tan antiguo, o tan nuevo, como quiera serlo Occidente: la recepción del pensamiento aristotélico. O lo que sería, en este caso, preguntarse ¿cuáles de sus ideas nos han llegado? ¿Bajo qué traducción? ¿A través de qué pérdidas? Queremos sumergirnos en esos mismos agujeros, en esas interpretaciones que nos llevan a otros puertos, interrogarnos por aquello que se desconoce, dejarnos afectar por esos momentos. La profesora Evangelina Rodríguez se valió del ejemplo de *El nombre de la rosa* para reflexionar acerca de la investigación, acerca de la mirada detectivesca. Si lo que se trata en la novela de Umberto Eco es leer un libro perdido, el libro de la Poética, dedicado a la comedia, a la risa, es desde esa mirada creativa con la que querríamos manejarnos para pensar el teatro como sabe la profesora Evangelina Rodríguez, incluso, desde las cenizas.

Las siguientes lecciones que quisiera traer a la memoria son ahora las del profesor Josep Lluís Sirera. Uno de los primeros recuerdos que mantengo de sus clases de dramaturgia y teatro contemporáneo fue la siguiente pregunta: ¿Por qué Abraham no asesinó a su hijo Isaac? Frente a esta cuestión, sólo hubo silencio. Nadie contestó. Y Josep Lluís Sirera nos indicó que el crimen no aconteció porque en ese momento llegó un tercero. Ahí me vino a la cabeza un cuadro, *El sacrificio de Isaac*, pero no el de luces y sombras de Caravaggio, sino otro del que en aquel momento no recordaba el autor: Rembrandt. En esa pintura, tan próxima como lejana a las primeras fotografías, el pintor congela un instante en el que, en el centro del lienzo, en su “corazón”, flota un cuchillo en el aire. El cuchillo se le acaba de soltar de la mano a un Abraham sorprendido, petrificado, por la visita inesperada de un ángel; y flota violentamente, no termina nunca de caer. El profesor Sirera quiso interpelarnos, entiendo ahora, sobre el carácter de síntesis del teatro, pero no sólo eso, sino sobre la resolución del conflicto e incluso, sobre la necesidad del mismo, que toda buena pieza teatral ha de tener.

Pero si hay otros aspectos que quisiéramos trasladar aquí son los de confianza, ánimos y complicidad que tanto la profesora Evangelina Rodríguez como el profesor Josep Lluís Sirera han tenido en las palabras de esta Tesis. Además, no puedo dejar de agradecer que el Profesor Sirera pusiese sobre la mesa de aquellas clases textos dramáticos como *El traductor de Blumemberg* y *La paz perpetua*, de Juan Mayorga, *Cocodrilo y Umbral*, de Paco Zarzoso o *Libración* y *Accident* de Lluïsa Cunillé.

— *introducción* —

I

En *Filosofía y poesía*, María Zambrano divaga acerca de los diferentes momentos de la historia en los que ambas —filosofía y poesía— han ido de la mano, se han acercado una a la otra. Zambrano remite al Romanticismo como el último periodo de esos abrazos, donde éstas se habrían fundido “como amantes separados largo tiempo y que en su encuentro presienten que su unión no será duradera”. Bien podríamos pensar que un abrazo posterior tuvo lugar en los años en los que la filósofa y dramaturga escribía esas palabras. Y bien podemos pensar ahora que nos encontramos otra vez en un abrazo similar. No sólo entre poesía y filosofía, sino entre ésta última y el teatro que, como la poesía, tampoco está alejado de esa escena.

Queremos hablar de cómo el pensamiento penetra el teatro, y al revés. En este caso, a través de la memoria como matriz, como madeja. En las últimas décadas, el interés por el tema de la memoria ha acaparado diferentes disciplinas de la cultura y del Arte, de la Sociología, de la Antropología, de la Filosofía... Hablamos de una memoria que se presenta como dialéctica, como camino, como sentimiento, como despertar. Como experiencia. Como urgencia por la que interrogar lo que quisiera leerse unívoco; cuestionar, desde el teatro, la palabra y el silencio. Hablamos de la escritura de Juan Mayorga.

No son pocas las investigaciones que sobre su dramaturgia se vienen realizando de forma imparable en los últimos tiempos. No son pocos los artículos que dedican cada vez más atención a la poética del dramaturgo y que aparecen publicados en revistas especializadas o como ponencias de congresos. No son pocas las voces ni las traducciones que se acercan a sus textos a escuchar. A aprender.

En el caso español encontramos diferentes trabajos de investigación y estudios. En primer lugar cabe destacar la tesis de Xavier Puchades, dirigida por Josep Lluís Sirera, *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, donde el dramaturgo y director de escena dedica parte de su investigación al “teatro

de memoria'¹ de Juan Mayorga, que abarca los inicios del autor hasta 1998. Es decir, hasta *Cartas de amor a Stalin*. En otras palabras, hasta los años en los que Juan Mayorga se doctoró en filosofía con una tesis dirigida por Reyes Mate y dedicada al estudio de Walter Benjamin: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos; México, UAM-Iztapalapa, 2003. Otro trabajo imprescindible de Xavier Puchades es su artículo “Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga”, publicado en la revista *Artistas Unidos*, en Lisboa, el 2004.

Una investigación necesaria para aproximarse a la dramaturgia mayorguiana es la de Lucía de la Maza Cabrera, concretamente, en torno a la pieza de *Himmelweg*. Nos referimos a *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, Trabajo de investigación, dirigido por Carles Batle i Jordà. O también la tesis realizada por Carmen de las Peñas Gil con título *El teatro crítico de Juan Mayorga: Himmelweg y La paz perpetua*, Madrid, UNED. 2007/2008.

Por lo que al caso italiano se refiere, cabe tener presente la tesis de Davide Carnevalli. *Per un teatro critico: Strategie e tendenze drammaturgiche nell' opera di Juan Mayorga*, dirigida por el profesor Alberto Bentoglio (Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea Specialista in Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione Multimediale, 2005-2006), que realiza un largo recorrido por las piezas de nuestro autor. También a las estrategias ha prestado atención Anna Rodríguez Partearroyo, ahora en Bélgica, en su *Distance et détour dans le théâtre de Juan Mayorga. Strategies à partir de l'analyse de trois pièces: Himmelweg, Hamelin et La paix perpétuelle*, dirigida por Jean-Louis Besson (Mémoire présente en vue de l'obtention du titre de Licencée en Arts du spectacle, Centre d'études théâtrales. Faculté de Philosophie et Lettres. Université Catholique de Lovain, 2009). Ambos estudios observan las pericias de las que el autor se sirve para tejer sus textos.

O el trabajo de investigación de Gwynneth Dowling, *The mask that unmasks: The Exposure of 'State of Exception' in Juan Mayorga's Theatre*, donde la investigadora presta atención a la noción de estado de excepción, entre otros, en Carl Schmitt, Walter Benjamin, Giorgio Agamben. Pero también al pensamiento de Hannah Arendt. El enfoque de Dowling recae, fundamentalmente, en *Animales nocturnos, Cartas de amor a Stalin, Himmelweg y Hamelin*.

Asimismo, es preciso resaltar la reciente tesis de Claire Spooner, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse doctorale de l'Université de Toulouse, 2013.² En ella, Spooner dedica su estudio a piezas como *El traductor de Blumentberg, Cartas de amor a Stalin, Últimas palabras de Copito de Nieve, Animales Nocturnos, Más ceniza, La tortuga de Darwin* y, de forma muy especial, *Hamelin*, sobre todo, a partir de la figura del ACOTADOR. Además, estudia algunas piezas de *Teatro para minutos*. Spooner se centra en el lenguaje mayorguiano a partir de los actos de habla de Austin y, muy

¹ Xavier Puchades es el primer investigador que claramente define el teatro mayorguiano como teatro de memoria. Puede leerse el apartado “Estudios sobre el teatro de Mayorga”, concretamente, el punto 2.1. “Etiquetas, motivos y temas”. PUCHADES, Xavier, *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, Tesis Doctoral, pp. 543-545.

² <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/120196/cs1de1.pdf?sequence=1> (Última consulta 14 de abril de 2014).

especialmente, a partir del psicoanálisis lacaniano, donde observa las brechas del texto teatral. En su mirada, destaca los dispositivos que recoge de los postulados de Michel Foucault para llegar al pensamiento rizomático de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Su interés –como el nuestro– es pensar la relación entre filosofía y teatro. Spooner es además la autora del prólogo de la reciente publicación *Teatro 1989-2014* de Juan Mayorga, Segovia, La uÑa RoTa, 2014

A estos estudios es preciso sumar las investigaciones realizadas –y otras que están en marcha, como las de Marilen Loyola y Zoe Martín– por Ana Gorriá Ferrín³ o Mónica Molanes Rial, que investiga el teatro breve de nuestro dramaturgo, temas, motivos y puestas en escena.⁴ También la investigación de Gabriela Cordone por lo que al estudio del cuerpo *desde* el texto se refiere;⁵ los artículos del profesor y crítico teatral Eduardo Pérez Rasilla, sobre todo, en relación a la mirada caleidoscópica y a los personajes femeninos en la dramaturgia de Juan Mayorga;⁶ los artículos de Enrico di Pastena en torno a *Himmelweg* y *El cartógrafo...*⁷ Pero también la edición que Manuel Aznar Soler dedica a *Himmelweg*, publicada en Ñaque, que presenta un estudio crítico y recopila una serie de experiencias donde diferentes directores hablan sobre su puesta en escena.

Asimismo, cabe destacar el manual editado por la investigadora argentina Mabel Brizuela. Nos referimos a *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, que recoge un buen número de artículos de investigación en torno a la dramaturgia del autor, el monólogo, o las influencias de la poética aristotélica o kafkiana. En este estudio destacan los textos de la propia Mabel Brizuela, Germán Brignone, Sandra Ferryra y Laura Fobbio.

El teatro de Mayorga nos muere. Hay algo en sus textos que nos inquieta, que nos llena de incertidumbre y, a su vez, nos colma de esperanza. Nuestro interés ha sido adentrarnos en los puntos de contacto entre filosofía y teatro para, a partir de ahí, ver cómo

³ GORRIÁ FERRÍN, Ana, “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, *Escritura e imagen*, Vol. 9, 2013, pp. 221-236 y “Teatralidad y representación de la historia: Ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, *El Futuro del Pasado*, nº 3, 2012, pp. 481-502.

⁴ MOLANES RIAL, Mónica, “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 11, 2014 (en prensa); “El teatro de Juan Mayorga”, *Insula. Revista de Ciencias Humanas*, 2014 (en prensa); “Animales en el teatro de Juan Mayorga”, *Ficciones animales/ Animales de ficción en la literatura española e hispanoamericana*, Zürich/Berlin, LIT Ibéricas (Estudios de Literatura Iberorrománica), 2014 (en prensa); “Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga”, *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne, 2013, pp. 301-310; “Job y el holocausto: algunas claves intertextuales del teatro de Juan Mayorga”, *Theatralia*, núm. 14, pp. 233-245, 2012. *Algunas claves del teatro breve de Juan Mayorga*, Trabajo fin de Máster de Artes Escénicas, Vigo, Universidad de Vigo, junio 2010; “Entrevista a Juan Mayorga”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 6, diciembre 2012, pp. 193-206.

⁵ CORDONE, Gabriela, “*La Tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga: Hacia una lectura benjaminiana de la Historia”, *Estreno*, 37. 2, Otoño 2011, pp. 101-114.

⁶ PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, 2010, pp. 39-60.

⁷ PASTENA, Enrico di, “La forma de la memoria. La *Shoa* en el teatro de Juan Mayorga”, en Monti Silvia y Paola Bellomi (ed.), *L’impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 23-50 y “Juan Mayorga, *Teatro. Himmelweg (La vía del cielo)*, *Animali notturni, Hamelin, Il ragazzo dell’ultimo banco*, intr. D. Carnevalli, Milano, Ubulibri, 2008. (Texto cedido por Juan Mayorga).

esos puntos –si pueden llamarse puntos– son permeables, porosos. Ver cómo lo concreto –teatro– y lo abstracto –filosofía– parecen querer convivir. Ser *leídos*. Y nuestra lectura se ha interesado en el diálogo, en la intertextualidad, en ver cómo unas piezas se relacionan con otras, cómo se –nos– desestabilizan. Para hacernos dudar. Reflexionar acerca de aquello que sabemos, de aquello que creemos saber, o desconocemos. Si de Juan Mayorga, de su palabra teatral, nos interesa la desconfianza hacia el lenguaje –asunto compartido por muchos de los dramaturgos de su generación–, más interesante nos resulta la fe que en él vuelca. La importancia que dedica a la palabra, al hecho de poder nombrar. Y prueba de ello, entendemos, es la búsqueda de una palabra precisa, su reescritura constante, pero también, la insistencia en construir unos textos que tratan siempre de ofrecer, de hacer ver, que hay otro lado de las cosas.

Sus textos se nos presentan como una serie de habitaciones contiguas en las que, cuando una pieza llega a compararse con otra, termina por hacernos pensar frente a qué obra estamos. Su palabra nos lleva a unos gestos que no sólo configuran una poética en exceso que nos cuestiona, sino que el autor insiste plenamente en ella con tal de hilvanar sus zozobras y preocupaciones con una manera de hacer teatro, que es de memoria.

La escritura en Mayorga está en movimiento, carece de fijeza, se torna volátil. Sabe que su fragilidad le confiere fuerza y rima con esa memoria, insistimos, que quiere presentársenos como medio, como ficción, dispuesta a una apertura a la que se añade, como decimos, una revisión constante, una reescritura sin fin. Y este aspecto es importante, ya que si bien ha dificultado la escritura de esta tesis doctoral, ha terminado por darnos la clave. La guía por la que la palabra dramática de Juan Mayorga se presenta, digamos, a dibujar lo imposible, lo contingente. Pero, ¿cómo hacer un dibujo si éste depende también de las miradas ausentes? ¿Cómo dibujar un mapa que pueda ser compartido?

La respuesta que late en esta dramaturgia es la de una vuelta al origen. La de una experiencia de la pérdida, la de una escritura comprometida, que no quiere competir con el testigo del Holocausto, sino, en cambio, afirmar el mundo –su poesía–, inventarlo, sin partir de cero; para que el horror no vuelva sobre la tierra. Para recordarnos que ese horror nunca se fue.

Ahora bien, si el trabajo de reescritura que el autor practica a sus textos nos ha dado la pista, otro asunto bien importante ha sido el asistir a las sesiones del seminario “Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo”, coordinado por el propio dramaturgo en el edificio de CCHHSS del CSIC de Madrid, que ha tenido una duración de casi dos años. Tanto a partir de estas sesiones como durante nuestro proceso de documentación nos hemos encaminado hacia la memoria. La misma tarjeta de bienvenida de los encuentros parecía presentársenos como una brújula:

Al menos desde que Esquilo escribió *Los persas* –la pieza de literatura dramática más antigua que conservamos; una ficción sobre un acontecimiento histórico a la vez que un discurso moral sobre los límites del ser humano–, el teatro ha sido un lugar para la memoria y el

pensamiento. El teatro ha puesto en espacio, ante la asamblea de espectadores, ideas, controversias y sus paradojas, también ha contribuido a levantar o derruir imágenes del pasado, o incluso a discutir la naturaleza de esas imágenes. El teatro no puede no interesar a la filosofía. En particular, no puede ser ignorado por una filosofía que tenga la memoria y el olvido entre sus primeros motivos de meditación.

Recíprocamente, el teatro es más rico cuando es infectado por las preguntas a que atienden los filósofos y cuando se deja sacudir en sus fundamentos, objetivos y estrategias por la inteligencia crítica.

“Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo” aspira, modestamente, a abrir un lugar y un tiempo de encuentro en que filosofía y teatro –probablemente de forma conflictiva, como es propio de dos ámbitos que nacen y viven del conflicto– se conozcan y se interroguen. Que la filosofía desafíe al teatro, que el teatro desafíe a la filosofía, ése es el objetivo último de esta propuesta.

Las sesiones del seminario –que se inscribe en la línea de investigación “Justicia: memoria, narración y cultura”– se articularán sobre la revisión de la obra de maestros del siglo XX, el análisis de las últimas tendencias y el diálogo con pensadores y creadores de nuestros días.

En dichos encuentros hemos tenido la posibilidad de aprender y escuchar a profesionales como, entre otros, Eduardo Pérez-Rasilla, Juan Mayorga, José Sanchis Sinisterra, Laila Ripoll y sus influencias dramáticas; Francisco Ferrándiz y su ponencia “La exhumación como puesta en escena de la violencia”; Marco Antonio de la Parra y su reflexión sobre teatro de la intimidad o el inconsciente en la escena donde la vigilia es una zona para la escritura –“La zona en la que vive su época y su país”–; Guillermo Heras y su mirada hacia Pier Paolo Pasolini; Reyes Mate, “el mundo es trazas”; Fernando Bárcena y su pensamiento sobre la educación y el naufragio de todo ser que nace; José Luís García Barrientos y su teoría del actor; Daniel Veronese y las figuras del autómatas en su primer teatro; Helena Pimenta y Blanca Portillo, sus reflexiones en torno a *La vida es sueño*; José Ramón Fernández, que nos dibujó *Mi piedra Rossetta...*

En nuestra tesis nos hemos apoyado en muchas de las voces de pensadores y profesionales del teatro que se citan ahí arriba como también en la de los investigadores que presentábamos unas páginas atrás. Sin sus aportaciones no podríamos establecer ningún tipo de discurso y, mucho menos, si éste quiere hablar alrededor de la memoria. Es de destacar el pensamiento del profesor Reyes Mate como un pilar fundamental, sobre todo, desde el primer texto suyo que cayó en nuestras manos: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín «Sobre el concepto de historia»*. Además, somos conscientes del afecto y consideración que Juan Mayorga siente hacia Reyes Mate, de hecho, en más de una ocasión, le hemos escuchado hablar de él como uno de sus maestros. Y como se puede imaginar, otro de sus maestros es el filósofo Walter Benjamin.

De este modo, en nuestro acercamiento al abrazo entre teatro y filosofía nos ha sido imprescindible tener en consideración tanto la mirada de Reyes Mate como la de Walter Benjamin y, a su vez, cómo éstas son recorridas por Juan Mayorga. A éstas, hemos

sumado otras como la de Giorgio Agamben, Ricardo Forster, Didi-Huberman, Massimo Cacciari, María Zambrano, Albert Camus, Fernando Bárcena, Marina Garcés, Santiago López Petit... A éstos dos últimos tal vez no hubiéramos llegado sin las sesiones organizadas por la investigadora Carolina Boluda, CETAE (Centro de Estudio Transversal Aplicado a la Escena). Nos referimos, concretamente, a los talleres de formación “2 Panoramas: pensar la escena contemporánea”, “Creación escénica contemporánea: diálogos por el tejido” y las Jornadas I, II, III “Reflexión sobre creación escénica contemporánea”. Tampoco queremos olvidarnos de los talleres de escritura teatral impartidos por Paco Zarzoso, especialmente, “Hacia un teatro inflamable” y “Teatro y teatralidad en Kafka”, por Sanchis Sinisterra, del Nuevo Teatro Fronterizo.

En nuestro estudio hemos prestado atención a seis piezas teatrales que pueden enmarcarse dentro del periodo de consolidación del dramaturgo: *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua* y *El cartógrafo*.

De este periodo –*Himmelweg* (2003) hasta *El cartógrafo* (2012)–, existen otros textos que merecen un análisis profundo, que queda pendiente. Pensamos en obras como *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *El crítico* y *La lengua en pedazos* –primer texto dirigido por Juan Mayorga–. De éstos, tal vez sea *Hamelin* el texto que más atención haya recibido por parte del mundo de la investigación. Obviamente, también quedan pendientes para próximas investigaciones las adaptaciones teatrales del autor y los textos *Los yugoslavos*, *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*, recién publicados, que habrán de ser estudiados en otra ocasión, en futuros trabajos.

No obstante, en estas seis piezas hemos percibido con claridad una mirada que, al fin ya al cabo, estaba ya presente en textos anteriores del dramaturgo. Es decir, hemos observado cómo el autor sigue tanteando las mismas inquietudes que podían encontrarse en sus primeras obras. Podemos decir que estas piezas nos han hecho mirar atrás, en este caso, dirigirnos, por ejemplo, a *El traductor de Blumemberg*, *Palabra de perro* o a piezas breves como *El buen vecino*, *Jk...* Asimismo, también el título *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* de Juan Mayorga nos ha hecho entender que había de ser así, que habíamos de girarnos, estar al tanto de cierto movimiento, que parece presentarse en forma de vaivén.

En esta línea, también la lectura benjaminiana que el dramaturgo dedica a la pintura del *Angelus Novus* de Paul Klee ha terminado por influir en la “perspectiva” de nuestra tesis. Esta figura nos ha llevado a entender cómo el pasado abierto –benjaminiano– se presenta esperanzador bien en el pensamiento del dramaturgo como en el sinfín de temas que abarca su teatro de memoria.

En el teatro de memoria de Juan Mayorga hablamos de la atención al lenguaje; de la influencia de la poética kafkiana; de la relación entre la exclusión y la inclusión en el campo de la ley, de cómo el fuerte puede ser aquel que es amparado por ésta. De la utilización del metateatro con tal de cuestionar toda realidad que el poder y la información construyen como verdad, como marco, incluso, que puede volvérsenos en contra, dejarnos fuera, encerrarnos, apartarnos de toda experiencia de lo extranjero...

Hablamos de la mirada a la animalidad. De la libertad, de la crítica. De la traducción. De la palabra en tensión. De una posición política en la que el dramaturgo no deja de preguntarse de dónde vienen sus palabras, de qué voces, de qué textos, de qué relatos.

Hablamos de una poética de la ausencia. De la narración y la fuerza de la rememoración, que se aparta de toda exhibición explícita, pornográfica.

Hablamos de una escritura llena de puntos de fuga, que cede su construcción al lector, al espectador. De la búsqueda de una palabra precisa, responsable, que quiere despertar conciencia, hacer experiencia, desear que cada ser humano pueda construir y compartir su vida. De una palabra que nos traslade a nuestras contradicciones. De una palabra compleja, que quiere serlo así. Tratar lo difícil como tal. Abordar las singularidades a sabiendas que nunca van a abordarse todas.

Hablamos de una palabra que sabe que los conflictos del teatro de hoy son los de siempre, los de sus orígenes. De una palabra que quiere recordarnos que, durante mucho, no supimos hablar. Decirnos que, si ahora podemos, deberíamos hacerlo con la convicción que en ello —en hablar y en escuchar— se nos va algo que nos acerca hacia adentro.

Hablamos de una palabra que es de arropamiento, que quiere hacernos pensar —pensarnos— como seres finitos, náufragos de un mundo al que casi siempre se le presenta disfrazado y, sin embargo, aún desea ser interpretado, agujereado, habitado.

Hablamos de un teatro que se construye como mapa, como ciudad. Como un mapa que quiere leerse contra la ciudad. Como un atlas de lugares donde los actores sean ciudadanos. Hablamos de un teatro de memoria, donde Juan Mayorga retoma la tradición y el pensamiento de Walter Benjamin.

Hemos dividido nuestra tesis en tres partes. Si bien éstas pueden leerse bajo un discurso narrativo —orden cronológico de escritura de las piezas o del canto de REBECA en *Himmelweg* al mapa de la NIÑA de los lápices en *El cartógrafo*—, a su vez, deseamos que puedan leerse de otro modo, como mónadas, quizás, por usar una imagen dialéctica de la que se sirve nuestro dramaturgo.

La primera parte se compone de un capítulo que lleva por título “*Himmelweg*: tragedia y traducción”. Éste nos servirá de introducción para desplegar toda una serie de aspectos que, en cierto modo, van a ir recogiendo en la medida en la que avancemos en la investigación. De este modo, observaremos el proceso de creación de la pieza teatral. Es decir, cómo Juan Mayorga tuvo conocimiento del informe que Maurice Rossel, un Delegado de la Cruz Roja, realizó en favor de los nazis. Estudiaremos la entrevista que tal delegado concedió a Claude Lanzmann, que está recogida en *Alguien vivo pasa*. Prestaremos atención a la «zona gris» de Primo Levi y a la lectura que Giorgio Agamben realiza del *homo sacer* y del estado de excepción para, a partir de ahí, acercarnos a la idea de traducción benjaminiana. Esto es, hablar de *El traductor de Blumemberg* y *Cartas de amor a Stalin*.

Teniendo en mente la metáfora benjaminiana de la vasija rota, trataremos de trasladar la idea de traducción a la de la lectura para, a continuación, adentrarnos en las posibilidades de la representación y de la cita, aspectos que suscitan notable interés en Juan Mayorga. Abordaremos otras piezas breves como, por ejemplo, *Jk* y *Job entre nosotros*. También dedicaremos nuestro estudio al cuento kafkiano de *La peonza*. Seguidamente, estudiaremos cómo las nociones de azar, catástrofe, rapsodia y tragedia dialogan en el teatro contemporáneo.

La segunda parte se compone de cuatro capítulos, en este caso, dedicados a las piezas *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*. En otras palabras, dedicados a los “animales” de Juan Mayorga. Asimismo, la palabra animal tendrá, así lo entendemos, un significado diferente –y en parte complementario– en cada una de las piezas, bien se nos presentará como máscara o bien, como veremos, con un guiño al ángel de la historia, al saber del infante o al del poeta. En el capítulo primero de esta segunda parte, “*Animales nocturnos: ley y exilio*”, observaremos quién puede llegar a ser ciudadano y quién no y cómo, en realidad, tal distinción depende del lugar en el que se ha nacido. Tendremos en cuenta textos como *El buen vecino*, *Palabra de perro*, *Cartas de amor a Stalin*. Asimismo, nos preguntaremos si hemos conseguido salir de Auschwitz o si, en cambio, todos podemos ser vistos como extranjeros, en este caso, como *homini sacri*. Finalmente, nos centraremos en el leitmotiv de *Animales nocturnos* y en las líneas de fuga existentes, especialmente, en el personaje de MUJER ALTA, que es traductora.

Por lo que se refiere a “*Últimas palabras de Copito de Nieve: defensa de la finitud*”, indagaremos en *Método Le Brun para la felicidad*. Trataremos de prestar atención a la identidad en relación con la lectura, pero también en torno a las pasiones, sobre todo, en Charles Le Brun. El interés principal de este capítulo reside en ver cómo Juan Mayorga bebe del pensamiento de Montaigne por lo que a la finitud y a la experiencia se refiere. Además, bajo el pensamiento benjaminiano, la crítica al progreso será una constante. Por ello, observaremos la tesis X de Filosofía de la historia y volveremos a los textos kafkianos, en este caso, a *Informe para una academia* y, de modo especial, a *Ante la ley*.

El capítulo “*La tortuga de Darwin: la memoria como camino*” nos servirá como bisagra de esta investigación. Nos será fundamental entender el interés que el dramaturgo vuelca en la figura del *Angelus Novus*, donde nos detendremos detalladamente. A partir de la lectura del dramaturgo, remitiremos a esta figura como alegoría de la filosofía, pero con la intención de dar una vuelta de tuerca a la historia del pensamiento. En este sentido, nos adentraremos en el pensamiento filosófico de Massimo Cacciari en *El ángel necesario* para, a continuación, prestar atención a aquello que de violencia, artificio y resistencia presenta la tortuga HARRIET. Nuestra lectura irá de la mano de otras piezas del autor, en este caso, *Legión*, el propio *Angelus novus* y *Sonámbulo*. El objetivo será pensar la mirada del animal, del ángel y del niño y, desde éstas, hacer hincapié en la tarea del historiador, pensar el final y hablar de esperanza.

En “*La paz perpetua: reflexión y utopía*”, volveremos a la idea de *homo sacer*. Nos acercaremos al binomio amigo-enemigo para examinar la intensidad de lo político frente al

otro, frente al “diferente”. Para debatir acerca de qué se entiende por guerra y qué por paz. Nos será de gran utilidad la imagen de mónada, la metáfora en Nietzsche y tantear las *posibilidades* de salida del pensamiento kantiano.

En la tercera parte, el interés recaerá principalmente en la pieza “*El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000: paseo por la ausencia*”. Hablaremos de una idea de hacer y pensar la historia pareja a una idea de andar. Para ello, remitiremos a los postulados de Michel de Certeau. Observaremos la evolución de los mapas y la figura de la elipse que, si para Juan Mayorga se presenta como un instrumento que nos puede aproximar al pensamiento de Walter Benjamin, para nosotros lo es también en relación a su dramaturgia, especialmente, la idea que Mayorga maneja cuando habla de teatro histórico.

Tendremos en cuenta los vínculos entre la ciudad y el nosotros, pero, sobre todo, la relación de la memoria con la ficción, concretamente, como arma, entendemos con el autor, contra la barbarie. De importancia serán las ideas de coleccionismo y museísmo, ya que nos permitirán afirmar la escritura de nuestro dramaturgo en tanto que coleccionista. Asimismo, remitiremos a la pieza breve *581 mapas*. Finalmente, trataremos de pensar la imagen del rizoma como trama por la que Juan Mayorga se sirve para escribir su teatro como mapa. En este capítulo, serán imprescindibles conceptos como generación, compromiso y resistencia.

A lo largo de la tesis hemos observado qué podría acontecer en cada uno de los personajes. Hemos estado, podemos decir, a la escucha del texto preguntándonos en qué medida las voces de éstos, sus gestos, no habitan todos en un mismo universo. Y es al lado de estos gestos, de sus conflictos, donde hemos tratado de hilvanar la teoría, como decíamos al principio, la relación que entendemos urgente entre pensamiento y teatro. Deseamos que la esencia de lo escrito a partir de cada uno de los textos de Juan Mayorga pueda viajar tanto al capítulo anterior como al siguiente.

II

Esta tesis no hubiera podido realizarse sin cada una de las investigaciones precedentes, sin aquello que ha calado en nosotros. Pero tampoco sin el apoyo incondicional de Juan Mayorga, sin su confianza ni su afecto. Valga desde aquí nuestro agradecimiento por hacérselo todo tan fácil, por habernos acompañado en todo momento, por habernos prestado archivos y trabajos, por haber compartido con nosotros las lecturas de sus textos en la medida en la que éstos se iban –se van– cosiendo.

En *Las formas del olvido*, Marc Augé describe una imagen en la que piensa cómo el agua del mar, con cada una de sus olas, golpea el acantilado. Golpea y lentamente va borrando la silueta de la costa. Golpea, dibuja un paisaje imperceptible a los ojos del caminante. Tal vez la lucha por la memoria quiera equiparar la del tiempo entre una ola y la siguiente, tratar así de recuperar el desgaste que el acantilado sufre por el agua. Y eso es imposible, pero no su intento. Dibujar su trazo. Quizás esta imagen nos permita volver a

habitar un tiempo reconciliado con el entorno, con el paisaje, con nosotros mismos. También desde ahí queremos mirar la memoria y, sobre todo, como nos ha enseñado Juan Mayorga, sin olvidar que no somos mejores que quien no nos ama. Que leer es lo contrario de poseer.

*primera
parte*

*

CAPÍTULO PRIMERO

Himmelweg: tragedia y traducción

“Se pronuncia «jim-mel-beck». No es una palabra, son dos palabras. «Himmel» quiere decir «cielo». «Weg» es camino. «Himmelweg» significa «Camino del cielo»”.⁸ Así empieza la obra de Juan Mayorga, la “tragedia”, la “narración”, el monólogo que el DELEGADO de la Cruz Roja compone para la escena, para cada uno de los espectadores, para cada uno de los “invitados”. Y alrededor de estas palabras trataremos de indagar y acercarnos a la escritura de Mayorga, pero sin perder de lado nociones como la de la traducción o la lectura, que, a nuestro entender, configuran una poética en esta “tragedia contemporánea”, como veremos que apuntan tanto Reyes Mate como Lucía De la Maza.

1.1. *Alguien vivo pasa: La voz de Maurice Rossel*

Como declara Juan Mayorga a Vilar Ruiz y a Salva Artesero, la experiencia poética de *Himmelweg*, su proceso de creación, se debe a una situación muy particular. Es decir, a la escucha de una conferencia en la que el dramaturgo descubrió que “hubo un delegado de la Cruz Roja que visitó Auschwitz y la ciudad gueto de Theresienstadt y acabó, así, emitiendo un informe útil a los nazis”⁹, declarando Terezín como un gueto “modelo”. Y es a partir de ese momento cuando el autor empieza a interesarse en la figura de este hombre, “precisamente porque es paradójico, porque es complejo...”¹⁰ Alrededor de este punto, en “Cartografía teatral de

⁸ En *Poesía y realidad*, Roberto Juarroz evoca un pensamiento de Paul Valéry que dice: «Un poema no se termina, se abandona». (Roberto JUARROZ, *Poesía y realidad*, València, Pre-textos, 1992, p. 38). Y en una línea similar nos parece encontrar la perspectiva desde la que Mayorga considera cada una de sus piezas como no acabadas, sometiéndolas, y sometiéndose asimismo, a una interrupción, a una “continua” reescritura. Citamos las notas de *Himmelweg* partiendo de la edición publicada a cargo de Manuel Aznar Soler.

⁹ VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, “Conversación con Juan Mayorga”, *Pausa*, núm. 32, mayo, 2010. <http://www.salabeckett.cat/lobrador/pausa/publicacions-pausa/> (Última consulta 13 de enero 2014). El informe firmado por el delegado de la Cruz Roja, Maurice Rossel, forma parte de la exposición permanente del Museo del Gueto de Terezín. Puede leerse la guía: *Terezín in the “Final Solution of the Jewish Question” 1941-1945*, p. 35 y ss.

¹⁰ *Ibidem*.

estados de excepción”,¹¹ Mayorga remite directamente al Instituto de Filosofía como el lugar en el que escuchó tal conferencia.

Además, el dramaturgo piensa que esta obra teatral es también una pieza sobre el lenguaje, sobre la “mascarada”, sobre el artificio con el que los nazis velaron la “realidad” del gueto y la transformaron en “teatro”, en una construcción ideológica, en humo. Un humo que el DELEGADO de la Cruz Roja, “observador de apariencias”,¹² con buena intención y cobardía (“un hombre que se parece a toda la gente que conozco”, dice Mayorga en el programa de mano del estreno), no supo percibir.

En su edición de *Himmelweg*, Aznar Soler recoge que Claude Lanzmann, durante el rodaje de *Shoah* (1979), realizó otro documental llamado *Un vivant qui passe* (*Alguien vivo pasa*).¹³ Este documental presenta una entrevista a Maurice Rossel, al propio Delegado de la Cruz Roja a partir de quien, desde otra perspectiva y otras referencias, escribió Mayorga su *Himmelweg* (2003). Acerquémonos por un momento a la transcripción de *Alguien vivo pasa* para, salvando las distancias con la traducción que hace Mayorga en su pieza, aproximarnos a la figura del Maurice Rossel anciano interpelado por Lanzmann. Tal remisión es para tratar de hilvanar no sólo la mirada con la que Mayorga utiliza este texto, sino para adentrarnos en *Himmelweg* desde una poética que sabe tanto de la distancia como de la pérdida.

Debe quedar claro que Juan Mayorga, si bien consultó el texto de Lanzmann, se interesó por aquello que en sí le despertó complejidad en favor de la teatralización: el artificio y la figura de un DELEGADO y de un COMANDANTE que no dejan de interpelar al público de hoy, al de cada representación. O lo que es lo mismo, una poética que dejaría de lado el teatro historicista en busca de una actualización, en este caso, a través de una palabra que haga resonar el silencio. Ahora bien, entre la mirada de Lanzmann y la de Mayorga —la verdad buscada por Lanzmann en la figura inabarcable del testigo y la mirada por la ficción por parte de Mayorga— se genera una distancia, un vuelo creativo. Es decir, las estrategias dramáticas que Mayorga traduce en otro tipo de interpelación con tal de desestabilizar al lector-espectador a la par que sumergirlo en un mundo ficcionalizado. Como apunta Xavier Puchades en su texto “Para asaltar la memoria”, Juan Mayorga quiere resistir, seguir hablando para generar una experiencia de la pérdida, un *teatro de la memoria*¹⁴ para cuando no haya testigos.

Detengámonos en el texto de *Alguien vivo pasa*, en aquello que sí podría contener un guiño con el *Himmelweg* de Mayorga. Desde el prólogo, Lanzmann señala que el texto procede de la entrevista que Maurice Rossel le concedió en 1979. Ésta trata de contextualizar aquello que el propio delegado no vio mientras decía ser “los ojos del mundo”. En dicha entrevista encontramos a un director que, en busca de una verdad casi

¹¹ Artículo cedido por el autor.

¹² MAYORGA, JUAN, *Himmelweg*, AZNAR SOLER, Manuel (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011, p. 53.

¹³ La publicación apareció en primer momento en lengua francesa y fue traducida por Luisa Etxenique. Asimismo, la transcripción de la entrevista puede consultarse en Claude Lanzmann, *Alguien vivo pasa*, Madrid, Arena Libros, 2004.

¹⁴ PUCHADES, Xavier, “Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga”, *Artistas Unidos*, Lisboa, março, 2004, 10, pp. 112-116.

objetiva –científica– cuestiona insistentemente a Maurice Rossel. Pregunta por una verdad a la que éste, al menos eso dice, parece *haberse enfrentado*. O tal vez todo se deba a que en ese momento Lanzmann se encuentra frente a un “testigo” realmente anciano que no recuerda, o no quiere recordar ni desea verse demasiado ridículo.

Uno de los primeros puntos de la entrevista que nos llama la atención es que Maurice Rossel relata haber ingresado en la Cruz Roja no por vocación alguna, sino por escapar del ejército, razón por la que fue enviado a la Alemania nazi, a la que nadie quería ir. Cuenta que su trabajo consistía en visitar prisioneros de guerra, distinguir a unos de otros; diferenciar a los deportados de los civiles, utilizar “la contrapartida”, le dice a Lanzmann, que consistía en

que otros delegados visitaban campos de prisioneros de guerra aliados, comprende, donde había alemanes detenidos. Y toda nuestra fuerza, y la fuerza no era ni moral ni nada, no se basaba en lo firmado antes de la guerra, residía en el hecho de que llegabas a una fortaleza y te decían: “Fulano de tal ha intentado fugarse, ha atravesado zonas consideradas ultra secretas y ha sido condenado a muerte”. Bien, muy bien, muy bien, vale; me dejaban verle, le saludaba y le decía: “No se preocupe, va a seguir así, condenado a muerte, hasta el final de la guerra porque en mi cartera tengo doce condenados a muerte alemanes que esperan lo mismo, y si a usted le ejecutan, ellos serán ejecutados”. Era la única manera de hablar, es absolutamente horrible cuando se trata de la vida de un ser humano, pero no había otra... Era el regateo y se utilizaba.¹⁵

El anciano delegado afirma que nunca escuchó la palabra exterminio. Lo que sí relata es en qué podía consistir ese “regateo” que le permitía entrar en los campos y que, finalmente, terminó por llevarle, sin permiso, hasta Auschwitz. Esto es: cartones de tabaco, medias de nylon, algún transistor...¹⁶ A la pregunta de Lanzmann de por qué fue a Auschwitz, Rossel contesta que iba allí para proponerles “un farol”: un envío de medicamentos. Explica que se desplazó en coche y no en tren y que, en cada uno de los controles, decía que quería ver al *Kommandatur*, mientras enseñaba su documentación como delegado internacional para poder acceder. Y dice así haber conseguido hablar con el *Kommandatur* y, aunque no recuerde como se llamaba, sí sabe que lo dejó anotado en unos papeles. Lanzmann le insiste en varias preguntas con tal de hacerle recordar, pero Rossel sólo responde que el Comandante “era un hombre muy joven, un hombre joven muy elegante, de ojos azules, muy distinguido y muy amable”,¹⁷ que le invitó a café. Le dijo a Rossel que le gustaba mucho Suiza, que había hecho algunas carreras allí. El delegado recuerda que le preguntó si podían ocuparse de la enfermería, pero el alemán contestó que no, que los que allí había no eran internos y que, por lo tanto, no tenían derecho a ver nada...

Rossel le cuenta a Lanzmann que, pasada una media hora o poco más, no vio nada, que vio los barracones, pero sólo desde donde estaba. Ni vio los hornos crematorios

¹⁵ LANZMANN, Claude, *Op.cit.* pp. 17-18.

¹⁶ *Op.cit.* pp. 22-23.

¹⁷ *Op. cit.* p. 25.

funcionando ni el letrero “*Arbeit macht Frei*”,¹⁸ punto que lleva al realizador francés a dudar de si realmente se encuentra delante de aquel que dice haber entrado en Auschwitz por esa puerta; a dudar de si realmente fue atendido por un Comandante... Rossel insiste en que él no vio la ciudad y tampoco sospechó nada de Birkenau. Pero parece que su memoria le traiciona, pues en un momento cuenta que, ya en Ginebra, supo que en el campo de concentración “se deportaba a israelitas en masa, y que esos israelitas morían”.¹⁹ Y aun así, aun sabiéndolo relata que no hubo ninguna posibilidad de que el Comandante le hablara de eso, que “aquella gente estaba orgullosa del trabajo que hacía [...] Creían que estaban haciendo algo útil. [...] Así decían: «Sí, pero Alemania está haciendo ahora, aquí, un trabajo [...] increíble, extraordinario, que toda Europa nos agradecerá»”.²⁰

A partir de este punto de la entrevista Maurice Rossel parece ser consciente de que en aquel momento los alemanes estaban representando una farsa. La entrevista, su tono, parece volverse cada vez más tenso. De hecho, prácticamente a continuación, Lanzmann aprecia una contradicción en el relato de Rossel. Pues si bien éste dice haber hablado de los detenidos en su informe (aunque eso “no aportaba nada nuevo”), Lanzmann le interpela remitiéndole a sus propias palabras: “eran cosas de sobra conocidas y antes ha dicho que no sabía nada”.²¹ Sin embargo, el delegado responde que él lo supo luego, que se enteró más tarde. Después de su visita a Auschwitz. Insiste en que él allí no vio nada, ni olió el humo ni carne quemada. El humo, le dice Lanzmann, tal vez con ironía, depende del viento...

Lanzmann y Rossel dejan de hablar de Auschwitz para centrarse en las visitas de Theresienstadt. El delegado advierte que fueron tres veces las que allí estuvo. Pero Lanzmann le corrige, solamente fueron dos. Así pues, el delegado cuenta que fue allí a ver “lo que me enseñaban”,²² que él “era los ojos, tenía que ver, y tenía, si se quiere, que tratar de ver más allá, si había algo que ver más allá”.²³

Rossel afirma que Theresienstadt fue un campo *Potemkin*, trucado, arreglado para la visita de la zarina, de la que Lanzmann le recuerda la fecha exacta (23 de junio de 1944).²⁴ Rossel le confiesa que va a serle franco y Lanzmann le pide que debe serlo. Rossel explica que éste era un campo “reservado para privilegiados [...] pero por desgracia había *prominentem*, y daba la impresión de que en aquel campo habían puesto israelitas muy ricos, o importantes en sus ciudades, a los que había que hacer desaparecer demasiado bruscamente”.²⁵ Y piensa esto porque un hombre como él, un hombre que visita campos

¹⁸ *Op. cit.* p. 27.

¹⁹ *Op. cit.* p. 29.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Op. cit.* p. 33.

²² *Op. cit.* p. 35.

²³ *Ibidem.*

²⁴ En su edición, Aznar Soler nos recuerda cómo la Gestapo convirtió el campo de Theresienstadt “en un gueto amurallado que quería presentarse como una colonia judía modelo, donde se organizaron diversas actividades culturales con fines propagandísticos para engañar a la opinión pública internacional. Además, Aznar Soler hace hincapié en que se rodó incluso hasta una película titulada *El Führer regala una ciudad a los judíos*; un *Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* y una ópera infantil. *Vid.* AZNAR SOLER, *Op. cit.* p. 25.

²⁵ *Op. cit.* p. 36.

de prisioneros está “acostumbrado a encontrarse con gente que le hace un guiño que llama su atención sobre alguna cosa”.²⁶ Y en cambio, encontró “una docilidad y una pasividad que eran para mí... que me provocaron un malestar”.²⁷

Maurice Rossel tomó fotografías, aunque desconoce con qué funcionarios visitó el campo. Sin embargo, Lanzmann le hace memoria, le recuerda que eran daneses. Rossel añade que, junto a ellos, también había alemanes, pero ni preguntó sus nombres, ni se acuerda de sus caras. Vio a israelitas, que llevaban la estrella. Y a un doctor del que Lanzmann le recuerda que se llamaba Epstein. Durante la entrevista, Rossel es consciente que su visita se trató de una farsa, pero asegura que entonces lo desconocía: “Creí, y sigo creyendo, que me estaban enseñando un campo para notables judíos privilegiados”.²⁸

Privilegiados que, si bien fueron exterminados después de la visita del delegado, éste sigue preguntándose cómo esa gente no compró visados. A continuación, Lanzmann le habla de los planes de Himmler, de cómo en Theresienstadt se quiso crear un gueto para los judíos del Reich. Le dice que esos judíos eran excombatientes de la Primera Guerra Mundial y que en el gueto se “vivía en el terror más absoluto”.²⁹ En cambio, Rossel insiste en el sometimiento de aquella gente. Lanzmann se centra en hablar de cómo habían preparado esa visita para su mirada. Para que todo fuese fotografiado. Le cuenta que las calles fueron asfaltadas; que había una orquesta de la que él mismo dejó constancia en su informe; que los nacimientos estaban prohibidos y el aborto era obligatorio; que en Treblinka³⁰ había una estación con un reloj como parte de un decorado... Lanzmann le recuerda que anotó la existencia de una sinagoga, que verdaderamente no existía, o al menos, sólo en la forma de un gimnasio. Le dice que hicieron ensayos para esperarle...³¹ En fin, Lanzmann no deja de preguntarse cómo Rossel pudo afirmar que el gueto se trataba de “una ciudad normal” y, a la vez, que “esta ciudad judía es realmente sorprendente”.³² Pero Rossel responde diciendo que le es muy difícil ponerse en la piel del hombre que fue mientras redactó el informe en aquellos días en que aconteció la farsa. De hecho, Lanzmann concluye (y Rossel corrobora) que si los judíos fueron los actores, los directores de todo ello fueron los alemanes. Rossel confiesa que no se arrepiente de su escrito, que, si bien ahora sabe que “la realidad” fue distinta, “lo volvería a firmar”.³³ Volvería a redactar su informe.

Al final de *Alguien vivo pasa*, Lanzmann le dice a Rossel que a Epstein, el hombre que se hizo pasar por el alcalde del gueto, lo mataron a los tres meses de su visita. El delegado sólo puede decir que no recuerda su cara, “veo un señor mayor, veo... pero no.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Op. cit.* p. 40.

²⁹ *Op. cit.* p. 42.

³⁰ Juan Mayorga tomará el nombre de *Himmelweg*, (*Camino del cielo*), a partir de la película *Shoah* de Lanzmann, ya mencionada. En ésta, cuando se remite al campo de concentración de Treblinka, se remite a “Himmelweg” como el eufemismo utilizado para nombrar la rampa.

³¹ *Op. cit.* pp. 42 y siguientes.

³² *Op. cit.* p. 50.

³³ *Op. cit.* p. 53.

Estaría... no, no lo recuerdo. No puedo decir que lo recuerde, y no puedo describirlo”.³⁴ Lanzmann le lee una *traducción aproximada*, un fragmento de un discurso que escribió Epstein:

C. Lanzmann: «Theresienstadt sólo se asegurará la supervivencia si se moviliza radicalmente para el trabajo». Pensaban que el trabajo los salvaría. «No hay que hablar sino trabajar. Nada de especulaciones. Es como si nos encontrásemos en un barco que espera la entrada a puerto, pero que no puede penetrar en la bahía porque se lo impide una barrera de minas». Era septiembre de 1944.

Dr. Rossel: Sí.

C. Lanzmann: Tenían, a pesar de todo, noticias de lo que decía en el exterior. «Sólo el mando de la nave conoce el estrecho paso que conduce a puerto. No debe hacer caso de las luces engañosas y de las señales que le hacen desde la costa. La nave debe permanecer donde está y esperar órdenes. Tenéis que confiar en vuestro mando que está haciendo todo lo humanamente posible para garantizar la seguridad de nuestra existencia. Abordemos el nuevo año» —era el año nuevo judío, en septiembre.

Dr. Rossel: Sí.

Cl. Lanzmann: «Abordemos el nuevo año con seriedad y confianza y con la firme determinación de aguantar y de cumplir con nuestro deber». Lo mataron unos días más tarde, precisamente en la pequeña fortaleza, *Kleine Festung*, de un tiro en la nuca. Pero el texto es desgarrador.³⁵

Este podría ser un resumen de lo que puede leerse en la transcripción de *Alguien vivo pasa*. Nuestra intención ha sido la de traer a colación aquello que pueda hacernos resonar la poética que se despliega, que parece ser compartida, en parte —no en forma— en *Himmelweg*. Insistimos en que, a pesar de las posibles analogías con el documento de Lanzmann, la mirada de Mayorga no puede ser sino otra.

1.2. Primo Levi, una gama de grises

Puede que sea este un buen punto para retomar los principios de Primo Levi en torno a su «zona gris», pues nos ayudarán a ahondar en la dramaturgia de Juan Mayorga. Adentrarnos en los aspectos de la enunciación propia del testigo no sólo desbordaría los límites de esta investigación sino que, además, entendemos que ésta estaría, si se nos permite, en otro lado. De hecho, entendemos que Mayorga —está línea de investigación es la que sigue también García Barrientos— no pretende competir con el discurso del testigo.

Si bien remitimos a Levi, estamos de acuerdo, a su vez, con la tesis que Jaume Peris plantea en su estudio *La imposible voz* alrededor del caso de *Tejas Verdes*, concretamente, en torno a la lectura que Giorgio Agamben hace de éste. Jaume Peris observa cómo para Agamben parece que la posición que “Levi construye en sus testimonios y en sus ensayos fuera la única posible para dar cuenta de lo que ocurrió en los campos y, además, se hallara

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ LANZMANN, Claude, *Alguien vivo pasa*, Madrid, Arena Libros, 2004, p. 54.

fuera de las contingencias históricas y de los regímenes sociales de enunciación”.³⁶ Según Peris es como si a partir de ahí, a partir de la lectura agambiana de Levi, se tratara de configurar cierta historicidad del testigo. Es decir, establecer “una teoría que se quiere casi general sobre el fenómeno del testimonio y sobre la posición del testigo”.³⁷ Ahora bien, aun de acuerdo con Peris, nos vemos en la obligación de remitir a Levi en la medida en la que somos conscientes de la influencia de su pensamiento en la dramaturgia de Juan Mayorga, al menos, por lo que a la «zona gris» se refiere. De este modo, no podemos sino seguirle sabiendo que no hay posesión de verdad. Pero eso no quiere decir tampoco que rechacemos en ningún momento aquello que tanto Levi como el propio Agamben han dejado escrito, simplemente aclarar que nuestro interés se centra en cómo Juan Mayorga construye esa experiencia de la pérdida en el campo de la ficción.

Así pues, si retomamos la posición que Primo Levi establece en torno a su «zona gris» es porque nos parece que —a diferencia de Lanzmann— deja constancia de la ambigüedad entre víctimas y verdugos. Además, como veremos, nos servirá para indagar en la complejidad de los personajes. De hecho, no es poco lo que de esa «zona gris» late en *Himmelweg*, por ejemplo, o en *Cartas de amor a Stalin*, *Animales Nocturnos*, *Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin...* Ahora bien, tanto en Levi como en el Robert Antelme de *La especie humana* o el testimonio de Jean Améry, si bien hay intención de memoria, no puede haber posesión de verdad. Conscientes pues de toda limitación, sigamos en esta «zona gris» para buscar una posible traducción en la práctica poética, en la escritura de Mayorga.

En el prólogo de *Trilogía de Auschwitz*, Muñoz Molina retoma ese espacio ambiguo de los campos de concentración que no se define en términos de supervivientes sino entre verdugos y víctimas, donde, con tal de acceder a un poco más de sopa nauseabunda, las víctimas terminaron por actuar como cómplices del nazismo. Es decir, los judíos se vieron forzados a administrar los guetos, a participar como miembros de la policía nazi —*Sonderkommmandos* o escuadras especiales— y, una vez aprobada *racionalmente* la Solución Final en 1942, *acompañar* a su gente a las cámaras de gas para, seguidamente, quemar los cuerpos en los crematorios. Infierno que, de acuerdo con Muñoz Molina, ni siquiera les salvaba de

³⁶ PERIS BLANES, Jaume, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005, pp. 124-125. En la investigación de Peris puede encontrarse una crítica sin desperdicio a cómo la representación ha estado tratada por Lanzmann, especialmente, acerca de temas como la focalización en la reconstrucción de la memoria o, por ejemplo, la negación del archivo. En esta línea parece moverse también la investigación de Victoria Souto Carlevano. De hecho, Souto observa que la tentativa de Lanzmann trataría de recorrer el exterminio dejando en evidencia la imposibilidad de su explicación, porque “explicarlo redundaría en darle un carácter de cierta necesidad lógica o histórica”. La prohibición de la irrepresentabilidad se “refiere únicamente a la utilización de imágenes de archivo, pues no se priva de reconstruir la arqueología del horror”. Souto Carlevano insiste en que el arte “solo cuenta con aquello que ya se le ha escabullido, decimos que *Sboa* se constituye como representación del horror precisamente en el gesto en el que se prohíbe a sí misma tal posibilidad. Así, la película encuentra «en su propia fuga» su criterio de existencia como representación: su pretensión de sustraerse a toda posibilidad representativa es lo que la hace existir en tanto genuina representación del horror. [...] Porque es precisamente la insistencia de Lanzmann en «decir» la imposibilidad de mostrar lo que permite la reintroducción de la posibilidad representativa” (Victoria, SOUTO CARLEVANO, *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio de horror*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 98-99 y p. 102).

³⁷ *Op. cit.*, pp. 124-125.

su propio exterminio. Primo Levi concibe la creación de tal grupo como el crimen tal vez mejor pensado y llevado a cabo por el nazismo:

Haber concebido y organizado las Escuadras ha sido el delito más demoníaco del nacionalsocialismo [...]. Mediante esta institución se trataba de descargar en otros, y precisamente en las víctimas, el peso de la culpa, de manera que para su consuelo no les quedase ni siquiera la conciencia de saberse inocentes.³⁸

A partir de aquí, como advierte Reyes Mate, es preciso ser conscientes de la dificultad de poder dibujar una fractura “limpia y nítida de los oprimidos y los opresores, entre los verdugos y las víctimas”. Eso sí, a su vez, toda víctima debe ser “compadecida, todo superviviente debe ser ayudado y compadecido, pero no siempre pueden ponerse como ejemplo sus conductas”.³⁹ De ser asumido este conflicto, de ser considerado este plano de grises, podremos detenernos en la mirada con la que, de manera similar, Mayorga nos presenta su concepción no sólo del papel del arte y, especialmente, del teatro, sino de cómo el propio dramaturgo trata el horror en esta pieza. Pero, de momento, abordada esta “frontera”, centrémonos en el análisis que hace Reyes Mate del pensamiento de Agamben cuando trata la concepción del estado de excepción.

1.3. El estado de excepción, la regla para el oprimido

En *Medianoche en la historia*, Reyes Mate nos recuerda que, para Agamben, el campo “se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla”. ¿Qué queremos decir? Que el campo pasaría a marcar “el espacio político de la Modernidad”, a convertirse “en símbolo de la política moderna”.⁴⁰ Entre otros, este es el hilo que Reyes Mate explicita a partir de la tesis VIII de *Concepciones de la historia* de Benjamin. Vayamos por pasos, observemos la traducción y el comentario que hace el filósofo sobre esta tesis benjaminiana (“Complicidad entre progreso y fascismo o por qué los oprimidos viven en permanente estado de excepción”) para, a continuación, aproximarnos a la idea desarrollada por Mayorga tanto en *Himmelweg* como en *Animales Nocturnos*.

La tradición de los oprimidos nos enseña que «el estado de excepción» en el que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que se corresponda con esta situación. Nuestra tarea histórica consistirá entonces en suscitar la venida del verdadero estado de excepción, mejorando así nuestra posición en la lucha contra el fascismo. El que sus adversarios se enfrenten a él en nombre del progreso, tomado éste por ley histórica, no es precisamente la menor de las fortunas del fascismo. No tiene nada de filosófico asombrarse de que las cosas que estamos viviendo sean «todavía» posibles en pleno siglo XX. Es un

³⁸ LEVI, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph Editores, 2010, pp. 19-20.

³⁹ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 12.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 151.

asombro que no nace de un conocimiento, conocimiento que de serlo tendría que ser éste: la idea de historia que provoca ese asombro no se sostiene.⁴¹

En primer lugar, cabe señalar, como hace Reyes Mate, la vigencia del fascismo en las sociedades occidentales por la definición que, desde ellas mismas, se entiende por progreso. Es necesario tener siempre presente que al fascismo, hasta mil veces camuflado, camaleónico, “nada le favorece tanto [...] que lo consideremos una anacronía y que el progreso se lo llevará por delante. Hacer eso es como querer apagar un fuego con gasolina”.⁴² Asimismo, Reyes Mate piensa que cabría reflexionar por qué una sociedad como la nuestra se basa dogmáticamente en tal idea, en la del progreso o, en otras palabras, el preguntarnos qué entendemos por progreso en una sociedad civilizada si el fascismo sigue presente.⁴³

Juan Mayorga y Reyes Mate se adentran en el pensamiento que Walter Benjamin dedica a los oprimidos, precisamente, por entender que para ellos, para las víctimas, el estado de excepción no deja en ningún momento de extenderse a cada uno de sus gestos. En un sentido benjaminiano, la lectura del progreso nos conduciría, paradójicamente, allí donde el verdadero estado de excepción, es decir, su quiebra, su suspensión, no llegaría a producirse: “el sometimiento sin fisuras al poder”.⁴⁴ Razón por la que Reyes Mate tiene presente la necesidad de la respuesta que Benjamin ofrece. Y ésta no es otra que una respuesta divina, mesiánica, es decir, profana, que buscaría la fractura en la suspensión del Derecho que, a su vez, entiende Reyes Mate, nos llevaría a otro conflicto.

Por una parte, cuestionarnos si es posible librarnos de la violencia y, en ese caso, entender si “uno se libera de la ley para caer en la dependencia natural e incondicionada” y, por otra, “si es posible rescatar la primacía de la vida sobre la ley”. Al fin y al cabo, podríamos preguntarnos si en el relato kafkiano sería posible asaltar al guardián (a cada uno de los guardianes) de *Ante la ley* (imaginar el salto, preguntarse cómo entrar en lo ya abierto) y colmar de justicia a la víctima que sufre, aquel que espera su atención. “Hacerse cargo del sufrimiento o de la injusticia del otro, es el gesto gracias al cual una decisión excepcional pone fin al decisionismo del estado de excepción”.⁴⁵

Quien ha declarado silenciosamente el estado de excepción es el derecho y, por tanto, el Estado de Derecho, al que Benjamin alude bajo la figura del progreso. Si el sujeto de la excepcionalidad fuera el régimen nazi, las cosas serían más fáciles, pues bastaría con vencerle para acabar con ese estado de cosas. El problema adquiere toda su gravedad cuando Benjamín señala que hasta las figuras políticas que cabalgan a lomos de planteamientos progresistas son el lugar del estado de excepción para los oprimidos, pues eso significa que hasta los que formalmente están en contra del hitlerismo propician ese estado de cosas. Por eso exige del historiador que quiera ver las cosas como él las ve un gesto fundamental, el mismo que pone en marcha la tarea del pensar: saber asombrarse. [...] El asombro

⁴¹ *Op. cit.*, p. 141.

⁴² *Op. cit.*, p. 144.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 148.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 147.

productivo debería consistir en asombrarse de no ver la complicidad entre progreso y barbarie, entre Modernidad y fascismo. Lo asombroso es la ceguera de su tiempo. Por ahí hay que empezar.⁴⁶

Avancemos un poco más. Pensemos si todo puede ser visto como campo. Esa es la teoría que plantea Giorgio Agamben y es compartida por Miguel Morey en *Deseo de ser piel roja*, que entiende que “no hay un después de Auschwitz, estamos aún en Auschwitz –en un Auschwitz que cubre hoy la tierra entera”.⁴⁷ ¿A dónde queremos llegar? Según el filósofo italiano, en sintonía con la lectura que hace de la «zona gris» de Primo Levi, uno de los órganos que se evidencian en el campo de concentración es su realización en tanto que espacio donde lo público y lo privado no sólo se confunden, sino que, directamente, pasan a formar parte de una zona que el filósofo define como “zona de indiferencia”.⁴⁸ Si los campos fueron creados como espacio de control y éstos evolucionaron a campos de exterminio, justo en ese paso nace la muerte del derecho. Es decir, su abolición. Pero eso no es todo. A la abolición del derecho cabe sumar la supresión –se entiende que intencionada– de todo vínculo identitario y de memoria: la desnacionalización. Como apunta Reyes Mate, con la pérdida de derecho, cuando el ser humano pierde el vínculo de su nacimiento, “cuando sus derechos no son derechos del ciudadano”⁴⁹, señala Agamben, el hombre se vuelve *sacer*: sacrificial.

Los primeros campos fueron construidos en Europa como espacios de control para los refugiados, y que la sucesión campos de internamiento-campos de exterminio representa una filiación perfectamente real. Una de las pocas reglas a las que los nazis se atuvieron constantemente en el curso de la “solución final” era que los judíos y los gitanos sólo podían ser enviados a los campos de exterminio después de haber sido completamente desnacionalizados (incluso en relación con esta ciudadanía de segunda clase que les correspondía tras las Leyes de Núremberg).⁵⁰

1.3.1. *Homo sacer* o el afuera de la ley

Es en *El poder soberano y la nuda vida*, concretamente en su estudio sobre el *logos* en el ser viviente, donde Giorgio Agamben afirma que el lenguaje habita en el ser humano en la medida en la que la nuda vida forma parte de la *polis*. Es decir, que la política “ocupa el umbral en que se cumple la articulación entre el viviente y el logos”.⁵¹ Ahora bien, si en términos hegelianos tal articulación podría sintetizarse en el binomio amigo-enemigo⁵², ahora pasa a quedar afectada a través de lo que el filósofo italiano ha convenido en definir

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 149.

⁴⁷ MOREY, Miguel, *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 31

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre política*, València, Pre-textos, 2010, p. 10.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, València, Pre-textos, 2003, pp. 17-18.

⁵² En esta línea se desarrolla *Animales nocturnos* y *La paz perpetua*. Ésta última empieza así: ENMANUEL: ¿Puedes ayudarme, amigo? Estoy enfermo. / ODIN: Ni soy tu amigo ni tú estás enfermo. (Juan MAYORGA, *La paz perpetua*, Barcelona, Krk Ediciones, 2009, p. 29).

como “nuda vida-existencia política, zoe-bios, exclusión-inclusión”.⁵³ En otras palabras, que “hay política porque el hombre es el ser vivo que, en el lenguaje, separa la propia nuda vida y la opone a sí mismo, y, al mismo tiempo, se mantiene en relación con ella en una exclusión inclusiva”.⁵⁴ Como señala Jaume Peris:

La *zoe* y *bios* han entrado en una zona de absoluta indistinción en que el mero dato biológico es, de por sí, un dato político. [...] el poder no tiene ante sí más que pura vida y para relacionarse con ella no necesita de mediación alguna del derecho, dado que la pura materialidad es ya política y, además, dado que nada media entre ella y el biopoder, susceptible de ser aniquilada sin que esa acción constituya un homicidio ni un sacrificio. Es por todo ello que, como escribe desolada Hannah Arendt, “en el campo todo es posible”, porque como puro espacio de excepción, de inclusión de aquello que la ley en su propia constitución excluía, ninguna posibilidad queda fuera de las alambradas.⁵⁵

Agamben retoma la figura del *homo sacer* del derecho romano. Consideramos que esta figura nos ayudará a acercarnos, con mayor precisión, a la dramaturgia mayorguiana. Esta figura se encuentra “más allá de lo religioso y [...] constituye el primer paradigma del espacio político de Occidente”.⁵⁶ De este más allá debe quedar claro el carácter de excepcionalidad por la que el ser humano puede ser excluido y, a continuación, sacrificado, muerto, sin que su muerte sea vista como homicidio. Giorgio Agamben opina que del mismo modo que existe la excepción soberana existe la ley que “se aplica al caso excepcional desaplicándose”,⁵⁷ dando lugar, por lo que aquí nos interesa, a un ser que, si bien “pertenece al Dios en la forma de la insacriticabilidad [...] está incluido en la comunidad en la forma de la posibilidad de que se le dé muerte violenta. *La vida insacriticable y a la que, sin embargo, puede darse muerte, es la vida sagrada*”.⁵⁸ De este modo, continúa Agamben, la nuda vida (o la vida sagrada) sería aquella que, en tanto que insacriticable, por ser sagrada, se le puede dar muerte. Asimismo, si *el homo sacer* se sitúa tanto “fuera del derecho humano como del divino”⁵⁹, es precisamente por ello, por ese estar fuera de la ley, por lo que se le puede dar muerte y, como sabemos, el mayor ejemplo de muerte ha sido el exterminio al que los nazis sometieron a los judíos. Éstos, tratados como animales, desposeídos de todo vínculo entre Estado y nacimiento, fueron conducidos a las cámaras de gas.

El matarlos no constituye [...] la ejecución de una pena capital ni un sacrificio, sino tan sólo la actualización de una simple posibilidad de recibir la muerte que es inherente a la condición de judío como tal. [...] Los judíos no fueron exterminados en el transcurso de un delirante y gigantesco holocausto, sino, literalmente, tal como Hitler había anunciado, «como piojos», es decir, como nuda vida. La dimensión en que el exterminio tuvo lugar no es la religión ni el

⁵³ AGAMBEN, Giorgio, *Op. cit.*, pp. 17-18.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ PERIS BLANES, Jaume, *Op. cit.*, pp. 89-90. Tal relación de exclusión es clave en la trama que Mayorga desarrolla alrededor de la Ley de extrajería en *Animales nocturnos*, caso que estudiaremos en el siguiente capítulo.

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ *Op. cit.* pp. 107-108.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Op. cit.* p. 110.

derecho, sino la biopolítica. [...] Si hoy ya no hay una figura determinable de antemano del hombre sagrado es, quizás, porque todos somos virtualmente *homines sacri*.⁶⁰

Para Giorgio Agamben el límite existente entre política y sacrificio –en tanto que esa excepcionalidad, esa “vida que no merece ser vivida”– no sólo no habría dejado de aplicarse en Occidente, sino que estaría –asegura el filósofo– más que presente en nuestros días en cada vida humana y en cada ciudadano. Además, tal “nudad” no residiría “en un lugar particular o en una categoría definida, sino que habitaría en el cuerpo biológico de todo ser viviente”.⁶¹

Es menester reflexionar sobre el estatuto paradójico del campo de concentración en cuanto espacio de excepción: es una porción de territorio que se sitúa fuera del orden jurídico normal, pero que no por eso es simplemente un espacio exterior. Lo que en él se excluye, es, según el significado etimológico del término excepción, *sacado fuera*, incluido por medio de su propia inclusión. [...] El campo es, así, la estructura en que el estado de excepción, sobre la decisión de implantar el cual se funda el poder soberano, se realiza *normalmente*. [...] Los campos constituyen [...] un espacio de excepción, en el que no sólo la ley se suspende totalmente, sino en el que además, hecho y derecho se confunden por completo: por eso todo es verdaderamente posible en ellos. [...] El campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano.⁶²

Tengamos bien presente *Himmelweg*, pero también *Animales nocturnos*. En la primera, Juan Mayorga parece querer presentarnos cómo todo gesto que podía acontecer en el campo de concentración podía desatar la decisión de la nuda vida actualizada por la maquinaria nazi. En este sentido, en palabras de Agamben, cómo la “separación del cuerpo judío es producción inmediata del propio cuerpo alemán” y “de igual manera que la aplicación de la norma es su producción misma”.⁶³ En cambio, entre otras, en *Animales nocturnos*, el dramaturgo nos enfrenta a cómo el Estado dictamina quién es legal o ilegal, quién tiene papeles y quién no. Es decir, quién está dentro y quién fuera, quién es ciudadano y quién no lo es. Consideramos que es precisamente en la relación entre el gesto y la palabra –su producción, su representación– la que Mayorga va a tener en mente en su escritura. Pero, sobre todo, para que la puesta en escena presente una poética de la ausencia, donde, como veremos en *El cartógrafo*, sea la memoria –que quiere ser compartida– la que teja el eje central de la trama, especialmente, a través de la silueta del personaje de BLANCA que, en este caso, Juan Mayorga relaciona con las huellas –prácticamente ausentes– del gueto de Varsovia.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 147.

⁶¹ *Op. cit.*, pp. 176-178.

⁶² *Op. cit.*, pp. 216-217. En cambio, nos parece oportuno señalar que desde una perspectiva no demasiado alejada (al menos próxima por su reverso), López Petit opina cómo ha de ser el ciudadano quien deba reflexionar, es decir, tantear las posibilidades de dejar de considerarse ciudadano. De dejar de serlo como lo ha sido hasta hoy. En “¿Y si dejamos de ser ciudadanos?” López Petit piensa cómo ocupar los espacios que el orden quiere controlar allí donde el significado de la democracia (tal y como se entendía hasta el momento) se tambalea. <http://www.espaienblanc.net/Y-si-dejamos-de-ser-ciudadanos.html> (Última consulta 20 de mayo de 2013).

⁶³ *Op. cit.*, p. 221.

Antes de avanzar en las posibilidades de representación (o “irrepresentabilidad” del Holocausto) y, por extensión, de esas poéticas de la ausencia, consideramos pertinente abordar la idea de traducción que establece Walter Benjamin, ya que está presente a lo largo de la dramaturgia de Juan Mayorga. A partir de ella, y ligándola a la noción de lectura que hace Joan-Carles Mèlich, creemos poder aproximarnos tanto a la escritura de nuestro autor como a lo que de ella contiene de la herencia benjaminiana: la actualización de la imagen dialéctica. Como veremos, “la imagen” de un pasado no colonizador sino dispuesto a la apertura. La distancia entre el trueno y el rayo de la que habla Miguel Morey en “En la pizarra de clase” de *Deseo de ser piel roja*.⁶⁴ Pero sobre todo, la idea de relámpago que desde Walter Benjamin —y Tadeusz Kantor— desea Juan Mayorga para el teatro. Esa hora de verdad en la que se espera ver algo que “hasta entonces —cuando todavía no podíamos situarnos en esa posición— era invisible”. Según el autor, de lo que ha de tratar el teatro es de

exponer al espectador al encuentro con la muerte, de hacer que mire los lugares del sufrimiento pasado y sostenga sobre ellos su mirada y su memoria. Se trata de hacer del espectador no un testigo, pero acaso sí un portador de testimonio.⁶⁵

1.4. Traducción, lectura y responsabilidad⁶⁶

En *La tarea del traductor*,⁶⁷ Walter Benjamin considera que no son las traducciones las que “prestan un servicio a la obra como pretenden los malos traductores”, que no ven que su traducción le debe “a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada”.⁶⁸ Esto es, que ninguna traducción tendría su sentido si su deseo fuera equipararse con el aura del original. De acuerdo con la evolución propia de la traducción, para Benjamin, el texto de origen quedaría dislocado, modificado. En otras palabras, afectado. Además, si en la traducción existe una relación “de parentesco de los idiomas”,⁶⁹ no tiene por qué guardarse en ésta semejanza alguna entre copia y original:

Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos, por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir, el propósito de llegar al lenguaje puro.⁷⁰

⁶⁴ Volveremos a esa distancia entre el rayo y el trueno al abordar la poética de *El cartógrafo*.

⁶⁵ MAYORGA, Juan, *Cartografía teatral de espacios de excepción*. Archivo del autor.

⁶⁶ En esta investigación no nos hemos decantado por estudiar la obra mayorguiana a través de sus adaptaciones teatrales. Somos conscientes que para Mayorga la adaptación ha sido un proceso de aprendizaje, toda una escuela para entrar “en la cocina de los grandes”. No en balde, pensamos que desde esa idea caracteriza al personaje de TERESA, lectora en *La lengua en pedazos*, cuando afirma que “entre pucheros anda Dios”. Sin embargo, hemos considerado más pertinente e interesante indagar en las piezas originales y ver como desde ellas se nos remite hacia una idea de traducción.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor”, *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971, pp. 127-143.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 130.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 134.

⁷⁰ *Ibidem*.

Entendemos que Walter Benjamin habla de la existencia de una distancia insalvable que remite a una apertura “que media entre su misterio y su revelación”. Una distancia que hace evidente cómo la traducción es, en sí, un proceso de paso, de camino, de tránsito “provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua”.⁷¹

De este modo, en relación con la imparable reescritura a la que Mayorga somete sus textos, para Walter Benjamin la traducción no puede aspirar a una forma permanente y, sin embargo, aun así, no debe negar “su orientación hacia una fase final, inapelable y decisiva de todas las disciplinas lingüísticas”.⁷² ¿A dónde queremos llegar? Como diría Juan Mayorga, en la traducción, en la adaptación, como en una elipse, se tienden puentes entre dos tiempos diferentes. Pero también entre el texto primero y el traducido, que abriría y ensancharía el sentido aurático, tal y como se presenta en *Himmelweg* o en *El Cartógrafo*. Textos donde la traducción no aparece de forma excesivamente directa, sino en relación a una interpretación que se escapa, que pierde su sentido, que lo gana con una nueva lectura. No una traducción a través de dos puentes lingüísticos como en parte sucede en *El traductor de Blumemberg*, sino como una imagen que presenta un tiempo otro, un pasado abierto, una “cita peligrosa, imposible y paradójica”, donde la intención de Juan Mayorga es suspender al espectador allí donde es el pasado quien interpela. Ese lugar donde en el teatro la traducción es una cadena.⁷³

1.4.1. *El traductor de Blumemberg*

En *El traductor de Blumemberg*⁷⁴ Mayorga ha centrado su capacidad creativa en una palabra en tensión, que desestabiliza una y otra vez al espectador. Como se sabe, la acción se ofrece en escenas que van intercalándose tanto en el compartimento de un tren sin maquinista, que recorre Europa de Lisboa a Berlín, como en el interior de un sótano. Un viaje imposible, sin final (como entiende César Oliva) del que se sirve Mayorga para “denunciar el fascismo y la xenofobia, en un momento en el que aparentemente están fuera de la sociedad, aunque no falten ejemplos que dejan patente su presencia”.⁷⁵ Como respuesta al marxismo, el guiño benjaminiano de esta pieza reside en las posibilidades de hacer frenar ese tren. Un tren que, al parecer, está a medio camino de ser un juguete e integra dos pasajeros y, luego, a una vieja. La historia. Pero, inevitablemente, también a SILESIUS, a BLUMEMBERG, a Hitler, a sus manos...

En cada frenada, el dramaturgo configura un impulso que trata de detener un progreso que se ve imparable. Mayorga quiere romper el *continuum* de la historia y

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Tanto esta nota, que remite a la traducción como cadena, como la anterior en la que se alude a la idea de cita como peligro son ideas que el autor ha defendido como base de su poética en la conferencia organizada por el profesor Javier Huerta en la Fundación Ortega y Gasset, Fortuny 53, en la sesión del 25 Mayo 2012.

⁷⁴ Estrenado en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires el 16 de agosto de 2000, bajo la dirección de Guillermo Heras. El texto está publicado en “Nuevo Teatro Español” n° 14, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 25-84; 3; *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, La Avispa, Madrid 2003, pp. 73-111 y en versión digital: www.parnaseo.uv.es.

⁷⁵ OLIVA, Cesar, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 248-249.

presentarnos, entendemos, el tiempo pleno, mesiánico y profano benjaminiano. Pero, como ha estudiado Reyes Mate en *Medianoche en la historia*, para que queden colmadas (o al menos se intente) las necesidades de aquellos que han quedado en el camino y que Walter Benjamín explicita a través de la figura del trapero o del lumpen.

Sin embargo, el guiño benjaminiano no termina ahí, se amplía hacia la compleja relación que vincula a los personajes de BLUMEMBERG y CALDERÓN. El primero se hace pasar por ciego mientras que el segundo pasará a ser el futuro traductor de un libro que ya no existe: el libro del mal. Y éste sólo podrá ser escrito a través de un dictado. Palabra oral similar a la que espera STALIN como único lector de *Cartas de amor...* O, como veremos, aquellas palabras con las que HOMBRE BAJO de *Animales nocturnos* querrá ser saciado. Palabras que nos interrogan sobre la transmisión que de ellas hacemos. Que nos interpelan acerca de nuestro propio lenguaje. Juan Mayorga ha dejado constancia de su preocupación por el lenguaje en obras como *Cartas de amor a Stalin* o incluso *Himmelweg*, donde se ha preguntado por “quién elige nuestras palabras”.⁷⁶ Consideramos fundamental reproducir el texto titulado “Quién escribe estas palabras”, donde el dramaturgo reflexiona acerca de la responsabilidad y, al mismo tiempo, de la lectura que debe hacerse de una cultura que ha de aspirar a ser crítica.

Quando escribo –una obra de teatro, un ensayo, este artículo que ahora redacto– en modo alguno me pongo en la situación “Soy un escritor de izquierdas”. Todo lo que intento es ejercer mi libertad. Ese empeño, previo a cualquier posición política concreta, es ya una posición política. Creo que antes que predicar la libertad hay que ejercerla, y que el modo natural en que un artista contribuye a la extensión de la libertad –y combate el autoritarismo y la docilidad– es ejerciendo la suya.

Pero ese ejercicio de libertad no debe confundirse con un espontáneo, irreflexivo “Voy a hacer lo que me pide el cuerpo”, porque pudiera suceder que el artista, creyendo obedecer a su cuerpo, esté obedeciendo a formas de poder a las que ni siquiera sabe nombrar. Conozco por experiencia que un escritor puede estar, sin saberlo, escribiendo al dictado. Por esa razón, yo cada día intento preguntarme varias veces, como escritor y como ciudadano, quién es el escritor de mis palabras. ¿Quién escribe realmente mis palabras? ¿Quién elige los temas sobre los que escribo, las palabras que uso, el orden en que las dejo caer sobre el papel?

A mi juicio, una cultura que se pretenda resistente contra el dominio del hombre por el hombre ha de comenzar en la sospecha hacia sí misma. Ha de comenzar vigilando su propia inclinación al autoritarismo y a la docilidad; ha de comenzar por preguntarse sincera, agresivamente, cuáles son sus señores y sus siervos, cuáles sus obediencias y sus intereses. Sólo entonces tendrá fuerza y derecho para animar a sus receptores a ser vigilantes de un tiempo como éste en que el poder y la enorme miseria –material y moral- que ese poder genera son invisibilizados bajo una apoteosis de simulacros. Sólo una cultura crítica respecto de sí misma podría agitar la crítica hacia el mundo y no ser leal compañera de la barbarie.

⁷⁶ *Ibidem*.

Una cultura así es necesaria, y lo es urgentemente. Pero, en la hora decisiva, lo que importa no es tanto que la cultura sea crítica como que lo sean sus receptores. Lo importante es que, antes que su escritor, sea el lector el que se pregunte quién escribe estas palabras.⁷⁷

Volvamos de nuevo a la traducción. En *El traductor de Blumemberg*, en la medida en la que avanzan las escenas que remiten al tren, BLUMEMBERG habla una lengua diferente a aquella propia del país en el que se encuentra, estableciendo, una vez más, una lectura otra. Ahora bien, lo sorprendente es que al espectador, o al lector, tanto si conoce ese idioma al que BLUMEMBERG da voz cómo si no, se le invita a que escuche las escenas en las que la palabra está justo para que acontezca esa transición, esa transmisión, esa traducción de lo que realmente no entendemos.

En este teatro para la escucha, de acuerdo con la mirada que Claire Spooner desarrolla en su tesis doctoral *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, “le langage, loin d’être un instrument de communication transparent présente dans la dramaturgie de Mayorga une épaisseur prope, une opacité qui voile la réalité [...] et qui en réleve en même des aspects nouveau”.⁷⁸ Según le confiesa Juan Mayorga a Spooner, el tren de *El traductor de Blumemberg* quiere presentarse como una Babel, “un tren que atraviesa lenguas, tradiciones, que atraviesa el lenguaje [...] el viaje hacia Berlín, y el viaje de un hombre a otro. Entonces el viaje en tren dura tanto cuanto es necesario para que se produzca esta transmisión”.⁷⁹ En esta línea, en uno de los anexos de su tesis, Claire Spooner incluye el texto “Estatuas de ceniza”, ponencia pronunciada por Juan Mayorga el 27 de Junio de 1996 en la Universidad de Málaga de la que a continuación reproducimos un fragmento.

La lengua propia se alumbra a la sombra de la que no comunica; se torna otro lenguaje (distinto de sí mismo, o por fin él mismo, nuevo otra vez después de tanto usarlo); de modo que ninguna de sus palabras pase desapercibida; porque ninguna dejará de ser traducida, salvada de otro modo, en escena.

Sacrificar a la oscuridad la palabra de Blumemberg contribuye a evitar el mayor riesgo que, por la naturaleza de su asunto, acechaba a la obra: el de cargar de filosofemas la boca de los personajes. Esta obra no es un ejemplo de lo que se suele llamar “teatro filosófico”. Es, más bien, su negación. Pues gira en torno a un libro filosófico, pero ese libro está ausente. Tampoco es un ejemplo de las llamadas “obras de tesis”. Está escrita desde la convicción de que ninguna obra se salva o se condena por la tesis que defiende.

Como en *Siete hombres buenos* y en *Más ceniza*, en *El traductor de Blumemberg* las ideas no son dichas, sino mostradas. También aquí hay una indagación sobre la identidad. Es decir, sobre lo que queda de ella a través del viaje. Varios viajes constituyen la obra: el viaje en que Blumemberg regresa a Berlín; el viaje en que el traductor descubre esa ciudad; el viaje del fascismo, que cambia de lengua... Pero el viaje principal se desarrolla entre el alma de Blumemberg y el alma de su traductor. Ni Blumemberg ni

⁷⁷ “¿Quién escribe estas palabras?” Archivo del autor.

⁷⁸ SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse doctorale de l’Université de Toulouse, 2013, p. 112.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 469.

el traductor protagonizan *El traductor de Blumemberg*; el protagonista es el “de” que los vincula y los separa: el túnel por el que transitan sus imágenes como entre dos espejos, cada uno de los cuales refleja al opuesto hasta que del reflejo infinito resulta no lo idéntico, sino precisamente lo otro.

Blumemberg vive emboscado en Sudamérica desde la caída del Tercer Reich, de cuyo andamiaje espiritual quizá fue artífice. Durante tantos años, su editor le ha sostenido mientras reescribía la obra maestra, desaparecida durante el último bombardeo de Berlín, y ahora le entrega un traductor y dispone todo para su regreso. Pero Blumemberg no encontrará en Berlín el paisaje previsto. La armadura temporal de la obra subraya lo paradójico del retorno de Blumemberg de su destierro: Blumemberg cree que en Berlín se reencontrará consigo mismo; en realidad, va a Berlín a perderse a sí mismo definitivamente. Las escenas del viaje hacia la ciudad tanto tiempo anhelada son atravesadas por las del terrible reencuentro con ella. En Berlín, el traductor convierte a Blumemberg en su prisionero, le despoja de su idioma y le arrebató su libro. Más aún: el traductor revive -traduce a su propia vida, traicionándolas- las vivencias de aquel Blumemberg.

En éste intenté construir un personaje al que no se pudiese no mirar, pero al que nadie pudiese mirar sin miedo. ¿Puso su inteligencia al servicio del mal o pagó el pecado de miles? ¿Cómo medir su responsabilidad, si sus manos sólo están manchadas de tinta? Blumemberg, ¿sostiene una maldición o mantiene viva una esperanza? ¿Es un envenenador de almas o un Sócrates?

La figura de su compañero de viaje nace de la emoción que siempre he sentido al leer, en letra pequeña, a pie de página, la leyenda 'Nota del traductor'. ¿Cómo representarse a ese hombre? ¿Cómo imaginar al traductor de los libros que amamos, los que han tocado en lo más hondo nuestra vida? El traductor de la *Biblia*, el traductor de *El Capital*... ¿Quién es él, si no es el autor ni es su sombra? ¿No tiene nada propio, no tiene memoria ni deseo? Si no de todo aquel que pase hambre se puede hacer una prostituta, ¿será verdad que de todo escritor que pasa hambre se puede hacer un traductor?

Entre Blumemberg y su traductor, puse un libro. Terrible o maravilloso. Curación o amenaza. Contiene ideas que matan o que dan vida, que son peligrosas o que salvan. ¿Un libro capaz de intervenir en el mundo, capaz de cambiarlo? Puede pareceros ingenuo. Pero ¿es que nunca un libro os envenenó, prometiendo salvaros? ¿Algún libro os ha hecho mejores? ¿Ninguno os ha hecho peores?⁸⁰

En *El traductor de Blumemberg* Juan Mayorga plantea una pieza sobre la comunicación y el lenguaje con tal de establecer una reflexión sobre su reverso y, además, con tal de sugerirnos el lugar incómodo de pensar cómo el mal, definitivamente, no deja de sucederse. En fin, la posible voluntad de que CALDERÓN, contratado por un Silesius que no sabe si vive o está muerto, traduzca las palabras que un BLUMEMBERG recuerda frase a frase, y no desde un Libro, sino desde su memoria, digamos, para reconstruir, la biblia del mal. El paso de la traducción a la traición. O lo que sería también, la pregunta de cómo el nazismo y el fascismo se extienden a la par que desde ellos se estrecha al límite la posibilidad de *verdad*, la negación de interpretar. Asimismo, Mayorga nos cuestiona cómo la interpretación sucumbe

⁸⁰ *Op. cit.*, pp. 497-498.

al sentido único del mito, imposibilitándonos así la pregunta que pretende negar todo totalitarismo. Pregunta que, en una obra como *Penumbra*, coescrita junto a Juan Cavestany, nace desde la espontaneidad, desde la voz de un niño marioneta que sueña resistir a ser autómatas: “¿por qué?”.⁸¹

Walter Benjamin habla del carácter de ironía que reside en toda traducción, al menos, en la medida en la que ésta transporta al original (su aura) a un ámbito lingüístico más definitivo “puesto que de él ya no es posible trasladarlo, valiéndose de otra traducción y sólo es posible elevarlo de nuevo a otras regiones de dicho ámbito sin salir de él”.⁸² Salvando las distancias, cabe señalar las diferencias que encuentra Benjamin entre el traductor y el escritor literario, especialmente, cuando habla de ese *eco*⁸³ que se despierta no en la traducción sino en el original. Desde esta traducción se la

mira desde afuera, mejor dicho, desde enfrente y sin penetrar en ella hace entrar al original en cada uno de los lugares en que eventualmente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en una lengua extranjera.⁸⁴

Ahora bien, de tal diferencia nada tiene que ver la figura del escritor literario con la del dramaturgo, condición a la que Mayorga suma la mirada del historiador o la del cartógrafo, como veremos en el último capítulo. Por lo que se refiere al proceso creativo de *Himmelweg*, podríamos decir que Juan Mayorga ha sido otro traductor que, distanciado de la tentación historicista –tal y como él mismo dice– ha configurado una poética concreta para una apertura bien a través de la lectura de *Alguien vivo pasa*, bien de la escucha de aquella

⁸¹ Eugenio Trias recoge de Freud como lo siniestro se revelaría velado, oculto, en forma de ausencia. En *Lo bello y lo siniestro*, Trias remite a algunos fotogramas de Hitchcock, especialmente, de *Psicosis* y *Vértigo*, *Entre los muertos*. De esta última, observa cómo algo de Madeleine recuerda a la muñeca autómatas inventada por el profesor de *El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann, de la que aparecen resonancias e influencias en el *Penumbra* de Juan Mayorga y Juan Cavestany. Y a su vez, texto al que Freud dedicó la introducción de su estudio sobre lo siniestro. TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, De bolsillo, 2006, pp. 52 y 104. Además, en *Penumbra*, dirigida por Andrés Lima, la figura del Niño, que nunca baja a la playa, es “interpretada” desde una “marioneta” grande de madera a la que pone voz el actor Luis Bermejo. En este sentido, de gran interés es el texto “El hombre y el niño” de Miguel Morey. En él, Morey se sirve de la imagen de una playa, de una caracola y de un niño que juega –que equipara a los primitivos– para acercarnos al olvido que el hombre tiene de sí, pero también para hablar de cómo la cosa tiene una vida propia que el hombre ignora. Morey traslada dicha imagen a una noción de tiempo heredada de la Ilustración –“el umbral que la Ilustración abre en la historia”– de la que termina por preguntarse si no tendrán razón los poetas que, como los niños, “saben algo acerca de la naturaleza profunda de las cosas que demasiado a menudo los filósofos ignoran. Y lo que saben es que el mito es manifestación de la vida del alma: una suerte de procesión de los sueños objetivados en los que el ser humano se revela a sí mismo y busca su lugar en el universo. Y si bien es cierto que la patria mítica es una tierra añeja y sumergida bajo los mares del tiempo, no es porque esté abismada como la antigua Atlántida, sino al modo de los icebergs que sostienen a flote desde bajo las aguas esa pequeña porción luminosa de lo que verdaderamente puede llamarse, no meramente conciencia, sino alma: la vida de la conciencia, ese niño que juega. [...] De este modo, el hombre que observa al niño que juega en la playa sabe que la historia del eclipse de lo sagrado puede ser contada, pero que ese cuento no le ofrecerá, de modo terminado y transparente, ni las razones de ese eclipse ni la fórmula para remontarlo. Que, en cierto modo fundamental, lo que lamenta ocurrió en él mismo, en su interior de hombre, y que debe ser precisamente allí donde debe buscar esa dimensión de experiencia que un día tuvo, pero que hoy yace oculta –porque es como si en ella se jugara algo del fundamento mismo de su ser hombre” (Miguel MOREY, “El hombre y el niño”, en GÓMEZ BLESA, Mercedes y María Fernanda SANTIAGO BOLANOS (Coords.), *María Zambrano: El canto del laberinto*, Segovia, Gráficas Ceyde, 1992, pp. 114-115).

⁸² La idea de desplegarse la tomamos del título que Mabel Brizuela dedica en su edición a la obra de Juan Mayorga. Al final de esta tesis, remitiremos a la idea de desplegar a partir de Deleuze.

⁸³ *Op. cit.*, p. 136.

⁸⁴ *Ibidem*.

conferencia sobre Lanzmann o cualquier otro texto. Sin embargo, leyendo a Walter Benjamin, Juan Mayorga sabe que el tiempo tiene hora, que cada tiempo tiene su instante, que “el tiempo lee; el tiempo reescribe, subraya, tacha...”.⁸⁵ Como piensa Emmanuel Lévinas en *El humanismo de otro hombre*, “cada instante es un corte que no sangra”.⁸⁶

1.4.2. La vasija rota como idea de traducción

Consideramos importante recuperar la metáfora de la vasija rota con la que Walter Benjamin aclara su idea acerca de la tarea del traductor. Esa misma metáfora es recogida por Reyes Mate tanto en *De Atenas a Jerusalén*⁸⁷ como en su reciente volumen *La piedra desechada*.

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquel en su propio idioma, para que ambos del mismo modo que los trozos de la vasija puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.⁸⁸

Walter Benjamin parece querer decirnos que el acceso a todo sentido (que es también el de su imposibilidad, el de su paradoja) se debería *simplemente* a la suma de singularidades, de pedazos, de detalles que no cesarían de construir nuevas interpretaciones y, sin embargo, aun así, tal acceso nos estaría velado. Según Benjamin, lo más importante en la traducción “es aquello no inmediatamente traducible”; un elemento que está del lado de lo indecible. Por lo que aquí desarrollaremos, del lado de una invisibilidad del horror, una violencia que se agarra a la ausencia del mismo para la representación. Por el momento, continuemos ahora con la mirada de Giorgio Agamben, en concreto, en su estudio sobre el lenguaje en *Los medios sin fin*.

Nos dice el filósofo italiano que la imposibilidad de experiencia reside en el punto en el que la comunicación queda impedida por su propia comunicabilidad. Esto es, que los seres humanos, como los pedazos de la vasija de Benjamin, como el mar y los continentes, “están separados por aquello que les une”.⁸⁹

⁸⁵ VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, *Op. cit.*, p. 2.

⁸⁶ LÉVINAS, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 73-74.

⁸⁷ MATE, Reyes, *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal, 1999.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p. 139.

⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre política*, València, Pre-textos, 2010, p. 98. En “El viandante en el mapa”, Italo Calvino realiza una magnífica narración alrededor de los orígenes de los mapas. Asimismo, queremos destacar la imagen que de uno de ellos incluye Calvino en otro pasaje, en este caso, la de Opicinus de Canistris. Se trata de un místico que dibujaba mapas del Mediterráneo a principios del s. XV. En esta imagen se nos presentan la Tierra y el mar, pero transformadas en figuras alegóricas. Por un lado, la idea nos lleva a pensar en el *sfumato* del que habla Zambrano, la porosidad y la permeabilidad que existe entre el dentro y el afuera. Por otro, en la idea de cognoscibilidad, que podría relacionarse tanto con el lenguaje como con la traducción, con ese pedazo de la vasija. El saber que puede dársenos ahí donde hay pérdida, caída. Esta idea podría hilvanarse con el instante fugaz de la lectura del relámpago benjaminiano a la que prestaremos

Avancemos un poco más. Sumemos otras miradas. En uno de los pasajes finales de *Los Hundidos y los salvados*, Primo Levi llega a hablar de traducción como sinónimo de compromiso.⁹⁰ Nos parece que Joan-Carles Mèlich, en *La lección de Auschwitz*, roza el mismo tema, desde su otra cara, que es la de la lectura. La de la responsabilidad. La de la memoria.

Según Mèlich, nuestra relación con un texto consistiría en lo que se ha venido llamando la ética antropológica de la finitud. Como para otros teóricos, para Mèlich es relevante pensar el sentido de las humanidades teniendo en cuenta a Auschwitz como punto de mira constante, ya que es justamente ahí donde murió la idea de hombre. De este modo, Mèlich habla de una antropología de la aproximación, que opone a la del alejamiento. Es decir, la vecindad (ausente en los vecinos de *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga), el multilingüismo y la demanda del otro, para la primera, frente a los sistemas de la segunda: el monolingüismo y la eficacia.⁹¹ Teniendo en cuenta estos parámetros y esa apertura comentada por Emmanuel Lévinas —que parece presentársenos en la dramaturgia de Mayorga—, Joan-Carles Mèlich desarrolla una *lectura* alrededor del acto mismo leer. Asimismo, análoga a la idea de traducción en Walter Benjamin, para el sociólogo, la noción de la lectura sería:

El acogimiento de una palabra que viene de lejos, es la respuesta a una demanda, a la apelación de un ausente. [...] la lección es el aprendizaje de un acontecimiento en la lectura de un relato. [...] «Dar una lección» quiere decir dar a leer y, por lo tanto, abrir la interpretación, mantener viva la pregunta, la lectura *infinita*, el interrogante, el deseo.⁹²

A nuestro entender, la idea desarrollada por Mèlich se conecta con la experiencia de la pérdida que construye Juan Mayorga a través de la ficción: “ser capaz de transmitir la experiencia del otro, el recuerdo de los otros, y volver a leer y leer, y a releer, infinitamente”.⁹³ Para ello, Mèlich habla de la experiencia del mal como *lugar*. Ahora bien, consciente del peligro de la sacralización de Auschwitz,⁹⁴ considera que la ética es la que ha de tomar voz, responsabilidad. Y tal posición es la que entendemos que puede trasladarse a la memoria en el teatro de Mayorga. Pero, además, en la memoria residiría el olvido, casi como resultado de un recordar al que Mèlich contrapone el hecho de rememorar.

atención más adelante. CALVINO, Italo, “El viandante en el mapa”, *Colección de arena*, Madrid, Siruela, 1998, pp. 29-37.

⁹⁰ LEVI, Primo, “Los hundidos y los salvados”, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph Editores, 2010, p. 622.

⁹¹ MÈLICH, Joan-Carles, *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004, p. 15.

⁹² *Op. cit.*, p. 21.

⁹³ *Op. cit.*, p. 32.

⁹⁴ En *El Holocausto y la cultura de masas*, Álvaro Lozano realiza una perspicaz crítica a la cultura, especialmente, al mundo del cine hollywoodiense (*El lector*, *La vida es bella*, *El tren de la vida*, *La lista de Schindler*...) y a la manera en la que desde algunas películas se emite un mensaje de bondad, banalizando así el Holocausto. Para Lozano, el riesgo consistiría en las formas de atravesar la frontera, entre el explicar y el comprender y cómo justificar. Es decir, insiste en que las propuestas sean todo lo incómodas que deban ser. Adjuntamos aquí un fragmento en el que fija el paso de cómo la representación puede llegar a sustituir el Acontecimiento: “Durante la década de los sesenta, Elie Wiesel, —el superviviente—, reemplazó a Anne Frank, —la víctima—, como el símbolo del Holocausto en Estados Unidos. Durante la década de los noventa, Steven Spielberg, —el creador de la representación del Holocausto—, reemplazó a Wiesel, —el superviviente—, como símbolo del Holocausto. A partir de la película, ya no son los acontecimientos sino la representación de los mismos”. (Álvaro LOZANO, *El holocausto y la cultura de masas*, Barcelona, Melusina Sic, 2010, p. 84).

En toda rememoración existe un trabajo de recuperar el pasado pero siempre filtrado por el olvido, porque el olvido es una de las formas de la finitud humana. Pretender mantener vivo un recuerdo sin la erosión del olvido no solo es un modo de sacralizarlo sino también de canonizarlo, de inmunizarlo [...] «Auschwitz» ha sido sacralizado hasta tal punto que es imposible extraer una *lección* de este acontecimiento, porque para que algo pueda convertirse en lección es necesaria su actualización, es decir, que el acontecimiento no permanezca inmóvil en su pasado, en su singularidad, sino que sea posible convertirlo en presente y en futuro.⁹⁵

Y este es el punto que nos interesa, ya que una actualización dialéctica, unida irremediablemente a la idea de traducción que hemos expuesto, permite a Juan Mayorga la escritura de una palabra en tensión sabedora que no puede saldar el daño. Ahora bien, eso no quita que nuestro dramaturgo no lo intente, que no se deje la piel en tal empeño para, como en el caso de *Himmelweg*, hacernos escuchar, traducir, leer ese *eco*, que, como veremos, es el del silencio. Es justo en ese eco, siguiendo a García Barrientos, donde parece habitar la pregunta acerca de cómo recuperar un Auschwitz que no ha de repetirse.

Como escribe García Barrientos en “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, la misión del teatro no ha de competir con la palabra del testigo, sino que debe construir esa experiencia de la pérdida de la que venimos hablando. Para Mayorga, el teatro, arte del actor, “arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido”.⁹⁶ Estamos hablando de una poética política —“poetizar la política/politizar la poesía” diría Enzo Cormann—, de una poética de la ausencia con la que el dramaturgo concibe su escritura tan abierta como sea posible y, al mismo tiempo, dispuesta a lo innegociable. La palabra teatral para una puesta en escena donde la memoria, como afirma Josep Lluís Sirera en “La memòria no té passat”, sea la estrategia que hilvane experiencia y emoción en relación a lo no *vivido*.

Els records no són noms d'experiències viscudes, sinó també de les empremtes que altres fets han deixat en nosaltres a través de múltiples mecanismes de transmissió, en especial mitjançant un procediment sovint no menyspreat sinó oblidat: la transmissió de les emocions... El teatre sí pot... fer-nos viure i fer-nos sentir el que uns altres van viure i sentir al seu moment: el passat efectivament viscut dels personatges que, així, es fan una mica (o un molt) nosaltres mateixos... Una opció que en definitiva, recupera la història (tal com s'enten a hores d'ara, és clar) com a matèria teatral i posa al descobert una cosa que als setanta potser no es va saber explotar com calia: la seva potència dramàtica a partir de l'interior mateix dels personatges.⁹⁷

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 32. Remitiremos de nuevo a la idea de actualización al hablar de la lectura que Walter Benjamin realiza a partir de la figura de la elipse sobre Kafka. En este caso, nos centraremos en el texto “Las elipses de Benjamin”, de Juan Mayorga.

⁹⁶ GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís, “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, en Mabel BRIZUELA, Mabel (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, p. 42.

⁹⁷ SIRERA, Josep Lluís, “La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual)”, en *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat)*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 2005, pp. 45-51.

Pensamos en casos como *Himmelweg*, *Cartas de amor a Stalin*, *La Tortuga de Darwin* o *El cartógrafo. Varsovia 1: 400.000*. Es decir, que gracias a una obra teatral (a un mapa) puede acortarse la distancia entre nosotros “revelando la propia herida hacia el cuidado de las heridas del otro”.⁹⁸ Volveremos a esta cuestión en *El cartógrafo*. Sin embargo, alrededor de la lectura queremos detenernos en otro matiz. En este caso, a partir de la interpretación que Lévinas dedica a la idea de rostro, ya que entendemos que ésta nos permite no sólo hablar de la traducción como ese pedazo de la vasija rota benjaminiana sino, quizás, como la imagen del último escalón de una escalera que no puede pisarse y que, sin embargo, aparece como fundamental. Consideramos que la idea de rostro de Lévinas puede sernos de gran ayuda de acuerdo a su concepción de *apertura*. Trataremos de adaptarla a la escritura de Mayorga por lo que a la configuración de mundos de ficción se refiere. Ficción, relato y utopía que, “como el poeta, no deja de asaltar la propia lengua”.⁹⁹

1.4.3. El rostro de Lévinas, una apertura al tiempo

Uno de los pensamientos más misteriosos que ha confesado tener Juan Mayorga es el de pensar que tenemos edades, que estamos atravesados por el tiempo... ¿Pero de quién es el tiempo? ¿Cómo se nos representa? Como escribe Emmanuel Lévinas en *El humanismo de otro hombre*, el tiempo es el otro y, como afirma Reyes Mate, “la memoria necesita tiempo”.¹⁰⁰ Y, como decíamos más arriba, para Juan Mayorga “el tiempo lee, el tiempo reescribe, subraya, tacha”.¹⁰¹ Y la escritura teatral de nuestro dramaturgo –como la de Lluïsa Cunillé– está llena de agujeros, de brechas. Y *Himmelweg* es un claro ejemplo de texto abierto a la interpretación y a su puesta en escena. Además, de acuerdo con el dramaturgo, “el texto teatral sabe cosas que el autor no sabe”.¹⁰² Es el otro quien ha de completar, rellenar y dibujar. Es el otro quien ha de escribir el sentido.

Emmanuel Lévinas nos habla de la experiencia como sentido. Cuestiona la mismidad, busca en la apertura una aproximación al prójimo. Se pregunta cómo uno es responsable del otro, cómo es responsable de su demanda. Y así es como el ser, según Lévinas, se descarga de sí mismo. Y es de forma intempestiva como el filósofo entiende que se desarreglan las concordancias de la representación de la actualidad para, así, embarcarnos en la reunión de la alteridad del prójimo: “ese hueco de no lugar en el que el rostro se ausenta ya sin promesa de retorno y resurrección”.¹⁰³ De aquí el interés de este pensamiento para el teatro, donde el encuentro, como sabemos, acontece en la reunión, en lo político. Además, esta idea de reunión presenta una permeabilidad “en torno al que habla o percibe y que [...] parte del ser reunido”.¹⁰⁴

⁹⁸ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, “Poéticas de la ausencia”, *Sticomythia* 13, 2012, p. 126.

⁹⁹ Idea recogida en la charla de la Fundación Ortega y Gasset antes mencionada.

¹⁰⁰ Seminario del CSIC. Encuentros de la filosofía y el teatro. 16 Abril 2012.

¹⁰¹ VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, *Op.cit.*, p. 2

¹⁰² *Op.cit.*, p. 5

¹⁰³ *Op. cit.*, pp. 13-14. Emmanuel Lévinas piensa si no será con las lágrimas con lo que el ser se desprende de sí mismo. “De piedra los que no lloran”, escribe Rafael Alberti en el poema “Canto río, con tus aguas”.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pp. 23-24

El sujeto que está presente frente al ser para “recibir el reflejo”, está también del lado del ser para realizar la reunión. Esta ubicuidad es la encarnación misma, la maravilla del cuerpo humano. [...] Pero es el sujeto encarnado el que, reuniendo al ser, va a levantar el telón. El espectador es actor. La visión no se reduce a la recepción del espectáculo; simultáneamente, opera en el seno del espectáculo que recibe.¹⁰⁵

Para el filósofo lituano el “hablo” se sobrentiende en el “hago”, e incluso “el pienso” y el “ser” en tanto que identidades injustificables, que parecen condenar su sentido en un “estar”. En un tiempo de *verdad*. Apunte similar es el de Sanchis Sinisterra que, siguiendo los postulados de Austin en torno a los actos de habla, pone en énfasis cómo el *decir es hacer*.¹⁰⁶ Sin embargo, Lévinas quiere conducirnos, así lo define él mismo, a una aventura en la que es el otro quien nos interpela. Tal aspecto puede equipararse con la tesis en la que el teatro es aquello que acontece en el espectador o, como diría Juan Mayorga, el conflicto sucede entre *actores* y *espectadores*, entre el escenario y el patio de butacas.

Tanto la idea de teatro de nuestro dramaturgo como la mirada al mundo que Lévinas desarrolla en *Humanismo de otro hombre* reside en una utopía de la que no debe desembarazarse la crítica. Lévinas no deja de apostar por un por-venir, pero en la escucha al otro; en su *lectura*, como anotábamos con Mèlich. Y es alrededor de esta idea donde se apoya Juan Mayorga para dibujar su esquema de cartografía teatral. La idea del teatro como la de un mapa en el que nada en él puede ser neutral. En otras palabras, el *límite* de la representación en un teatro de la memoria donde, como sucede con el rostro para Lévinas, el último mapa no podrá ser dibujado. Siempre le seguirá otro. Quizás, sólo alguno de sus trazos. Siempre podrá haber otro mapa, insistimos, otra traducción. Porque en el teatro de Mayorga, que es de memoria, la palabra se presenta tanto en tensión como dispuesta para la imaginación.

Continuemos alrededor de este rostro, de esta apertura. Lo primero a resaltar es que, para Emmanuel Lévinas, el rostro no es la cara, sino aquello absolutamente otro que “se resiste de tal forma que ni su resistencia se convierte en contenido de conciencia”.¹⁰⁷ El lugar en el que el yo, nos dice el pensador, pierde su soberanía y, por extensión, no puede “sustraerse a la responsabilidad, como si todo el edificio de la creación cayera a sus espaldas”.¹⁰⁸ Pero conviene tener bien presente el pensamiento de Walter Benjamin, ya que a diferencia de Lévinas, que ve la responsabilidad a través de la reflexión metafísica, entiende que ésta está del lado de la conciencia histórica. Sin la memoria, pensamos junto con Reyes Mate y Juan Mayorga, no podrá construirse el presente de dicha responsabilidad. No podrán aproximarse, entendemos, los pedazos de la vasija rota.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁶ En relación a los ejes discursivos y dramáticos, para Mabel Brizuela, la obra de Mayorga presentaría en un primer nivel las ideas, los temas, la mirada hacia el mundo y, en un segundo, una visión concreta bajo una palabra configuradora de acción desde una perspectiva de la pragmática en el sentido stanislavskiano, que Sanchis Sinisterra recuperaría también desde ese “decir es hacer” (Mabel BRIZUELA, “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, p. 3).

¹⁰⁷ *Op. cit.*, 62.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

Antes de adentrarnos en las fases del lenguaje que Walter Benjamin distingue en su lectura del *Génesis*, cabe indagar en la explicitación de la Tesis XIV, que nos transporta de lleno a la acción de *El traductor de Blumemberg*. Reyes Mate ha convenido titularla: “La nueva historia como actualización del pasado fracasado o por qué la revolución consiste en tirar del freno de emergencia”.¹⁰⁹

Origen es la meta
Karl KRAUS, Palabras en versos I

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo repleto de ahora. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de ahora, que él arrancaba del continuum de la historia. La Revolución francesa se entendía a sí misma como una Roma que retornaba. Citaba a la Roma antigua de la misma manera que la moda cita un traje de otros tiempos. La moda tiene buen olfato para detectar lo actual sea cual sea el recoveco del pasado en el que esa actualidad se mueva. La moda es el salto del tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto, realizado bajo el cielo despejado de la historia, pasa a ser el salto dialéctico, la revolución tal y como la entendió Marx.¹¹⁰

El filósofo benjaminiano hace hincapié en la frase de Karl Kraus, autor de *Los últimos días de la humanidad*. De esta cita, Reyes Mate destaca su enigma como “santo y seña del pensamiento benjaminiano”.¹¹¹ Además, nos parece encontrar en ella toda una correspondencia con la dramaturgia de Juan Mayorga, al menos, con la intencionalidad de su escritura. En las primeras páginas de *Medianoche en la historia*, el maestro de Mayorga advierte del alto vuelo poético y de la dificultad de la significación de las tesis benjaminianas. Asimismo, centra su atención en la relación entre memoria y lenguaje como construcción filosófica, teniendo como referencia el extremo metafórico que Walter Benjamin realiza a partir del *Angelus Novus* de Klee, que *verá* catástrofe allí donde parezca existir progreso, aspecto en el que profundizaremos al abordar el capítulo dedicado a la pieza *La tortuga de Darwin*.

¹⁰⁹ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, *Op. cit.*, p. 234.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 224. En *La memoria, la historia y el olvido*, Paul Ricoeur establece una distinción entre comienzo y origen. Del primero entiende que se trata de una constelación de acontecimientos situados por el historiador como primer lugar del proceso histórico, es decir, como el lugar hacia donde el historiador dirigiría la mirada de la historia. En cambio, para Ricoeur, el origen es otra cosa, siempre es actual, siempre está ahí. “La historia nace continuamente del distanciamiento en lo que consiste el recurso a la exterioridad de la huella del archivo. El origen, pues, no es el comienzo” (Paul RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2010, p. 183). Para Didi-Huberman, en Walter Benjamin, el origen sería un «remolino en el río»: Una especie de formación crítica que, por un lado, cambia el curso normal del río [...] y por el otro hace resurgir cuerpos olvidados por el río o el glaciar más arriba, cuerpos que «restituye», hace aparecer, vuelve visibles súbita pero momentáneamente” (Georges DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 113).

¹¹¹ *Ibidem*.

1.4.4. Las fases del lenguaje en Walter Benjamin

Cada cosa, cada ser tiene, en efecto, además de su nombre manifiesto, un nombre escondido, al que no puede responde. Ser mago significa conocer y evocar ese archinombre.
Giorgio AGAMBEN, *Profanaciones*

Reyes Mate nos recuerda que la verdad del lenguaje benjaminiano reside en pasear casi como el *flâneur*, pero no a través de las calles, sino por las palabras hasta que en ellas se encuentre con el nombre. Walter Benjamin hace una distinción acerca de las distintas fases lingüísticas. Como señala el filósofo, la primera de ellas recibe el nombre de fase adámica, que Benjamin entiende como una primera caída. El ser humano ha pasado de estar creado por Dios (nombre-conocimiento-creación)¹¹² a ser él quien nombre a la cosa. Hablamos de la imposibilidad de permanencia en el paraíso, allí donde, como piensa Ricardo Forster en *Benjamin. Una introducción*, no hay vergüenza. Allí donde “el lenguaje dice al mundo sin poner distancia con él”.¹¹³ Es decir, el paso donde todo era *continuum* para entrar ahora en la historia. Para ingresar en el lenguaje. En el lenguaje adámico. El hombre ha comido ya del “árbol del bien y del mal”. Árbol que, como recuerda Reyes Mate, carece de nombre. Ha comido de la manzana prohibida, según Forster, para entrar en el mundo de la experiencia. Y pasa a “convertirse en viajero del tiempo, convertirse en habitante de la escisión, del desgarramiento, de la pérdida. Pero también supone convertirse en habitante del deseo”.¹¹⁴

El ser humano quiso ser como Dios, apunta Reyes Mate, nominar en vez de escuchar “el ser lingüístico de las cosas”.¹¹⁵ De ahí la intromisión de la cita de Kraus. Ese encuentro peligroso, donde “la meta del lenguaje era ya llenarse de origen”.¹¹⁶ Y de ahí que Juan Mayorga comparta con Reyes Mate el desafío al que esta tesis nos reta a pensar una respuesta con tal de comprender la historia y, a su vez, a pensar la posibilidad de ser sujeto histórico donde la elección consista, quizás, en saber si lo que se quiere hacer es construir o reconstruir. Según Reyes Mate:

La reconstrucción es restauración de lo que una vez fue. La construcción, por el contrario, es hacer con las ruinas una creación, una obra nueva. Lo que nos puede llevar en un sentido u otro es la atención que prestemos al *ahora* que no es más que lo que tiene de novedad, aunque sea en potencia, el pasado ruinoso.¹¹⁷

¹¹² *Ibidem*. Según lee Reyes Mate en Walter Benjamin, “«De todos los seres el hombre es el único que nombra el mismo y el único a quien Dios no ha nombrado» (GS/1, 149). Se produce en el nombre adámico ese encuentro mágico entre el nombre y el ser de las cosas” (Reyes MATE, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 226).

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ FORSTER, Ricardo, *Benjamin. Una introducción*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2009, p. 120.

¹¹⁵ MATE, Reyes, *Op. cit.*, p. 224.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*. En su teatro, obviamente bajo la influencia de Walter Benjamin, Juan Mayorga se declina por la idea de *construcción*, muy especialmente, por cuanto hablamos de experiencia de la pérdida: “Todo el pasado frustrado es un clamor de esperanza, pero al historiador sólo le es dado escuchar los ecos que fugaz y ocasionalmente le llegan de ese valle de lamentos”. *Ibidem*. Trataremos de ampliar esta mirada en el punto que dedicaremos a pensar a Juan Mayorga como coleccionista benjaminiano.

La otra fase que describe Walter Benjamin es la postadámica. Nos encontramos ahora allí donde no hay relación ni “complicidad esencial entre palabra y ser espiritual de la cosa”.¹¹⁸ Todo es pérdida. Babel. El nombre, el nombrar, parece no servir ya demasiado. En el capítulo “Magia y felicidad” de *Profanaciones*, Giorgio Agamben remite a una conversación en la que Kafka afirmaba que este mundo está lleno de esperanza y, sin embargo, ésta no es para nosotros. A partir de esta misteriosa afirmación, el filósofo italiano remite a cómo la interpretación de la misma cabe encontrarla en entender no sólo la relación entre magia y felicidad, sino entre éstas y el lenguaje. Y en la misma línea, no es de extrañar que Juan Mayorga, que remite también a esa mirada de Kafka, conecte esperanza y tragedia. Según Giorgio Agamben:

No quiere decir que la felicidad esté reservada solamente a los demás (felicidad significa, precisamente: para nosotros), sino que ella nos espera sólo en el punto en el que no nos estaba destinada, donde no era para nosotros. Es decir: por magia. En este punto, cuando la hemos arrancado a la suerte, ella coincide íntegramente con nuestro sabernos capaces de magia, con el gesto con que alejamos de una vez para siempre la tristeza infantil. Si es así, si no existe otra felicidad que sentirse capaces de magia, entonces se vuelve traslúcida la enigmática definición de la magia debida a Kafka, cuando dice que si se llama a la vida con el nombre justo ella acude, porque «ésta es la esencia de la magia, que no crea sino llama».¹¹⁹

Para Juan Mayorga:

Lo trágico aparece cuando el héroe, aunque sabe que su derrota es inevitable, no rehúye el combate. En ese combate que, contra toda esperanza, el héroe da, se anticipa un mundo en que él no podrá vivir, pero en que sí podrán vivir otros. El héroe trágico combate anunciando un nuevo orden para otros, lo que me hace pensar en la respuesta de Kafka a la pregunta de Max Brod: «Pero entonces, ¿no hay esperanza?», pregunta Max Brod, a lo que Kafka contesta: «Hay esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros.» ¿Para quién hay esperanza? Para el observador, para el lector, para el espectador. En *Himmelweg*, el gesto de desobediencia de la niña Rebeca no evitará que ella sea víctima de la máquina de muerte, pero en ese gesto sí aparece un mundo emancipado; de algún modo, ese gesto emancipa al espectador. Volvemos, claro, al campo del viejo Sófocles: al ver el combate de Antígona con Creonte, descubrimos que ella no puede ganar, pero en ese combate, en el hecho de que ella, a pesar de todo, combata, se anticipa un orden absolutamente otro que el orden de Creonte. En ese sentido, podemos reconocer en nuestro propio tiempo momentos trágicos en los que un pequeño ser humano combate contra un orden que sin duda lo derrotará, pero la verdadera derrota sería que no se diese el combate, y es cierto que en mi obra aparecen, alguna vez, esos personajes que combaten frente a toda esperanza. Quiero creer que en ese combate entregan esperanza a otros.¹²⁰

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 227. Tal vez sea *La lengua en pedazos* la obra en la que Mayorga haya puesto mayor capacidad creativa en favor de la búsqueda de una palabra que contenga tanto la espiritualidad como la insurrección. No es de extrañar que del título se desprenda la palabra “lengua” en relación a este encuentro con la palabra mágica sabedora que nace de un fracaso, de una incomunicabilidad.

¹¹⁹ AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 26.

¹²⁰ Ver anexo II: “Nadando entre medusas: Conversación con Juan Mayorga”.

En esta fase postadámica, el hombre no deja de inventar e inventar una palabra y otra, pero para llegar al desencuentro, incapaz ya de aproximarse al interior de las cosas que, según Reyes Mate, “nos es ajeno desde que quisimos hacerlo a nuestra imagen y semejanza. [...] A la palabra sólo le queda o bien imitar a Dios [...] o bien traducir lo que el mundo dé a entender”.¹²¹ Al ser humano, continúa el filósofo, le queda pasar de la charlatanería y las *sobredenumeraciones* a la palabra justa. Este es el paso que, junto a Walter Benjamin, recorre Juan Mayorga en busca de la palabra precisa. En palabras de Reyes Mate: “El papel del lenguaje —que es el de la vida— consiste en aproximarnos al carácter nominativo que tuvo el lenguaje adámico”.¹²²

Y de aquí el giro a la frase de Kraus, “origen es la meta”, esa vuelta primitiva donde la imagen dialéctica es la “reactualización de lo original”.¹²³ Pero no sólo eso, sino que, de existir verdad entre el ser humano y el lenguaje, si uno equivale al otro, cabría pensar que “el hombre y el mundo deben ser entendidos como textos que funcionan con la lógica del lenguaje, es decir, la verdad del hombre y la del mundo tiene que atender, igual que el lenguaje, al origen y a la meta”.¹²⁴ El camino es el de restaurar un origen que sea “fuente; comienzo, punto de partida”.¹²⁵ Pero también al nacimiento y a la muerte como dirá Fernando Bárcena, lector de Hannah Arendt.

Sin embargo, en la dramaturgia de Mayorga no hemos de entender que tal vuelta al *origen* haya de verse como un sentimiento empapado de nostalgia, más bien como acción, como aprendizaje. Como esperanza, según señala Mabel Brizuela en “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria” para “fundir el teatro histórico con el teatro político como hizo Esquilo con *Los Persas*”.¹²⁶ Una posición de la que si bien la memoria se sabe *imposible*, no abandona su intención.

De acuerdo con Reyes Mate, para Walter Benjamin, como para nosotros el teatro de Mayorga, “ir al origen es hacerse eco de las exigencias de esperanza o de justicia de un pasado frustrado y que habitualmente se da por clausurado, es decir, por perdido”.¹²⁷ Pero

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Op. cit.*, p. 228.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*. No podemos dejar de pensar en las investigaciones que realizó Grotowski en su “Teatro de las fuentes” en las que indagaba a través del canto y de otras técnicas, especialmente, tomando como inspiración diferentes disciplinas espirituales como el yoga, la danza de los derviches, las artes marciales... Puede consultarse la investigación de Anna Caixarch fruto de una tesis doctoral: Jerzy Grotowski, *Teatre i més enllà. Textos selectes 1969-1995*, Anna CAIXARCH i Inès CASTEL-BRANCO (eds.) Barcelona, Fagmenta Editorial, 2009. También Claire Spooner relaciona el teatro de Juan Mayorga con el de Grotowski, en este caso, sobre las concomitancias entre la palabra del dramaturgo madrileño y la búsqueda espiritual del director polaco en torno al teatro pobre y, por lo que a la actuación se refiere, acerca del contraste entre texto/audible e imagen/visible. SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 46 y pp. 137-138.

¹²⁶ BRIZUELA, Mabel, “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, pp. 4-5.

¹²⁷ *Op. cit.*, pp. 228-229. En *La piedra desechada*, Reyes Mate piensa cómo la justicia en tanto que proyecto abierto habría de ocuparse no sólo de lo que no tiene nombre, sino de lo que aún permanece “innombrado”. En esta línea remite a cómo cada uno de los fragmentos de la vasija rota benjaminiana podrían leerse en el caso de que “encontremos a cada parte su trozo correspondiente. Las partes no son iguales, como no lo son los trozos de un objeto roto. La justicia es el proceso impulsado por la parte ya localizada. La justicia general

eso no esto todo, ya que, como entiende Reyes Mate, no sabemos lo que realmente hemos perdido. Vamos hacia delante con una idea de progreso a la que tanto Benjamin como Mayorga, especialmente, en *El traductor de Blumemberg*, quiere pisarle el freno a la historia. Detenerle los pies a un tren imparable que simpatiza con el olvido absoluto. Un ir a contracorriente, dice Walter Benjamin en algunas ocasiones, pasarle el peine a la historia a contrapelo, en otras tantas. Un luchar de la memoria. Un luchar del que Juan Mayorga es consciente de su dificultad, sobre todo, de acuerdo con la tarea del historiador, pero también en cuanto al traductor, en cuanto al dramaturgo historiador que es Juan Mayorga.

Una tarea que no será otra que la de dejar que el pasado, el saber que contiene la piedra –la ruina en Benjamin– “nos dé a conocer el presente que él reconoce por su cuenta”.¹²⁸ Tarea que si se le escapa a la política, no debe ocurrirle a la poética. Y en el teatro, lo político y la asamblea, como lugares privilegiados, pueden “lograr breves interrupciones”.¹²⁹ Así es como, entre otras tácticas, se apoya Mayorga para crear su teatro-atlas. Sigamos un poco más en esta caída.

En el estudio que Ricardo Forster dedica al filósofo admirado por Juan Mayorga, nos recuerda que el lenguaje de la comunicación no ha de verse sólo como mecanismo lingüístico, sino como aquel “que ordena, que impone condiciones, que construye una lógica de la cuadrícula, que se maneja con el horizonte de la conceptualidad, que opera también como lenguaje del juicio”.¹³⁰ Un lenguaje que si bien parece moverse a lo largo de la *perspectiva artificialis*, para Walter Benjamin no es otro, piensa Forster, que el lenguaje burgués, el de la disciplina, el del publicista, el del burócrata: “Un lenguaje funcional, cargado de una potencia decisiva a la hora de ordenar el mundo”.¹³¹ Un lenguaje al que cabe romper su horizonte.¹³² Hablamos de la equiparación de la figura del dramaturgo, no ya a la del traductor –que también– sino a la del poeta, que puede “salirse de la violencia de la representación”.¹³³ Y esta crítica funcional al lenguaje se nos *presenta* en la dramaturgia de Mayorga, por ejemplo, en la ya citada pieza de *El traductor de Blumemberg*; en los personajes de GOTTFRIED y REBECA en *Himmelweg* y su puesta en escena de lo indecible; en la MUJER ALTA de *Animales nocturnos*...

Una imposible tarea del traductor de la que Ricardo Forster, insistimos, remarca cómo la posibilidad que habita en el poeta, que sabe que en el lenguaje “hay empatías

reside en el campo abierto o en la interpelación que nos dirige cada experiencia –cada trozo encontrado– de injusticia”. (Reyes MATE, *Op. cit.*, pp. 154-155)

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 234.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ FORSTER, Ricardo, *Op. cit.*, 122.

¹³¹ *Op. cit.* p. 126. Retomaremos la *perspectiva artificialis* de la mano del estudio de Bernat Lladó Mas: *Franco Farinelli: el llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

¹³² Juan Mayorga ve en Sanchis Sinisterra un maestro al que dice poder encontrar siempre perforando el horizonte. En esta línea, puede leerse José SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 18.

¹³³ FORSTER, Ricardo, *Op. cit.*, p. 128.

olvidadas, solidaridades perdidas”.¹³⁴ Un mundo que no puede ser dibujado, que no puede ser *puesto en escena*. Además, no nos parece extraño que Forster conciba que el lenguaje es fundador de violencia: La representación “no es un lenguaje inocente”.¹³⁵

1.5. Lo impronunciable, lo irrepresentable y la cita

Si bien uno de los aspectos tratados hasta el momento ha sido alrededor de la traducción y la lectura, el siguiente está relacionado con lo impronunciable, asunto que, más adelante, trataremos de conectar con el monólogo en *Himmelweg* y con la *narración* (lo épico y lo rapsódico para el teatro).

Tanto para Walter Benjamin como para Juan Mayorga, lo impronunciable es un límite que no podemos traspasar. Haciendo un trabajo de imaginación, podríamos hablar de lados, de *fronteras*. Según Forster, lo indecible “se guarda en el fondo del lenguaje” y, a su vez, “marca la distancia entre un puro gesto artificial, dominador, del que es portador del lenguaje de la representación y aquello que al fugarse por impronunciable señala que hay lo otro del lenguaje que promete la posibilidad de una unidad perdida”.¹³⁶ Y para que esta unidad se *recupere*, para que en la escena acontezca el teatro en el espectador, Juan Mayorga concibe la palabra teatral como configuradora de un mundo, entendemos, que no ha de ser exhibido. Como defiende Jean Baudrillard en *De la seducción*, un mundo que no nos haga caer en lo pornográfico.¹³⁷

Por lo que se refiere a lo irrepresentable, que tanto preocupa al dramaturgo, en *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, María José Ragué-Arias ha destacado la irrepresentabilidad como una de las características sobre las que reflexiona la dramaturgia de los noventa. En ésta se buscaría “lo inexpresable en el recurso de la forma y la utilización del lenguaje”.¹³⁸ Según Juan Mayorga:

En *Himmelweg*, los judíos no representan una obra cualquiera, sino aquella escrita por su verdugo para enmascarar la horrible realidad en que viven sus actores. El “teatro dentro del teatro” no tiene aquí voluntad de alejarse del hecho –el exterminio de los judíos–, sino de acercarse a él por una vía opuesta a la de la representación de la violencia física. Uno de los dos grandes temas de *Himmelweg* –el otro es el de la invisibilidad del horror– es el de esa segunda forma de violencia que se ejerce sobre las víctimas consistente en obligarlas a

¹³⁴ En este punto, Forster remite al texto *Para una crítica de la violencia*, de Benjamin. El investigador argentino dice: “nunca una ley debe ser imaginada o pensada desde un origen puro, pacífico; sino que en el *nomos*, en el comienzo de la ley, está la violencia, la violencia del lenguaje que juzga”. *Op. cit.*, pp. 128-129.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 129.

¹³⁷ Como desarrolla TIQQUN en *Teoría de la jovencita* la exhibición conduce al espectáculo. O a la náusea, podríamos decir, que sentirá el COMANDANTE en el *Himmelweg* de Juan Mayorga.

¹³⁸ RAGUÉ-ARIAS, María José, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, INAEM, Centro de Documentación Teatral, 2000, p. 137.

defender el relato de los verdugos. *Himmelweg* no nos presenta la vida de las víctimas [...], sino la falsa vida que para las víctimas ha escrito el Comandante.¹³⁹

En consonancia a la *poiesis*, en este caso, a la posibilidad de un poema después de Auschwitz (Theodor Adorno), Jean-Luc Nancy piensa en *La representación prohibida* cómo dicha representación podría ser posible si pudiese *decirse* en ella “aquello que, de otro modo, burla toda descripción”.¹⁴⁰ De este modo, Nancy se pregunta por qué y cómo representar hoy la *Shoah*.

En primer lugar, Nancy parece querer decirnos que tal representación estaría vinculada con la verdad del arte en sí, pero de “forma paradójica”.¹⁴¹ Este punto nos obliga a pensar la función del arte, entendemos, tal y como la observa Mayorga. Es decir, como construcción que necesita del artificio tanto metateatral como hiperreal. Ejemplo que veremos en *Himmelweg*, especialmente, alrededor de la farsa donde Juan Mayorga nos evidencia y nos remite a los elementos que, a cada instante, construyen –nos presentan– el proceso de dicha farsa. Ahora bien, el dramaturgo, en vez de mostrarnos la explicitud del horror, nos presenta su eco. Ese soplo, ese *aleph*, del que Jean-Luc Nancy se pregunta si no es “la resistencia de la fragilidad misma”.¹⁴²

En segundo lugar, Jean-Luc Nancy considera que la representación de la *Shoah* es “necesaria e imperativa, a condición de que la idea de «representación» sea comprendida en el sentido estricto que le debe ser propio”.¹⁴³ Sentido que puede equipararse con la lectura que acerca de la responsabilidad establece Joan-Carles Mèlich. En todo caso, Nancy incide en cómo los campos de exterminio serían el lugar de la “suprarrepresentación, en la cual una voluntad de presencia integral se da el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma”.¹⁴⁴ El lugar del morir, dirá Jean Améry en *Más allá de la culpa y la expiación*, donde la muerte está sustraída.

Jean-Luc Nancy condena toda idolatría, ya que entiende que es desde ella desde donde se convoca a la univocidad. Es más, en relación a la idea de *representación* para el judaísmo, piensa que si Dios no está en ningún lugar, si no tiene forma ni imagen o sólo la del hombre, es el hombre quien está hecho “imagen de lo que no tiene imagen”.¹⁴⁵ ¿Dónde quiere llegar Nancy? A rechazar toda representación que contenga la imagen que en sí

¹³⁹ FLOECK, Wilfried, “La *shoa* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, núm. 2, 2012.
<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php> (Última consulta 22 de marzo de 2014).

¹⁴⁰ NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida*, Buenos Aires, Nómadas, 2007, p. 16. Una de las primeras reflexiones que lleva a cabo Jean-Luc Nancy es la de plantearse el problema alrededor de lo idéntico como paradigma de lo moderno, allí donde la identidad pasa a pensarse como proyecto.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴² *Op. cit.*, p. 80.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 20-21. Quien haya tenido la oportunidad de estar en la plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires habrá podido escuchar el hilo de la voz de las Madres. Esa es la fragilidad que queremos evocar.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 12.

misma constituya una presencia (afirmada): “el ídolo no se mueve, no ve, no habla, «se le grita pero no responde», y el idólatra, frente a él, también es quien no ve ni comprende”.¹⁴⁶

La imagen esculpida de un rostro completo: tal es la verdadera prohibición. [...] a la palabra de Dios o, más exactamente, del Dios-que-es-palabra (y cuyo nombre, por esta razón, es impronunciable, puesto que no es nada dicho, sino el decir mismo). [...] Se deberá reconocer que la interpretación iconoclasta del precepto sólo conlleva una condena de las imágenes en cuanto presupone, de hecho, cierta interpretación de la imagen: es preciso que esta sea pensada como presencia cerrada, acabada en su orden, no abierta a nada o por nada y amurallada en una «estupidez» de ídolo.¹⁴⁷

Jean-Luc Nancy, y entendemos también que esta concepción puede trasladarse a la escritura de Juan Mayorga, no va a hacer otra cosa que defender esa posibilidad del poema después de Auschwitz, donde lo sensible se dé en el Arte en tanto que ausencia. De esta aparente contradicción, será en la ausencia, piensa Nancy, donde “se dé la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su sentido de verdad”.¹⁴⁸ Y esta idea será la que tantee nuestro dramaturgo en su escritura dramática, al menos, en la medida en la que no apunte hacia ningún tipo de exhibición, cediendo así el papel a la imaginación, a la interpretación del espectador-lector, a su crítica. La representación no es ningún tipo de simulacro. No es “un remplazo de la cosa original”, afirma Nancy, como no lo es tampoco, entendemos, la traducción. La representación:

No se refiere a una *cosa*: o es la presentación de lo que no se resume en presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.¹⁴⁹

Nancy entiende que si hay una cosa que la suprarrepresentación ha destruido en los campos es, justamente, la idea de representación. Además, considera ésta –su *posibilidad*– como el punto de inflexión que conllevaría a mostrar la *Schoah* como “la última crisis de la representación”,¹⁵⁰ razón que, obviamente, le lleva a hablar de la muerte nietzscheana de Dios, pero como “el fin de la muerte en el horizonte de su (re)presentación”.¹⁵¹ Ahora bien, por lo que a la palabra de Juan Mayorga se refiere, hemos de aferrarnos a la esperanza. En el ensayo “Totalitarismo y filosofía”, Agustín Serrano de Haro afirma que lo que murió en Auschwitz fue la idea de humanismo. Y si a partir de la ficción teatral Juan Mayorga nos hace reflexionar acerca de lo indecible, y de lo que aún no tiene nombre, no es menor el sentimiento que el dramaturgo comparte con Serrano de Haro, donde esa “idea de hombre puede ser reparada”.¹⁵²

¹⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 23-25.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁵² SERRANO DE HARO, Agustín, “Totalitarismo y filosofía”, en Reyes MATE, *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, p.53. En su estudio, Nancy se centra también en la importancia del prefijo re-. Entiende que, en la palabra re-presentación, éste no es repetitivo sino intensivo. Y en esta misma línea encontramos el pensamiento de Marc Augé en *Las formas del olvido* cuando habla de la atención al presente donde tal prefijo designaría aquello contrario a una repetición. De hecho, nos pone el ejemplo de

Como es sabido, la representación ocupó un lugar fundamental en el nazismo, y de ahí toda la parafernalia alrededor de la propaganda, extensible y camuflada en la publicidad actual, en el marketing, en las estadísticas. Y aquí pensamos de nuevo en Walter Benjamin, en cómo vio que el fascismo muta a través de la estética y como, frente a ello, opuso la politización del Arte, que Juan Mayorga traduce para el teatro en palabra poética. En *El mito nazi*, Jean-Luc Nancy y Lacue-Labarthe se preguntan por la *Gestalt* (la figura), por la especificidad del nazismo, por cómo la ideología devino lógica. Estos autores consideran que, de forma paranoica, el Arte trató por buscar la copia idéntica —la figura del ario—¹⁵³ y, como sabemos, el COMANDANTE nihilista de *Himmelweg*, incapaz casi de diferenciar la vida del teatro, somete —copia— sus deseos a aquellos de Berlín. Según Nancy, el mito nazi es “la construcción, la formación del pueblo alemán en, por y como obra de arte”.¹⁵⁴ No es de extrañar que a partir de la idea de suprarrepresentación termine por comparar el nazismo con una réplica de la “revelación monoteísta”, aspecto del que advierte que no es azaroso.

La suprarrepresentación nazi es la revelación invertida, la revelación que, al revelar, no retira lo revelado sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y el presente. [...] El judío es el representante [...] de la destrucción de la representación, entendida como suprarrepresentación. El campo de exterminio es la escena en donde la suprarrepresentación se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación.¹⁵⁵

En estas líneas entendemos que oscila la dramaturgia de Juan Mayorga, allí donde su escritura trata de abrir fisuras, brechas y puntos de fuga. No en vano, de acuerdo con Claire Spooner, tales interrupciones nos hacen ver la dramaturgia de nuestro autor de acuerdo con la imagen del rizoma que proponen, como veremos, Deleuze y Guattari. Es decir, entender esta dramaturgia como una cartografía que marcha en busca de un atlas teatral siempre a completar. En otras palabras, acercarse al teatro de Juan Mayorga bajo una mirada monadológica, influenciada, como sabemos, por la filosofía benjaminiana de la historia, donde la relación entre sus piezas no es casual sino dialéctica:

Il s'agit d'une vision monadologique du monde et de la politique, qui enterrète et représente les événements comme des singularités composant le tissu discontinu de l'histoire, la représentation de l'histoire et du monde dans la mise en scène de l'image dialectique de

cómo re-comienzo, no significa empezar de nuevo, sino, en cambio, una inauguración que es radical. ¿Qué quiere decir con ello? Entender que “una misma vida puede experimentar varios principios [...] crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abra las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno”. Pero no sólo eso, sino que, por un lado, el tiempo presente es el de la conjugación del olvido, pues en él, en el presente, o se recupera algo o se pierde, pero, por otro, que releer no es sino vivir sin anticipar, “sin renunciar a ver venir, como si, al disiparse el olvido de la intriga a medida que avanza la relectura, ésta nos retornara a un tiempo las dulzuras del retorno y las delicias de la espera”. (Marc AUGÉ, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 67-68 y p. 74). En *Exercicis d'amor*, del Pontflotant, casi al final de la pieza, Pau leía en una carta cómo el presente es el tiempo en el que sólo se puede amar. En *La herencia del olvido*, Reyes Mate piensa el prefijo re- en relación a re-pensar, es decir, reconocer que “los sin-nombre, los no-sujetos, las víctimas y los vencidos de la historia” forman parte de la realidad: “Re-pensar la política teniendo en cuenta la barbarie significa cuestionar el progreso como lógica de la política” (Reyes MATE, *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae, 2008, p. 170).

¹⁵³ LACOE-LABARTHE, Philipe y NANCY, Jean Luc, *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos, 2011, p. 20 y 26.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 46-47.

Benjamin, notion que Mayorga lui-même reprend a son compte dans ses textes théoriques et dans ses entretiens. Elle implique une expérience subjective du temps, que devient qualitatif (et non plus quantitatif): ainsi, il s'arrête sur les ruptures et les crises face a l'apparente continuité du discours des vainqueurs. En revanche, la discontinuité ne peut se manifester sous forme de récit, mais d'image, une image instaurant une dialectique entre le passé et le présent, un conjonction dans laquelle il n'y a pas de relation causale, mais un saut, une interruption.¹⁵⁶

La interrupción, o la cita, como defiende Xavier Puchades en “Para asaltar la memoria”, pasa a verse en el teatro de Mayorga como base fundamental de la intertextualidad. De este modo, la dramaturgia de nuestro autor presenta constantes puntos de fuga, citas *peligrosas* desestabilizadoras a partir de un sinfín de voces que interrumpen el texto, pero sólo para hacerlo continuar.

En *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Beatriz Sarlo habla de la cita como una “arqueología inversa”,¹⁵⁷ como el lugar desde donde el pensador admirado por Mayorga configura su pensamiento a partir de los restos, de las ruinas “de un edificio nunca construido”.¹⁵⁸ Asimismo, como tanteábamos acerca de la vasija rota, Sarlo se pregunta si sería posible rearmar un todo a partir de fragmentos. Según la investigadora argentina, para Walter Benjamin, y así lo vemos nosotros en Mayorga, el arte mismo de la escritura se alía al de la cita, allí donde una escritura se aproxima a otra. Es decir, el espacio en el que la escritura se hilvana con más de una memoria, allí donde una escritura “es arrancada de su escritura original, de su aura, para hundirse en otra escritura, rodeada de otras marcas y de otros sentidos”.¹⁵⁹ Para Sarlo, la cita se presenta como una estrategia de conocimiento, como un aforismo que ha sido separado de su original.

Desde la lectura de *La tarea del traductor* remitíamos al fragmento, al detalle, hablábamos de la traducción como cadena, como la entiende Mayorga. De igual modo ocurrirá en el caso de la cita que, inalcanzablemente, amplía su lectura hasta el infinito. Como en Kafka, siempre hay otro escalón.

Si has comenzado pues un camino, sigue adelante en cualquier circunstancia; sólo puedes ganar; no corres ningún peligro; quizás al fin caigas, pero si al dar los primeros pasos te hubieras arrepentido y bajado la escalera, te habrías despeñado desde el comienzo mismo; y esto no sólo es probable sino seguro. Si no hallas nada detrás de las puertas, hay otros pisos; si no encuentras nada arriba no importa; continúa subiendo. Mientras no dejes de subir no terminaran los escalones; bajo tus pasos ascendentes, ellos crecen hacia lo alto.¹⁶⁰

¹⁵⁶ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 20. A partir del psicoanálisis lacaniano, en la tesis doctoral ya mencionada, Claire Spooner estudia la interrupción de lo Real en tanto que brecha, fisura en el lenguaje que, en el apartado “Le Réel dans la «faille»”, traslada tanto a la violencia de la palabra como a la idea de *shock* en la dramaturgia de Juan Mayorga, pero también por lo que se refiere a las repeticiones, a las diferencias y al artificio. *Op. cit.*, pp. 181-228.

¹⁵⁷ SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 24. Idea, además, que nos hace pensar en *La construcción de la muralla china*, de Kafka, cuento al que tanta atención ha prestado Reyes Mate.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 29

¹⁶⁰ KAFKA, Franz, “Abogados”, *La condena y otros relatos*, Akal, 1987, p.69.

De acuerdo con Beatriz Sarlo, hablamos de cómo la intencionalidad sería la de un despliegue (así lee también Mabel Brizuela la dramaturgia de Mayorga): “Desplegar las hendiduras de un texto o recuerdo conduce al encuentro de nuevas hendiduras; alisar una imagen [...] es encontrar en la nueva superficie las líneas de la superficie anterior pero modificadas”.¹⁶¹ Hablamos de una nueva apertura, de una nueva permeabilidad entre la cita y la traducción, ya que, según Sarlo, ambas permiten “escapar a la incompreensión que Babel ha puesto en las sociedades humanas y sus lenguas, pero esa salida no se abre a partir de la igualdad, sino de la diferencia”.¹⁶² De la política de la diferencia, tal y como entiende Jorge Dubatti el teatro. El lugar donde vive el poeta, podemos pensar con Walter Benjamin, un acto de resistencia que para Mayorga consiste en escuchar lo que la palabra sabe de otro tiempo.

1.6. *Himmelweg*, monólogo y silencio

Si hablamos de la palabra cabe hablar del silencio. Pero no sólo de un silencio que la palabra calla sino que lo sugiere. Y especialmente para eso afirma Juan Mayorga haber escrito *Himmelweg*. Para el silencio final, para que resuene bien esa nada. “El silencio es un lenguaje”,¹⁶³ así lo piensan también Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich ante Auschwitz. No ven en él un fracaso de la comunicación, sino “una forma de expresar lo indecible”, al menos, siempre que no se lo conecte al olvido. Según Juan Mayorga:

Creo que el fracaso de la comunicación se da más en las palabras que en el silencio. Es decir, es cierto que hay ocasiones, estoy pensando en *Animales nocturnos*, cuando la Mujer Baja dice: “No sé por qué paran la fuente de noche, no creo que sea tan caro. Yo creo que cuando hay ese silencio, él la está mirando como diciendo “esta mujer, no puedo entenderme con ella, no la entiendo, no la comprendo”. Yo creo que en *Himmelweg* y *Hamelin*, el silencio es muy importante. En *Himmelweg*, porque al fin y al cabo lo que dicen [...] a excepción de Gottfried, no es su verdad, sino lo que ha escrito para ellos el comandante en un texto que al fin y al cabo enmascara su tragedia. Es decir que de algún modo, *Himmelweg* no es una obra sobre la manipulación, sino también sobre cómo se manipula a las víctimas para que enmascaren su propia tragedia, para que de algún modo fortalezcan el relato del vencedor. En este sentido, en *Himmelweg*, la única verdad está en el silencio. Es decir, que hay una tonelada de mentiras, hay las voces en presente del comandante y del delegado de la Cruz Roja –al fin y al cabo el presente es el tiempo del vencedor; mientras que hay la voz de los judíos, de las víctimas, no sabemos la verdad, sino eso, lo que ha sido escrito para ellas. De forma que esos personajes, esos niños de la peonza, esa pareja en el banco, esa niña Rebeca, permanecen para nosotros como enigmas, como misterios, como promesas de una vida que se interrumpió. [...] Y de algún modo, toda la obra está construida para que resuene este silencio, de forma que al final, a la niña le

¹⁶¹ *Op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁶² *Op. cit.*, p. 76.

¹⁶³ BÁRCENA Fernando y Joan-Carles MÈLICH, “La lección de Auschwitz”, en Reyes MATE, *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 257-258.

piden que cante una canción, pero paradójicamente, en esa canción, que es una canción forzada (o sea, le han pedido que cante una canción) está su vida, su aliento.¹⁶⁴

De forma parecida lo ha expuesto también Marco Antonio de la Parra, otro maestro de nuestro dramaturgo. En este caso, como estrategia dramática en torno al monólogo del que el actor/actriz es “un náufrago”.¹⁶⁵ El monólogo, escribe el autor chileno, es “el arte del cuerpo en carne viva [...] No es arte de contar el monólogo. El monólogo es el cuento. El actor no es un cuentacuentos. El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado”.¹⁶⁶

Hay que escribirlo pensando en que no se podría hacer otra cosa que decir eso, que es lo único posible, que hablar es un acto fatal, que se corre un peligro inminente. Eso es lo más bello del monólogo. De tanto hablar convierte sus silencios en manantiales solares, rayos de luz que atraviesan la caverna. Cada silencio debe oler a peligro, a dolor infinito, a lento movimiento de un animal malherido. Hasta el del comediante debe dejar que la risa quede suspendida en el aire. Debe entrenar el peligro del silencio.¹⁶⁷

Esa palabra creadora de brecha es la que toma voz, especialmente, en “El relojero de Núremberg”, en el monólogo del DELEGADO de la cruz roja, en la primera escena de *Himmelweg*. Pero también en el resto de la obra a través de unos personajes —figuras— que, en cierta medida, parecen mirar a los de Kafka. Poco de ellos podemos saber a parte del papel que se les ha asignado para la representación, para esa visita que ensayan cómo han de estar preparados, disponibles, como parece estarlo también HOMBRE ALTO para HOMBRE BAJO en *Animales nocturnos*.

Como ha estudiado Laura Fobbio en su artículo “El yo en carne viva: monólogo, memoria y silencio”, hablar del monólogo mayorguiano es hablar de un vértigo con el que el dramaturgo pretendería urdir la memoria individual y la social. Éste “proyecta voces que recuerdan, citan, se preguntan, silencian, se imponen y denuncian, problematizando la definición de dicha obra dramática”.¹⁶⁸ Según Fobbio, ese corte al que remite De la Parra puede encontrarse en *Cartas de amor a Stalin* o en *Fedra*. Asimismo, sobre la primera, BULGÁKOV —“allí donde escribe”— hace intervenir al propio dictador, bien “encarnando él o su esposa la figura de Stalin o dándole entidad de espectro, percibido por Bulgákov y el público, e invisible para Bulgákov”.¹⁶⁹ Para Fobbio, que apela a los principios de Sanchis Sinisterra, el monólogo es “el motivo y el motor del discurso”¹⁷⁰ y, a su vez, invita a una

¹⁶⁴ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, pp. 473-474.

¹⁶⁵ DE LA PARRA, Marco Antonio, *La palabra en el abismo, Carta a un joven dramaturgo*, México, Paso de Gato, núm. 13, 2010, p. 19. Como recoge Spooner, Juan Mayorga aprendió de los talleres de Marco Antonio de la Parra la concepción del teatro como espacio para la libertad, allí donde todo puede sugerirse. Por lo que se refiere a la puesta en escena de la historia, el aprendizaje que de De la Parra nos interesa destacar y que, de acuerdo con la investigadora francesa trasladamos a la dramaturgia de Mayorga, es que “hay que contar historias de los muertos para los vivos” (Claire, SPOONER, *Op. cit.*, pp. 44-45).

¹⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁸ FOBBIO, Laura, “El yo en carne viva: monólogo, memoria y silencio”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 101.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 102-103.

comunicación entre los personajes y el espectador-lector desde ese “monologar de Stalin y la presencia silente de Bulgákov”,¹⁷¹ comprometiéndonos, a nuestro entender, con la empatía. Con la escucha.

Fobbio remite también a Rafael Spregelburd, concretamente, para prestar atención a cómo las estrategias dramáticas del pasado fin de siglo configurarían un monólogo que “se aleja de los rasgos que lo vinculan al drama y se aproxima a la narrativa moderna, produciéndose una hibridación genérica”.¹⁷²

De acuerdo con Fobbio, se trataría de aprovechar esa mirada —esa *narraturgia* de la que habla Sanchis Sinisterra— con tal de indagar justamente en la hibridación como cuestionamiento de las posibilidades para la escena: una búsqueda de teatralidad que pueda servirle tanto al teatro como a la reflexión. A nuestro entender, tal focalización bien puede darse alrededor de la narrativa como a través de otras transversalidades.

Los monólogos del hombre de la Cruz Roja y del Comandante, sin puntos suspensivos ni silencios que obstaculicen el devenir, anuncian a la audiencia sobre un pasado de horror y violencia: su verborragia opera como una especie de ‘vómito metateatral o metadramático’. En ambos monólogos, el lector/espectador es interpelado como “audiencia ficcionalizada” (Sanchis Sinisterra, 2004³: 23), es decir que, además de ocupar el rol de público/lector ‘real’ de la obra, es incorporado como visitante del “Camino del cielo”.¹⁷³

I El relojero de Nuremberg. “El relojero de Nuremberg” es la primera escena de *Himmelweg*. Veamos lo que el DELEGADO de la Cruz Roja parece querer decirnos. Nos interesa la capacidad poética desarrollada por Juan Mayorga por lo que se refiere a una experiencia de la pérdida. Cabe recordar que el dramaturgo no quiere competir con el testigo. De hecho, vale la pena apuntar que ni el DELEGADO de Mayorga, ni el Maurice Rossel interpelado por Lanzmann vieron nada de lo que en el campo ocurría. Ni él ni el COMANDANTE tienen nombre en el *Himmelweg* de Mayorga.

Llega el DELEGADO. Habla. Pronto sabemos que trabaja en la Cruz Roja. Pronto descubrimos que le importa la gente, que por eso eligió trabajar ahí. Sabemos que no fue admitido la primera vez que intentó ingresar, sino la segunda, justo cuando aceptó ir a Alemania, justo cuando nadie quería hacerlo. “Siempre me ha importado la gente”,¹⁷⁴ repite. Dice que entendía el alemán, que aceptó nada más se lo propusieron. Y pensó que podía hacer algo por ella, trasladándose a Berlín, visitando los campos de concentración, revisando que se cumplieran los tratados internacionales. Así se sentía útil, sentía que podía ayudar, que podía salvar a algún condenado a muerte y, en caso de que alguno de los suyos fuera a ser ejecutado, sentía también que podía decirle a los alemanes que uno de ellos sería ejecutado. Ellos o nosotros: “Sé de un piloto inglés que está preso en Inglaterra. Será

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁴ MAYORGA, Juan, *Himmelweg*, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011, p. 131.

ejecutado si este hombre es ejecutado”. El DELEGADO narra en presente y pasa a narrar en futuro. Su discurso va y viene. Pero vuelve al pasado.

Nos dice que en ese momento vivía junto a un lago, en una casa que le había cedido el gobierno alemán; que nunca había vivido en una casa así, que mantiene eso como un buen recuerdo. Que por suerte se olvida antes de lo malo que de lo bueno. Relata cómo vivía junto con otros delegados de la Cruz Roja, que sólo tenía “relaciones mínimas” con los alemanes”. Con “ellos”.¹⁷⁵ Cuenta que una mañana habló con un compañero acerca del retrato de un hombre judío, que aparecía junto con su mujer y su hija. El retrato de aquel que había sido propietario de la casa y “nadie se había molestado en retirar”.¹⁷⁶ Primero, la conversación les llevó a hablar de pintura y, después, a decidir quién de ellos visitaba el campo. Quiere excusarse, parece querer contarnos que no había chantaje posible, que un judío no puede ser señalado como podría serlo otro que fuera a ser ejecutado; que no se les podía decir a los alemanes “sé de un hombre inocente que será ejecutado si éste hombre es ejecutado”.¹⁷⁷

Sigue con su historia. Explica que frente al retrato de la familia judía decidió visitar uno de aquellos campos a los que accedió sin una licencia adecuada, ahora sí, como Maurice Rossel, a cambio de tabaco, medias y algunos transistores. Cuenta que en el campo lo recibió un comandante elegante, un hombre de su edad al que no se podía haber imaginado así. Comenta que le ofreció un café. El DELEGADO le explica porque ha ido hasta allí y, con un rodeo, le insiste que puede enviar medicamentos. El alemán reconoce su acento, aunque no precisa cuál. Sin embargo, dice que estuvo en ese país durante unas vacaciones, que “la guerra me dio esa oportunidad, de salir al extranjero”.¹⁷⁸ El DELEGADO describe el espacio donde le espera el alemán como una oficina. Hablan de su país hasta que cree haberle dado cierta confianza: “de hacer teatro”.¹⁷⁹ El DELEGADO le presta ayuda, le recuerda que puede enviarle esas medicinas. El alemán contesta que sí, aunque para ello el DELEGADO necesita información. El COMANDANTE “guarda silencio”, aunque termina diciéndole que no ve por qué no.

A partir de aquí terminan los gestos más claros entre *Alguien vivo pasa y Himmelweg*. Se incrementa la intensidad de una farsa que ya había empezado. El DELEGADO remite a una llamada que realiza el alemán. Informa que él va a visitar el campo y que necesita que avisen a GOTTFRIED.¹⁸⁰ “Nuestro invitado tiene permiso para abrir cualquier puerta”, dice

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ En un pasaje de *Eichmann en Jerusalén*, Hannah Arendt señala que el uso de eufemismos estaba normalizado, las palabras estaban sujetas a “normas de lenguaje”. En vez de decir, por ejemplo, matar o asesinar, se decía Solución Final, evacuación... No queremos adentrarnos en ese tema sino anotar que el propio Eichmann, como hace el DELEGADO de *Himmelweg*, visitó un campo y redactó un informe. Visitó la fase previa, señala Arendt, de las “futuras cámaras de monóxido de carbono de Treblinka, uno de los seis campos de exterminio del Este, en el que morían varios cientos de miles de judíos. Poco después, en el otoño del mismo año, Müller, el superior inmediato de Eichmann, le mandó inspeccionar el centro mismo de las zonas occidentales de Polonia incorporadas al Reich, llamadas el Wasthenaug. [...] El campo se hallaba en pleno funcionamiento, pero el sistema era distinto al empleado en el anterior, ya que en vez de cámaras de gas

el alemán, mientras añade que “los judíos son muy celosos de sus cosas. No les gusta que un extraño merodee en sus cosas”. Le ofrece otro café, que el delegado acepta. Le muestra la biblioteca.

Él me explica que, antes que alemán, se siente europeo. Desea que la guerra acabe cuanto antes, porque él la vive como una guerra civil. Señala su biblioteca: “Calderón, Corneille, Shakespeare... Esto es Europa para mí”. Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Es un hombre de más cultura que yo, eso resulta obvio. Un hombre cuya condición social le ha permitido ir a los mejores colegios, viajar, conocer gente interesante.¹⁸¹

1.7. La biblioteca del mal, campo y modernidad¹⁸²

Para Juan Mayorga el teatro es “infinitamente elástico”.¹⁸³ De hecho, duda que haya una historia que no pueda construirse. Esta idea es interesante en la medida en la que, si bien el dramaturgo dice partir de lugares diversos a la hora de crear, reconoce al mismo tiempo cierto pudor a la hora de escribir personajes intelectuales o filósofos, como pueda ser el caso de este COMANDANTE de *Himmelweg*, el BULGÁKOV de *Cartas de amor a Stalin* o el COPITO de *Últimas palabras...*, lector de Montaigne. Por un lado, como hemos aludido, el autor tendría en mente la «zona gris» de Levi y, por otro, como veremos más adelante, la utilización de la máscara del *animal*.

Ahora bien, el punto que queremos desarrollar en este momento nos devuelve la mirada a la de Walter Benjamin. En este caso, alrededor de ideas como que la civilización ha de sobrevivir a su propia cultura o que no hay documento que a su vez no sea de barbarie. Según Beatriz Sarlo, el filósofo habría tratado de “rescatar la dignidad de esos «hombres alemanes» cuyas cartas, poco antes, había recopilado para mostrar que Alemania, en su historia no había producido solo barbarie”, jugándose la vida suicidándose en Port

se utilizaban camiones. He aquí lo que Eichmann vio: los judíos se encontraban en una gran sala; les dijeron que se desnudaran totalmente; entonces llegó un camión que se detuvo ante la puerta de la gran estancia, y se ordenó a los judíos que entrasen, desnudos, en el camión; las puertas se cerraron y el camión se puso en marcha. “No sé cuántos judíos entraron, apenas podía mirar la escena. No, no podía. Ya no podía soportar más aquello. Los gritos... Estaba muy impresionado, y así se lo dije a Müller cuando le di cuenta de mi viaje. No, no creo que mi informe sirviera de gran cosa. [...] Eichmann volvió a decir que allí vio el espectáculo más horrible que había contemplado en su vida. Cuando llegó, apenas pudo reconocer el lugar, en el que antes se levantaban solamente unos cuantos bungalows” (Hannah ARENDT, *Eichmann en Jerusalem*, Barcelona, De bolsillo, 2010, pp. 129-130 y p. 132).

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 133.

¹⁸² El título de este apartado es un guiño a la pieza *La biblioteca del diablo*, de Juan Mayorga. En ella, el personaje del JUEZ interroga sobre el paradero de los hermanos de ANA. En la biblioteca los libros se encuentran ordenados del bien al mal. El primero de ellos es *Job*, el último, un diario, “Pesadilla” (Juan MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009, p. 119). La idea de ordenación de la biblioteca –el gesto, tal vez–, se repite también en *La lengua en pedazos*, en este caso, a través de la voz del INQUISIDOR: “Mas cuando entro en esa ermita, no hallo el Sacramento, sino una biblioteca de muchos libros. Al tocarlos descubro que no están ordenados según el alfabeto, sino del Bien al Mal. El primero es la Biblia, el último uno de páginas negras que arde sin consumirse. A él me empujan las voces que me han guiado hasta allí, que ahora dicen como una sola: «¡Lee y obedece!». «¡Lee y obedece!». «¡¡Lee y obedece!!». (*Silencio*) Palabras” (Juan MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 2014, p. 210. p. 562).

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 4.

Bou.¹⁸⁴ Sin embargo, en la escena de la biblioteca de *Himmelweg*, el interés está en la tensión, especialmente, cuando el COMANDANTE dice: “Esto es Europa para mí”, refiriéndose a sus libros. Es decir, no sólo la puesta en duda de los principios de la era ilustrada planteada, sino Auschwitz como la culminación de la racionalidad llevada a la práctica, a la lógica. A un logos vuelto mito, diría Jean-Luc Nancy.

Auschwitz pasa a ser el punto de inflexión que trunca, si se quiere, una parábola de la que tanto el propio Mayorga como Reyes Mate han dejado constancia en su estudio “Avisadores de fuego”,¹⁸⁵ donde detallan cómo autores como Walter Benjamin, Franz Rosenzweig o Joseph Kafka supieron vislumbrar un horror que aún estaba por llegar.

Para Joan-Carles Mèlich, como lo es también para Carmen de las Peñas, estudiosa del teatro crítico de Mayorga, “es necesario investigar el significado ético y político del exterminio”.¹⁸⁶ Y entendemos que es bajo esta mirada donde el dramaturgo nos presenta la visita del DELEGADO de la Cruz Roja. Una visita a un campo de concentración que se inicia en la de la biblioteca de un nazi, que es su anfitrión. Juan Mayorga nos interpela desde un comandante culto que adora el teatro. Ahora bien, por una parte, el dramaturgo tiene en cuenta, decíamos, tanto la «zona gris» de la que habla Primo Levi como la confusión entre cultura y barbarie desde la figura del COMANDANTE, que comparte ciertos rasgos, creemos, con el EMMANUEL de *La paz perpetua*. Pero también con Kant, Eichmann, Jünger o Speer. Por otra, de acuerdo con Claire Spooner, la línea entre cultura y barbarie servirá a Mayorga para indagar alrededor de la civilización y de animalidad, como veremos más adelante en sus piezas de animales.¹⁸⁷ No obstante, como insiste Wilfried Floeck en “La *shoa* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, oponer cultura a barbarie no puede ser sino una ingenuidad. Asimismo, como ha escrito el dramaturgo en “Cultura global y barbarie global”:

Durante algún tiempo se pensó que cultura y barbarie eran mutuamente excluyentes. Se pensó que el hombre rico en experiencias culturales no podía ser un hombre bárbaro. Sin embargo, ya antes del Holocausto, alguien se atrevió a decir que todo documento de cultura es, al mismo tiempo, un documento de barbarie. Después del Holocausto, contraponer cultura a barbarie es una peligrosa ingenuidad. Se puede escuchar la mejor música por la mañana y torturar por la noche. Se puede llorar de emoción ante un cuerpo pintado o esculpido y contemplar con indiferencia el dolor de un ser humano. Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio.¹⁸⁸

¹⁸⁴ En “La torpeza del destino”, Sarlo escribe cómo la biblioteca de Walter Benjamin cayó en manos de la Gestapo tras una incautación en París. Aun así, Sarlo señala que la mitad de los libros del filósofo no salieron de Alemania. Además, como cuestionamiento a la cultura y a sí mismo, pueden leerse las siguientes piezas de Enzo Cormann: *Signe la tormenta* (1977), *La rebelión de los ángeles* (2003) y *Cairn* (2004). Como piensa Juan Mayorga, la primera de éstas bien podría leerse como pieza del teatro del Holocausto.

¹⁸⁵ MATE Reyes y Juan MAYORGA, “«Los avisadores del fuego»: Rosenzweig, Benjamin y Kafka”, en Reyes MATE (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 77-104.

¹⁸⁶ PEÑAS GIL, Carmen de las, *El teatro crítico de Juan Mayorga: Himmelweg y La paz perpetua*, UNED. 2007/2008. (Archivo prestado por Juan Mayorga).

¹⁸⁷ SPOONER, Claire, Op. cit., pp. 434-437.

¹⁸⁸ Cit. en FLOECK, Wilfried, Op. cit. y Juan MAYORGA, “Cultura global y barbarie global”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 1999, p. 61.

Según el Primo Levi de *Si esto es un hombre*:

Todos deben saber, o recordar, que tanto Hitler como a Mussolini, cuando hablaban en público, se les creía, se los aplaudía, se los admiraba, se los adoraba como Dioses. Eran «jefes carismáticos», poseían un secreto poder de seducción que no nacía de la credibilidad o de la verdad de lo que decían, sino del modo sugestivo con que lo decían, de su elocuencia, de su arte histriónico, quizás instintivo, quizás pacientemente ejercitado y aprendido. [...] Eran gente cualquiera. Los monstruos existen pero son los hombres comunes, los funcionarios dispuestos a creer y obedecer sin discutir.¹⁸⁹

A este burócrata le será indisociable su pertenencia a la fábrica de muerte definida por Hannah Arendt. Como vimos con el estudio de Jaume Peris, ésta estaría vinculada a “la idea de productividad, relacionando la figura privilegiada de la revolución industrial sobre la que se sostiene el proyecto económico y social de la modernidad europea”.¹⁹⁰ El nazismo será entonces una “hipertrofia” del proyecto ilustrado donde la técnica se radicaliza en el exterminio de “lo no idéntico”. Es decir, la abolición de toda singularidad allí donde las posibles diferencias son “subsumidas por los modos de intercambio mercantil y el sistema de categorizaciones”.¹⁹¹ Y en este punto cabe tener bien presente tanto la banalidad del mal de la que habla Hannah Arendt como el momento en el que surgen los campos de concentración. Como escribe Peris, éstos aparecen en un proceso donde, por un lado, se encuentran “el conjunto de las naciones modernas [...] los dispositivos estatales que producen la inteligibilidad de los cuerpos” y, por otro, allí donde existe “la disponibilidad de lo ente al reducir lo existente a lo que puede ser incluido en el espacio homogéneo y calculable de la representación”.¹⁹²

El campo se presenta como un paradigma de la modernidad donde el todo ha llegado a ser posible. Allí donde el totalitarismo aparece como el *lugar* en el que no puede existir experiencia compartida; allí donde no existe *sujeto*, sino “figuras”. Allí donde todo es posible “porque como puro espacio de excepción”, sigue Peris, “de inclusión de aquello que la ley en su propia constitución excluía, ninguna posibilidad queda fuera de las alambradas”.¹⁹³ Y a este engranaje pertenece el COMANDANTE de Juan Mayorga, pero también, a su pesar, el DELEGADO y el resto de personajes sometidos: unos como cómplices y otros como producto sobrante. Los desechos que ya no necesita la maquinaria para la publicidad de su farsa.

Aunque desde posiciones distintas, como recuerdan Michel Onfray y Hannah Arendt acerca del juicio en el que se condenó a Eichmann a muerte en Jerusalén, Eichmann declaró haber vivido toda su vida bajo Kant y el imperativo categórico. No podemos sino insistir en que, tras esa racionalidad, Eichmann pretendía ejecutar su tarea con la mayor precisión y disciplina posible. Ese “todo es posible” provenía de un código previo que llevó al exterminio programado. Ahora bien, Giorgio Agamben parece ir más

¹⁸⁹ LEVI, Primo, “Si esto es un hombre”, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph Editores, 2010, p. 242.

¹⁹⁰ PERIS BLANES, Jaume, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹¹ *Op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 43.

¹⁹³ *Op. cit.*, pp. 89-90.

allá del acontecer burocrático y se aproxima, entendemos, a la mirada de Derrida, en la que insiste Melich: “El acontecimiento [...] no solamente es lo que sucede sino también lo que *puede* suceder. [...] es *la* posibilidad humana, la posibilidad que muestra la extrema *finitud* de la *condición* humana”.¹⁹⁴

Y esa finitud es también abordada en el *Himmelweg* de Juan Mayorga, como sabemos, desde una ficción que trata de presentar la complejidad de la memoria. En *Himmelweg* hallamos ecos constantes de la barbarie que definen nuestra cultura. Ejemplo de ello es el COMANDANTE y la exhibición de los volúmenes que pueblan su biblioteca. Pero dejemos un instante *Himmelweg*, adentrémonos brevemente en otras poéticas del autor que también abarcan el dolor, especialmente, desde esa vertiente *narrativa* que Juan Mayorga gana para el teatro como son los casos de *JK*, *Job entre nosotros*, *Ante la ley* o *Wstawac*, como un homenaje a Primo Levi.

1.7.1. *JK, Job entre nosotros y Ante la ley*

Las preguntas de Job volvieron a ser preguntadas,
desde luego, ante aquella catástrofe europea
que conocemos como el Holocausto,
en que millones de inocentes fueron sacrificados.
Muchos hombres se han preguntado desde entonces:
¿dónde estuvo Dios en Auschwitz?
¿Dónde estuvo el hombre en Auschwitz?
Juan MAYORGA, *Job entre nosotros*

*JK*¹⁹⁵ es un texto que remite a los últimos momentos del propio Walter Benjamin. Un texto que si bien parece narrativo, no es *JK* quien habla. De hecho, la referencia que Juan Mayorga dedica en esta pieza teatral a Walter Benjamin es desde la posición del enemigo, “un traidor o un espía” que le siguiese. Afirma el dramaturgo que en ningún momento se hubiera permitido ponerle voz al pensador alemán sino hacer resonar su silencio, tal y como ocurre también en *Himmelweg*. Para Mayorga, lo más trágico del relato deviene en el intento de huida a España y su suicidio en Port Bou: “El relato no nos sitúa en el centro que corresponde al Lager, ni siquiera en el gueto o en los trenes que llevan de éste a aquél, sino fuera de esa siniestra trinidad de la Shoá”.¹⁹⁶

Si bien en una primera instancia podríamos pensar que el título remite a Joseph Kafka, según García Barrientos, evoca a Judío Comunista, términos con los que el propio Mayorga se apoyaría para cuestionarnos si “¿tiene derecho al suicidio un verdadero

¹⁹⁴ MELICH, Joan-Carles, *El otro de sí mismo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Textos del cuerpo, 2010, p. 45, *cit.* en MARCH Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ GARCÍA, “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*”, *Stichomythia* 13, 2012, p. 121. Volveremos a la idea de acontecimiento en el último capítulo.

¹⁹⁵ El texto fue estrenado dentro del espectáculo *Exilios*, del grupo Astillero, el 1 de Septiembre de 2005 en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Está publicado en la antología *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009, p. 143-144.

¹⁹⁶ GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís, “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, en Mabel BRIZUELA, (ed.) *Op., cit.*, p. 51.

revolucionario? ¿No es el suicido un gesto egoísta que un revolucionario no puede consentirse?”¹⁹⁷

En el “Libro de Job y el pájaro” de *El hombre y lo divino*, María Zambrano se preguntaba si el texto del Antiguo Testamento se habría representado alguna vez en un recinto sagrado y así se lo pregunta también Mayorga en el prólogo de *Job entre nosotros*, pieza que fue estrenada en 2004 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, con dirección de Guillermo Heras.

Para Zambrano, el *Libro de Job* tiene ecos de auto sacramental, remite al silencio de Dios, pero sobre todo, al carácter trágico de Job en tanto que abandonado, encerrado en sí mismo, señor de su destino, “a solas, sin más. [...] El hombre con su carga, con la carga de padecer su propia trascendencia. En todo tiempo será así, cuando el hombre se quede solo”.¹⁹⁸ Sin embargo, la lectura que realiza Chesterton de este libro –y extiende al resto del Antiguo Testamento– es la de la soledad de Dios.

Dios no sólo es el principal protagonista en el AT, Dios es, hablando con propiedad, el único protagonista en el AT. [...] El libro intenta con tanto encono afirmar la personalidad de Dios que casi afirma la impersonalidad del hombre. A menos que ese gigantesco cerebro cósmico haya concebido una cosa que es insegura y vacía, el hombre no posee la suficiente tenacidad para asegurar su permanencia.¹⁹⁹

Según Zambrano, el error de Occidente, y no podemos estar sino de acuerdo, consiste en creer que el hombre, si quiere enaltecerse, ha de desarraigarse de sus entrañas. La filósofa entiende que, si el corazón se abre a ellas, las entrañas no dejan de trabajar. Y en esa apertura encuentra Zambrano la esperanza en Job, pero también en Joseph K. María Zambrano es consciente que ni uno ni otro llegan a reclamar nada, no piden nada ni a Dios ni a los burócratas. El primero, piensa, por abandonado, y el segundo, quizás, por parecerse al errar de la filosofía. En fin, por pensar, dice la filósofa, cómo ésta no se ha dedicado a las entrañas.

¿No son acaso raíces del ser viviente en las que, además, los cuatro elementos entran? En ellas hay fuego y agua –sangre– aire y tierra, ellas los transforman, los alquimizan. Raíces últimas, por escondidas y por ser la fragua del sentir, de ese sentir original y originario que propone y exige del pensamiento ser desentrañado, llevado a la luz, al orden de lo visible. Generadoras de orden, su embrión. No es posible, pues, que el pensamiento filosófico haya roto con ellas totalmente, pues de ser así habría caminado libremente, con la libertad soñada [...] Mas no pide ese alimento la filosofía, ni en Empédocles, sino que parte a descubrirlo en soledad. La filosofía peregrina sola. Y Job no está sólo ni por un instante en soledad, es lo único que no padece. Padece el abandono. Y el abandono, más que la soledad específica del filósofo; lo cual revela la trascendencia del ser humano en lo que tiene de invulnerable. Por el abandono que el filósofo en cuanto tal, no puede sufrir, Job asume la totalidad del padecer a solas desde su sola trascendencia despierta, plenamente

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁸ ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2007, p. 353.

¹⁹⁹ Chesterton, G. K., *El hombre que fue jueves*, Madrid, Valdemar, 2009, pp. 277-278.

actualizada. Pues le ha sido retirado un término, un término tan inmediato que la llenaba. No había habido vacío en la vida ni en el ser de Job.²⁰⁰

A diferencia de *Jk*, en *Job, entre nosotros*, Mayorga se sirve del *Libro de Job*, pero también de otros textos, en este caso, de Elie Wiesel (*La noche*), Zvi Kolitz (*Yósel Rákovér apela a Dios*) y Etty Hillesum (*Diario*), testimonio éste último que presenta uno de los aspectos más escalofriantes sobre la resistencia interior.²⁰¹

El dramaturgo sitúa la acción en diferentes momentos y escenas, aunque todas parecen estar hilvanadas a partir de la pregunta “¿dónde está Dios?” o, más bien, de su silencio. Asimismo, la primera remite al diálogo entre DIOS y SATÁN, su MENSAJERO y, luego, a las palabras de JOB y sus amigos, ELIFAZ de Temán, BILBAD de Súaj y SOFAR de Naamat, y el narrador. La segunda escena, de forma más o menos explícita, sitúa la acción en el interior de un campo de concentración, donde la idea de Dios no tiene lugar. La tercera en cambio, remite al gueto de Varsovia, ausencia a la que, como sabemos, Juan Mayorga remitirá en su pieza *El Cartógrafo* con tal de reclamar su memoria. En la cuarta –y la quinta se hilvana directamente con las anteriores– el autor nos presenta a una MUJER, dispuesta a leer una carta, a preparar una maleta, donde meterá una biblia y ninguna fotografía. A cortarse el pelo. El primer gesto, el de la maleta, recuerda –así lo veremos en el siguiente capítulo– a la MUJER ALTA de *Animales nocturnos*. En cambio, la acción de cortarse el pelo nos remite al personaje de ALBA, diferido en *El cartógrafo* y del que sabremos, principalmente, gracias a las palabras de BLANCA, su madre.

Mujer: [...] Se trata de que yo acepto la vida, la acepto siempre y siempre la encuentro bien, aun en los peores momentos. Por eso yo no me preocupo por el mañana. Tampoco ahora, cuando estoy a punto de tomar un tren que no sé adónde me llevará. Sólo sé que, allí donde

²⁰⁰ *Op. cit.*, p. 361. Es en la iniciación al exilio donde, según María Zambrano, tiene lugar el abandono, el sentirse devorado por la historia: “La historia se ha hecho como agua que no lo sostiene ciertamente. Por el contrario, por no sostenerse en la historia se le ha hecho agua amenazadora. No es ya piélagos, ni menos océano que pide siempre ser surcado, es más bien agua a punto de ser tragada” (María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, p. 36). Como puede leerse en la dramaturgia de Mayorga, en el exilio se da la pérdida de las raíces. Sin embargo, Zambrano se pregunta si éste es una categoría histórica de la patria –no de la tierra–. En otras palabras, si el exilio es aquello que desvela la patria una vez que el exiliado ha dejado de ir tras ella. En *La piedra desechada*, Reyes Mate dedica parte de su estudio a Max Aub y a María Zambrano. A cómo la mirada que la filósofa malagueña dedica al exilio puede ser vista de forma exagerada a la par que parece coincidir con aquella que el judaísmo entiende por diáspora. Sin embargo, entendemos que el interés está en la relación que Reyes Mate establece alrededor de la tierra, la figura del exiliado y la del ciudadano. En todo caso, tal y como plantea el filósofo, en cómo “la ciudadanía del exiliado es un estado de vigía o vigilancia y de relativización de la ciudadanía existente” (Reyes MATE, *Op. cit.*, p. 197 y p. 204).

²⁰¹ A partir de los relatos de prisioneros de campos de concentración, Tzvetan Todorov piensa acerca de la importancia de mantener la dignidad mínima allí donde no parece existir ninguna opción. Por un lado, el primero de los dos ejemplos que querríamos trasladar aquí sería el de la dignidad en tanto que ejercicio de voluntad, por ejemplo, no el darles el placer último a los *Sonderkommandos*, sino por el contrario, la decisión que toma Hillesum de ir a la muerte por sus propios pies. Desde esta mirada y salvando las distancias que nos separan de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, podríamos pensar en una frase que José Luis Sanpedro declaró en una de sus últimas entrevistas antes de morir: “Mi hambre es mía”. Por otro lado, hablaríamos de la dignidad como resistencia. Caso éste que, según Todorov, encontraríamos, por ejemplo, en el hecho mismo de silbar –de entonar una canción como hace la REBECA de *Himmelweg*–, de agitar un pañuelo como signo de rebeldía y provocación tanto para los guardianes, explica Todorov, como para aquellos presos que habían interiorizado la voluntad del dominador. TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 69-72.

me lleven, descubriré un nuevo estado de mi alma. Así ha sido hasta ahora. En cada situación he descubierto un nuevo estado del alma. Una parte de mí, hasta entonces en silencio, de pronto habla.

Aun a sabiendas que el nazismo devino exterminio, ha de haber algo, alguna cosa, piensa Reyes Mate en *La herencia del olvido*, “que uno puede vencer y cambiar de signo”²⁰² y la actitud solidaria de Etty Hillesum reside en saber que “vive su tiempo como un destino y como un desafío”.²⁰³

¿Cómo salvar al hombre cuando todo se ha conjurado contra él, cuando los intelectuales callan, las iglesias enmudecen, los amigos miran para otro lado y la mayoría sigue a la bestia? Hillesum responde con una teoría un tanto extraña: hay experiencias tan hondas que son capaces de dar a luz nuevos órganos, desconocidos de la razón, con los que hacen frente a las situaciones más desesperadas. Está hablando del sufrimiento como escuela de vida.²⁰⁴

Como piensa Hillesum:

Si Dios deja de ayudarme —y todo da a entender que Dios les ha abandonado [piensa Reyes Mate]—, tendré que ser yo quien le ayude. [...] No eres tú quien puede ayudarnos, somos nosotros a ti haciendo esto, nos ayudamos a nosotros mismos.²⁰⁵

Etty Hillesum intentaría guardar para sí “una presencia invisible de Dios, un sello de Dios en el hombre, que no es otro —entiende Reyes Mate— que la responsabilidad absoluta”.²⁰⁶

Este pensamiento de la responsabilidad coincide con el que plantea Joan-Carles Mèlich, especialmente, acerca del deseo y de su expresión en la literatura. En *Filosofía de la finitud*, Mèlich concibe tres defensas. La primera de ellas sobre lo singular. La segunda, sobre lo literario en cuanto la excepción de la que no se confirma su regla y, la más importante, sobre el mundo moderno, que da a leer acerca de la muerte de Dios.²⁰⁷

Por un lado, si en el *Job entre nosotros* de Juan Mayorga se asiste a la muerte de un niño ahorcado y de él se dice que es Dios quien ha muerto,²⁰⁸ podemos entender ya que lo

²⁰² MATE, Reyes, *La herencia del olvido*, Madrid, Errata naturae, 2008, p. 122.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 124.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 125. Para Albert Camus, los místicos encuentran la libertad en el acto de entrega. Paradójicamente, según observa el filósofo francés, es al aceptar las reglas de su Dios cuando éstos se tornan libres. Sin embargo, el enigma que nos traslada Camus no es acerca de la significación de tal entrega, sino el preguntarse qué se entiende por libertad. CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2006, p. 78.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 127.

²⁰⁷ MÈLICH, Joan-Carles, *Filosofía de la finitud*, Barcelona, Herder, 2011, pp. 121-122.

²⁰⁸ Nótese el símbolo de la horca como aquel que marcaba el tiempo en *Esperando a Godot*. Asimismo, en la pieza de Beckett la horca señala una ruptura temporal o, por decirlo con Walter Benjamin, una interrupción. Una ruptura de un *continuum* donde los personajes son incapaces de entenderse. Según Joan-Carles Mèlich: “En Beckett no se resuelve nada. Beckett muestra, Beckett experimenta y provoca una nueva experiencia en el lector, una experiencia radical. En el fondo de sus novelas y obras de teatro no hay tragedia, más bien lo

que ha muerto en Auschwitz no es Dios sino la idea de hombre. Ahora bien, la intención de Mayorga, lo habíamos señalado con Serrano de Haro, es pensar que la idea de hombre puede ser reparada. Por otro, tal y como esboza Gustavo Varela en su estudio sobre Nietzsche, en Auschwitz no solo moriría el humanismo, sino la filosofía.²⁰⁹ No sólo cómo pensar al ser humano a partir de ese horror, sino cómo pensar; cómo hacerse responsables de un horror del que si bien su deuda nunca será saldada, tal y como entiende el dramaturgo, el deber está en intentarlo.

En la dramaturgia de Mayorga —especialmente en *La paz perpetua*— la idea de responsabilidad recae en el hombre. Ha de ser el ser humano quien se haga cargo de Auschwitz. El hombre ha de hacerse “cargo de esa justicia pues él ha experimentado el silencio de Dios”.²¹⁰ Con tal de convocar tal responsabilidad, Juan Mayorga y Reyes Mate retoman el pensamiento de Emmanuel Lévinas, justamente en la necesidad de abandonar la imagen “infantil de un Dios que todo lo puede”.²¹¹ Pero también la mirada de Gershom Scholem, el amigo de Walter Benjamin, para quien el mundo sería el resultado del exilio de Dios.²¹²

Juan Mayorga se pregunta dónde estuvo el hombre, pero sin dogmas. Su escritura trata de poner en duda los límites entre la fantasía y la realidad, aunque, en todo caso, acerca de la propia idea de representabilidad, acerca de los “límites del teatro”.²¹³

Teniendo en cuenta lo anotado sobre la idea de traducción, según escribe Germán Brignone en “*Ante la ley*: un acercamiento al concepto de adaptación teatral”, el dramaturgo pretendería desplegar todo un universo paralelo, “sintetizar una problemática del hombre que trascienda las barreras impuestas por los lugares, las culturas y el tiempo”.²¹⁴ De acuerdo con el investigador argentino, que atiende a las palabras de Sanchis Sinisterra, tal universo no sería otro que el kafkiano, “tan real como eso que llamamos «realidad» [...] porque está configurado con la misma materia que el teatro, ese corpóreo simulacro de la vida y de los sueños”.²¹⁵

En el texto de *Ante la ley*, Juan Mayorga aborda el capítulo noveno de *El proceso* (“En la catedral”) allí donde un hombre sin poder alguno es visto como culpable por estar fuera de la ley, por no poder acceder a ella: un universo en el que se nos enfrenta a un mundo donde ley y poder coinciden. Según el dramaturgo:

¿De qué habla “El proceso”, de qué habla toda la obra Kafkiana? De un mundo en que poder y ley se identifican, cuando poder y ley se identifican el hombre sin poder es culpable

contrario. A pesar de la aparente «desesperación» inicial, en *Esperando a Godot* late el deseo. Beckett opta por la vida, por la ironía, por la sonrisa”. *Op. cit.* p. 123.

²⁰⁹ VARELA, Gustavo, *Nietzsche. Una introducción*, Buenos Aires, Quadra, 2010, p. 86.

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 127.

²¹¹ *Op. cit.*, pp. 130-131.

²¹² SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin, historia de una amistad*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 16.

²¹³ BRIGNONE, German, “*Ante la ley*: un acercamiento al concepto de adaptación teatral”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, p. 151.

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 162.

²¹⁵ *Op. cit.*, p. 141.

porque está fuera de la ley y entonces en este sentido es cierto que en nuestro mundo, una y otra vez, poder y ley se identifican y por tanto es considerado un fuera de la ley, aquél que simplemente es un hombre que está fuera del poder.²¹⁶

En el capítulo dedicado a *Últimas palabras de Copito de Nieve* retomaremos el texto de *Ante la ley* (no la versión de Juan Mayorga sino la de Kafka). Sin embargo, por el momento, lanzamos la siguiente pregunta: ¿cómo entrar en lo que ya está abierto? En *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Giorgio Agamben se plantea una cuestión similar en torno al relato de *Ante la ley*: “¿cómo podemos esperar «abrir la puerta» si ya está abierta?”

«En lo abierto se está, las cosas se ofrecen, no se entra... sólo podemos entrar allí donde podemos abrir. Lo ya abierto inmoviliza... El campesino no puede entrar, porque entrar en lo ya abierto es ontológicamente imposible». [...] Según el esquema de la excepción soberana, la ley le es aplicada desaplicándose, le mantiene en el ámbito del bando abandonándole fuera de él. La puerta abierta, que sólo a él le está destinada, le incluye excluyéndole y le excluye incluyéndole.²¹⁷

1.8. Ver una cosa es no ver otra

En *Himmelweg*, Juan Mayorga nos remite a “la puerta”, pero desde la paradoja, desde el reverso. EL DELEGADO de la Cruz roja entraría al campo, allí donde no hay excepción, sino regla. Además, esa entrada podría ser vista como la excepción que ha estado exclusivamente preparada para él. Pero también para el teatro, para la farsa, para el “humor”.

En el camino dirección a los barracones, el DELEGADO cuenta cómo el COMANDANTE le presentó a Gershom GOTTFRIED, “un hombre sonriente” y sin uniforme. Desconcertado, EL DELEGADO dice que le recuerda al hombre del retrato de la casa de Berlín en la que se aloja. Dice también que ha de concentrarse en su tono de voz para poder seguir sus palabras: “Si me permite, yo le serviré de guía. Puede tomar las fotos que quiera”.²¹⁸ El DELEGADO fotografía todo en su cámara: calles, la orquesta, el parque con los columpios... Nota como la gente le mira con cierta extrañeza, aunque piensa que quizá pueda deberse a su uniforme, a que ni es de ellos ni es alemán. El COMANDANTE, que parece percibir esa sensación, le pregunta si esperaba ver a flacos con pijama a rayas. Le explica que todo eso son fantasías, que incluso GOTTFRIED, señala, también las ha oído.

El DELEGADO relata que entraron en el barracón de la familia del judío. Dice que comerá allí, que se alegra que no le recuerde ahora a la familia del retrato. GOTTFRIED

²¹⁶ Juan Mayorga escribe “*La Paz Perpetua*” que dirige José Luis Gómez en el Teatro María Guerrero. <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=29651> (Última consulta 7 de marzo de 2011).

²¹⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, València, Pre-textos, 2003, pp. 68-69. A partir del *Ulyses* de Joyce, de la puerta del infierno de la *Divina comedia* de Dante y del *Ante la ley* de Kafka, Didi-Huberman establece un análisis alrededor de la temática de la puerta para remitir a lo visible, especialmente, allí donde se escapa algo. El interés de Didi-Huberman es de establecer paralelismos entre el vacío, el estar frente a una tumba y las esculturas minimalistas. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Op. cit.*, p. 162 y ss.

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 133.

insiste en que tome todas las fotos que considere. Beben café. Desde una ventana desde la que no ve a nadie en la calle, el DELEGADO aprovecha para preguntar “por aspectos prácticos como el alcantarillado o el correo”.²¹⁹ Pero el COMANDANTE dice estar harto de hablar de política. Cree que hace una tarde maravillosa que no debe desperdiciarse. Les *propone* “ir a la estación a través del bosque, bordeando el río”.²²⁰ GOTTFRIED va en silencio mientras el COMANDANTE hace pronósticos de futuro como que la guerra en la que se encuentran es “la obra común de toda la humanidad. La paz que seguirá a esta guerra será también obra de toda la humanidad”.²²¹

El COMANDANTE pregunta al DELEGADO si cree en Dios, a lo que éste dice que sí, que “en aquel entonces yo todavía creía en Dios”. Pero el alemán se refiere al Dios de Spinoza: “El odio que es vencido por el amor, se convierte en amor; y ese amor es más grande que si el odio no lo hubiera precedido”.²²² Se detienen en el río. El DELEGADO fotografía a una NIÑA que juega con un muñeco. Detengámonos también nosotros en la insistencia del COMANDANTE por la que el DELEGADO debe tomar fotos.

En relación a la legibilidad de las imágenes que introdujo Walter Benjamin en su estudio sobre fotografía, en “Exponer a los sin nombre”, Didi-Huberman considera que para obtener una lectura de las imágenes no hay que someterlas a un desciframiento que espere capturar un significado último. Didi-Huberman entiende que cabe hablar de una relación problemática y recíproca, puesto que consistiría en una puesta en duda, en una puesta de ida y vuelta siempre, insiste, renovada. Tal vez esta idea conecte con aquella que define Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, donde en sus primeras páginas matiza la etimología de la palabra discurso en tanto que dis-cursus, un cauce, un río que va y viene. Quizás ésta pueda ser también la intromisión que Mayorga hace de la cita de Spinoza. No ya la peligrosidad de la cita a la que anteriormente remitíamos con Walter Benjamin, sino lo contenido en ella. Justamente, lo que en ella se presenta, es decir, lo que en ese momento se dice antes de detenerse en el río de *Himmelweg*.²²³

Como ha estudiado Ana Gorría en “Teatralidad de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, el estudio de la fotografía en el siglo XX no se limitó al campo teórico sino al práctico, es decir, al artístico. Como indica la investigadora, la fotografía pasó a ser una fuente de gran interés para disciplinas como la antropología, la ética o la estética. De acuerdo con Gorría, éstas se interesarían por las “posibilidades de la representación mimética y sus consecuencias sobre la fijación «de lo real» y sobre lo «mecánicamente reproducible»”.²²⁴ De este modo, Gorría presta atención también, no puede ser de otra manera, al estudio que sobre la fotografía ha realizado Walter Benjamin.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Op. cit.*, p. 134.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Op. cit.*, pp. 134-135.

²²³ DIDI-HUBERMAN, George, “Exponer a los sin nombres”, en BARJA, Juan y César RENDUELES (eds.), *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 20.

²²⁴ GORRÍA FERRÍN, Ana, “Teatralidad y representación de la historia: Ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, *El Futuro del Pasado*, n° 3, 2012, p. 483.

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural.²²⁵

Ana Gorriá reflexiona la fotografía en tanto que documento. En este sentido, piensa en *El jardín quemado* de Juan Mayorga, concretamente, cómo ésta supone “una confrontación entre los personajes BENET y GARAY”. Por lo que se refiere a *Hamelin*, presta atención a cómo a partir de la fotografía se configura la acción dramática. Sin embargo, piezas como *Himmelweg* o *El cartógrafo*, obra a la que dedicaremos nuestro análisis en el último capítulo, el interés de la fotografía cabe buscarlo, según Gorriá, en la idea que Juan Mayorga entiende por historiador, es decir, por dramaturgo historiador. En todo caso, estas piezas “tematizan directa o indirectamente la acción fotográfica desde una perspectiva que supone un testimonio crítico relativo a la posibilidad de descontextualización de los hechos y [...] a la capacidad de instrumentalización que suscita la imagen fotográfica”.²²⁶ De acuerdo con Gorriá, la fotografía se presentaría como dialéctica –conflicto– entre pasado, acción y lugar, hecho que será más que evidente en *El cartógrafo*, allí donde BLANCA –Juan Mayorga– visite la exposición de fotos del gueto de Varsovia.

La fotografía no solo aparece tematizada en la acción dramática (la visita a una exposición de fotografía es la que promueve la acción principal) sino también forma parte de la arquitectura retórica de la obra (en algunas escenas de tiempo suspendido, en que se intercalan, de manera dialéctica, distintos estadios temporales) legibles desde la teorización barthesiana alrededor de la ontología fotográfica en relación a la memoria y a la conceptualización de la temporalidad.²²⁷

Juan Mayorga nos quiere *mostrar* ese otro lado al que la instantánea es incapaz de llegar. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes concebía la Muerte como aquello que se oculta tras la fotografía, la “evidencia del esto-ha-sido” vinculada a “la aparición del doble en la imagen fotográfica”.²²⁸ Barthes insiste justamente en la capacidad que la cámara tiene para el recuerdo, incluso, en caso que el sujeto haya fallecido. Es decir, “la momificación del referente [...] *lo que fue* tal como fue”.²²⁹

Como si el fotógrafo fuese en el límite un taxidermista de ese haber existido, con la sola diferencia de que el fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos, no interviene en ellos, en

²²⁵ *Ibidem*, cit. en Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 31.

²²⁶ GORRIÁ, Ana, *Op. cit.*, p. 485.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 21.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 23.

su interior, sino que nos los presenta tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica.²³⁰

No es necesario ahora profundizar en aspectos que Roland Barthes reflexiona en *La cámara lúcida*, tales como el *punctum* (lo no codificado y que, sin embargo, está en la imagen fotográfica), ni en la mecanicidad del dispositivo, ni en la intencionalidad mimética que pueda sentir un sujeto (objeto) frente al objetivo de la cámara.²³¹ El mero hecho de que Mayorga nos presente a un DELEGADO, que remite a sus fotos, y a un COMANDANTE, que pide que las haga, nos sirve para tener en cuenta la *permisibilidad* a la que el DELEGADO de *Himmelweg* ha sido invitado. La *permisibilidad* a la que se *expone*. El DELEGADO tiene en ese momento la posibilidad de contarle al mundo aquello que allí ocurre y, sin embargo, sus instantáneas sólo pueden captar unos momentos de *normalidad*, el espectáculo de una farsa fotografiada.

Tal y como ha escrito Marc Augé en *El viaje imposible*, nuestra época no hace otra cosa que poner la historia en escena, “hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad, ya se trate de la guerra del Golfo, de los castillos del Loira o de las cataratas del Niágara”.²³² El antropólogo piensa el viaje imposible como aquel que ya no puede realizarse. Es más, recurre a los parques temáticos y de atracciones, como pueda ser el de *Disneyland*, pero para hacernos ver que el mensaje de fantasía e irrealidad que se encierra en ese *lugar* funda algún tipo de *experiencia* que, en todo caso, es la de la relación del consumidor y la mercancía. Como si la intención de esos lugares fuese generar una ilusión de realidad, como si todo lo que permanece fuera del castillo –el castillo de *Disney*– se nos vendiese como real. Como un mundo privado de decorado. Un mundo en el que parece no existir distorsión alguna en su más acá del parque. Como si todo estuviese en equilibrio y, sin embargo, se nos insinúa lo contrario.²³³ Otro disfraz con otro disfraz. Otra cárcel tras otra cárcel, podríamos pensar junto con Buero Vallejo.

Como es sabido, entre la dramaturgia de Buero Vallejo y Juan Mayorga existen diversas concomitancias de interés, especialmente, en aspectos como la mirada del teatro hacia lo trágico, la luz en las tinieblas, el ser y el parecer, la duda, la búsqueda de la verdad. Si bien un análisis en profundidad desbordaría esta investigación, consideramos conveniente señalar al menos algunas notas entre un autor y otro. Por lo que a aquí se refiere, bien podríamos pensar en la obra teatral de *La Fundación*, en concreto, en un diálogo entre ASEL y TOMÁS:

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Tanto Claire Spooner como Ana Gorría prestan atención al *punctum* barthesiano. De especial interés es la lectura que realiza Gorría, ya que, siguiendo a Giorgio Agamben, remite a la relación secreta entre gesto y fotografía.

²³² AUGÉ, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 31.

²³³ Podríamos pensar también en esos otros no-lugares como los aeropuertos, que tendrían su réplica, sus copias, en cualquier otro aeropuerto y, a su vez, fuera de ellos, en las calles, donde los dispositivos de control pueden llegar a ser los mismos con diferentes intensidades. A diferencia de Marc Augé, en *Contribución a la guerra en curso*, Tiquun nos da a pensar la imagen de una autopista como dispositivo perfecto, como la vía en la que nada en ella se mueve. No hay olas, no hay tensión. Para Tiquun, en la autopista se proyecta una sensación de libertad. Sin embargo, en ella, todo es identificado, transparente: “sorpresa-cero”. Un recorrido sin viaje. La estancia en un lugar del que nada hay que contar cuando de él se sale. DELEUZE y TIQUUN, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012.

ASEL.- [...] Cuando has estado en la cárcel acabas por comprender que, vayas donde vayas, estás en la cárcel. Tú lo has comprendido sin llegar a escapar.

TOMÁS.- Entonces...

ASEL.- ¡Entonces hay que salir a otra cárcel! (*Pasea*) ¡Y cuando estés en ella, salir a otra, y de ésta, a otra! La verdad te espera en todas, no en la inacción. Te espera aquí, pero sólo si te esforzabas en ver la mentira de la Fundación que imaginaste. Y te espera en el esfuerzo de ese oscuro túnel del sótano... En el holograma de esa evasión.²³⁴

Según Guillermo Heras, en *Himmelweg*, Juan Mayorga se apoya en la teatralidad del nazismo para indagar en esos simulacros que la *realidad* construye. En este caso, cómo el COMANDANTE consigue que el DELEGADO no vea la luz que, en cambio, sí podría captar su cámara:

La teatralidad del nazismo favoreciendo los diferentes estadios del simulacro, la mirada sobre la infancia y la adolescencia y cómo los pequeños son obligados a actuar, aparentando paz y sosiego, ante los invitados externos a ese terrible campo de concentración que un sádico Comandante nazi quiere convertir en una experiencia pionera de parque temático, tipo Disneylandia.²³⁵

1.8.1. El reloj detenido de *Himmelweg*, un guiño a otro momento

En *Animales nocturnos*, HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO se encuentran en el rellano de la escalera todos los días a las seis de la mañana. Y en *Himmelweg*, GOTTFRIED cuenta la historia del reloj a esa misma hora: “Fue construido hacia el año mil quinientos por el maestro Peter Heinlein, de Nuremberg, el famoso fabricante de juguetes automáticos. En contra de lo que parece, no es un reloj de ruedas sino de báscula”.²³⁶ GOTTFRIED continúa con el relato pero el DELEGADO encuentra algo raro en él, en su manera de hablar, en su forma de explicar la construcción del reloj. Una rareza que ya había percibido en la casa, cuando éste le dio un trozo de pan: “Gottfried habla como un autómeta”.²³⁷ El DELEGADO relata aquello que vio: un joven corteja a una chica en uno de los bancos; un viejo lee mientras un par de chicos juegan a la peonza. “¿Quizá ustedes hayan visto esas fotografías?”²³⁸ Esa artificialidad le lleva a pensar si él mismo no se encuentra dentro de algún juguete, idea que, además, desarrollaba Mayorga en la tercera escena de *El traductor de Blumemberg*, allí donde CALDERÓN veía “un ojo enorme”²³⁹ y a unos niños, y se sentía como un pasajero observado en un tren de juguete.

²³⁴ BUERO VALLEJO, Antonio, *La fundación*, ed. de Fco. Díez de Revenga, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 151. Claire Spooner va más allá, no sólo conecta la utilización de la ceguera de la obra bueriana con la de Mayorga, sino que, a partir de los postulados de Didi-Huberman en relación a lo visible y lo visual, propone pensar en una especie de “tercer ojo” que vería más allá de lo visible, es decir, lo visual. En esta línea, Spooner presta atención también a piezas como *Amarillo*, *Una carta de Sarajevo* y *La mano izquierda*. *Op. cit.*, p. 40

²³⁵ HERAS, Guillermo, “Sobre Juan Mayorga”, en Mabel Brizuela (ed.), *Op. cit.*, p. 34.

²³⁶ *Op. cit.*, p.135.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Mayorga, Juan, *Animales nocturnos*, *El sueño de Ginebra*, *El traductor de Blumemberg*, Madrid, La avispa, 2003, p.89.

Para el DELEGADO de *Himmelweg* la estación huele a pintura. Todo le parece extraño, aunque, al mismo tiempo, crea tranquilizarse diciéndose: “Yo soy los ojos del mundo. Yo voy a salir de aquí con muchas fotografías y un informe contando lo que he visto”.²⁴⁰ El DELGADO no duda que esas personas sean judías, pero insiste en que hay algo que le extraña. Confiesa que sus padres le educaron en la compasión, que por ello ingresó en la Cruz Roja y decidió ir a Alemania. Sin embargo, necesita una señal. “Necesito ayuda”,²⁴¹ dice, mientras recibe miradas extrañas. Y remite a su informe en el que habla de ellos, de sus fotografías. Se pregunta en qué medida también el COMANDANTE es “una pieza del mecano”.²⁴² Y remite al reloj, que siempre marca las seis, y al propio COMANDANTE que ahora juega con los niños y que, como veremos, quiere hacerse con una peonza, con su juguete, con su felicidad.

GOTTFRIED continúa con la historia acerca de la báscula del reloj mientras el DELEGADO se pregunta por qué nadie aprovecha ese instante para hacerle alguna señal. Piensa cuál es su función allí: “¿dónde estoy, en realidad? A un metro de Gottfried, pero, ¿dónde?”²⁴³

El COMANDANTE vuelve a su lado, le confiesa que allí llega gente de toda Europa. Le sugiere que no espere ver ningún tren, que “los transportes siempre llegan a las seis de la mañana”.²⁴⁴ En cambio, el DELEGADO cree escucharlos en el bosque y, en ese momento, su mirada se detiene en una rampa. El COMANDANTE lo percibe. Le informa que el camino que comunica el tren con la enfermería se llama “Camino del Cielo”.²⁴⁵ En otras palabras, de acuerdo con Claire Spooner, decir es mentir: “Se pronuncia «jim-mel-beck». No es una palabra, son dos palabras. «Himmel» quiere decir «cielo». «Weg» es camino. «Himmelweg» significa «Camino del cielo»”. Así empieza, hemos dicho ya, la obra de Juan Mayorga. Ahora estas palabras, en voz del COMANDANTE remiten aquello indecible que el nombre de la enfermería encierra:

Ouvrir la porte du hangar reviendrait à transgresser l'apparence, à démystifier la mascarade du Commandant. [...] Dans *Himmelweg*, le langage de la supercherie parvient à convaincre les visiteurs du camp de ne pas aller au-delà des apparences trompeuses du «monde de mots et gestes» déployé devant eux.²⁴⁶

El reloj marca las seis y no es casualidad. Nada parece ser casual en la dramaturgia de Mayorga, y menos en relación al tiempo, a la matemática. Así lo recogen Enrico di Pastena, Manuel Aznar Soler y Carmen de las Peñas Gil. Para el primero, el DELEGADO no sabe interpretar el simulacro en el cual se ve sumergido. No sabe, podríamos decir, traducir nada de lo que le expone GOTTFRIED. Al igual que el reloj, el DELEGADO parece ser una

²⁴⁰ *Op. cit.*, p.135.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 136.

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 137.

²⁴⁶ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 110.

figura dentro un mecano. De acuerdo con Di Pastena —y la lectura que de su estudio hace Aznar Soler—, el reloj sería “el auténtico protagonista de GOTTFRIED”.²⁴⁷

Di Pastena resalta la utilización que Juan Mayorga recupera a través de la entrevista que Maurice Rossel cedió a Lanzmann, especialmente, en tanto que símbolo polisémico “haciéndose eco de la calidad de los relojes alemanes, es la imagen de la aséptica precisión de la maquinaria con la que los nazis acometen la Solución final, y a la vez, de lo mecánico de una representación artificial en cuyo centro se instala”.²⁴⁸ Además, “su frío automatismo se contagia a los intérpretes que lo rodean, especialmente a GOTTFRIED, quien tiene a su cargo introducirlo”.²⁴⁹ Y en cambio, como vemos, es la voz del COMANDANTE quien lo hace y no él. Esta lectura de Di Pastena nos resulta altamente interesante, sobre todo, acerca de la ubicación de la *Shoah* en tanto que fenómeno histórico y temporal:

La *Shoa* fue un fenómeno histórico, ubicable cronológicamente, y a la vez, casi inhumano y casi inconcebible, fuera del tiempo de la historia tal como se conocía más allá de toda ley moral. Fuera de todo posible reloj.²⁵⁰

El reloj parado no da la hora, “resulta homólogo de la caja vacía de un futuro que no será. En definitiva, un reloj semejante es al tiempo lo que un teatro toscamente realista a las verdades esenciales de las situaciones”.²⁵¹

Di Pastena compara geográficamente la referencia detallada del reloj. Por un lado, en relación a las leyes promulgadas en 1935 en la misma ciudad de Núremberg, que abolió el carácter de ciudadanía y el derecho a los judíos. Por otro, en relación al papel que éstas ejecutaron en los juicios, que tuvieron lugar en esa ciudad contra los dirigentes nazis. Sin embargo, el reloj detenido de *Himmelweg* indica otra fecha y otra ciudad: 1492, Toledo. De acuerdo con Di Pastena, tal referencia no es baladí, su construcción marca la expulsión de los judíos en España. Según comenta Juan Mayorga en la edición de Aznar Soler:

La presencia de un reloj en *Himmelweg* es además importante porque el reloj es un instrumento característico del racionalismo moderno —ordena nuestra vida y facilita nuestra coordinación con otros individuos. También la *Shoah* es racional y moderna, pese a que nos sea más cómodo pensarla como irracional y premoderna. Sin embargo, la industrialización de la muerte que concluye en Auschwitz se ha ido preparando durante siglos, igual que la maquinaria del reloj de *Himmelweg* procede de otro construido en Toledo en 1492, eso es, en la España que expulsó a los judíos.²⁵²

Di Pastena remite también al Peter Heinlein que menciona GOTTFRIED en su discurso, es decir, al relojero que realizó relojes de bolsillo del que, entre otras, parece aún recordársele en Núremberg por el reloj de la Iglesia de Nuestra Señora. Por un lado, según

²⁴⁷ PASTENA, Enrico Di, “El reloj y la canción: La dimensión metatextual en *Himmelweg*, de Juan Mayorga, p. 11. Archivo cedido por Juan Mayorga.

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 11.

²⁴⁹ *Op. cit.*, p. 12.

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 13.

²⁵² MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 271.

Aznar Soler, Juan Mayorga habría tenido en mente *El libro del reloj de arena*, de Jünger. De hecho, como precisa Di Pastena, el pensamiento de Jünger habría de buscarse en *Himmelweg* en la voz del COMANDANTE, concretamente, allí donde dice: “la paz que le ponga término [a la guerra] habrá de ser la segunda”.²⁵³ Por otro, Aznar Soler destaca que la humanidad “dedica una gran parte de su inteligencia y de su fuerza de trabajo a inventar y fabricar medios de exterminio y también la acción de esos medios está regulada y acompañada por mecanismos de relojería sumamente precisos”.²⁵⁴

Desde esta perspectiva, en *El teatro crítico de Juan Mayorga: Himmelweg y La paz perpetua*, Carmen de las Peñas Gil aprecia que el reloj “es una constante en la obra de Mayorga”. Sin embargo, a diferencia de *Himmelweg*, es en *La paz perpetua* donde existe una concordancia en la palabra para el tiempo de la representación y el representado. Además de las fechas anotadas en las que el reloj ha aparecido como clave histórica en la dramaturgia nuestro autor, tanto De las Peñas como Di Pastena señalan el año 1914, la Primera Guerra Mundial, como punto que marcaría la “destrucción y muerte” y desencadenaría el *shock*, ese enmudecimiento que, a partir del regreso de la guerra de los soldados, Walter Benjamin conecta con la pérdida de experiencia.²⁵⁵

Asimismo, Juan Mayorga ha escrito “Shock”, un artículo publicado en *Primer Acto*, que parte de la “experiencia” del enmudecimiento de esos soldados. Reproducimos aquí un fragmento donde se vislumbra qué entiende nuestro dramaturgo por *shock*:

El “shock” es un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones. Es un elemento fundamental en el cotidiano existir del trabajador/consumidor contemporáneo, ante el que el mundo y la vida se deshacen en una secuencia de ‘shocks’. El ‘shock’ no es un recurso estilístico entre otros, sino la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo. Constituye un lenguaje cuya forma misma es, inmediatamente, su mensaje. Pese a que sea incapaz de representar el mundo y la historia -ya que es una particularidad efímera, ciega para la universalidad y para el tiempo-, su imbatible superioridad para expresar la nada le asegura la obediencia de muchos artistas en la era del vacío.²⁵⁶

Como recuerda Claire Spooner, la detención de *shock* benjaminiano precisa de una “catarsis crítica” que nos haga superar su horror, su escándalo.²⁵⁷

²⁵³ DI PASTENA, Enrico, *Op. cit.*, p. 11.

²⁵⁴ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 271.

²⁵⁵ PEÑAS GIL, Carmen de las, *Op. cit.*, p. 74. Archivo cedido por el autor.

²⁵⁶ MAYORGA, Juan, “Shock”, *Primer Acto*, núm. 273, Madrid, 1998, p. 124.

²⁵⁷ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 190. Volveremos de nuevo a la idea de *shock* cuando abordemos los textos mayorgianos de *Animales nocturnos*, concretamente, en relación al derecho a los nervios y *Legión*.

1.8.2. La rampa y el artificio

Apartados en parte del reloj, el COMANDANTE invita al DELEGADO a que se acerque a la rampa, a que vea la ciudad donde todo parece moverse “como un juguete”:²⁵⁸ los niños, los viejos que pasean, el vendedor de globos... El COMANDANTE le señala los sitios por donde han pasado. Le dice que llaman a la ciudad “zona de repoblación judía”. El DELEGADO sabe que hoy haría una pregunta que no hizo en aquel instante del campo. Hoy hubiera preguntado “si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su función comandante?”²⁵⁹ Pero el COMANDANTE afirma que se trata de un experimento que “ninguna nación europea ha sabido solucionar durante siglos”.²⁶⁰ El DELEGADO le interpela. Le sorprende las dificultades que existen para poder visitar ese sitio. Cuenta que el alemán le hace un gesto a GOTTFRIED. Un gesto que recuerda al pasaje de *Alguien vivo pasa* –al fragmento que Lanzmann le lee a Maurice Rossel, donde remite que en los campos había gente de toda Europa–, especialmente, a los problemas de organización:

La situación es incómoda, sobre todo para las personas de edad, pero la gente joven tiene confianza en el futuro. Los jóvenes saben que somos como un barco que espera entrar a puerto, pero una barrera de minas se lo impide. El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa. El capitán espera una señal inequívoca. Mientras tanto, su deber es conservar la paciencia.²⁶¹

El DELEGADO intuye que hay algo en esas palabras de GOTTFRIED que han molestado al alemán, ya que cambia de tema: “está oscureciendo”.²⁶² El DELEGADO de la Cruz Roja aprecia cierta cojera en GOTTFRIED, y duda si ya lo había percibido antes. Camino abajo, para apoyarse, el DELEGADO toca la puerta del hangar, “todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla. Y los ojos de GOTTFRIED que se vuelve para mirarme”.²⁶³ Por un momento creyó que iba a abrirla, pero le frenó el miedo. Le detuvo pensar que podía equivocarse. Le paró el caer en la “arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve”.²⁶⁴

Y no la abre. Y el COMANDANTE acompaña a GOTTFRIED a su barracón, despidiéndose del DELEGADO: “vuelva cuando quiera”.²⁶⁵ Hoy el visitante sabe la razón de la mirada de GOTTFRIED. Pero en aquel momento creyó las palabras del COMANDANTE: “Alemania está haciendo aquí un trabajo extraordinario. Algún día Europa nos lo reconocerá”.²⁶⁶ A su vuelta, en Berlín, escribió el informe que escribe cada noche. Se ve ridículo, aunque dice ser como los demás. Lo único que le distingue es que estuvo allí, en el “Camino del cielo”. Hoy el bosque lo vela todo, aunque el DELEGADO sabe ya que allí estaban las vías de los trenes que llegaban cada día a las seis de la mañana. Cada noche hace

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 137.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ *Op. cit.*, p. 138.

²⁶⁴ *Ibidem.*

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ *Ibidem.*

ese camino, llega a la puerta y la abre y, entonces, ve a todos. Le esperan con una sonrisa. Su memoria escribe todas las noches ese informe en el que todo marcha bien. Insiste en que no sobrestimen su poder, que hizo lo que pudo hacer: “redactar un informe y firmarlo con mi nombre. Aunque hubiera escrito otra cosa, nada hubiera cambiado. ¿Podía haber escrito otra cosa? Mi misión era abrir los ojos y mirar”.²⁶⁷ Duda quién fue en aquellos días y, en cambio, recuerda las palabras que escribió “ante el retrato de la familia judía: «He visto una ciudad normal»”.²⁶⁸

Escribí lo que vi, y no dije que fuera un paraíso. Al día siguiente hice enviar tres cajas de medicamentos. Una semana después, recibí una carta desde el campo. La firmaban el comandante y el alcalde Gottfried, dándome las gracias.²⁶⁹

II Humo. “Humo” es la segunda escena de *Himmelweg*. En ella, la acotación se abre a diferentes posibilidades. Como hemos señalado ya, para Juan Mayorga la escritura dramática ha de ser lo más abierta posible sin que por ello quepa renunciar a aspectos innegociables. La acotación de esta escena presenta la posibilidad de incluir escenas mudas “precedentes de la escena anterior”,²⁷⁰ un viejo leyendo un periódico; un vendedor de globos; niños que pueden tener forma de animal; posibles miradas al espectador; sonido de un tren... Estamos frente a una escena próxima a la de la representación; frente a un ensayo casi conseguido. Ante una escena para la farsa que, sin embargo, no va a dar lugar al juego. Mayorga no nos deja asistir al juego del COMANDANTE con los niños de la peonza. Vemos la farsa que Maurice Rossel no vio, pero no el momento donde el COMANDANTE de *Himmelweg* quiere hacerse con la peonza de los chicos. Como ha escrito Wilfried Floeck:

Varias partes de *Himmelweg* se presentan como teatro dentro del teatro; se trata de los ensayos del espectáculo proyectado. También en las once escenas de la cuarta parte central predomina el carácter metateatral, porque la mayoría de las escenas se compone de las discusiones entre el comandante y Gottfried sobre la puesta en escena del teatro dentro del teatro. *Himmelweg* es una especie de “Gran teatro del mundo”, en el que, sin embargo, el director no es Dios, sino el diablo en la persona del comandante nazi. Por eso, en este juego no son recompensados los que interpretan el papel de su vida, es decir, de su propia realidad, sino el papel de un juego falso y engañoso que oculta la verdad. Aquí, el teatro no es la representación de un hombre que dispone de su libre albedrío, sino el juego involuntario de un hombre oprimido, para el que cada violación de las reglas impuestas del juego tiene como consecuencia su propia muerte. El mundo del Lager es un mundo en el que no es Dios, sino el diablo, el que decide todo.²⁷¹

Sin embargo, la interpretación del ensayo de la farsa que propone Juan Mayorga resulta fallida, al menos, cada vez que nos enfrentemos con los personajes de esta escena (CHICO 1, CHICO 2; ELLA y ÉL; y la NIÑA). En cierta medida, en *Himmelweg* el avance se construye hacia el flashback, hacia la preparación del artificio. Pero también, de acuerdo

²⁶⁷ *Op. cit.*, p. 139.

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Op. cit.*, p. 140.

²⁷¹ <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php> (Última consulta 22 de marzo de 2014)

con Claire Spooner, a partir de la repetición como base de la teatralidad. Ejemplo de ello es, como veremos a continuación, la escena entre ÉL y ELLA, de la que Spooner piensa que si hay algo que puede contener el interior del regalo es el vacío, las cenizas y el horror, y también el silencio y la posibilidad, entendemos, para una futura verdad.

CHICO 1 y CHICO 2 juegan a la peonza. CHICO 2 indica que la cuerda es mejor cuando más apretada está, que “lo más difícil es dar el tirón”, que él le puede enseñar. CHICO 1 le contesta que le deje estar, que se meta en sus cosas, que le quite las manos de encima. Discuten. CHICO 2 ha ido allí porque cree que CHICO 1 tiene algo que esconder, porque cree que esa no puede ser su peonza, sino la que perdió Lesslez... Pronto parecen decidir que la compartirán, que se la turnarán por días. Aunque en realidad, a CHICO 2 no le interesa la peonza, sino Sara, la hermana de CHICO 1. Quiere saber cómo es cuando está desnuda.

ÉL y ELLA, en un banco. ELLA es pelirroja. ÉL le ha dado un regalo, le pregunta si lo va a abrir. Le dice que la ve muy guapa. ELLA le pregunta por ayer, que lo estuvo esperando. ÉL se excusa diciendo que salió tarde del trabajo, que su jefe le pidió ayuda para terminar el inventario. Pero a ELLA no le vale esa respuesta, piensa que hay más cosas aparte del trabajo. ÉL insiste en que se esfuerza, que cree en su relación, “en ti, en mí, en todo lo que hemos soñado. En nuestro futuro”.²⁷² En cambio, ELLA está cansada del futuro, ya no le interesa. ÉL insiste en que abra el regalo y ELLA en que le hable del presente. Sin embargo, ÉL sigue hablándole del trabajo que tanto le ha costado conseguir. Le dice que no puede fallar, que, de hacerlo, volverá a cargar sacos, que hay mucha gente esperando a que se equivoque para ocupar su lugar. Dice haberse esforzado y sacrificado mucho. Le pregunta de nuevo si no va a abrir el regalo. Pero ELLA se lo devuelve y ÉL no lo toma.

La NIÑA, dentro del río con un muñeco al que trata de enseñar a nadar. Le dice que no tenga miedo, que no se va a hundir, que mueva bien las piernas, los brazos, la cabeza, que respire. Que no tenga miedo que ella lo sostiene. Que dé brazadas y respire de nuevo. Le dice que lo va a soltar, que ha de mantenerse solo. La NIÑA se detiene. Una acotación indica que mira a un espectador (al DELEGADO): “Se amable Walter, saluda a este señor”.²⁷³

Volvemos a la microescena de los chicos, que si bien desde la acción se nos presenta como continua a la anterior, ahora los personajes pasan a llamarse CHICO 3 y CHICO 4.

CHICO 4 indica que la peonza tiene que estar bien rodeada y bien sujeta por la cuerda. CHICO 3 no contesta y CHICO 4 cree que lo más difícil es dar el tirón. Sin embargo, CHICO 3 le pide que se meta en sus cosas. A CHICO 4 le gusta la peonza y quiere que CHICO 3 se la deje ver. CHICO 3 demanda que le deje estar, que le quite las manos de

²⁷² *Op. cit.*, p. 141.

²⁷³ *Op. cit.*, p. 142.

encima. Además, si antes la peonza era como la de Lesslez, ahora es como la que se le perdió a Krystow. Salta el artificio:

CHICO 4: Otra vez.

CHICO 3: ¿Otra vez?

CHICO 4: Aún no te había tocado. Has dicho “Quítame las manos de encima” antes de que te tocase.

CHICO 3: ¿Desde el principio?

CHICO 4: Desde “Métete en tus cosas”.

Vuelven a las posiciones correspondientes a ese momento del diálogo. Al Chico 3 le entra la risa. La contiene.

CHICO 3: Métete en tus cosas.

CHICO 4: Es muy bonita. Negra con la cabeza roja, me ha parecido. ¿Me la dejas ver?

CHICO 3: Quítame las manos de encima.

CHICO 4: ¿Te vienes a jugar aquí porque el suelo está liso?

CHICO 3: Lárgate.

CHICO 4: Te he venido siguiendo. Desde el barracón. Pensé: “Éste esconde algo”. Caminabas como quien tiene algo que esconder. Negra con la cabeza roja. Como la que se le perdió a Krystow. La está buscando.

CHICO 3: Vale, está bien, la compartiremos. Un día para ti, otro para mí.

CHICO 4: Cómete tu peonza, no quiero tu peonza.

CHICO 3: Entonces, ¿qué quieres?

CHICO 4: Dime cómo es Sara. Es tu hermana, tienes que haberla visto, al bañarse. Cuando se desnuda. ¿Cómo es?

Silencio. El Chico 4 apunta al Chico 3 lo que debe decir: “Tiene la piel muy blanca...”

CHICO 3: Tiene la piel muy blanca. Tiene los pies pequeños. Tiene arañazos en los pies, porque le gusta andar descalza cuando está sola.²⁷⁴

La intención de Mayorga es la de evidenciarnos cómo se construye el propio metateatro para recibir al DELEGADO el día que llegue al campo. En él, estas figuras han de estar preparadas, disponibles, para la visita.

“¿No vas a abrirlo? Estás muy guapa”,²⁷⁵ dice ÉL. Y ELLA repite su guión. Vuelve a decir su réplica, que el día anterior lo estuvo esperando, que está cansada. No quiere vivir en una espera. Hay más vida fuera del trabajo, dice, aunque ÉL sigue lo pautado, lo pactado. Se esfuerza por no cometer ningún fallo en el almacén para que nadie le quite la plaza que tanto le ha costado conseguir. Piensa en el futuro.

Como en la microescena anterior, Juan Mayorga abre otra brecha en el diálogo. Ahora ELLA se sale de su papel, pregunta si oye los trenes. Pero ÉL, sumiso, continúa con el texto del libreto, aunque ELLA sigue cuestionándole acerca del ruido, acerca del humo y del tiempo que les aguarda en el campo. ÉL no deja de hablar las palabras que el COMANDANTE ha convenido y GOTTFRIED ha traducido. ELLA insiste en marchar al

²⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 143-144.

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 144.

bosque y ver si puede cruzar el río. ÉL sigue con *sus* palabras, y ELLA lo deja sólo. ÉL le pide que abra el regalo, que le va a sorprender, que dentro está su futuro...

Estira los brazos, va a decirle de nuevo la NIÑA al muñeco. Quiere que sepa nadar, que no se ahogue. Como en el caso anterior, también esta microescena se repite de forma similar. La diferencia es que, justo cuando el muñeco saluda al espectador, la NIÑA lo llamará Rebeca y no Walter. Nos detendremos más adelante en este punto.

Ahora va a ser CHICO 5 quien describa cómo es su hermana. Cuenta que tiene la piel blanca, los pies pequeños y arañados, porque le agrada ir descalza. Tiene los brazos largos, las manos pequeñas y los pezones negros. En el banco, ELLA ya no es pelirroja. Ha sido sustituida, remplazada. ÉL le cuenta que, si se esfuerza, el día de mañana llegará a ser alguien. Le solicita que abra el regalo. ELLA lo toma y pregunta qué hay dentro. Su futuro, contesta él, que no lo coge cuando ELLA se lo devuelve. “Ruido de tren. ELLA deja caer el paquete. Suenan vacío”.²⁷⁶ La NIÑA en el río, le da su nombre al muñeco. Le dice que no tenga miedo, que han de estar allí hasta que les digan. Que mueva las piernas y los brazos. La NIÑA “canta una canción de cuna. Sonríe al ruido de un tren”.²⁷⁷

Como afirma José Monleón, Mayorga se vale del artificio y de la puesta en escena para cuestionar la realidad que construye el poder y la información basada en un todo que no quiere fisuras, “en un juego cotidiano con la falsedad, que, paradójicamente, el teatro tenido por mentira, desvela”.²⁷⁸

En una línea similar, Lavelli considera que *Himmelweg* nos acerca al presente en ese momento donde “casi toda Europa era el teatro y el cómplice de la barbarie nazi, del crimen en masa que se perpetraba bajo la mirada indiferente de todo el mundo”.²⁷⁹ Y a ello se debe la insistencia que Juan Mayorga dedica a la búsqueda de una palabra precisa para la ficción, responsable, consciente de la distancia insalvable, que pueda “despertar la memoria colectiva, de suscitar el imaginario y la emoción es mucho más reveladora que la ilustración”.²⁸⁰ Al fin y al cabo, la intención del dramaturgo es atraer el eco que está contenido en un pasado que todavía sigue abierto. Según Lavelli:

Himmelweg habla a la vez de ayer y de hoy: de las atrocidades de los Balcanes o de Ruanda. Pero también puede verse en ella el episodio de la guerra civil en España, con su cortejo de desaparecidos, de asesinados, de olvidados, de hechos ocultados o falsificados. La mentira y la ley del silencio conducen a la amnesia de las antiguas generaciones y a la ignorancia de los jóvenes. [...] *Himmelweg* es útil en ese sentido y en particular en el contexto de la creación teatral actual que está sumida en la desesperación, el individualismo, el egocentrismo y la experimentación formal. Es útil en nuestras sociedades anestesiadas por las imágenes

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 147.

²⁷⁷ *Ibidem.* Tal vez la NIÑA sonría al tren de *El traductor de Blumemberg*.

²⁷⁸ MONLEÓN, José, “Rodolf Sírera, Juan Mayorga y Gracia Morales”, *El teatro de papel*, núm. 1, 2005, pp. 23-24.

²⁷⁹ SADOWSKA GUILLON, Irène, “Entrevista con Jorge Lavelli: «*Himmelweg*»: el teatro de lo irrepresentable”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, p. 45.

²⁸⁰ *Op. cit.*, pp. 45-46.

donde la máxima “cada cual a lo suyo” se convierte en el motor de los comportamientos individuales y colectivos, y la fraternidad, la solidaridad, en votos piadosos.²⁸¹

Como escribe Victoria Bartolomé en “El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*”, por un lado, podríamos establecer un paralelismo entre la metateatralidad y el artificio que Juan Mayorga nos presenta, y por otro, pensar un abanico hermenéutico que se abriría infinitamente allí donde cada cita se introduce –nos introduce– como función ideológica. Esto es, entender que en el teatro de Mayorga “hay un uso político del procedimiento y que, por ende, puede leerse como estrategia discursiva ya que [...] tiende a generar efectos en el lector y en el espectador”.²⁸² Además, como hemos visto ya en “El relojero de Núremberg” (en el monólogo del DELEGADO) y en esta segunda escena, “Humo”, las brechas de la escritura mayorguina recuerdan la kafkiana. Y para Bartolomé, *Himmelweg* “se cita a sí misma en una autoreferencialidad constante”²⁸³ en la que cada una de sus partes trataría de hilvanarse con otra, tanto su siguiente como su anterior.

Hablamos de una búsqueda de la singularidad en la universalidad, el lazo entre una memoria individual y una colectiva, que quiere ser compartida. No queremos dejar de tener presente ese fragmento –detalle– que veíamos al acercarnos a la imagen de la vasija rota que, por formar parte de la interpretación (de la indagación), no puede construirse por completo. La indagación consiste, tal y como entiende Adriana Musitano en *Poéticas de lo cadavérico*, en leer en el arte su capacidad de hacer, “que excede en mucho la noción aristotélica de catarsis o la noción pragmática de *performatividad*”.²⁸⁴ Esto es, entendemos, prestar atención a aquello que la memoria abre y la historia da por cerrado.

1.8.3. La escritura como un acto (continuo) de sepultura

En *Poéticas de lo cadavérico*, Adriana Musitano indaga en la presencia o la ausencia del cadáver a través de unas dramaturgias que, como puesta en escena simbólica, buscan justicia y claman a la sociedad por los desaparecidos de la postdictadura argentina. Por el momento, trataremos de extrapolar la mirada de Musitano a la dramaturgia de Juan Mayorga. La intención aquí es la de centrarnos en los postulados de la investigadora argentina y profundizar en esa poética de la ausencia. Es decir, pensar cómo el teatro de Mayorga propone la memoria como camino. Según Musitano:

Si la historia (como ciencia) tiene algún sentido es, justamente, cerrar, poner fin, a unas historias (como acontecimientos). El arte, creo, por el contrario, abre infinitamente los recorridos. En este sentido, este pasado reciente de nuestro país no puede ser solo objeto de la historia, se requieren otras narrativas, otros géneros, otros lenguajes para decir lo

²⁸¹ *Op. cit.*, pp. 47-48.

²⁸² BARTOLOMÉ, Victoria, “El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, p. 98.

²⁸³ *Op. cit.*, p. 95.

²⁸⁴ MUSITANO, Adriana, *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Córdoba, Argentina, comunicarte, 2011, p. 13

inefable, aquello que la palabra no dice o cuya palabra no atinamos a articular por el horror que produce su propia enunciación. Las poéticas de lo cadavérico así, operan como memoria de la devastación y del horror, dan la palabra a lo que la palabra no dice. Estas poéticas no pueden entonces, elidir la referencia al cadáver sea metaforizado, sea directamente representado. Como en el mito de Orfeo, el arte busca vencer la muerte, pero sólo la alcanza a percibir (o atisbar o vislumbrar), fugazmente.²⁸⁵

Nos distanciamos de una mirada que pretenda encontrar en el arte la posibilidad de representar un todo. Tampoco puede escribirse la totalidad del trauma ejercido por el terrorismo de Estado sino “representar sus efectos. Hablar de sus productos, los cadáveres, palabra que remite circularmente a la muerte que todo lo ha ocupado”.²⁸⁶ En este punto, no podemos sino insistir en cómo es en la aproximación donde reside lo estético –lo político– que, como en el caso de *Himmelweg*, puede hacer resonar cierto rumor de lo acontecido. Según Musitano –que sigue a Roland Barthes–, se ha de analizar “lo político en la afectación de lo pasional que lo retórico deja percibir [...] para prever su eficacia o capacidad de transformación comunitaria”.²⁸⁷ Opción que no sólo sería compartida por Juan Mayorga sino que, además, es la idea fundamental que por representación entiende Roger Chartier. Como recoge Adriana Musitano del historiador francés:

Por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la representación pública de una cosa o de una persona.²⁸⁸

De este modo, la investigadora argentina considera que existe una analogía entre acción política y “tramoya teatral”, entre la modernidad y su decorado. Analogía que, retomando la lectura benjaminiana de Reyes Mate, podríamos trasladar a la Modernidad allí donde se la equipara a progreso, allí donde ésta no se desapega del fascismo. Musitano presta atención a la relevancia de la significación de los dispositivos de poder, donde lo político se empareja a cierto neobarroquismo. Según Musitano, que sigue a George Balandier, dicha analogía “depende cada vez más del arte de aparentar, el acontecimiento pone en situación, el ceremonial lo ritualiza, la conmemoración lo mantiene vivo por medio de la repetición”.²⁸⁹

Sin embargo, alrededor de la metateatralidad, Adriana Musitano se centra en varias escenas teatrales, entre otras, la de la “La Ratonera”, de *Hamlet*. Asimismo, si en ésta la cuestión es la del “ser” o “no ser”, Musitano entiende que la preocupación política reside en la dialéctica entre el *ser* y el *aparentar*. De este modo, lo trágico aparece, entendemos con la investigadora, allí donde “no concluido el dolor, el dominio de la muerte se advierte [...] por la recurrencia trágica de lo espectral y redundancia de lo cadavérico en múltiples prácticas y expresiones”.²⁹⁰

²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 15.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 35

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 38.

²⁹⁰ *Op. cit.*, p. 41.

Musitano reflexiona el exceso del arte a través de lo que ha denominado «la carnicería» (visibilidad de la muerte), aspecto del que, podemos afirmar, se distancia la escritura de Mayorga por evitar tratar el horror desde lo explícito. Donde sí coincidiría la dramaturgia de nuestro autor con la mirada de Musitano es en el postulado que ha denominado «muerte extendida»: “peste, contaminación, impureza, confusión y peligrosidad. [...] Presencias espectrales en el imaginario y producciones simbólicas...”²⁹¹ Ejemplos claros serían las piezas *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El cartógrafo* o *Himmelweg*, en este caso, por el trato que nuestro dramaturgo presta a la muerte programada. Musitano –también Juan Mayorga– reflexiona por la necesidad de una sociedad crítica:

Se impone como necesario el reconocimiento de la urgencia del callar/decir y de la escanciación de la catarsis, de los efectos pretendidos para que operen de modo diferido en el espectador –según sea su competencia y posibilidades de apropiarse y referir la representación a lo interdiscursivo– los procesos de identificación y distancia (en términos de Aristóteles, de piedad y temor), de saber y hacer ético-político.²⁹²

«La carnicería» y «la muerte extendida» que plantea la investigadora argentina parecen coincidir con el pensamiento de Roger Chartier, precisamente, en torno a ese doble filo de la representación. Además, de interés es la mirada que Musitano dedica a Marco de Marinis para abordar la convención escena-público:

Al área teatral en dos zonas bien separadas: la del hacer-ver (el espacio físico del actor, capacitado para un hacer somático) y la del ver-hacer (el imaginario del espectador, por regla general capacitado tan sólo para hacer cognitivo y emocional).²⁹³

Y es a esta segunda zona –“ver-hacer”– a la que Juan Mayorga prestaría su atención con tal de configurar así una poética de la ausencia, que estaría presente tanto en *Himmelweg* como en *El cartógrafo*. Además, entendemos que estas zonas que señala Musitano junto con De Marinis ni están demasiado alejadas ni entre ellas existe una frontera clara como tampoco la había en la «zona gris» a la que remitíamos a partir del pensamiento de Primo Levi. Como sabemos, la dramaturgia de Juan Mayorga honra a los muertos. Hace “presente” la pérdida como experiencia, al menos, como Michel de Certeau y François Dosse entienden la escritura: dar sepultura.

La escritura se presenta como gesto, como lugar-sepultura. Como rito simbólico que, si bien otorga al muerto un lugar, cede un “papel activo al lector”.²⁹⁴ Tanto François

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 76.

²⁹² *Op. cit.*, p. 153.

²⁹³ *Op. cit.*, p. 215.

²⁹⁴ DOSSE, François, Paul Ricoeur-Michel de Certeau: *La historia entre el decir y el hacer*, Buenos Aires, Nueva visión, 2009, p. 123. “Ni siquiera los muertos están seguros”, dice el personaje de STEINER en *Signe la tormenta* de Enzo Cormann evocando explícitamente las palabras de Walter Benjamin. Además, bien podría leerse ese dar sepultura como la vuelta a la cuna, la decisión final de la Antígona abandonada por los Dioses a la que, como en cierto modo hace Mayorga con Copito de nieve, le da voz María Zambrano antes de *desnacer*. “Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin

Dosse, Paul Ricoeur como Michel de Certeau ven en la escritura histórica una posibilidad de apertura para honrar a los ausentes de forma responsable. Sin embargo, en *Paul Ricoeur-Michel de Certeau: La historia entre el decir y el hacer*, Dosse es consciente cómo la deuda que existe para con los ausentes no podrá ser saldada ni por la creatividad. Aun así, en relación al papel del lector, la postura que Adriana Musitano defiende en *Poéticas de lo cadavérico* coincide con la lectura de Jorge Semprún en *La escritura y la vida*. Según la investigadora argentina:

Semprún hace que el lector participe de su lucha, realiza un acto ritual, con y por los muertos, documenta la muerte, los modos del delirio, narra el teatro y traspasa la evanescencia del olvido.²⁹⁵

Otro ejemplo de honra a los ausentes es también *Soliloquio de grillos*, de Juan Copete. Una pieza teatral sobre los desaparecidos republicanos de la Guerra Civil, que toma forma en tres mujeres que están muertas, que se encuentran en una fosa común. En *Soliloquio de grillos*, Copete establece diferencias entre lo ocurrido y la realidad que su pieza trata de dibujar, entre la ficción y lo difuso del recuerdo. Según el autor:

No quisiera, jamás de los jamases, que familiares de las tres mujeres de la cuneta vieran en ellas a mis personajes. Son las mismas, en cuanto truncaron sus vidas. Son distintas porque tres son de ficción y tres de realidad. Todas claman por el derecho a ser recordadas y erigirse en su propia memoria, que es la nuestra. A todos los familiares que quieren recuperar el eslabón de su memoria.²⁹⁶

III Así será el silencio de la paz. “¿Me reconocen? Sí, soy yo. ¿Han tenido buen viaje? Es un bello trayecto desde Berlín, lástima todos esos controles que afean la ruta, maldita guerra. Tomen asiento. ¿Puedo ofrecerles algo? ¿Un café?”²⁹⁷

Estas palabras son la carta de presentación del COMANDANTE en la tercera escena de *Himmelweg*. Pero también las que nos interpelan acerca de lo ocurrido para hacernos cómplices a la par que visitantes del campo, ahora, sin cámara, como en la escena inicial. De hecho, como en “El relojero de Núremberg”, las palabras del COMANDANTE devienen monólogo, ya que, en cierta medida, ésta es la *otra* cara de la voz del DELEGADO de la Cruz Roja, que Mayorga dirige a un plural del que somos parte. Nos pregunta si tenemos la autorización para la visita. Se vale de lo expuesto para añadir, y truncar, el saber que el espectador-lector ha de volver a suturar para, de ese modo, poder urdir las diferencias. Así, el COMANDANTE adivina que se quieren enviar medicamentos. Nuestro acento le trae

tiempo ya, y casi sin sangre, pero en virtud de una historia, enredada en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. Por eso me muero, no me puedo morir hasta que no me den la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando libre vivir la vida. Sólo viviendo se puede morir” (María ZAMBRANO, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, TRUEBA MIRA, Virtudes (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, p. 186).

²⁹⁵ *Op. cit.*, p. 153.

²⁹⁶ COPETE, Juan, *Soliloquio de grillos*, Mérida, De la luna libros, 2003, p. 12.

²⁹⁷ *Op. cit.*, p. 148.

buenos recuerdos, nuestra cultura se palpa en el aire: “Díganme algo en su idioma, por favor. Una palabra: «Paz»”.²⁹⁸

La reflexión a la que se nos pretende conducir es a la del lenguaje, concretamente, a la creación de un lenguaje único al que siempre le quedará el pasado. Según el COMANDANTE, el “español para leer a Calderón, el francés para leer a Corneille”.²⁹⁹ Rápidamente nos introduce en su idea de Europa que, como sabemos, se resume y se encuentra en su biblioteca. Y sabemos también que ama el teatro sobre todas las cosas, aunque, como un niño, como diría Jorge Dubatti, es incapaz de diferenciar la vida del arte. Todo forma parte de una farsa para un Berlín invisible, y presente.

El COMANDANTE sabe que no nos hemos desplazado ni al campo ni a su biblioteca para ver sus cien libros, sino para empezar la visita. Insinúa que, como él, también hemos podido escuchar ciertas monstruosidades. Rumores de hombres con pijama a rayas. Sin embargo, nos pide que no nos dejemos llevar por la fantasía, que a esa visita nos ha conducido la buena voluntad. El COMANDANTE es consciente de que queremos ayudar, que también a él le es difícil dormir. Él está ahí para darnos información y a eso nos dispone. A que colaboremos con la farsa tomando fotografías con nuestros ojos que, a la par, quiere ver cerrados. Remite a la biblioteca. Al mundo del teatro donde la cartelera de Berlín es una cartelera de guerra:

Sólo autores alemanes. Echo de menos a mis amigos Corneille, Shakespeare, Calderón. Pero ustedes no han venido aquí para hablar de teatro. No se preocupen no se marcharán sin dar su paseo.³⁰⁰

Y nos invita a pasear, a ver el reloj de la estación. A ver el bosque. Pero sobre todo, a pasear alrededor –o a través– de las citas que introduce en su discurso. Por ejemplo, el capítulo séptimo de la poética de Aristóteles; el Spinoza de la *Ética*, la proposición cuarenta y cuatro:

Cierren los ojos y escuchen el silencio. Cierren los ojos: así será el silencio de la paz. Cierren los ojos. Spinoza dice que el odio será superado por un amor tan intenso como el odio que lo precedió. El mundo marcha hacia la unidad. Esta guerra es un paso enorme hacia eso. Una aceleración en un movimiento inevitable hacia la armonía. Un solo idioma, una sola moneda, un solo camino. Incluso si perdiésemos la guerra, lo que tiene que suceder sucederá. Quién gane la guerra, es irrelevante. Esta guerra ha sido la primera obra común de toda la humanidad. La paz que le ponga término será la segunda. Esta guerra dará fruto a todos. A cada uno de nosotros, en el puesto en que el destino lo haya situado. Todos ganaremos esta guerra.³⁰¹

Spinoza, Jünger y *La paz perpetua* de Kant en el silencio del cementerio. Esta es sólo una de las reflexiones que nos propone Juan Mayorga en *Himmelweg*. Una Europa que se

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 149.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

construye de espaldas a sus muertos, que necesita de ellos para su construcción: el paso de la inclusión excluyente a la localización dislocante que señalábamos con Giorgio Agamben a través de la figura del *sacer*.

Y sin decirlo, el COMANDANTE, impotente como el CALDERÓN de *El traductor de Blumemberg*, quiere ser *el* traductor. Tener la última palabra como la quiere tener el STALIN de Mayorga en *Cartas...*; como HOMBRE BAJO en *Animales nocturnos...* El COMANDANTE de *Himmelweg* quiere interpretarnos a un Spinoza –del que no sabemos si sus libros están en la biblioteca– que recita de memoria para el beneficio del totalitarismo. Afirma que “un nuevo mundo está siendo alumbrado. Que nadie intente ahorrarnos una pizca de dolor”,³⁰² que es necesario que haya gente que se quede en el camino con tal de reconstruir la vasija rota de Walter Benjamin, podríamos decir.

Incluso va más allá, piensa que aquellos que se queden no son parte del camino – recorrido en el que él se incluye– sino que “son el camino. Pero basta ya de hablar de política, hace un día precioso, no lo desperdiciemos”.³⁰³

Y nos invita a pasear. A entrar en un bosque en el sólo hay aquello que él dice. Nos invita a confiar en sus palabras. Empieza por cuestionarnos si hemos llegado al campo siguiendo el humo, siguiendo su sombra. Aunque pronto concluye que no, que si hemos podido llegar se debe a que ya habíamos estado allí, a que conocíamos el camino del que nos quiere como turistas. Y no tarda en advertirnos que el paisaje ha cambiado un poco. Los barracones se pudrieron, la madera era de mala calidad, dice. Ahora han plantado árboles. Había columpios; una sinagoga; “Himmelweg”, el “Camino del cielo”:

Todo eso ha desaparecido, pero ellos siguen aquí. Todos, no falta ninguno. Los columpios, la sinagoga, todo se lo tragó el bosque, pero ellos siguen aquí. Ellos y el reloj de la estación, marcando siempre las seis en punto. Si no fuera por ellos y por ese viejo reloj, nada diferenciaría este bosque de cualquier otro.³⁰⁴

En el bosque, el COMANDANTE nos da la bienvenida diciéndonos lo que no le contó al DELEGADO: “no confíen en lo que vean”.³⁰⁵ Nos pide que hagamos memoria, que recordemos quién empezó la guerra, que ellos, los alemanes, sólo están dando solución al problema “que ha atormentado durante siglos a Europa. Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta de que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte”.³⁰⁶ E insiste en el problema técnico, en cómo mientras fueron otros quienes soñaron solucionarlo ellos materializaron esos sueños. Nos pregunta si oímos los trenes que llegan de todas partes. Nos dice que tienen allí su parada, y se excusa. Pero no por lo hecho, sino

³⁰² *Op. cit.*, p. 150.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Op. cit.*, p. 151. En *Cartas de amor a Stalin*, también existió un pliegue similar en relación al “transporte”, concretamente, al establecimiento y expansión de la red eléctrica con la que Juan Mayorga hilvanaría la complicidad final del nazismo y el estalinismo a partir de la ocupación polaca.

por emplear un lenguaje propio de los burócratas, un lenguaje del que reniega recordándonos que el suyo es el de la biblioteca.

No es mi lenguaje, pero es el lenguaje que corresponde al caso, un lenguaje de objetivos y de decisiones. El objetivo inmediato es reagrupar aquí a todos los hebreos de Europa. Pero nuestro objetivo final es mucho más elevado. Nuestro objetivo final es demostrar que todo es posible. Todo es posible. Todo lo que podamos soñar, podemos hacerlo realidad. Aquí, en este mundo. Incluso lo que nunca nos hemos atrevido a imaginar. Eso es, señoras y señores, lo que les aguarda en el bosque: aquello que se puede ver, pero que no se puede imaginar. Por eso, sea lo que sea lo que vayan a ver aquí, no lo cuenten. No serían creídos, y si insistiesen, serían tomados por locos. Permítanme un consejo: nada más salir de aquí, empiecen a olvidar.³⁰⁷

Empezar a olvidar para que de vuelta a casa escribamos nuestro informe. Eso es lo que nos ha llevado hasta allí, comprobar que nuestras pesadillas son mentira, que no padecemos insomnio: “¿Quién puede dormir viajando tantos trenes de noche? Trenes que viajan de noche, eso es Europa para mí. En esos trenes viajan nuestras pesadillas. Ya ha sucedido”.³⁰⁸ Ya ha sucedido asevera. Sigue sucediendo, piensa Juan Mayorga.

Las pesadillas nos rodean, dice el COMANDANTE mientras nos prepara para una visita de la que, si bien no estamos preparados, habremos de ser “los ojos del mundo”. Una visita en la que él sí está preparado: “Yo si lo estoy, yo siempre lo estoy, pero ellos, necesitan un poco más de tiempo. Lo están disponiendo todo para que ustedes tengan una estancia agradable”.³⁰⁹ Nos promete que será nuestro acompañante, nuestro guía, como GOTTFRIED, que fue el lazarillo del delegado. Y nos enseñará cómo se tira la peonza. Da comienzo al espectáculo, a una farsa, que ya había empezado.

IV El corazón de Europa.

¿Cómo pudo suceder en el corazón
de la parte más civilizada del mundo?
Zygmunt BAUMAN, *Modernidad y Holocausto*.

Primera. En el despacho del COMANDANTE, entra un judío, se sienta. El alemán mira su expediente. Le llama Gerhard, aunque éste dice llamarse Gershom Gottfried. El COMANDANTE ha traducido su nombre al alemán. Le invita a café y le explica que ha sido elegido para trabajar con él: “por así decirlo, usted será mi traductor. No me refiero al idioma, no estoy hablando de idiomas”.³¹⁰

El COMANDANTE informa a GOTTFRIED que quiere que le transmita a “su gente” – a su pueblo– los deseos de Berlín, que esa tarea será recompensada. Sin embargo, si no quiere tal responsabilidad, buscarán a otro que lo haga, aunque eso, señala, le

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 152.

³¹⁰ *Op. cit.*, p. 153.

decepcionaría. El alemán lamenta el viaje al que han sido expuestos los judíos, reconoce que deben estar cansados. Y siente vergüenza, porque sabe que han sido tratados como animales y “por desgracia no podemos controlar a todos los que visten este uniforme. Honrados padres de familia se convierten en bestias en cuanto se ven con nuestro uniforme”.³¹¹

No quiere hablar del pasado. Añade que ellos están ahí porque Berlín les ha elegido a ambos —a alemanes y a judíos— para compartir un proyecto y “echar abajo ciertos prejuicios”.³¹² Le pregunta si “Gershom es el equivalente judío de Gerhard”,³¹³ pero GOTTFRIED responde que no, a lo que el alemán afirma que el pueblo judío es un enigma para ellos, para Alemania. Para Europa. Se pregunta cómo es posible que un pueblo de pensadores y poetas habite el corazón de Europa. Por eso, dice, se encuentran ellos allí: para comenzar el proyecto. A continuación, el COMANDANTE le muestra a GOTTFRIED un plano, un mapa. Le sitúa en el dibujo.³¹⁴ Le explica que van a construir un colegio, un campo de fútbol, una sinagoga. Le explica que es más fácil transformar un área que transformar personas. Y justamente se trata de eso. De aprender “a relacionarnos de otra manera [...] a mirarnos de otro modo”.³¹⁵

Le pregunta a GOTTFRIED si ha leído a Pascal y, frente a la negativa del judío, le lee un par de pasajes: “«Somos autómatas tanto como espíritus»”. Más adelante, apunta: “«Es preciso convencer a nuestras dos partes: al espíritu, por medio de razones; y al autómata, por medio de la costumbre»”.³¹⁶

El COMANDANTE interpreta estos pasajes para GOTTFRIED. El alemán de *Himmelweg* le explica al judío que lo que Pascal quiere decir es que “si rezas, acabarás creyendo. Dicho de otro modo: sonríe y serás feliz”.³¹⁷ De forma similar, Juan Mayorga retomará esta idea en *La paz perpetua*, concretamente, alrededor de Dios y de la responsabilidad. Pero también en *Método Le Brun para la felicidad* por lo que a la frase del COMANDANTE —“sonríe y serás feliz”— se refiere. Frente a la incomprensión de GOTTFRIED, el COMANDANTE trata de equiparar esa interpretación con la técnica actoral. Sin embargo, el judío no termina de entenderle, ya que, debido a su trabajo, no ha asistido demasiadas veces al teatro. Pero el alemán volverá a esa idea, aunque eso será al día siguiente, nada más empiecen a colaborar.

Segunda. El COMANDANTE le habla a GOTTFRIED acerca de la composición. Le remite al capítulo séptimo de la poética de Aristóteles. Busca el libro entre su biblioteca y,

³¹¹ *Op. cit.*, pp. 152-53.

³¹² *Op. cit.*, p. 154.

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ Lo sitúa en tanto que objeto, en tanto que objetivo. Esta es una diferencia clave con respecto al mapa de la NIÑA de *El cartógrafo*, donde la elección de cada uno de los elementos del mapa se acerca a aquello que la ciudad calla de sí. Se acerca a unos detalles propios de una invisibilidad en relación, creemos, con ese pasado abierto del que habla Walter Benjamin y que, con la ayuda de la ficción, Juan Mayorga traslada a un dibujo que, como el *rostro* de Enmanuel Lévinas, no puede dibujarse definitivamente.

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 155.

como en el caso anterior, hace una lectura. Le detalla que, en una obra de arte, la belleza permanece mientras la complejidad esté bajo control. Siguiendo con la explicación, el COMANDANTE se vale de la cuerda de una peonza y dice:

Un nudo es más interesante que una simple cuerda, pero si el nudo es demasiado complejo... (Hace el nudo más y más complicado). Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él.³¹⁸

Este punto se hilvana con la segunda escena en la que CHICO 1 y CHICO 2 primero, y CHICO 3 y CHICO 4 luego, juegan a la peonza. Pero recordemos el instante del monólogo del DELEGADO (“El relojero de Núremberg”) allí donde cuenta cómo por un momento el COMANDANTE se encuentra al lado de los chicos. Es decir, el instante que, según el DELEGADO de la Cruz Roja, GOTTFRIED hubiera podido aprovechar para hacerle una señal de auxilio. Al fin y al cabo, un instante que, por pertenecer al “juego”, Juan Mayorga no nos cede. No *pertenece* a la *representación*. No está físicamente presente y, en cambio, remite a aquello que el DELEGADO consiguió ver. Y en este punto cabe indicar que Juan Mayorga, consciente o no, parece haber construido la escena bajo la influencia de Kafka. En este caso, a partir del cuento titulado *La peonza*. Por su interés, reproducimos el cuento completo. Tal vez así podamos aproximarnos a aquello que sí *presenció* el DELEGADO.

Un filósofo solía ir a jugar donde los niños jugaban. Veía a uno de ellos que tenía una peonza y se ponía al acecho. Apenas giraba la peonza, el filósofo la perseguía para cogerla. Que los niños gritaran e intentaran apartarle de su juguete, no le importaba lo más mínimo. Si lograba coger la peonza mientras giraba, era feliz, pero sólo un instante, luego la arrojaba al suelo y se iba. Creía que el conocimiento de una pequeñez, por lo tanto también, por ejemplo, de una peonza girando, bastaba para alcanzar el conocimiento general. Por eso mismo no se ocupaba de los grandes problemas, lo que le parecía antieconómico; si realmente llegaba a conocer la pequeñez más diminuta, entonces lo habría conocido todo, así que se dedicaba exclusivamente a estudiar la peonza. Y, siempre que comenzaban las preparaciones para hacerla girar, tenía la esperanza de que esa vez lo conseguiría, y cuando giraba corría tras ella poseído de la esperanza de una certeza, pero en cuanto sostenía ese burdo trozo de madera en la mano le daban náuseas, y el griterío de los niños, que antes no había escuchado y que ahora resonaba de repente en sus oídos, le impulsaba a huir, girando como una peonza bajo un látigo poco hábil.³¹⁹

Adentrarnos en los detalles del universo kafkiano se nos presenta como un imposible. Es más, quizás sea esa imposibilidad la huella que recoge Juan Mayorga en su dramaturgia, que bebe de la traducción y de la convicción de que siempre se nos escapará algo. Hablamos de una escritura que, por su carácter de interrupción, evidencia una apertura tanto en sintonía con la idea de rostro a la que hemos aludido a partir del pensamiento de Emmanuel Lévinas como, especialmente, alrededor del tiempo mesiánico del que habla Walter Benjamin, Reyes Mate y Juan Mayorga.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ KAFKA, Franz, “La peonza”, *Cuentos Completos*, Madrid, Valdemar, p. 475.

Teniendo en cuenta tal imposibilidad podríamos especular diciendo que las palabras kafkianas están tan cerca de ese final de la cadena, que es la traducción, como en su principio, como tratábamos de leer a partir de la cita de Karl Kraus: “Origen es la meta”.

En *La peonza* de Kafka observamos que es un filósofo quien quiere aproximarse a ella, cogerla con la mano. De hecho, cuando el niño del cuento la lanza, el filósofo, por un momento, parece obtener la felicidad. Ahora bien, si interpretamos que el filósofo de Kafka es el COMANDANTE de Juan Mayorga, si es él quien es capaz de mantener la peonza bailando en su mano a la par que evita escuchar el griterío de los niños, tal y como parecía hacer el CALDERÓN de *El traductor de Blumemberg*, interpretaríamos que este filósofo, como el kafkiano, creería poder entender el todo observando un único detalle. Es decir, hacerse con el conocimiento antes de arrojar la peonza al suelo. Ver una única imagen, sin su otro lado.³²⁰ Poseer la última de las palabras, imposible para el traductor. Para el poeta.

De forma análoga, Didi-Huberman escribe en *Lo que vemos, lo que nos mira* acerca de una bobina, en concreto, cuando ésta es lanzada por un niño. Para Didi-Huberman, la bobina, al danzar, figura la ausencia a la par que eterniza el deseo “como una sepultura eterniza la muerte para los vivos”. Didi-Huberman se sirve de este acto para aludir al juego de duelo, al *trauerspiel*, a la tragedia. Pero sobre todo para pensar cómo la bobina danzante se convierte en imagen en el “momento mismo en que se vuelve capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible”.³²¹

Y a su vez, el COMANDANTE-filósofo de *Himmelweg* parece tener cierta esperanza de poder hacer bailar la peonza, aunque de ser así, si seguimos la lectura de Kafka, la vería como un pedazo de madera. Como náusea. Escucharía el griterío de los niños. Se echaría a correr dando vueltas “como una peonza bajo un látigo poco hábil”.³²² En este nudo, Juan Mayorga desarrolla la composición teatral, en este caso, a través también —lo hemos visto— de la cita de Aristóteles. Asimismo, como escribe el dramaturgo en “La representación teatral del Holocausto”:

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en su “Poética” entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular.³²³

La intención de Mayorga es hacernos reflexionar acerca de la relación entre singularidad y universalidad, pero no sólo partiendo de una cuerda y una peonza, sino del instante del baile, de la posibilidad de su “interrupción”. De este modo, si agarrar el juguete

³²⁰ El interés de Didi-Huberman es tener en cuenta la inquietud en el ver. DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011, pp. 53 y ss.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

³²³ MAYORGA, Juan, “La representación teatral del Holocausto”, AZNAR SOLER, Manuel, ed. *cit.*, p. 192.

en *La peonza* de Kafka podría producir felicidad o náusea, parece que lo importante reside en la duración de ese hecho. De este modo, tal y como hemos visto con Didi-Huberman, la duración del baile, la formación de una imagen, digamos, “absoluta”, negaría la posibilidad de que ésta tenga otro lado y, como sabemos, el COMANDANTE la quiere bailando eternamente. Además, como el filósofo del cuento kafkiano, el alemán de *Himmelweg* no puede dar con aquello que busca por ser “filósofo”. No puede dar con lo que busca porque eso, si pensamos en María Zambrano, sería hablar de poesía (el filósofo busca, el poeta encuentra). Y en *Himmelweg* a lo que asistimos es al tiempo de la representación, la verdad es la del silencio. Recordemos las palabras del COMANDANTE:

Yo me limitaré a acompañarles y, si ustedes me lo permiten, les enseñaré como se tira la peonza en Alemania. Así, se tira así: Himmelweg. Díganlo en su idioma: “Camino del Cielo”.³²⁴

El COMANDANTE le pone a GOTTFRIED el ejemplo del nudo. Pero también el de la melodía. Le explica que una melodía es más interesante que un ruido, que si ésta es compleja o monótona puede percibirse como ruido. GOTTFRIED, no parece prestarle demasiada atención. Le comenta que la noche anterior le pareció oír un tren, aunque el alemán le contesta que, de ser así, hubiera tenido noticia. El judío insiste en que también otros lo escucharon, que no pudieron verlo porque las ventanas del barracón estaban cerradas. Reclama que su gente se preocupa por los zapatos, por la ausencia de sus cordones, pero el COMANDANTE piensa si será eso el humor judío. Seguidamente, el alemán y el judío empiezan a elaborar el libreto: “Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación”.³²⁵

Tercera. La acotación señala que en el plano (mapa) del COMANDANTE hay alfileres de colores. El alemán tiene unos expedientes para confeccionar el libreto de la representación, que tendrá lugar cuando el DELEGADO visite el campo. La mayoría de participantes carecen de nombre. Y lo mismo ocurre con los personajes que intervienen en la pieza. De hecho, no sabemos cómo se llama el COMANDANTE o el DELEGADO. Sólo aquello que ellos dicen de sí. Una excepción sería la de GOTTFRIED, a quien el COMANDANTE, como dijimos, le tradujo su nombre al alemán: Gerhard por Gershom. Otra es la de LA NIÑA, Rebeca, que cede su nombre al muñeco con la intención de salvarse. El alemán realiza un *casting*. Pide los personajes y GOTTFRIED le entrega el expediente pertinente: “Vendedor de globos”, “niños con la peonza”, “niño con muñeco”. Y en este punto el COMANDANTE se sorprende. No comprende por qué el judío le proporciona una niña con muñeco y no un niño. Según GOTTFRIED la razón del cambio se debe a la voz de la niña. “Pareja del banco”, demasiado guapa, piensa. El alemán la sustituye por otro expediente que GOTTFRIED le entrega.

³²⁴ *Op. cit.*, p. 152.

³²⁵ *Op. cit.*, p. 156. Según Jorge Dubatti, el Tabori de *Variaciones Goldberg* trata de acercarse a la “existencia de Dios por vía cómica”, presenta una poética fundamentalmente basada en el humor judío. Dubatti advierte cómo el humor es a costa de uno mismo en tanto que “autoafirmación identitaria [...] *Variaciones Goldberg*, desestima el nihilismo y sostiene la hipótesis teleológica de la existencia de un Dios imperfecto que continúa y mejora o empeora su tarea de creación a través de la existencia de los hombres” (George TABORI, *Variaciones Goldberg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 8-9).

Aunque el COMANDANTE queda contento del trabajo realizado, decide que hay que reducir el número de actores de la escena de la plaza. En cambio, para salvar a su pueblo, GOTTFRIED sugiere que debería presentarse toda la gente: “si luce el sol, toda la ciudad debería estar allí”.³²⁶ Pero el COMANDANTE opina que tanta gente dificultaría el espíritu de comunidad del que quiere “coordinar las actitudes, los gestos, las miradas...”³²⁷ Además, el alemán comenta que sus hombres estarán también en la plaza. Se pregunta si conseguirán “que desaparezca la mutua desconfianza”.³²⁸ Sabe que no va a ser fácil, pero, como el soldado que es, lo siente como un reto. Y se da cuenta que GOTTFRIED está en otras cosas. Mira el humo.

Cuarta. “El Comandante intenta tirar la peonza, pero fracasa dos o tres veces. GOTTFRIED lo observa con el libreto en la mano”. El alemán y el judío preparan la escena diseñada para que los chicos jueguen a la peonza. Ahora bien, a diferencia del filósofo del cuento de Kafka, el COMANDANTE de Juan Mayorga, que interpreta el papel del CHICO 2, no sabe hacerla bailar. Juan Mayorga no permite que el COMANDANTE sienta aún la náusea. Es decir, no permite que el papel del niño la sienta.

COMANDANTE: No se da cuenta de que el otro está a su espalda hasta que oye su voz. “Tienes que apretar más fuerte la cuerda”. Entonces, guarda la peonza, (lo hace). Todos sus sentidos se concentran en defender la peonza.

Da la peonza a Gottfried. Éste hace como que no sabe tirarla. Dos, tres veces. A su espalda, El Comandante.

Tienes que apretar más fuerte la cuerda.

Gottfried guarda la peonza.

Cuanto más prieta, mejor. Luego tira de la cuerda de un golpe.

No hay réplica.

Lo más difícil es dar el tirón. Yo te enseño déjame.

GOTTFRIED: Métete en tus cosas.

COMANDANTE: Es muy bonita, Negra con la cabeza roja, me ha parecido. ¿Me la dejas ver?

GOTTFRIED: Quítame las manos de encima.³²⁹

El alemán se presenta a medio camino entre un director de escena y un dramaturgo, si bien, el director final de la *obra* es Berlín a la par que, como sabemos, GOTTFRIED es su traductor. Como ha confesado el dramaturgo, el antecedente del COMANDANTE ha sido el personaje de PRÓSPERO de *La tempestad*, de William Shakespeare. Asimismo, no es casualidad que el COMANDANTE alemán remita a esa pieza en *Himmelweg*:

El antecedente que siempre tuve en la cabeza al poner en pie el personaje fue el Próspero de *La tempestad*. Próspero es para mí un director de escena –con el mejor escenógrafo posible: Ariel– que, para ejecutar la venganza que lo obsesiona, engaña a sus enemigos

³²⁶ *Op. cit.*, p. 157.

³²⁷ *Ibidem.*

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ *Op. cit.*, p. 158.

rodeándolos de un espectáculo colosal. Con igual tenacidad, el Comandante se entrega a un solo anhelo: un espectáculo colosal que engañe al mundo.³³⁰

La voz del alemán de la cita de arriba remite a la pronunciada por parte de CHICO 2 en la escena de “Humo” y, por consiguiente, la de GOTTFRIED a la de CHICO 1 en la misma escena. Por un lado, Juan Mayorga nos presenta de nuevo una táctica de su uso del metalenguaje, de teatro dentro del teatro. De este modo, valiéndose del artificio, nos presenta la posibilidad en la que el judío GOTTFRIED le pueda decir al COMANDANTE alemán: “quítame las manos de encima”. Pero por otro, como parece utilizar Kafka al filósofo del cuento, el dramaturgo utiliza la figura del COMANDANTE para presentarnos la mirada de la impotencia, el querer que la peonza baile eternamente. Lanzarla como podría hacerlo un niño, ahora bien, con el deseo de que el baile no se interrumpa nunca. Y de conseguir hacerlo puede que el COMANDANTE no entienda que el niño querría la peonza no sólo para hacerla bailar, sino para lanzarla constantemente. Lo que el alemán desconoce –o habría olvidado– es que cada vez que la peonza se detuviese, el niño volvería tirarla. Quizás sea ahí, en la interrupción, donde el niño encuentre la felicidad de la que habla Kafka o, al menos, su derecho a ella, el halo en el que la felicidad se hilvana con la magia, decíamos con Giorgio Agamben, cuando a ésta no se la espera. Y en este hilo, Juan Mayorga no permite que el alemán arrebate la peonza a los chicos en la escena.

El COMANDANTE se cree portavoz de la forma de bailar el juguete. Se considera elegido para reconstruir “El corazón de Europa”. No sabe que los fragmentos de la vasija rota no podrán volver a casar, tal y como aludíamos a partir de *La tarea del traductor*. Justo por ello, Juan Mayorga nos interpela –y se interpela a sí mismo– sobre el papel que ha de cumplir la filosofía y la crítica. En este caso, la de acercarse a esta experiencia, a esa política de la infancia de la que habla también Walter Benjamin. Por un lado, entendemos que Juan Mayorga se sirve del juego de la peonza de los niños para hacernos ver cómo podemos aprender con ellos. Por otro, nos presenta el caso de la NIÑA Rebeca con quien, como veremos en la próxima escena, la experiencia se vincula a la idea de esperanza.

Quinta. “Que desaparezcan de mi vista. Dígales que vuelvan al barracón. Todos. Usted también”.³³¹ Al COMANDANTE no le gusta el desarrollo de los ensayos. Parece que se le está acabando la paciencia, aunque GOTTFRIED piensa que es cuestión de tiempo. El alemán se siente decepcionado, no sabe si es que no habla claro o que GOTTFRIED, su traductor, no le entiende. “¿Y qué me dice de la escena de la peonza? La he probado, ¿con cuántos chicos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj, Gottfried, ¡el monólogo del reloj!”³³² Remite al papel que interpreta la chica pelirroja, que no sabe si es “una chica enfadada con su novio, una solitaria en busca de conversación o una puta discutiendo con su chulo”.³³³

³³⁰ “Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*”, *op. cit.*, p. 272.

³³¹ *Op. cit.*, p. 158.

³³² *Op. cit.*, p. 159.

³³³ *Ibidem*.

GOTTFRIED le contesta que la chica pelirroja terminará por hacer bien su papel. Le confiesa que trabajó como actriz profesional en un teatro de Varsovia, asunto que el COMANDANTE hubiera deseado saber con anterioridad. El alemán critica el papel actoral que los judíos están llevando a cabo. Sin embargo, remitiéndose al habla cotidiana, GOTTFRIED considera que “los chicos no hablan así”.³³⁴

Caminabas como quien tiene algo que esconder. Un chaval no habla así. La gente no habla así. La gente no dice: “Me esfuerzo pensando en vosotros. En ti, en mí, en todo lo que hemos soñado”. En la vida no se habla así.³³⁵

El COMANDANTE cree que GOTTFRIED no cumple con su rol de traductor, cree que sólo defiende a los judíos. Sin embargo, Juan Mayorga introduce en su voz unos sueños que raramente parecen escucharse en la vida. Ahora bien, el COMANDANTE explica que ese es su problema, que esa es “su confusión”.³³⁶ Que intenta buscar “la vida en las palabras, pero la vida no está en las palabras sino en los *gestos* con los que las decimos”.³³⁷

Por un lado, la búsqueda de la que habla el COMANDANTE es la de una palabra y un gesto preciso que encontraría su sentido tanto en el teatro como su obsesión en el fascismo, en la espectacularización de la política y sus eufemismos. No en la espontaneidad. Por otro, como en el caso de la chica pelirroja, tampoco le sirve al COMANDANTE alemán “el vendedor de globos” ya que, cuando camina, es incapaz de diferenciar la derecha de la izquierda. Aunque GOTTFRIED le comenta que es un hombre muy válido, que simplemente no duerme. Que por la noche se levanta continuamente a comprobar si el barracón está cerrado. Sin embargo, el judío insiste en que lo conseguirá. Le cuenta que “el vendedor de globos” se llama Tadeusz y fue Profesor de Historia en la Universidad. Pero el alemán ríe dudando qué tipo de Historia puede enseñar un Profesor que no diferencia la izquierda de la derecha.

Finalmente, el COMANDANTE diserta sobre el monólogo de GOTTFRIED, sobre qué deberá *hacer* en la escena de “El relojero de Núremberg”. Cree que GOTTFRIED no sabe guardar su posición. “No sabe dónde meterse las manos”.³³⁸ Termina por decirle que emplee un bastón, que éste tapaná el resto de detalles. “Si eres manco y tienes los ojos

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

³³⁸ *Op. cit.*, p. 160. Durante el verano de 2012, en una conversación con Juan Mayorga en la plaza de Tirso de Molina (Madrid), le pregunté por la recurrencia a las manos en su dramaturgia. En ese momento, creí que Juan Mayorga me hablaría de su pieza *La mano izquierda*, de *Teatro para minutos*. Pero su respuesta fue más inquietante: “Las manos sirven para acariciar, pero también para matar”. Además, me remitió a cierta historia en la que Heidegger sentía cierta atracción por las manos de Hitler. En una de las entrevistas de Claire Spooner, también en torno a las manos, en este caso, como elemento simbólico en *El traductor de Blumemberg*, Mayorga reitera esa historia entre el filósofo alemán y el dictador: “Se cuenta que el filósofo Karl Jaspers preguntó a Martin Heidegger cómo podía estar al lado de una bestia como Hitler, a lo que Heidegger contestó: «Sí, es una bestia. Pero se ha fijado en sus manos»”. SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 468. La HARRIET de *La tortuga de Darwin* hablará también de unas manos, aunque el personaje del PROFESOR crea que su relato pertenece a la literatura. En esta línea, es interesante la pregunta que Paul Strathern nos traslada en la filosofía de Derrida y la concepción que éste tiene sobre la escritura: “El escritor escribe con una mano, ¿pero qué hace con la otra?” (Paul STRATHERN, *Derrida en 90 minutos*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 32).

azules, nadie se fija en tus ojos”. Le insiste que él sabe que en la vida no hay una relación entre la palabra y el gesto pero, aun así, se “puede encontrar en su vida gestos para las palabras”. Le pide que busque en su vida. E interpreta insistiéndole que se fije en él, que copie su mirada. Le pregunta al judío si ha leído el pasaje tercero de *Julio César*, según le había dicho que hiciese:

*If you have tears, prepare to shed them now.
You all do this mantle: I remember
the first time ever Caesar put it on...*³³⁹

Pero mientras GOTTFRIED dice que oye trenes, el COMANDANTE le recuerda que ambos forman parte de “una experiencia modelo”³⁴⁰ para Berlín. Y afirma que no le puede ayudar, que ha de ser él, como traductor –quizás, como traidor– quien se las arregle para que todo salga. El alemán desconoce qué se puede esperar. Piensa que “la vida es incertidumbre”,³⁴¹ que tampoco él puede dormir. Sin embargo, le explica que, mientras actúe, mientras sea una figura de ese mecano, mientras sus actores no puedan dormir sabrán entonces “que no viajan en ese tren”.³⁴²

COMANDANTE: Concéntrese en ese pensamiento, Gottfried: “Yo no viajo en ese tren. Mientras esté aquí, yo no viajo en ese tren”. Concéntrese en ello, vuelva al barracón y diga a su gente lo que su gente necesita oír. Usted es el traductor. Usted tiene que elegir las palabras. No puedo ayudarle en eso. ¿Qué se yo del corazón de su pueblo? ¿Necesitan un sentido? Deles un sentido. Vaya y hábleles. Pero, al elegir las palabras, recuerde: “Mientras estemos aquí, no estamos en ese tren”.³⁴³

Sexta. El COMANDANTE le comenta a Gershom GOTTFRIED que algo no funciona. Es la primera vez que le llama por su nombre, lo que nos hace pensar en el grado de complicidad que ha ido estableciéndose alrededor del libreto. GOTTFRIED piensa que “la escena se estanca”.³⁴⁴ Cree que puede deberse al comportamiento de la actriz, pero no lo sabe. El alemán decide que deben establecerse cambios. Y GOTTFRIED, que lee el libreto, le pregunta por la diferencia entre pausa y silencio, algo que el alemán, como si fuese conoedor de la dramaturgia de Harold Pinter, le contesta que “es una cuestión de ritmo. “Cuando dice «silencio», cuenta mentalmente hasta tres. Cuando dice «pausa», cuenta hasta cinco”.³⁴⁵

El COMANDANTE bebe dos tazas de café. Pregunta a GOTTFRIED si puede hacer que la NIÑA cante, ya que cree que una canción podría ser un buen final. GOTTFRIED le dice que sí, pero el COMANDANTE argumenta que, de haber un fallo, hay otros niños que cantarían. Como sabe que GOTTFRIED se preocupa por los niños, el alemán le confiesa que

³³⁹ *Op. cit.*, p. 161.

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ *Op. cit.*, p. 162.

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ *Ibidem.*

³⁴⁵ *Ibidem.*

también a él le preocupan. Sabe que por las tardes los reúne en la escuela. Pero desconoce para qué. GOTTFRIED le responde que les enseñan “Matemáticas, Lengua, Historia... Hay maestros entre nosotros”.³⁴⁶ El COMANDANTE considera que Berlín no les ha solicitado para eso. Que pueden seguir con ello, pero a sabiendas que están ahí para otro proyecto. Le dice que se lo tome “como un gesto de confianza”,³⁴⁷ que “todo está yendo mucho mejor últimamente, y yo veo tu mano detrás de ello. Sé que por fin has encontrado las palabras con las que hablarles”.³⁴⁸ Le indica que están en un punto muy importante del ensayo. Le dice que, a partir de mañana, algunos soldados vestidos de paisano empezarán a pasearse por el campo con tal que los judíos se acostumbren “a esos visitantes, que podrán abrir cualquier puerta y hacer cualquier pregunta. Cualquier pregunta, Gershom, y cualquier puerta”.³⁴⁹

Séptima. La escena funciona mejor. El COMANDANTE piensa que “la chica ha encontrado su tono”.³⁵⁰ También cree que han acertado con los chicos de la peonza y con el monólogo de GOTTFRIED, del que el alemán declama unas palabras que el judío no dirá. Aunque la gente se esfuerza, al COMANDANTE le sigue preocupando la escena de la plaza. Sin embargo, si bien el alemán no puede reprocharles nada es consciente que la escena no resulta. Le recuerda de nuevo el ejemplo de Aristóteles. El COMANDANTE está convencido que en la escena de la plaza sobra gente y no quiere oír hablar de ningún tipo de culpa. Dice haber hecho sus cuentas y concluye que cien es un buen número. Quizás, una persona por cada uno de los libros de su biblioteca. Se refiere al resto como “los excedentes”.³⁵¹ Exige que GOTTFRIED cuide la armonía. Que en la escena ha de haber hombres, mujeres, niños... Le pide que sonrían.

No podemos dejarlos ahí, como fantasmas. Y no querrás que los disfracemos de soldados alemanes. Lo mejor será trasladarlos a la enfermería. Sí, definitivamente, será la mejor solución para ellos: la enfermería.³⁵²

Octava. GOTTFRIED, indeciso, no sabe que expedientes elegir. El COMANDANTE lee.

Novena. “El Comandante cierra el libro”³⁵³ y le pregunta a GOTTFRIED si prefiere que haga él la elección. Pero éste contesta con otra pregunta. Le plantea que ocurriría si su pueblo se niega a aparecer el día de la visita. O si de hacerlo decidiesen comportarse de forma inesperada incumpliendo así los deseos del alemán: “¿Mis deseos? ¿Crees que yo tengo deseos, Gershom? Berlín me ha elegido. Igual que a ti. Berlín nos ha elegido”.³⁵⁴

³⁴⁶ *Op. cit.*, p. 163.

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Op. cit.*, p. 164.

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 165.

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Op. cit.*, p. 166.

Esta es la contestación del COMANDANTE. Y añade que cabe la posibilidad de que no salgan cuando llegue “el visitante”. O que salgan y hagan “una extravagancia”.³⁵⁵ O un gesto. “Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto?”³⁵⁶

Décima. El COMANDANTE comprueba el total de los expedientes y advierte que falta el de Gershom. Lo añade mientras quita otro para que sumen cien. Para que el número sea redondo. Quita los alfileres del plano hasta que quedan cien. Le dice a GOTTFRIED que ya están preparados, que ahora falta él. Le pide que observe “si los gestos acompañan a las palabras”.³⁵⁷ El COMANDANTE espera la visita, interpreta su papel:

Permítame, su acento... Por un momento pensé que usted era... Pero no, ¿cómo he podido equivocarme? ¿Un café? Su acento es inconfundible, me trae recuerdos muy hermosos. Me gusta mucho su país, estuve allí de vacaciones. Antes de la guerra. Dígame algo en su idioma, por favor. Una palabra: “Paz”.³⁵⁸

Undécima. El COMANDANTE tiene la peonza. La farsa ha terminado. Como en el cuento de Kafka, ésta es ya un trozo de madera. Y como en el cuento, también el COMANDANTE siente la náusea, nada más. Habla de la melancolía del actor. Explica que sabe de qué se trata: “Cae el telón y, de pronto, todo ese mundo de palabras y de gestos, todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada”.³⁵⁹ Habla del teatro y de la vida, de sus diferencias. Explica que, una vez caído el telón, un actor no sabría qué hacer con el martillo que tiene en las manos. No sabría qué hacer, ya que, en ese momento, el actor vuelve a la vida. Y como sabe GOTTFRIED, ésta no siempre es agradable.

La llaman la melancolía del actor. Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar, pero, ¿cómo? Cae el telón y tienes un martillo en las manos. Tienes las manos. Y los pies, el cuerpo. Pero, ¿qué hacer con todo eso después de que caiga el telón? Los actores saben todo lo que hay que saber sobre la vida, Gerhard. Detrás de las palabras y de los gestos, no hay nada, ésa es su única verdad. Cuando un hombre está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada.³⁶⁰

El alemán cree que las personas son como los sueños. Y cita *La tempestad*. Y dice que todo se rompe cuando la vida vuelve. Se pregunta, y le pregunta al judío, si se imagina poder actuar eternamente. Y regresa a la farsa de la que forma parte y de la que piensa que “ha habido momentos formidables”.³⁶¹ Remite al monólogo de GOTTFRIED –que sólo escuchamos por la voz del DELEGADO y por la del alemán– y afirma que ha sido magnífico. Pero siente que la escena de la NIÑA y el muñeco fue una lástima. Cree que es una imbécil, que casi lo fastidia todo, que otros lo hubieran hecho mejor. Sin embargo, sí le gustó la canción. Donde está la esperanza para Juan Mayorga.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 167.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 169.

³⁶¹ *Op. cit.*, p. 168.

El COMANDANTE de *Himmelweg* dice no haber entendido por qué GOTTFRIED habló de los barcos. Piensa que el DELEGADO “no era un hombre de cultura”.³⁶² Cree que no entendió su cita de Spinoza. Que tocaba los libros de la biblioteca como si fuesen ladrillos: “Somos un barco que quiere entrar a puerto, pero las minas se lo impiden... El capitán aguarda una señal verdadera... Mientras tanto, tiene que conservar la paciencia”.³⁶³

No entiende que es lo GOTTFRIED pretendía significar con esas palabras. De nuevo piensa si se trata del humor judío, que no puede entender incluso después de haber trabajado con él. Y siente que, por un momento, creyó que los judíos iban a intentar llamar la atención.

Si bien antes el COMANDANTE había afirmado no tener deseos, por un momento lo deseó. Al alemán le entraron ganas de gritar mientras estaba en “Himmelweg”. En el instante en el que GOTTFRIED habló de los barcos, el COMANDANTE creyó que iba a romper la representación: “Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo”. Fue sólo un momento, Gerhard, pero durante ese momento deseé que lo hicieras.³⁶⁴ Tal vez, en ese instante, el COMANDANTE fue feliz. Pero desconoce qué representa el barco o el puerto o quién representa el capitán. El DELEGADO tampoco parece haberlo entendido. El alemán siente que la NIÑA pudo haberlo estropeado todo. Siente que GOTTFRIED eligiera a la más tonta. Siente que en ese momento la NIÑA gritase en el bosque: “Escapa Rebeca, que viene el alemán”.³⁶⁵ Espera que el DELEGADO no nombre eso en su informe.

V Una canción para acabar. GOTTFRIED prepara su ensayo con el bastón. Le dice a CHICO 2 que sigue precipitándose, que no escucha a su compañero Klaus. Le indica que, cuando rechace la peonza, ha de poner cara de desprecio. El judío explica la posición que los chicos han de ocupar en escena. Les muestra la manera de actuar. Le dice a CHICO 1 que se le ve incómodo, que el COMANDANTE cree que no podrá hacerlo, aunque él cree que sí. Siguen ensayando. GOTTFRIED habla con LA MUJER PELIRROJA y le explica los nuevos cambios de la escena. Lee en el libreto.

“Te estuve esperando. Ya estoy harta de esperarte. No quiero perder la vida en una espera eterna”. Entonces tú cuentas hasta tres y dices: “Ni me hubiera ido con otra mujer. Mi único pecado es pensar en el día de mañana. El resto sigue todo igual.”³⁶⁶

GOTTFRIED se siente con confianza. Les remite que también él sintió la misma sensación que ellos, sobre todo, cuando fingía en el trabajo, cuando su jefe le hacía la vida

³⁶² *Ibidem*. Eichmann tocaba a Schumann junto con otros melómanos. Tocaba el violín en una sala acondicionada para la orquesta en Auschwitz, para la sombra de las chimeneas. Según Todorov, Eichmann llegaba a definirse como un “peón sobre un tablero de ajedrez”, un no-sujeto, que se enorgullecía de su propia despersonalización. Sin embargo, para Todorov, la diferencia primordial entre Eichmann y otros, como el arquitecto Speer, era que, frente al policía, éste era verdaderamente culto. TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 107 y pp. 170-171.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 169.

³⁶⁵ *Ibidem*. Claire Spooner considera que, en cierta medida, el hecho que Rebeca dé su nombre al muñeco pueda deberse a la necesidad que siente la niña de escapar del alemán. *Op. cit.*, p. 218.

³⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 170-171.

difícil. Cuando llegaba a casa y veía a su familia y les decía que todo marchaba bien. Les pide concentración, pero sabe que no es fácil debido a los trenes: “Procurad no oírlos. Concentraos en las palabras y los gestos”.³⁶⁷

El judío les deja el libreto y se acerca a la niña, que está en el suelo. Y a su lado el muñeco. El judío le suplica que han de esperar hasta que “ese hombre aparezca”.³⁶⁸ Y entonces, con su muñeco, habrá de decir “se amable Walter, saluda a este señor”.³⁶⁹ GOTTFRIED desconoce quién es ese hombre que les visitará. Tampoco sabe cuándo. Por ello, les pide que estén preparados, que ese hombre puede visitar el campo de improviso. Le dice a la niña que, si hace bien su papel, verán a mamá, que ella va a llegar “en uno de esos trenes”.³⁷⁰ En este punto descubrimos el interés de GOTTFRIED en que actuase una niña y no el niño, tal y como proponía el alemán. El judío pide paciencia, especialmente, a su hija Rebeca.

Lo haremos tantas veces como sea necesario hasta que mamá vuelva, ¿verdad que lo vamos a hacer tantas veces como haga falta? Si tú puedes, yo también podré. Y si yo no pudiese, si yo perdiese la paciencia, tú no la perderías jamás. Tú vas a seguir hasta el final. Por mamá. Por mamá y por mí, si yo pierdo la paciencia. “Se amable, Walter, saluda a este señor”. Y luego una canción. Quieren que cantes una canción. Bueno, no está mal, ¿no?, que nos manden cantar. ¿Te acuerdas de aquella que mamá te cantaba para dormir? Una canción para acabar.

Canta a la niña la canción. La niña se pone en pie, coge el muñeco y le canta.³⁷¹

1.9. Una posibilidad trágica, azar y tiempo

Coincidimos con Germán Brignone, con Lucía de la Maza y con Reyes Mate que *Himmelweg* se presenta como una posibilidad trágica, que nos invita a pensar acerca de la pregunta de Theodor Adorno, es decir, la posibilidad de escribir un poema después de Auschwitz. Cuestión que, en parte, hemos tratado de tantear a partir del pensamiento de Joan-Carles Mèlich acerca de la responsabilidad o, como vimos también, al tratar lo irrepresentable de la representación del horror de la mano de Jean Luc Nancy, donde ésta estaría, decíamos, “prohibida”.

En “Huellas de la Poética de Aristóteles”, Germán Brignone se interesa por las huellas que del filósofo ateniense pueden ser rastreadas en el *Himmelweg* de Juan Mayorga, especialmente, entendemos, como teatro de la memoria. El investigador argentino hace hincapié en un comentario del propio dramaturgo que, en definitiva, catalogaría todo teatro como teatro histórico por ser éste inseparable de la historia. Mirada que, en cierto modo,

³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 171.

³⁶⁸ *Ibidem.*

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 172.

coincide con los postulados de Marvin Carlson en *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, cuando afirma que todo teatro es teatro de memoria. Según Mayorga:

El teatro fue, probablemente, el primer modo de hacer historia. Quizá el primer hombre que vio el fuego mimase su encuentro con éste para dar cuenta de él a otro hombre. Quizá éste lo imitase ante un tercero, inventando a un tiempo el relato y la historia.³⁷²

De forma especial, Brignone toma en consideración la alusión a Aristóteles para remitir a la *intromisión* que de él hace el COMANDANTE alrededor del capítulo VII de la Poética. Es decir, la mirada al bello animal que habla del “equilibrio entre la complejidad capaz de enseñar y hacer reflexionar al espectador”.³⁷³ En otras palabras, quizás, la pregunta por cómo hacer que el teatro suceda en el espectador. De ser así, entendemos que, en *Himmelweg*, Juan Mayorga desarrolla tal peripecia cuestionándose –y cuestionándonos– acerca de la singularidad y la universalidad mediante la complicidad de lo simple; el nudo y la madeja; la experiencia individual y la colectiva. La *diferencia* entre el baile de la peonza y un trozo de madera. Esto es, preguntarse cómo la imagen dialéctica anuda dos tiempos. Dos interrupciones.

En multitud de ocasiones, el dramaturgo ha hablado sobre la necesidad de recuperar el ágora, la asamblea. Y en esta línea, Brignone acierta al traducir una relación entre *Himmelweg* y la estructura de la tragedia griega. Como hemos visto, la pieza se desarrolla a lo largo de cinco escenas, de cinco interrupciones: “I El relojero de Núremberg”, “II Humo”, “III Así será el silencio de paz”, “IV El corazón de Europa” y “V Una canción para acabar”. De éstas, Victoria Bartolomé destaca la relación de interdependencia, al menos, por lo que al vínculo temporal se refiere. Es más, remarca de ellas cierto anacronismo e incluso diferentes focalizaciones en la enunciación.³⁷⁴ Ejemplo de ello podría ser la escena de “Humo”, que remitiría al espacio del “proyecto de escenificación”,³⁷⁵ como sabemos, llevado a cabo por un COMANDANTE bajo las órdenes de Berlín traducidas por GOTTFRIED.

De este modo, en relación a la estructura, por un lado, Germán Brignone resalta la figura de GOTTFRIED, que equipara a aquella del maestro del coro. Por otro, la del COMANDANTE, que encarnaría, detalla, al corego. Finalmente, el arconte sería el Berlín “ausente” de la extraescena.

La figura del judío Gershom Gottfried se homologa con la del maestro del coro, que en este caso también es el poeta, es decir, el creador de los discursos de la representación [...] la figura del corego coincide con la del Comandante, encargado de cuidar los detalles de la producción de la representación y de pagarle al maestro de coro y a los actores, en ese caso, con la promesa de conservar su vida. En este sentido, también podemos identificar la figura del arconte con el poder político mayor que encarga la “representación” en el campo de

³⁷² BRIGNONE, Germán, “Huellas de la Poética de Aristóteles”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, p.73.

³⁷³ *Op. cit.*, p. 75

³⁷⁴ BARTOLOMÉ, Victoria, “El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, p. 84.

³⁷⁵ *Op. cit.*, p. 85.

concentración, es decir, el poder del gobierno alemán, un camuflado Hitler aludido con el nombre de Berlín: «...Berlín nos ha elegido...»³⁷⁶

En cierto modo, estos personajes se nos presentan como cumplidores de funciones. Sin embargo, Bartolomé establece otro eco, que relaciona con *Cartas de amor a Stalin*, donde las cartas y la puesta en escena aparecerían “como posibilidad de inspiración y escritura de Bulgákov”³⁷⁷. Como sabemos, una carta une dos presentes, el acto de escribir y el de leer y, en el caso de *Cartas...*, Juan Mayorga resuelve cada uno de esos actos en un mismo momento, la escena donde escribe Bulgákov, la escena donde Stalin leerá lo que Bulgákov le escribe. Ahora bien, si en *Cartas de amor a Stalin* podemos hablar de cómo el tiempo llega casi a plegarse –tiempo de la escritura y de la lectura– en *Himmelweg*, más que a un pliegue, nos enfrentamos a cierta falta de *progresión*. Es decir, la detención en la que un reloj no sólo marca el tiempo (la expulsión de los judíos, 1492), sino las seis de la mañana, hora en la que los trenes llegan al campo. Pero los ecos entre estas dos obras no terminan ahí. Pues la angustia que siente el DELEGADO de la Cruz Roja parece ser compartida por el BULGÁKOV de Juan Mayorga, que escribe sin respuesta.

Es más, si en el final de *Animales nocturnos* nos enfrentamos a la elaboración de un dictado y en *Cartas de amor a Stalin* a la redacción de unas cartas, donde el dictador es el único lector, Mayorga nos cede en *Himmelweg* a unos personajes dispuestos a interpretar un libreto. Es decir, otras palabras dictadas que han de ser traducidas en una representación de la que el dramaturgo nos permite ver parte de la farsa a través de sus ensayos. Según Victoria Bartolomé:

En *Cartas de amor a Stalin* la puesta en escena aparece como posibilidad de inspiración en la escritura de Bulgákov. En *Himmelweg* se elabora el libreto, la escritura de un drama, para que luego se lleve a cabo su representación. En este punto observamos una diferencia entre ambas obras: en *Cartas...* se produce un movimiento que va desde la representación (Bulgákov imitando y siendo Stalin) hacia la escritura, en cambio, en *Himmelweg*, el movimiento se produce en escena. En la primera obra la condición de escritor de Bulgákov y su modo de hacerlo lo llevan a la abolición de su libertad de expresión, a la prohibición de su censura pero, al mismo tiempo, él busca su libertad a través de esa misma actividad (escribiendo cartas cuyo destinatario es Stalin). En *Himmelweg* son las creaciones de la imaginación y la escritura (y su posterior representación escénica) las que permiten al Comandante ocultar y enmascarar las prácticas de tortura y exterminio; a él le sirven como mecanismo de control y autoritarismo.³⁷⁸

Será en el segundo capítulo cuando retomaremos de nuevo *Cartas de amor a Stalin*, por el momento, adentrémonos en la tragedia, en su brecha contemporánea. En sus puertas, si es que las hay como se pregunta Diana González en “Aceptar la catástrofe, celebrar el azar” cuando indaga lo trágico alrededor del pensamiento de Goethe.³⁷⁹

³⁷⁶ *Op. cit.*, p. 78.

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 86.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Es decir, la definición que éste dedicó a la tragedia en una carta al canciller Von Müller y de la que la investigadora anota: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible se esfuma” (Diana GONZÁLEZ, “Aceptar la catástrofe, celebrar el azar”,

Para González, el protagonista de la tragedia contemporánea cobra relevancia frente al destino en un mundo sin Dioses. Así, los personajes terminan por imponerse su propia fatalidad –vinculada a su propia autoimposición–, desacreditando “la confianza en la razón humana que propugnan los pensadores de la Ilustración”.³⁸⁰ A este mundo sin Dios, González contrapone a la tragedia clásica el carácter de azar, pero como característica donde “lo fortuito puede [...] hacer su aparición y modificar el curso de los acontecimientos”.³⁸¹

González destaca cómo el ser humano está dispuesto a fabular, a inventar –señala, de la mano de Jean Baudrillard– “unas causas para conjurar el prestigio de su aparición”.³⁸² Asimismo, pasando por Kafka y, muy especialmente, por Samuel Beckett, el protagonista trágico está condenado “al vagabundeo interminable en el que llevará la culpa a costas”.³⁸³ El mito de Sísifo, la caída en Occidente.

De este modo, para Diana González, para Reyes Mate y Juan Mayorga, lo que realmente parece estar en juego en la tragedia contemporánea es el tiempo. Como veíamos ya con el estudio que Gustavo Varela dedicaba a Nietzsche, también para González, que sigue a Reyes Mate, se trata del anuncio de la muerte de Dios, en este caso, como “señoría del tiempo, eterno como Dios, más inmortal que todos los demás Dioses”, un tiempo elevado a mito en el que “nuestra época transforma al ser en un devenir incesante sin más sentido que la propia duración”.³⁸⁴

Walter Benjamin establece dos dimensiones acerca de las que González toma nota. Éstas son el *continuum* (vacío) o el de la interrupción (tiempo pleno), que avanzarían como “flechas, en dos direcciones contrarias”.³⁸⁵

Para la investigadora, el tiempo de la tragedia se contextualiza en “un continuum sin final, que se reaviva tras el desengaño de la obsesión occidental por el progreso emprendido en la Ilustración”.³⁸⁶ De acuerdo con esta idea, si la confianza en el progreso es aún considerada una entelequia, cabría preguntarse como hace González si “estamos en condiciones de liberarnos de nuestra voluntad de progreso”.³⁸⁷

La respuesta que plantea ronda la estructura, las formas de la tragedia. Es decir, una estructura para la que exista un orden que “no traicione el caos que regula nuestra existencia y que debe manifestarse inevitablemente a través de una forma controlada”.³⁸⁸

Pausa, núm. 24, julio 2006, p. 33). <http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-24/aceptar-la-catastrofe-celebrar-el-azar-diana-gonzalez> (Última consulta 14 de febrero de 2013).

³⁸⁰ *Op. cit.*, p. 36.

³⁸¹ *Op. cit.*, pp. 36-37.

³⁸² *Op. cit.*, p. 37.

³⁸³ *Op. cit.*, p. 39.

³⁸⁴ *Ibidem.*

³⁸⁵ *Ibidem.*

³⁸⁶ *Ibidem.*

³⁸⁷ *Ibidem.*

³⁸⁸ *Op. cit.*, p. 40.

1.9.1. Hacia la rapsodia

Según el estudio que Giorgio Agamben dedica a los personajes ayudantes en Kafka, la parodia existe acerca de lo que es inolvidable. Y esta lectura no es baladí, ya que el filósofo italiano opone la parodia a la rapsodia. Si en la primera puede encontrarse una relación entre mundo y lenguaje, con la segunda, entiende, se asiste a su imposibilidad. Es decir, a la imposibilidad de que la lengua pueda alcanzar “la cosa y la de la cosa de encontrar su nombre”.³⁸⁹

Sin embargo, Agamben considera la literatura como necesaria con tal de acceder a la “única verdad posible del lenguaje”.³⁹⁰ En este sentido, por lo que al teatro y a la rapsodia se refiere, bien podemos tener en mente los postulados acerca del rodeo planteados por Jean-Pierre Sarrazac. Además, como sabemos ya, éstos se aprecian notablemente en *Himmelweg*, especialmente, de acuerdo con la mirada del dramaturgo, que evita competir con el testigo del Holocausto y, a su vez, opta, por ejemplo, por hacer resonar su silencio.³⁹¹ En otras palabras, Juan Mayorga da un rodeo.

Lucía De la Maza, que ha dedicado su estudio a la dramaturgia mayorguiana, va un paso más allá. Asimismo, en *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, escribe cómo los protagonistas de las obras de Juan Mayorga parecen verse condenados a una muerte metafórica “por su propia voluntad”.³⁹²

De la Maza se interesa en los postulados de Peter Szondi y, de forma especial, en los de Jean-Pierre Sarrazac, concretamente, en torno a la figura del rapsoda que, en cierto modo, nos devuelve la mirada al pensamiento del dramaturgo Marco Antonio de la Parra.

Como indica la investigadora, la dramaturgia contemporánea se construye sobre unos pilares que encuentran sus inicios en la idea del hombre de finales del XIX. Esa crisis del drama que Szondi traslada a las dramaturgias de autores como Strindberg, Ibsen, Maeterlinck o Chejov, estableciendo así, apunta De la Maza, el peso de la investigación por parte de Hans-Thies Lehmann, Pavis y Sarrazac. Como Diana González, De la Maza examina las formas necesarias para la tragedia, es decir, realiza, en este caso, un trasvase teórico del enfoque de Szondi al de Sarrazac.

³⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, *Op. cit.*, p. 65.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Como ha explicado Anna Rodríguez Partearroyo en su trabajo de investigación de *Himmelweg*, *Hamelin* y *La paz perpetua*, la estrategia del rodeo permite a Juan Mayorga jugar con toda una serie de parámetros alrededor del tiempo, del lenguaje, de asuntos irresueltos, de no dar voz a las víctimas, la animalización... Rodríguez Partearroyo defiende estas piezas como parábolas en el sentido que Jean-Pierre Sarrazac propone como táctica para la dramaturgia contemporánea. RODRÍGUEZ PARTEARROYO, Anna, *Distance et detour dans le théâtre de Juan Mayorga. Stratégies à partir de l'analyse de trois pièces: Himmelweg, Hemelin et La paix perpétuelle*. Mémoire présente en vue de l'obtention du titre de Licencée en Arts du spectacle, Centre d'études théâtrales. Faculté de Philosophie et Lettres. Université catholique de Lovain, 2009. (Archivo cedido por Juan Mayorga.)

³⁹² MAZA CABRERA, Lucía de la, *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, Treball de recerca, Departament Fil. Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 4. (Archivo cedido por Juan Mayorga).

Asimismo, si González plantea su indagación en el azar, entendemos como interrupción –benjaminiana–, De la Maza se interesa por “aquello que gatilla lo trágico”.³⁹³ Es decir, por la interrupción donde lo cotidiano e íntimo remiten a la “posibilidad de un nuevo territorio”.³⁹⁴ Además, desde un punto de vista nietzscheano, De la Maza habla de una *ausencia de salida*: “racionalizar trae implícito anular el sentido de lo trágico”.³⁹⁵ De este modo, será en la tragedia donde para la investigadora se dé “la compasión y no la comprensión”.³⁹⁶ En palabras de Nietzsche:

Mientras el oyente tenga que seguir calculando cual es el sentido que tiene este y aquel personaje, esta y aquella acción les resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica.³⁹⁷

En relación al azar –y a la tragedia–, otro tema a considerar es el de la catástrofe y, en este caso, De la Maza se fija en la teoría del caos de Rafael Spregelburd, o de lo impredecible. Aquello que obedece a un “orden más complejo, en el que vemos los efectos que se producen pero desconocemos las causas, porque no están a la vista”.³⁹⁸ Frente a la tragedia griega, el teatro contemporáneo –como el texto kafkiano– puede prescindir, señala la investigadora, “de toda aclaración de causas, eliminando antecedentes, presentación de conflictos, desarrollo de éste, y concentrarse en el punto más inquietante y más atractivo para el espectador”.³⁹⁹ Concentrarse en la catarsis.

De la Maza presta atención al estudio del teatro de la catástrofe de Howard Barker. La idea, como ocurre en *Himmelweg*, es ir más allá de la contemplación, es decir, que la catástrofe presente la muerte “como tema principal y plantea la necesidad de hacer frente a los prejuicios que la sociedad se esfuerza en mantener en torno al arte del teatro y a la vida misma”.⁴⁰⁰ Idea que Juan Mayorga aborda en otros textos como *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *El cartógrafo*. La intención reside en dividir a los espectadores para devolverles a “cada uno su individualidad, incomodarlo, enfrenarlo a su propia soledad y restaurar el dolor como necesidad del ser humano, en vez de negarlo, planteando así una nueva forma de tragedia, que no considera el colectivo como objeto receptor”.⁴⁰¹ Creemos oportuno recoger del estudio de De la Maza los postulados de Barker, ya que, de acuerdo con la investigadora, entendemos que son traducibles al pensamiento que habita la dramaturgia mayorguiana. Nos referimos a las características que De la Maza recopila alrededor del teatro humanista y el teatro de la catástrofe.

³⁹³ *Op. cit.*, p. 11.

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ *Op. cit.*, p. 13.

³⁹⁶ *Ibidem.*

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 16-17.

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁰¹ *Ibidem.*

EL TEATRO HUMANISTA	EL TEATRO DE LA CATÁSTROFE
Estamos todos verdaderamente de acuerdo.	No estamos más que raramente de acuerdo.
Cuando nos reímos somos un colectivo.	La risa disimula el miedo.
El arte debe ser comprendido.	El arte es un problema de comprensión.
El trazo del espíritu lubrica el mensaje.	No hay mensaje.
El actor es un hombre/una mujer no demasiado diferente del autor.	El actor es diferente por naturaleza,
La producción debe ser nítida.	El público no puede cogerlo todo: no más de lo que podría el autor.
Celebramos nuestra unidad.	Nos peleamos por amar.
La crítica ya está de nuestro lado.	La crítica debe sufrir como todo el mundo.
El mensaje es importante.	La obra es importante.
El público es culto y vuelve a su casa contento, fortificado.	El público está dividido y vuelve a su casa estremecido o estupefacto.

El espectador-lector del teatro de la catástrofe se enfrentaría con aquello que ha experimentado. Como señala De la Maza, se preguntaría por su propia pérdida. Ahora bien, aún podríamos rizar el rizo, ya que si la dramaturgia de Juan Mayorga habla justamente de esa experiencia de la pérdida, la correspondencia entre el teatro de la catástrofe y el de Mayorga remitiría a un horror que, en cierto modo, nos devolvería la idea de angustia desarrollada por Emmanuel Lévinas, allí donde Joan-Carles Mèlich lee que la angustia no surge ante la nada sino ante el ser: “el ser es el mal”.⁴⁰² Sin embargo, a la idea de azar que establecía Diana González, De la Maza suma la de catástrofe y la de calamidad. Y para ello, remite a la mirada de Patrice Pavis. Si la catástrofe se presentaba como un “hecho puntual e irreversible”, la calamidad pasará a verse como un nuevo “estado durable”.⁴⁰³ De acuerdo con De la Maza, catástrofe y calamidad van a presentarse como posibilidades para la tragedia contemporánea. De este modo, la investigadora contesta la sentencia por la que George Steiner consideraba “imposible escribir tragedias en la actualidad”.⁴⁰⁴

Como vemos, existen puntos de complicidad entre el pensamiento de Diana González y Lucía de la Maza, al menos, por lo que al tratamiento de personajes y al contexto del siglo XXI se refiere. Pero también por cómo este periodo se presenta “instalado en la catástrofe y en él residen los ejemplos más descarnados de la historia de la humanidad”⁴⁰⁵

Según De la Maza, desde finales del siglo XIX hasta principios del XXI asistimos a la exhibición del ser humano, y al mismo tiempo, a su enmudecimiento. Si bajo la mirada

⁴⁰² En *La lección de Auschwitz*, Joan-Carles Mèlich distingue el horror y la angustia en el pensamiento de Emmanuel Lévinas y Martin Heidegger: “Para Lévinas, en cambio, no hay angustia sino horror, y no surge ante la nada, sino ante el ser. La filosofía de Heidegger continúa moviéndose dentro de los cánones del pensamiento griego, y por tanto no puede escapar a la totalidad ni al totalitarismo. Para Lévinas, *el ser es el mal*, no porque sea finito, sino porque se encuentra falto de límites. Con el alba, llega la luz, y el poder del ser parece desvanecerse. Cada cosa vuelve a ocupar su lugar, cada objeto vuelve a adquirir su nombre. El ser se cubre con un velo, se desparrama en realidades distintas. La luz vuelve a personalizar el mundo” (Joan-Carles MÈLICH, *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004, p. 79).

⁴⁰³ *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁰⁴ *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 23-24.

de Walter Benjamin aludíamos al *shock* de los soldados en su vuelta de la guerra (lo retomaremos de nuevo en *El cartógrafo* de Juan Mayorga, especialmente, a partir del mapa Hurbineka) en este punto, sin embargo, consideramos pertinente remitir a cómo la idea de vagabundeo aparece en la escena contemporánea. Por ello, seguimos el esquema que plantea Lucía de la Maza con tal de llegar a la idea de rapsodia que defiende Jean Pierre Sarrazac, para quien la crisis dramática aparece como contraimagen de la relación entre hombre y mundo donde “la integración del capitalismo en el ámbito doméstico, mediante la progresión de mercancías en la vida privada [...] provoca una paulatina atomización del ser social entendido como clase”.⁴⁰⁶

El hombre del siglo XX- el hombre psicológico, el hombre económico, moral, metafísico, etc.- es, sin duda, un hombre “masificado” pero sobre todo “separado” de los otros, de corpus social que sin embargo lo tiene muy apretado, separado de Dios y de poderes invisibles y simbólicos; de sí mismo, hecho trozos, estallado, convertido en pedazos.⁴⁰⁷

Según entiende De la Maza, y George Steiner, este cambio surgiría cuando el marxismo y el psicoanálisis se reparten la interpretación y transformación que surge entre el hombre y el mundo en una sociedad en la que el tiempo –también el dramático– se adentra en la “era del fragmento”.⁴⁰⁸

De la mano de Szondi, De la Maza observa cómo el tiempo en la dramaturgia de Ibsen está del lado del interior. No evoca el pasado citando el mito “sino haciendo referencia a él para conducir el alma de sus protagonistas a otro sitio”.⁴⁰⁹ Es decir, la historia cómo la que quedaría “relegada al pasado y a la intimidad de una familia”.⁴¹⁰ Las aportaciones de Strindberg –especialmente, la dramaturgia del yo– o las formas en las que Chejov mostraría “el infierno de la vida íntima”,⁴¹¹ nos conducen, de acuerdo con la investigadora, a las propuestas beckettianas, que instalan a los personajes en espacios claustrofóbicos. Ejemplo de tal espacio será el que veremos en *La paz perpetua*, de Juan Mayorga, concretamente, donde su escritura se sitúa entre dos puertas.

Asimismo, para llegar a la rapsodia de Sarrazac cabe, en primer lugar, tener en mente a Bertolt Brecht. Es decir, la relación que el teórico y dramaturgo establece con el objeto, del que trata de observar en qué medida el personaje se llega a transformar en ser social, público e histórico, justamente por “la negación de lo íntimo”⁴¹² y, sin embargo, de acuerdo con De la Maza, tal negación reclamaría una poética de la intimidad.

Ahora bien, para Jean Pierre Sarrazac la crisis del drama no es motivo ni sinónimo de final alguno, sino la ocasión de “continuar dando cuenta del conflicto de lo humano que

⁴⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁰⁷ *Ibidem.*

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

⁴⁰⁹ *Ibidem.*

⁴¹⁰ *Ibidem.* Para De la Maza, Szondi será quien vaticine cómo lo épico pasa a desarrollarse tanto hacia una *tendencia progresiva hacia lo íntimo* (el relato introspectivo, verbalización del pensamiento) como hacia *una gradual aparición de rasgos épicos* (narrativos). *Op. cit.* pp. 26-27.

⁴¹¹ *Op. cit.*, p. 28.

⁴¹² *Op. cit.*, p. 31.

se expresa a través de los conflictos que se tejen en el encuentro con el otro”.⁴¹³ De este modo, piensa, ha sido la interpretación de la dramaturgia contemporánea la que ha podido haber bloqueado la vía de lo “épico-íntimo”.⁴¹⁴ Por ello, entiende que hablar de rapsodización –hablar de la figura del rapsoda en la obra teatral– es revelar en la escritura una “*pulsión rapsódica*”. Es decir, volver a la definición que por épico entendía Walter Benjamin.⁴¹⁵ Es a partir de esta pulsión dramática donde Sarrazac destaca tanto “el juego múltiple” como la hibridación genérica, pero también cómo las características de la rapsodización parecen tener que ver con una idea *desplazada* de la metáfora del bello animal aristotélico. Según recoge De la Maza:

El rechazo del ‘bello animal’ aristotélico y elección de la irregularidad; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico, regreso constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, formando el mosaico de una escritura resultante de un montaje dinámico; abertura de una voz narradora y cuestionadora que no sabríamos reducir al ‘sujeto épico’ de Szondi, desdoblamiento de una subjetividad a ratos dramática y épica. (SARRAZAC, 1999: 197).⁴¹⁶

Para Jean- Pierre Sarrazac, este devenir –rapsódico– se presenta como respuesta a un mundo de fragmentos donde el montaje deviene un “descoser-recoser”, que bien puede trasladarse a esa idea de *poiesis*, de construcción, que hemos elaborado desde del pensamiento benjaminiano cuando hablábamos de traducción (la vasija rota). En este trabajo de costura, Sarrazac tiene presente a Brecht, Müller, Pasolini, Koltés, Blanchot...⁴¹⁷

⁴¹³ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Apostilla a L'avenir du drame*, México, Paso de Gato, núm. 12, 2009, p. 4.

⁴¹⁴ Jean-Pierre Sarrazac considera que el pensamiento de Peter Szondi parece haber estado más próximo al de Theodor Adorno que al Walter Benjamin. Esto es, más cerca de la crítica “que ataca violentamente la subjetividad de tipo strindbergiano o expresionista”. En esta lectura, el teórico francés encuentra las huellas de la vía “épico-íntima” a partir del segundo Fausto, que pasa por autores, señala, como Strindberg, Pirandello, Beckett... *Ibidem*. Puede leerse también Jean-Pierre SARRAZAC, *Juegos de ensueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula dramaturgica*, México, Paso de Gato, 2011.

⁴¹⁵ *Op. cit.*, p. 7. Tal vez, bajo esta idea, pueda conectarse aquella de la “ruta del contrabando” por la que, según Walter Benjamin, se nos habría enseñado el drama medieval y el barroco. Y no es de extrañar que nuestro dramaturgo haya escrito un texto titulado “Los tres caminos del contrabandista”, que fue leído en una ocasión por Juan Mayorga en el castillo de Alburquerque. A continuación, anotamos un extracto del mismo donde nos parece vislumbrar la esencia de su dramaturgia: “Porque el tribunal que juzga, ¿con qué ley sentencía sino con la que él mismo gobierna? [...] El frío que hace fuera del castillo es el castigo por haber perdido el amor a la gente. Es lo mismo decir «El teatro hoy no es vida, es sólo cultura» que decir «La gente no ama el teatro». No somos mejores que quien no nos ama. Si no entendemos esto, lo pagaremos, ya lo estamos pagando” (Juan MAYORGA, “Los tres caminos del contrabandista”, *El traductor de Blumemberg*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 21).

⁴¹⁶ *Op. cit.*, p. 31.

⁴¹⁷ No queremos dejar de señalar la apreciación que Sarrazac hace acerca de la dramaturgia de Koltès: “La voz del autor rapsoda yo la escucho de una manera muy clara en, por ejemplo, la escritura de Koltès. Y esta voz es también un gesto. Roberto Zucco y todas las obras anteriores de Koltès nos dan a ver ese gesto de manera nítida: coser y descoser, deshacer el diálogo tradicional [...] para ensamblar bloques de palabras gestuales – esas “parlerías” o “palabrerías” que profieren los personajes uno en frente del otro, pero siempre tomando al público como testigo. [...] Lo que hace falta, en lo posmoderno como en lo neoclásico, es esta voz de escucha y de inquietud que es la voz del sujeto rapsódico, que es la pulsión –la “pulsación”– rapsódica”. *Op. cit.*, p. 16. En *la soledad de los campos de algodón*, Sarrazac presta atención a los personajes –EL DEALER y EL CLIENTE– en tanto que nómadas del exilio del siglo XX. De acuerdo con esta lectura, el poder de la palabra de Koltès no se aleja demasiado de la de Beckett, no sólo en la agonía, sino en relación a la desterritorialización. Sarrazac entiende que tanto EL DEALER como EL CLIENTE bien podrían poseer ciertos ecos de los personajes de VLADIMIRO y ESTRAGÓN en *Esperando a Godot*. SARRAZAC, Jean-Pierre, *Juegos de ensueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula dramaturgica*, México, Paso de Gato, 2011, pp. 116-128.

Y una de las líneas más interesantes de su pensamiento —que suma a estos autores— es la idea de fuga como negación de la tragedia clásica. Si bien más adelante iremos deteniéndonos en el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, por el momento, cabe señalar al menos, como hace De la Maza, que Sarrazac tiene bien presente la idea de fuga, tal y como la entiende Deleuze: “fugar [se] [...] es también provocar una fuga, no necesariamente de los otros, sino hacer que algo entre en fuga, hacer que un sistema entre en fuga, como cuando reventamos una tubería”.⁴¹⁸

La idea de fuga, que retomaremos al abordar la imagen del rizoma, nos parece fundamental en la dramaturgia de Juan Mayorga, sobre todo, cuando escribe alrededor de lo no acontecido. De los no hechos a los que remite Reyes Mate donde, como veremos en *El cartógrafo*, el pasado aparece latente, pleno.

Las voces del rapsoda son las voces de la duda. Son las voces de EL DELEGADO y del COMANDANTE. Las voces que Ragué-Arias considera, entendemos, cuando habla de la perplejidad en la dramaturgia de los noventa, muy especialmente, en el caso de Mayorga. Y para Sarrazac, éstas son las de la “palinodia, de la multiplicación de los posibles”.⁴¹⁹

La voz rapsódica es aquella que parece avanzar y retroceder, “que se pierde, que divaga, pero siempre comentando y problematizando... Voz de la oralidad en el momento mismo en que desborda la escritura dramática”.⁴²⁰ Hablamos de una voz y de una hibridación genérica que configura un montaje donde “la forma dramática no está ausente del todo”.⁴²¹ Es lo íntimo lo que parece persistir en el teatro contemporáneo pero, como piensa Sarrazac, “fuera de toda intimidad, en la unión con el otro, con el mundo y con sí mismo”.⁴²²

Además, será a partir de personajes poliédricos y de una superposición de la historia y la trama donde asistamos, según Lucía de la Maza, a la sutura y al subtexto. El bello animal aristotélico pasa a ser ahora una “criatura kafkiana que no hace más que romper el orden y la medida”.⁴²³ Y aun así, aunque conserve esa mirada *azarosa*, que comentábamos con el artículo de Diana González, aunque hablemos de un teatro de la catástrofe o de la calamidad de acuerdo con De la Maza, cabe insistir en cómo la dramaturgia de nuestro autor es la de un teatro de la memoria. Asimismo, con tal de indagar en la tragedia contemporánea, con tal de pensar acerca de su actualización —benjaminiana—, hemos de volver la mirada hacia la de Reyes Mate allí donde el filósofo trata de hilvanar la tragedia con la filosofía. El combate donde, según Reyes Mate, una necesita a la otra. La anhelaría, como advertía María Zambrano acerca del duelo entre filosofía y poesía. Si se oponen es porque se necesitan.

⁴¹⁸ Op. cit., p. 13.

⁴¹⁹ Op. cit., p. 16.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Op. cit., p. 31.

⁴²² Op. cit., p. 32.

⁴²³ Op. cit., p. 35.

1.9.2. Las formas de la tragedia

En su reciente *La piedra desechada*, Reyes Mate recoge un artículo titulado “La actualidad de la tragedia”.⁴²⁴ El autor realiza un trayecto alrededor de los encuentros entre filosofía y tragedia. Su *paseo* empieza en *La República* de Platón, donde señala cómo el filósofo griego consideraba que los poetas trágicos mentían “sobre la naturaleza de los Dioses al hacerles responsables del mal en el mundo cuando la esencia de lo divino es la verdad y la bondad”.⁴²⁵ A partir de esta madeja, Reyes Mate desarrolla un *rodeo* trágico en relación al concepto de tragedia. Siguiendo a Jaspers, destaca varias consideraciones. La primera de ellas, que no todo sufrimiento es trágico, independientemente de la asociación que se realice sobre lo trágico y sobre el sufrimiento. Según el maestro de Mayorga, el sufrimiento no nace con la tragedia sino con la vida. En cambio, la tragedia nace con la filosofía.

Empieza cuando lo que ocurre asombra, sorprende y esas experiencias se traducen en preguntas. Lo vivido o sufrido ya no encaja con toda normalidad ni es aceptado con toda naturalidad.⁴²⁶

En segundo lugar, Reyes Mate rescata de lo trágico la “colisión de fuerzas o principios” –tensión a la que remitiremos con el *Angelus Novus* y la figura de la elipse de Walter Benjamin en la escritura de Juan Mayorga–. El filósofo piensa aquí en el papel del sacrificio, en la elección de Antígona: respetar la ley de la polis o dejarse guiar por su conciencia. En cómo el dilema no reside, señala, entre el bien y el mal, sino, “¡entre dos bienes!” Una colisión de la que Reyes Mate considera que habita tanto en Antígona como “entre lo viejo que no muere y lo nuevo que no acaba de nacer...”⁴²⁷

Sin acción, piensa Reyes Mate, no hay tragedia, esa es la tercera consideración. El héroe se traduce en acciones –entre triunfo y fracaso– que rebasan los actos humanos, las intencionalidades a las que “el ser humano no se puede escapar”.⁴²⁸ Asimismo, destaca la relación entre culpa, desasosiego y ética, cuando “el bien y el mal se coimplican, por eso se habla [...] de un «culpable inocente», porque de una acción buena se derivan grandes males”.⁴²⁹

En torno al binomio tragedia y ética, Reyes Mate revisa el pensamiento hegeliano donde la muerte del yo trágico se establece como acto de justicia eterna. Es decir, donde el

⁴²⁴ MATE, Reyes, “La actualidad de la tragedia”, *La piedra desechada*, Madrid, Ed. Trotta, 2013, p. 103. Este artículo fue base de la conferencia “Vigencia de las tragedias clásicas en el mundo moderno” pronunciada en el Festival de Mérida el 13 de agosto del 2011. Reyes Mate desarrollo esta línea de pensamiento en su ponencia “Todo el mundo es trazas: La relación entre ficción y realidad”, que tuvo lugar en el seminario “Memoria y Pensamiento en el Teatro Contemporáneo”, CSIC, 3-12-12.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Op. cit.*, p. 105.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Idea que Reyes Mate conecta con la desgracia de Edipo y también con “«do dionisiaco» (la vida como instinto) y «do apolinio»” en Nietzsche, para quien la respuesta reside en una estética que niega el bien y el mal, donde el filósofo alemán optaría por un Dionisio y no un Crucificado, porque en éste “el sufrimiento del inocente es un escándalo”. *Ibidem*.

individuo muere para salvar el ideal. Y la operación valdría la pena, considera, ya que “en su sistema idealista el individuo es una patología del ideal”.⁴³⁰ Según Reyes Mate, lo ético se incluye en la tragedia en lo social. Si la acción —o la muerte del héroe— favorece el “todo”, todo quedaría justificado. Recordemos las palabras del COMANDANTE de *Himmelweg*:

El mundo marcha hacia la unidad. Esta guerra es un paso enorme hacia eso. Una aceleración en un movimiento inevitable hacia la armonía. Un solo idioma, una sola moneda, un solo camino.⁴³¹

Ahora bien, si desde la mirada de Diana González y De la Maza remitíamos a Peter Szondi, hay en él, según Reyes Mate, un detalle que suele olvidarse. Y éste es la lectura que Szondi parece compartir con Hegel en torno a tragedia y cristianismo: “la manera de entender la gravedad del crimen”.⁴³² Reyes Mate piensa que la gravedad no es que se vulnere la ley sino “el daño que el crimen hace a la sociedad, dividiéndola y empobreciéndola”.⁴³³ Lo importante no es entonces la aplicación de ésta, sino el destino.

Para el filósofo, el destino es lo que acontece. Piensa en el RASKOLNIKOV de *Crimen y Castigo*, de Dostoievski, en el instante en el que éste ha asesinado a la vieja. Ese momento en el que RASKOLNIKOV sabe que no puede avanzar. Para Szondi, recoge Reyes Mate, el héroe miraría su destino en tanto que “supeditación de la vida propia a la de la vida dañada y esto como principio rector de una estrategia de reconciliación”.⁴³⁴ Si Hegel habla de ética, lo que parece proponer como reconciliación es, según Reyes Mate, que la sociedad quede “dividida por el crimen”.⁴³⁵ Si leemos bien, entendemos que Reyes Mate trata de incluir la posibilidad de que en la ciudad —en su ley— pueda permeabilizarse la singularidad. En otras palabras, que el sufrimiento de Antígona sea atendido.

La relación entre tragedia y moralidad pone, empero, el foco de su atención en el destino individual del héroe trágico: ¿qué quiere decir Antígona? ¿Se puede justificar su muerte por el bien de los demás o del futuro? ¿Cuál es su significado?⁴³⁶

Sin embargo, si hay una cosa que el pensador considera fundamental para pensar el camino que va de la ética a la moralidad es desplazarse de Atenas a Jerusalén.⁴³⁷ Es decir, pensar cómo se presenta la tragedia para el judaísmo.⁴³⁸

⁴³⁰ *Op. cit.*, p. 108.

⁴³¹ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 149.

⁴³² *Ibidem.*

⁴³³ *Ibidem.*

⁴³⁴ *Op. cit.*, p. 109.

⁴³⁵ *Ibidem.*

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ En este recorrido Reyes Mate recupera la mirada de pensadores como Rosenzweig, Benjamin, Lévinas o Cohen. Puede consultarse: REYES MATE, *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal, 1999.

⁴³⁸ Reyes Mate advierte que tal planteamiento pueda ser una provocación, ya que el Talmud no deja espacio para la tragedia. En cambio, destaca que ello no ha de ser un impedimento para la búsqueda de tal hermenéutica.

Reyes Mate –siguiendo a Kovadloff– se acoge a la figura de Moisés, como figura trágica, a la que contrasta con la escultura de Miguel Ángel y la de Bilek en el barrio judío de Praga. De la primera destaca la musculatura, que parece presentarse, piensa Reyes Mate, “a punto de hablar”. En cambio, la segunda es la del vencido que, sin embargo, aún resiste, “gana la dignidad en la derrota, el que queriendo llegar no llegó nunca y el que no por eso renunció a seguir”.⁴³⁹

De este modo, advierte Reyes Mate, si al Moisés de Bilek se le niega “la entrada en la tierra prometida” y le pide a Dios que le deje verla aunque sea de lejos, será Edipo quien, castigándose a sí mismo, se arranque los ojos, quien no pueda ver.⁴⁴⁰ En Moisés no hay transgresiones, él es, según Reyes Mate, una transgresión. Su castigo, insiste el filósofo, no es “una respuesta a una acción transgresora sino al hecho de que Moisés es una transgresión”.⁴⁴¹ Ahora bien, ¿qué es la culpa? El olvido del origen. El filósofo hace hincapié en la identificación que Moisés realiza a través de su nombre egipcio –mi hijo–, olvidando así lo que significa en hebreo –salvado de las aguas–.⁴⁴² Como sabemos, en *Himmelweg*, Juan Mayorga permite que Gershom GOTTFRIED corrija al COMANDANTE cuando éste le traduce su nombre al alemán.

Moisés es un error de nacimiento: nace condenado a muerte por ser un primogénito cuyo sacrificio reclama el Faraón (también Edipo debe morir si la casa real de Tebas quiere salvarse de la destrucción). Antes de ser salvados fueron condenados a muerte. ¿Cuál es entonces su culpa? Olvidar su origen. Moisés se identifica con lo que significa su nombre en egipcio (“mi hijo” es el nombre que le pone la hija del Faraón), olvidando lo que su nombre significa en hebreo (“salvado de las aguas”). Olvidó su origen y se creyó lo que la historia le deparaba: ser hijo del Faraón, primero, y el predilecto de Yahvé, después. Se creyó que era el interlocutor de Dios. Y Yahvé le puso en su sitio, le devolvió a su ser judío: a ser el otro, pero ni siquiera el otro de Dios, sino el otro de los otros porque estos entrarán en la tierra prometida, pero no él. Le devolvió a ser judío: no el otro, sino el otro de los otros (Kovadloff, 1996, 125). En Moisés queda recogido lo que significa el ser trágico para el judaísmo: en no llegar, pero sin renunciar al logro; en dar sentido trascendente a la eterna imperfección. El judío se resiste a relativizar lo absoluto, pero a sabiendas de que su logro consiste en ver de lejos la tierra ansiada. Extrae el goce ético de la incompletud, por eso convierte el desencuentro en búsqueda y no en fracaso. Es difícil expresar más hondamente la condición humana.⁴⁴³

Ahora bien, con tal de seguir pensando las posibilidades de la tragedia contemporánea, Reyes Mate se centra en la respuesta que Lessing plantea en su *Nathan el Sabio*, texto del que, además, Juan Mayorga ha realizado tanto una adaptación como una pieza breve titulada *Los tres anillos*, publicada en su *Teatro para minutos*.

⁴³⁹ Cit. en Kovadloff p. 15 y p. 27. *Op. cit.*, p. 110. Descripción que nos recuerda a *Ante la ley* de Kafka, donde al CAMPESINO se le negará *atravesar* la puerta. Volveremos a *Ante la ley* más adelante.

⁴⁴⁰ En su artículo, Reyes Mate detalla que debe tal idea a una apreciación de Sanchis Sinisterra.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Op. cit.*, pp. 111-112.

De *Nathan el Sabio*, Reyes Mate señala su carácter de drama moderno, no de tragedia sino de un drama escrito en un momento trágico del escritor. De su temática, destaca la violencia y la guerra, y de los personajes, el hecho que uno sea musulmán, otro cristiano y otro judío. Asunto que conduce al filósofo a preguntarse alrededor de cómo estas tres religiones pretenden decir su verdad. ¿Lo trágico aquí? Comprender que no puede haber posesión de ella, sino intención de búsqueda. La verdad es la muerte de la intención, piensa Juan Mayorga al rastrear las palabras de Walter Benjamin tras la mirada barroca.⁴⁴⁴ Y, en este sentido, Reyes Mate remite a Nietzsche. A su interrogación por la tragedia. Ahora bien, lo de que él destaca es su lucha contra Sócrates –no contra Platón– que, como el COMANDANTE de *Himmelweg*, confundió, nos dice el filósofo, la vida con el logos: “Su racionalismo le llevó a confundir virtud con conocimiento, a pensar que cuando se obra el mal es por ignorancia y que siendo virtuoso puede uno ser feliz”.⁴⁴⁵

Feliz como el COMANDANTE de *Himmelweg* o el filósofo del cuento de Kafka que, de conseguir hacer bailar la peonza eternamente, sin interrupción, creen poder alcanzar la felicidad. De acuerdo con el filósofo, tal asunto no le concierne al poeta o al espectador de tragedias sino al “hombre teórico [...] que olvida que la ciencia es, sí, muy importante pero tiene un límite”.⁴⁴⁶ Dice Nietzsche:

Si la antigua tragedia fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica (filosófica) orientada hacia el saber y hacia el optimismo de la ciencia, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción *teórica* y la concepción *trágica* del mundo.⁴⁴⁷

Para Nietzsche la tragedia empieza allí donde la ciencia no es consciente de su *finalidad*. Y en ese momento, piensa Reyes Mate con el filósofo alemán, bien “podría esperarse un renacimiento de la tragedia”.⁴⁴⁸ Y ese momento es aquel en el que Walter Benjamin –también con Nietzsche– trata de ponerle de freno al progreso como de igual modo lo hace Juan Mayorga cuando desea que se detenga el tren de *El traductor de Blumemberg*.⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos; México, UAM-Iztapalapa, 2003, p. 35.

⁴⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 113-114.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Op. cit.*, p. 114.

⁴⁴⁹ En *La piedra desechada*, Reyes Mate considera que ese camino sólo podría ser nostálgico en la medida en la que en Nietzsche no puede encontrarse un sentido “histórico”, hecho que lleva a Benjamin a decantarse por ver cómo el barroco trata lo trágico. Por prestar atención al *Trauerspiel*, a cómo el personaje es protagonista de su tiempo: “un ser mortal que en el contexto de un «Spiel» –de una representación entendida como un juego–, aparece y desaparece, sueña y es soñado. Su existencia es tan efímera como el juego que la da vida”. Pero también la tristeza que ahonda en la forma de este *Trauerspiel*. Además, Reyes Mate destaca que, si el barroco se vistió de catolicismo, no cabe olvidar la mirada descorazonada que los sujetos de su tiempo tendrían acerca de un futuro que no dejaría de verse sino como catástrofe: “El drama barroco español –el teatro calderoniano, por ejemplo– que tiene que desarrollarse en un contexto político fuertemente “religiosizado”, negocia con el contexto católico una salida que sigue siendo igualmente mundana, pero disfrazada de catolicidad, como “si Dios estuviera en la tramoya” (Benjamin, 1990, 68). Calderón no puede abandonar al hombre en su desesperación. Tiene que invocar y convocar a términos como redención, gracia o perdón pero lo hace convirtiendo el mundo en un teatro. La salvación es entonces teatral. Puede jugar libremente con apariciones, espectros, más allá, no porque se crea en ello, sino porque el público lo espera. Estamos ante un teatro en el que la salvación o la trascendencia pueden hacerse oír, pero como figuras

En este hilo, la relación está entre el barroco y el siglo XX, piensa Reyes Mate, en la “naturalización de la historia”.⁴⁵⁰ Es ahí donde se cuestiona si el renacimiento de lo trágico depende de si nos detenemos frente a esa naturalización o, como entiende –entendemos– junto con Juan Mayorga, la agarramos, como desafío.

Auschwitz se presenta como punto de inflexión, justamente, porque allí el verbo se hizo carne. La tragedia será posible, piensa Reyes Mate, si es posible “recuperar lo que hay de historia en la naturaleza, lo que hay de vida en las ruinas, lo que hay de elocuencia en el silencio”.⁴⁵¹ Asimismo, cabe mirar a Auschwitz porque fue “un proyecto de olvido” y al exterminio le siguió la invisibilidad de su significado. El reto del poeta es el de captar lo silenciado, cuestionar la barbarie como especialmente la cuestiona Juan Mayorga en *Himmelweg*. Buscar la vibración y reproducir el eco del silencio. No olvidar que el lenguaje está desgastado, la lengua, como escribe el dramaturgo, en pedazos. Según Reyes Mate:

Lo que Mayorga nos está preguntando a través del Comandante que detestamos es si nosotros, en el fondo, no pensamos igual que él. Nosotros, como él, nos tomamos por lo que representamos o aparentamos; confundimos estar con ser, por eso hubiéramos hecho lo mismo que el Delegado de la Cruz Roja: no preguntar, no empujar la puerta, como si hubiéramos perdido la capacidad de asombro. Nos hubiéramos conformado con las apariencias. Recordemos que también Benjamin habla del recurso al teatro en el teatro de Calderón para disimular sus convicciones. Calderón sabe, al igual que los descreídos dramaturgos alemanes barrocos, que no cabe la redención: la historia naturalizada es naturaleza muerta. Pero Calderón, que habla a unos contemporáneos católicos, tiene que decirlo de otra manera: recurriendo al cielo, al más allá, a la victoria de la vida sobre la muerte, pero lo hace convirtiendo el cielo, la muerte o la resurrección en papeles teatrales.⁴⁵²

teatrales cuya entidad depende de la tramoya. Es la modalidad española de la secularización barroca”.⁴⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 114 y 116.

⁴⁵⁰ *Op. cit.*, p. 117.

⁴⁵¹ *Op. cit.*, p. 118.

⁴⁵² *Op. cit.*, p. 120.

*segunda
parte*

* *

CAPÍTULO SEGUNDO

Animales nocturnos: ley y exilio

Me he situado “contra” el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya “contra” un muro que, a la par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez lo hemos construido.

Contra el arte y otras imposturas
Chantal MAILLARD

2.1. *El buen vecino*

A *nimales Nocturnos* nace a partir del *El buen vecino*⁴⁵³, texto que vio la luz con motivo de una estadía en el *Royal Court* de Londres en 2001 a la que Juan Mayorga asistió como alumno. Allí, los dramaturgos asistentes debían elaborar una pieza breve de tema político de unos diez minutos de duración.

⁴⁵³ El texto de *El buen vecino* puede leerse en *Unheimliche. Lo siniestro*, Teatro del Astillero, Madrid, 2002, pp. 75-82; *Exilios*, Biblos, Buenos Aires, 2003, pp. 89-93; *Teatro breve entre dos siglos*, Virtudes SERRANO (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pp. 363-369; En *Animalario*, Plaza y Janés, 2005, pp. 259-261 y, finalmente, en *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009, pp. 83-88. Esta última colección reúne 28 piezas de teatro breve del dramaturgo.

Aunque ésta tenía que estar vinculada al país de origen de cada uno de ellos, la situación de la misma podía darse en cualquier lugar, “en cualquier país”.⁴⁵⁴

Según ha escrito Ruggieri Marchetti en “Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga”, el éxito de las representaciones de *El buen vecino*, tanto en Londres como en Francia, animó al dramaturgo a desarrollar una pieza de mayor duración.⁴⁵⁵

Ahora bien, si *El buen vecino* se mantiene como la primera escena de *Animales nocturnos*, Juan Mayorga reclama su carácter de independencia frente al texto completo. Además, en alguna que otra ocasión, el dramaturgo ha llegado a sugerir la relación que existe entre el *Ante la ley* y *El proceso*, donde la primera es otra cosa cuando se la lee separada de la novela kafkiana. Esta percepción puede asimilarse con más claridad en la medida en la que para el autor una pieza de teatro breve no ha de diferenciarse de otra de mayor duración, al menos, por lo que de ambas ha de esperarse acerca de su intensidad –entendemos intempestiva– que toda obra ha de poder generar. Afectar.

Esa obra dio lugar a otra, que se llama *Animales nocturnos*, pero, y en esto es importante insistir, en este contexto, que *Animales nocturnos* no es un desarrollo de *El buen vecino*, o mejor dicho, *El buen vecino* no es la primera escena de *Animales nocturnos*, sino que es un texto con autonomía que se puede desarrollar en forma de *Animales nocturnos* o de otra.⁴⁵⁶

Además:

La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de la pared que ocupa. Sino por la fuerza con que tensiona esa pared. La de una escultura o la de una composición musical, por su capacidad de dar plenitud al espacio o al tiempo, más allá de lo que ese espacio o ese tiempo midan. Tampoco el valor de una obra teatral depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores.

Cada uno de los textos que incluyen este “teatro para minutos”, escritos a lo largo de los últimos veinte años, quiere ser juzgado no como esbozo o boceto de un texto más amplio, y mucho menos como los restos de un largo texto fallido. Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa. Ello no excluye que un lector o una puesta en escena descubran pasadizos que comuniquen unas piezas con otras. Quizá algunos de esos

⁴⁵⁴ RUGGIERI MARCHETTI, Magda, “Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 9, Alicante, 2004, p. 123.

⁴⁵⁵ Como relata Juan Mayorga: “El *Royal Court* de Londres propone a varios autores de distintos sitios y en distintas lenguas que escriban una obra de diez minutos que toque un tema que refleje políticamente nuestra sociedad. Pensaba que en ese momento la llamada ley de extranjería era nuestra verdadera constitución, nuestra ley más importante y políticamente más relevante. Funcionó bien en Inglaterra, se tradujo inmediatamente al francés y Animalario la pone en escena en *Tren de mercancías*. Es uno de los siete textos de la obra, el último”. Entrevista en FERRÉ, Teresa, “Juan Mayorga: El lenguaje matemático posee un precisión que ha de tener también el teatro”, *Artez*, núm. 108, abril, 2006.

⁴⁵⁶ MOLANES RIAL, Mónica, *Algunas claves del teatro breve de Juan Mayorga*, Trabajo fin de Máster de Artes Escénicas, Universidad de Vigo, junio 2010, p. 48. Además, para la puesta en escena de la compañía de La guindalera, Mayorga realizó un trabajo a pie de obra que terminó con una nueva reescritura de la puesta en escena final. Véase Juan PASTOR, “Notas de dirección”, *ADE*, enero-marzo, 2004, pp. 187-188.

pasadizos entre textos sean menos secretos para el lector que para quien los ha escrito. Al fin y al cabo, un texto siempre sabe cosas que su autor desconoce.⁴⁵⁷

Entendida la procedencia del texto —ese «a partir» del que *Animales nocturnos* «nace»— podemos profundizar en los espacios de sombras. Esos frentes a los que remite José Monleón en “Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales”: “la indefensión del inmigrante en las sociedades modernas occidentales” como el drama de “la soledad y la incomunicación”.⁴⁵⁸

Animales nocturnos empieza con una petición, en este caso, de HOMBRE BAJO a HOMBRE ALTO a sentarse con él. La situación toma lugar en un bar, en el “Yakarta”. HOMBRE ALTO no conoce a HOMBRE BAJO. En ese momento, no conoce su voz. Ambos son vecinos del mismo edificio y ambos se cruzan los días de trabajo, siempre a las seis de la mañana, hora en la que llegan los trenes a *Himmelweg*, hora que marca el reloj parado de la estación. En *Animales nocturnos*, las dos sombras, como remite HOMBRE BAJO, comparten unos segundos en el umbral de la escalera.

HOMBRE BAJO: ¿Puedo sentarme con usted?

HOMBRE ALTO: Precisamente estaba a punto de pedir la cuenta.

HOMBRE BAJO: ¿No me reconoce? No me ha reconocido.

HOMBRE ALTO: ¿?

HOMBRE BAJO: Nos vemos todos los días.

HOMBRE ALTO: ¿¿??

HOMBRE BAJO: Cada mañana, en la escalera. Yo salgo cuando usted regresa.

HOMBRE ALTO: Ah, sí. Sí.

HOMBRE BAJO: “Buenoos díaaas”. ¿Reconoce mi voz?

HOMBRE ALTO: Sí, ahora sí.

HOMBRE BAJO: Aunque no suena igual a estas horas, y en domingo, que a las seis de la mañana un día de trabajo.

HOMBRE ALTO: Perdone que no lo haya reconocido.

HOMBRE BAJO: No hay nada que perdonar, es comprensible. Con su permiso, voy a tomar asiento. Es comprensible. Vuelve usted hecho una sombra y otra sombra se le cruza en la escalera. “Buenoos díaaas”, oye que le dicen, y usted contesta, “Buenoos díaaas”, pero no es más que eso, el cruce de dos sombras en una escalera.

HOMBRE ALTO: Es verdad.

HOMBRE BAJO: Tiene que ser duro. Trabajar de noche, me refiero. Como tener la vida cabeza abajo, ¿no?

HOMBRE ALTO: Me va a perdonar, pero tengo un poco de prisa.

HOMBRE BAJO: Acabo de pedir esta botella, y dos copas. Me gustaría compartirla con usted.

HOMBRE ALTO: Lo siento, no bebo.

HOMBRE BAJO: Tengo algo que celebrar y había pensado que querría acompañarme.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009, p. 7.

⁴⁵⁸ MONLEÓN, José, “Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales”, *El teatro de papel*, núm. 1, 2005, p. 23.

⁴⁵⁹ MAYORGA, Juan, *Animales nocturnos, El sueño de Ginebra, El traductor de Blumemberg*, Madrid, La Avispa, 2003, p.9.

El conflicto está sobre la mesa. Y el asunto a *celebrar* es el del binomio legal-ilegal, pero también el del chantaje psicológico que HOMBRE BAJO está a punto de ejercer a su vecino: la exigencia de compañía que quiere suplir lo que en el amor acontece.

Como en *Himmelweg*, estos personajes tampoco tienen nombre. En cierto modo, también aquí nos encontramos frente a la servidumbre, frente a una dominación que, sin estereotipos, nos sugiere que el más *fuerte* es el que está dentro de la ley. Aquel que nada parece saber de su afuera.

2.2. Todos somos extranjeros

Como en “*Himmelweg*: tragedia y traducción”, también aquí Juan Mayorga tiene en cuenta la «zona gris» que remitíamos con Primo Levi. En este caso, se vale de ella para considerar tanto el plano de sus *animales* como la forma con la que nos quiere acercar al horror. Si en *Himmelweg* hablábamos de la frontera difusa en la relación entre víctima y verdugo, ahora, en *Animales nocturnos*, la situación dibuja una atmósfera igualmente borrosa, donde los personajes parecen estar más cerca de la bestia – de la barbarie – que de lo humano. Ahora bien, en el caso de *Animales nocturnos* no asistimos a la metamorfosis del humano al animal. No presenciamos ningún proceso como ocurre en *La metamorfosis* de Kafka, donde GREGORIO SAMSA se vuelve cucaracha.

Aquí, la violencia reside más cerca de lo que parece presentársenos ya como normal, esa “cotidianidad de lo grotesco”⁴⁶⁰ de la que habla Günther Anders en *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*, donde la transformación no ha dado lugar a lo asombroso sino a la normalidad. O como en *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovski, donde la tortura aparece como Institución; o esa mirada a la que Hannah Arendt remite en *Eichmann en Jerusalén*. Es decir, cómo la banalidad del mal plantea, por un lado, “la falta de monstruosidad aparente en el acusado, un funcionario pulcro” y, por otro, “el problema del genocidio institucionalizado en el que los organizadores calculan y cumplen con sus obligaciones de trabajo de prensa sin cuestionar la ética de la empresa”.⁴⁶¹

Y es en este arco último donde entendemos que indaga Juan Mayorga para sus humanos animales. Ahora bien, desde un ámbito más íntimo, más doméstico. La palabra nace desde la interrupción para el pensamiento. Las voces de HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO están dispuestas para mandar y obedecer, ordenar y complacer. Y un guiño a esas conductas son las que plantea Tzvetan Todorov en *Frente al límite*, especialmente, entre la relación entre el Estado y el individuo a partir de los sistemas totalitarios. Veamos esas características.

La primera de ellas sería aquella donde se configura la idea de que el enemigo está en el interior del país. La segunda, cómo el Estado “se convierte en detentador de los fines

⁴⁶⁰ ANDERS, Günther, *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*, València, Pre-textos, 2007, p. 81.

⁴⁶¹ PAVLOVSKI, Eduardo, *El señor Galíndez*, Buenos Aires, Corregidor, 2010, p. 23.

últimos de la sociedad”.⁴⁶² Es decir, que en vez de mirar hacia la humanidad, el Estado pasaría a apropiarse de la idea de qué está bien y qué mal, pero confundiendo con tales fines. La tercera característica remitiría al control que, en este caso, el Estado extiende “sobre toda la esfera pública en la vida de cada persona y usurpa en gran medida la esfera privada”.⁴⁶³ Ahora bien, sobre la pregunta por cómo la gente común puede llegar a hacer tal o cual barbaridad, la respuesta que da Todorov –que es en realidad otra pregunta–, es la de cómo el Estado ha ido secuestrando los fines últimos, la restricción por la que el ser humano cede la reflexión a la instrumentalidad. Es decir, allí donde el poder totalitario hace uso de sus guardianes –y pensamos de nuevo en *Ante la ley*– dotándoles de una nueva moral con tal de lograr que se cumpla lo prescrito, sin tocar, según el filósofo e historiador, la estructura moral del individuo. La última de las características remite a la implicación del individuo en una red «total». En ella, destaca Todorov, “la docilidad de su comportamiento y la sumisión pasiva a las órdenes”.⁴⁶⁴

Si en *Himmelweg* asistíamos a una puesta en escena en la que el Derecho había sido abolido por mera razón de la desnacionalización del pueblo judío –la pérdida del vínculo con el nacimiento que condujo a los judíos a la evacuación, al exterminio con la Solución Final en tanto que *homini sacri*, decíamos–, ahora, en *Animales nocturnos*, asistimos a las consecuencias perversas de la aplicación de la Ley. No a la abolición de la misma como en *Himmelweg* sino a su establecimiento. A la promulgación de una ley –la Ley de extranjería– a partir de la que Juan Mayorga reflexiona acerca de la violencia, en este caso, cómo ésta se nos presenta bien desde la ausencia de derecho (derecho y poder confundidos) como desde su vigencia. Además, bien puede ser este último caso un ejemplo de cómo un derecho ocupa el lugar de otro derecho, es decir, como la ley puede remitir, entendemos, a una injusticia.

Asimismo, Todorov advierte que dichas características no distan demasiado del comportamiento con el que actúan los países imperialistas y, por extensión, capitalistas. Por lo que aquí nos concierne, hablamos de la idea de extranjero y de ciudadano y, muy especialmente, cómo ésta pasa a ser leída en términos de rentabilidad –términos de producción–, asunto que puede verse en el final de *Animales nocturnos*. Ahora bien, si en *Himmelweg* remitíamos al Giorgio Agamben de *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* y veíamos cómo la “separación del cuerpo judío es producción inmediata del propio cuerpo alemán” y “de igual manera que la aplicación de la norma es su producción misma”⁴⁶⁵, es en *Animales nocturnos* donde asistimos a una intensificación de esa mirada, sobre todo, en la presentación última de un HOMBRE BAJO como el guardián del Estado al que remite Tzvetan Todorov en *Frente al límite*.

Si el Berlín de *Himmelweg* como la España de *Animales nocturnos* aparecen ausentes –pero latentes– y el elegido de HOMBRE BAJO ha sido HOMBRE ALTO, tal y como EL COMANDANTE eligió también a GOTTFRIED, parece deberse a que, para nuestro

⁴⁶² TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 135.

⁴⁶³ *Op. cit.*, p. 136.

⁴⁶⁴ *Op. cit.*, p. 137.

⁴⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Op. cit.*, p. 221.

dramaturgo, la violencia puede aparecer en cualquier lugar y en cualquiera de estos personajes. Si en el capítulo anterior señalábamos que por un instante GOTTFRIED plantaba cara al COMANDANTE allí donde éste le cambiaba su nombre, en el caso de *Animales nocturnos* MUJER ALTA no colaborará con los deseos de HOMBRE BAJO. En otras palabras, MUJER ALTA, por ser traductora no va a sucumbir a la dominación de HOMBRE BAJO. Es más, a diferencia del CALDERÓN de *El traductor de Blumemberg*, MUJER ALTA se asemeja a la figura de un poeta, conoce que no puede poseer la última palabra de la que el impotente HOMBRE BAJO, guardián elegido por el Estado, quiere gozar.

Ahora bien, si la violencia se remarca más en HOMBRE BAJO que en los otros, tal vez sólo sea un aspecto de percepción. Si en *Animales nocturnos* hay un hecho al que Juan Mayorga nos enfrenta es a la constante indistinción que entre ellos existe. Y aun así, la pieza se dirige hacia el día en el que HOMBRE BAJO celebra su poder.

Si *zoe* y *bios* se confunden en el campo de *Himmelweg*, Juan Mayorga nos traslada ahora no ya a un tiempo en el que esa indiferencia tiene lugar sino, por un lado, al momento en cómo la ley traslada su violencia al hombre de a pie y, por otro, como la Ley de extranjería contiene el racismo y la xenofobia. Pretende la expatriación de aquellos que no pueden decir qué es su patria, y con los apátridas, recuerda Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*, uno puede hacer lo que quiera.⁴⁶⁶

Según Tzvetan Todorov, el racismo es fruto de una medida política y “sólo secundariamente [...] ideológica” que “para llevarla a la práctica” necesita “una división del trabajo y un aislamiento efectivo de la tarea del efecto desorganizador de la improvisación y la espontaneidad”.⁴⁶⁷ Y HOMBRE BAJO es un manitas, repara su tren, su mecano. Está siempre pendiente de sus destornilladores... Avancemos un poco más en la relación entre el ciudadano y el Estado. Como escribe Reyes Mate en *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, los “papeles los da el Estado, y con ellos, va el disfrute de los derechos humanos. No hay nación sin nacimiento pero nacer en un territorio es lo que da al nacimiento el derecho a los derechos humanos”.⁴⁶⁸

En la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, de 1789, no queda claro si poseemos los derechos humanos por tener la condición humana o por haber nacido en un determinado territorio de suerte que quien no haya nacido ahí carece de ellos, aunque se les puedan reconocer luego.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Para Hannah Arendt, la reflexión en torno a la apatridia tiene que ver primero con la eliminación de la nacionalidad, como ocurrió con los judíos, para acto seguido, pasar al exterminio. De hecho, en el caso de Eichmann, Arendt remite a cómo eso incluso no era desconocido para el alemán. Ahora bien, lo interesante es que después de todo a Eichmann no se le privó de su ciudadanía alemana. No fue apátrida, aunque Jerusalén se valiese de la apatridia para permitirse que su tribunal llegara a juzgarle. *Op. cit.*, p. 350.

⁴⁶⁷ Tzvetan Todorov indica que R. W. Darré, uno de los primeros ideólogos del Nacional Socialismo alemán, estudió los métodos de cría de animales para su posterior política de población. Además, utiliza la metáfora del jardinero frente la de aquel que descuida sus flores. En todo caso, para hablar de la voluntad moldeadora que un jardinero ha de procurar sobre su cultivo, separar las malas hierbas, las plagas, de las mejores plantas. *Op. cit.*, 99 y 140.

⁴⁶⁸ MATE, Reyes, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 70.

⁴⁶⁹ *Op. cit.*, p. 69.

Si a partir de lo sucedido en el Holocausto tal declaración trató de corregirse con la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, cabría preguntarse, como se pregunta Fernando Bárcena en *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, si acaso la misma Declaración Universal de Derechos Humanos no cumple un “propósito sedante [...] una especie de borrón y cuenta nueva”⁴⁷⁰ que, en este caso, permite que leyes como la de extranjería no dejen de promulgarse. Y el Estado continúa siendo el que determina la dignidad del ser humano; fija, en relación a esta Ley de extranjería, quién tiene la posesión de dichos papeles; consiente la posibilidad de permanencia en un lugar diferente al de su nacimiento. Según Juan Mayorga, *Animales nocturnos*

habla de que en el fondo todos somos extranjeros y de que independientemente de cuál sea tu condición social, tu lugar, el color de tu piel o tu lengua hay algo intrínsecamente perverso en las leyes de extranjería, que dividen a la sociedad en dos y nos ponen a todos en peligro. Establecen un estado de excepción, suspenden los llamados derechos humanos para ciertos seres humanos que en el fondo no son tratados como tales. En la medida en que aceptemos eso sin escándalos, estamos aceptando que la frontera se pueda poner en otro lado y nos señale a nosotros como extranjeros.⁴⁷¹

En “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, García Barrientos también remite a cómo “el otro es un extranjero”. Una idea desde la que nuestro dramaturgo parece tener de nuevo presente el pensamiento de Emmanuel Lévinas, en este caso, en torno al concepto de herida, esa apertura que quiere ser presencia:

La apertura es la vulnerabilidad de una piel ofrecida, en el ultraje y en la herida, más allá de todo lo que puede mostrarse, más allá de todo lo que, de la esencia del ser, puede exponerse a la comprensión y a la celebración.⁴⁷²

Asimismo, en *Animales nocturnos*, según García Barrientos, el otro pasaría a exponer “la desigualdad, el interés particular que genera violencia, pero también es el compañero y colega”.⁴⁷³

2.2.1. Palabra de perro

El tema de legalidad-ilegalidad no se limita solamente a *Animales nocturnos* ya que, recapitulando en la dramaturgia de Juan Mayorga, lo encontramos también en *Palabra de*

⁴⁷⁰ BÁRCENA, Fernando, *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 75.

⁴⁷¹ FERRÉ, Teresa, “Juan Mayorga: El lenguaje matemático posee un precisión que ha de tener también el teatro”, *Artez*, núm. 108, abril, 2006.

⁴⁷² LÉVINAS, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, *Op. cit.*, pp. 122-123. En *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Juan Mayorga presta especial atención a la palabra extranjero, concretamente a partir de la lectura deconstructivista de Christine Buci-Glucksmann, de quien el dramaturgo recoge cómo en la palabra extranjero se encierra un juego de palabras: être – ange. El ángel como alegoría, según Mayorga, de lo extraño. MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. *Op. cit.*, p. 95. Remitiremos más adelante a la figura del ángel, en este caso, al Ángel de la Historia, al ángel nuevo.

⁴⁷³ GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís, “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, pp. 67-68.

perro, *Cartas de amor a Stalin* o *La tortuga de Darwin*, de la que veremos cómo HARRIET esperará poder ser repatriada para alcanzar sus islas Galápagos. Pero también en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, donde el dramaturgo desarrolla un conflicto alrededor de la identidad, en este caso, situando en una misma jaula a un MONO BLANCO –Copito de Nieve, símbolo de Barcelona, que se lamenta de no haber podido asistir al entierro de Chu Lin, símbolo de Madrid–, a un MONO NEGRO⁴⁷⁴ y a un GUARDIÁN.

Palabra de perro se trata de una adaptación a partir de *El Coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes. Esta pieza pertenece al periodo de creación desarrollado durante la época en la que Juan Mayorga estuvo vinculado al colectivo del Teatro del Astillero. El texto apareció publicado junto a otra obra teatral, *El gordo y el flaco*.⁴⁷⁵ En *Palabra de perro*, CIPIÓN y BERGANZA, con cierto guiño al *Informe para una academia* de Kafka y a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, empiezan a hacer memoria en busca del instante en el que a ambos se les dio la posibilidad de lenguaje para descubrir, con la rememoración, que no fueron perros con el don de hablar, sino hombres que, de tanto ser tratados como animales, terminaron creyendo que eran perros.⁴⁷⁶ Como destaca Pedro Manuel Villora:

Cercana conceptualmente a Copito..., sorprende la relación que se establece entre unos perros perseguidos y apaleados y el trato que la sociedad occidental propina a ciertos inmigrantes vistos como perros. El contraste entre la humanización del animal y el hombre deshumanizado y animalizado se acompaña de la conexión entre lo real y lo ficticio, lo cultural y lo social, el teatro y la vida, en un intento de revelar las contradicciones del primer mundo satisfecho y biempensante.⁴⁷⁷

Sin embargo, en relación con *Animales nocturnos* la escena que nos interesa – a la que De las Peñas también ha prestado atención– es aquella en la que una patrulla de policía confunde a BERGANZA con un “sin papeles”.

CIUDADANO 1: A ver, papeles.

CIUDADANO 2: No te hagas el sueco, moreno. Pa-pe-les.

CIUDADANO 1: Conque indocumentado. Uy, uy, uy. (*Al Ciudadano 2*) ¿Llevas por ahí la ley?

CIUDADANO 2: (*Mostrándosela a Berganza*) ¿Sabes leer? Dice que sin papeles vales menos que un perro. Al suelo, animal, a cuatro patas. (*Le obliga a ponerse a cuatro patas*) ¿Incómodo? Haberlo pensado antes de venir donde no te llamaban.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ A HOMBRE BAJO le gusta visitar el zoo, especialmente, la zona de los terrarios. Estas visitas se contraponen a la imposibilidad de COPITO por salir de su jaula, desde la que nos hablará de la muerte, de la vida. Nos dará sus últimas palabras antes de morir.

⁴⁷⁵ MAYORGA, Juan, *Palabra de perro / El gordo y el flaco*, Teatro del Astillero, Madrid, 2004.

⁴⁷⁶ “CIPIÓN: Contemos nuestra vida hacia atrás. Yendo a la contra, del final hacia el principio, quizá lleguemos a recordar como éramos de cachorros, cómo eran nuestros padres, cómo fue la primera vez que vimos el sol. Y quizá así, yendo de atrás, descubramos de dónde viene este don nuestro de hablar, siendo perros. Sospecho que en nuestro origen debe haber algo raro”. *Op. cit.*, p. 10. “(*Preparan las inyecciones*). BERGANZA: No te dejes Cipiión. Defiéndete. CIPIÓN: ¿Cómo perro o cómo hombre, Berganza? BERGANZA: Como hombre Cipiión. Como hombre rabioso. Pelea y sígueme. CIPIÓN: ¿Adónde amigo? BERGANZA: A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres. (CIPIÓN y BERGANZA se disponen a luchar). *Op. cit.*, p. 56-57.

⁴⁷⁷ VÍLLORA, Pedro Manuel, “Juan Mayorga y sus animales humanos”, *ABC*, 20 Noviembre, 2004. <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/mayorga/entrevistas/entrevistas.html> (Última consulta 7 de mayo de 2014).

⁴⁷⁸ *Op. cit.*, p. 53.

2.3. Los vecinos de *Animales nocturnos*

Si el teatro de Juan Mayorga se caracteriza por abordar el tema de la memoria, con *Animales Nocturnos* (2003)⁴⁷⁹ nos enfrentamos especialmente a la violencia. Y si en *Himmelweg* el dramaturgo vuelve la mirada al Holocausto para hablarnos de hoy, *Animales nocturnos* no dista demasiado de tal poética. Si Juan Mayorga centra su atención en La ley de extranjería (2001),⁴⁸⁰ aprobada por parte del entonces Presidente del Gobierno José María Aznar, es para hacernos ver que todo es Auschwitz, tal y como apuntábamos con Miguel Morey. *Sacer*, decíamos de acuerdo con Giorgio Agamben. Todos podemos ser tratados como extranjeros.

Pero el punto que desarrollaremos en este capítulo es el de asistir a su revés. Preguntarnos por cómo es en el exilio –ese estar entre lenguas para el Walter Benjamin que sigue Juan Mayorga–, en el interior, el lugar donde podemos andar unos caminos que nada quieren saber de la ley o, como dijimos en el capítulo anterior, recordarle que es en ella donde late la violencia, pues de ella misma nace.

El propio Juan Mayorga no ha dudado en definir la Ley de extranjería como la verdadera “constitución de un estado” que “establece quién es ciudadano y quién no o quién tiene derechos o quién no los tiene y ha de vivir en la sombra”. Como recoge Guimãraes de Andrade en *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, Juan Mayorga considera doloroso “hablar de Derechos humanos cuando el Estrecho de Gibraltar se está convirtiendo en «una fosa común»”.⁴⁸¹ Y este hecho nos permite insistir y afirmar el tono político que engloba tanto a *Animales nocturnos* como a prácticamente el conjunto de la dramaturgia de Juan Mayorga.

⁴⁷⁹ El año 2003 remite a la fecha de la publicación en la editorial La avispa, que reúne, además, las piezas *El sueño de Ginebra* y *El traductor de Blumemberg*, que había aparecido previamente en edición digital en la revista *Stichomythia*, en su sección de “monografías de autores”. Por otra parte, *Animales nocturnos* se publica también en “El teatro de papel”, núm. 1, pp. 175-251 y en 2005 en la revista *Primer Acto*. Los ejemplos que citaremos pertenecen a la edición de *La avispa*.

⁴⁸⁰ Los ejemplos que desgraciadamente podrían añadirse aquí son interminables. En marzo del 2012, en la campaña por las elecciones a la presidencia del país *vecino*, Nicolás Sarkozy afirmaba que, de ser electo nuevo Presidente de la República, exigiría la Unión Europea una revisión del Acuerdo de Schengen. En las pasadas elecciones, la extrema derecha del Frente Nacional de Marie Le Pen obtuvo unos resultados realmente preocupantes. En Grecia, la ultraderecha de Amanecer Dorado no teme en hacer pública su xenofobia mientras en otros países europeos sigue camuflada bajo partidos democráticos. En España, los inmigrantes sin papeles tienen cada vez más problemas para recibir atención sanitaria, en algunas comunidades, el problema se extiende de forma progresiva, se les llega a reclamar dinero si quieren recibir atención médica. A la frontera de Melilla se le han añadido de nuevo concertinas... Como si nada hubiésemos aprendido de las Leyes de Núremberg.

⁴⁸¹ GUIMÃRAES DE ANDRADE, Carla, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, Universidad de Alcalá. Departamento de Filología, julio 2008, pp. 113-126. Estas citas pueden leerse en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/2698/TesisFinal.pdf?sequence=3> (Última consulta 2 de febrero de 2014). En *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* Angelica Lidell escribe “Algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres. / Y los animales volverán a gobernar [...] ¿Cuántos hombres mueren ahogados intentando alcanzar la costa de España? / ¿Cuántos hombres desaparecen? / Nunca me he preocupado por las cifras / Pero en este caso la considero necesaria. / La cifra es necesaria para estremecerse. / La cifra es necesaria para convertirlos en hombres de una vez por / todas”. (ANGÉLICA LIDELL, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo... Blancanieves. El año de Ricardo*, Bilbao, Artezblai, 2009, p. 17 y pp. 25-26)

En *Animales nocturnos*, la acción dramática se sitúa más allá de la inminente violencia de esa ley que divide la sociedad entre ellos y nosotros. Nos adentra en un silencio en el que los personajes callan y ceden su disponibilidad prostituyendo su compañía. Todo es espacio para la amenaza. Unos “animales nocturnos” que si bien parecen moverse en “terrarios”, territorios desde los que disimulan protegerse, nos acompañan hacia una pequeña grieta. Hacia una brecha para la imaginación. En otras palabras, una ficción que Juan Mayorga construye como acto de resistencia. Como libertad. Como una puerta que la Nora de *Animales nocturnos* abre cerrando otra. La puerta hacía un espacio vacío que colmar. Un viaje hacia la sensibilidad y la esperanza, aunque de él no se sepa hacia dónde se va.

HOMBRE ALTO, MUJER ALTA, HOMBRE BAJO y MUJER BAJA. Cuatro personajes que a lo largo de diez escenas cuestionan nuestras propias contradicciones con el otro. HOMBRE ALTO y MUJER ALTA son pareja. HOMBRE BAJO y MUJER BAJA también. HOMBRE ALTO y MUJER ALTA viven bajo. HOMBRE BAJO y MUJER BAJA arriba. Son vecinos.

Primera escena: HOMBRE BAJO y HOMBRE ALTO, en el bar “Yakarta”. Empieza la “conversación” en la que HOMBRE BAJO invita a HOMBRE ALTO a una copa. Con insistencia le pide si puede sentarse junto a él, le pregunta si le conoce. Le dice que no tema, que se encuentra con él todas mañanas en el rellano de la escalera. Que cuando uno entra, el otro sale al trabajo:

HOMBRE BAJO: ¿No es formidable? Dos sombras se cruzan cada mañana en la escalera y, durante meses, no intercambian más que saludos mecánicos. “Buenoos díaaas”; “Buenoos díaaas”. De pronto, esas dos sombras comparten mesa, cara a cara, en una celebración.⁴⁸²

HOMBRE BAJO insistirá en lo que cree haber descubierto, pero HOMBRE ALTO dirá que no, que no es extranjero. Reniega de su identidad y añade que le están esperando, que no puede quedarse...Pero HOMBRE BAJO le intimida, insiste en que no le engañe, que, aunque hable su mismo idioma, sabe que es un “sin papeles”. Le dice que no se enfade, que no le ha llamado “hijodeputa”, que no va a faltarle al respeto, que no sabe aún qué es lo que le va a pedir, qué es lo que necesitará. Sin embargo, nunca será nada “humillante”, dice, aunque “a veces le pediré algo incómodo o desagradable, pero no con ánimo de ofenderle, sino para comprobar su disponibilidad”.⁴⁸³

Segunda escena: En el piso de abajo. Casa de HOMBRE ALTO y MUJER ALTA. Ella no se da cuenta que él ha entrado. La sorprende con un beso, aunque él también se sorprende. MUJER ALTA le comenta que lo ha visto en el bar. Lo ha visto con el vecino de arriba. HOMBRE ALTO le pregunta por qué no entró, por qué no abrió la puerta, podríamos pensar como en el caso de *Himmelweg*.

⁴⁸² *Op. cit.*, p. 10.

⁴⁸³ *Op. cit.*, p. 12.

HOMBRE ALTO: ¿Pasa algo? Te he estado esperando.
MUJER ALTA: ¿Qué tal te ha ido? ¿Bien?
HOMBRE ALTO: ¿Estás bien tú? ¿No habíamos quedado en que...?
MUJER ALTA: Estuve allí. Fui a buscarte.
HOMBRE ALTO: No me he movido de allí en toda la tarde.
MUJER ALTA: No llegué a entrar. Te vi desde fuera.⁴⁸⁴

MUJER ALTA no entró al bar. HOMBRE ALTO le cuenta que el vecino se empeñó en invitarle a una copa. Le dice que no es su amigo, que simplemente insistió en que bebieran juntos. HOMBRE ALTO miente. Le dice que han hablado de literatura, que HOMBRE BAJO tiene mal gusto. “La luz parpadea”. MUJER ALTA piensa que HOMBRE BAJO está casado, que lo ha visto acompañado de MUJER BAJA. Cree que él es más simpático que ella, más alegre. La escena es tensa. HOMBRE ALTO quiere cambiar de tema y le pregunta a MUJER ALTA por el trabajo. Por el nuevo encargo.

Sobre la mesa hay diferentes libros: “un manual de submarinismo, un catálogo de electrodomésticos... ¡Y tres nuevas novelas de Arizona Kid! «Diez alas de oro». «La ciudad sin ley». «El tren fantasma!»”.⁴⁸⁵ HOMBRE ALTO abre un libro y lee: “El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante”.⁴⁸⁶ La cita es de Arquíloco y, como veremos, será el *leitmotiv* de la pieza.

MUJER ALTA quiere saber más cosas de HOMBRE BAJO... Sin embargo, le comenta que, en la calle, los hombres no le quitaban la vista de encima, especialmente, uno que llevaba sombrero. MUJER ALTA cuenta que éste la siguió, que se sentó a su lado en un banco. Y, en ese momento, MUJER ALTA lo señala por la ventana, mientras él se esconde entre los árboles. HOMBRE ALTO no lo ve, piensa que se esconde porque tiene miedo. “(*La luz parpadea de nuevo. Hay ruido en el piso de arriba*)”.⁴⁸⁷

Tercera escena: Casa de arriba. MUJER BAJA ha cocinado un guiso. HOMBRE BAJO se acerca y lo prueba y, aunque para ella no ha salido bien, él piensa que no está mal del todo, pero no tiene hambre. A él le molesta que ella esté todo el día mirando la tele. Sólo ponen mierda. Le pregunta por qué no lee la novela que le regaló. Pero MUJER BAJA dice que hizo el guiso recordando la vez que salieron de vacaciones a un pueblo del que ninguno de los dos sabe ahora cómo se llama.

HOMBRE BAJO intenta reparar una lámpara. Descubrimos que MUJER BAJA tiene problemas de insomnio, que escucha trenes, como los personajes de *Himmelweg*. Para él, eso se trata de una “racha”. Le insiste en que no tiene insomnio, pero que “acabarás padeciéndolo, si sigues viendo la tele por las noches”.⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ *Op. cit.*, p.13.

⁴⁸⁵ *Op. cit.*, p.15.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ *Op. cit.*, p.17.

⁴⁸⁸ *Op. cit.*, p. 19.

HOMBRE BAJO busca un destornillador que MUJER BAJA dice no haber cogido. Ella le pregunta qué necesita, que qué quiere para su cumpleaños. Él contesta que aún falta un mes. MUJER BAJA va a dormir, piensa que tal vez sí haya cogido el destornillador. HOMBRE BAJO se queda en silencio reparando la lámpara. No tienen tiempo, cada uno parece ir a la suya. No se entiende, esquivan sus miradas. “(La lámpara funciona. El Hombre Bajo sonríe)”.⁴⁸⁹

Cuarta escena: Penumbra. HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO están en el zoo, miran los animales, pierden la noción del tiempo. HOMBRE BAJO dice que parecen inofensivos. Advierte de un cartel del exterior: “Animales nocturnos”. Se pregunta si los animales también les ven a ellos a través del cristal. HOMBRE BAJO cree que ese cristal ha de ser especial, “con una claridad para que no les moleste”.⁴⁹⁰ Afirma que el lugar es un tanto siniestro. Se pregunta qué hay de verdad y qué de artificio, qué de decorado. Se pregunta qué ocurre allí cuando el zoo cierra.⁴⁹¹

Como en *Himmelweg* —y como en cierto modo veremos en *Método Le Brun para la felicidad*—, Juan Mayorga hace uso de nuevo del metateatro a través, ahora, de un doble juego de representación. En primer lugar, entre HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO, que observan a los animales y, en segundo lugar, el eco que de ello resuena en relación a la primera escena de la pieza y queda explicado en la segunda. El momento en el que MUJER ALTA les observó desde fuera del bar. Ese momento que parece contestar la pregunta de HOMBRE BAJO: “Me pregunto cómo nos ven ellos a nosotros”.⁴⁹² HOMBRE BAJO le cuenta a HOMBRE ALTO que está construyendo una maqueta, un tren nocturno, lleno de atmósfera y muñecos. Un tren, intuimos, al que le dedica su tiempo y quita el sueño a MUJER BAJA, aunque, tal vez, no por el ruido.

HOMBRE BAJO habla de las personas que viajan de noche. Le cuenta que hay más animales nocturnos de los que la gente conoce. HOMBRE ALTO escucha atentamente. Sin embargo, al ver un erizo le dice: “El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante”.⁴⁹³ HOMBRE BAJO se queda extrañado, desconoce esa cita. HOMBRE ALTO le responde, pero le miente. Se venga del desconocimiento de su vecino. Le explica que se trata de un cuento de *Las mil y una noches*, que empieza con esas palabras.

En su tesis doctoral, Claire Spooner ha apreciado que la elección del cuento *Las mil y una noches* no es nada casual. Asimismo, lo señala como una filigrana que, como vemos, entrelaza los diálogos de *Animales nocturnos*. En este caso, como indica la investigadora, la

⁴⁸⁹ *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁹⁰ *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁹¹ En el programa de mano del ciclo de lecturas dramatizadas de la Sala Beckett escribe Mayorga: “[...] Ni siquiera están seguros de que las sombras que los rodean sean realmente sombras. Se parecen a los animales nocturnos de los zoológicos modernos. Esos bichos viven envueltos por una noche artificial. La luna, las estrellas, todo lo que los rodea es mentira. Y el observador se pregunta si, cuando el zoo cierra sus puertas, un sol eléctrico se enciende para que los animales puedan descansar”.

<http://www.salabeckett.cat/arxiu/animales-nocturnos-de-juan-mayorga/programa-ma-animales-nocturnos> (Última consulta 11 de diciembre de 2013).

⁴⁹² *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁹³ *Op. cit.*, p. 23.

relación de dependencia y dominación que Sherezade sufre con el sultán y que Juan Mayorga traslada a su HOMBRE ALTO.

Shérezade est dans une relation à la fois de dépendance et de domination avec le sultán: elle maîtresse, la situation par la parole, à travers les contes qu'elle raconte et qui lui permettent de repousser de son jour en jours son execution.⁴⁹⁴

HOMBRE BAJO pregunta a HOMBRE ALTO si está siendo cómo espera. Si puede ayudarle en algo. Se interesa por su trabajo, por su casa.

HOMBRE ALTO se siente con suerte, aunque, respecto a su casa, la luz falla de vez en cuando. HOMBRE BAJO cambia de tema, dice que ayer se cruzó con MUJER ALTA. Siente que a ella no le gusta a él. Piensa que la relación entre ellos ha de ser un secreto. Y ahora es HOMBRE ALTO quien cambia de tema y habla de los animales, especialmente, del búho. HOMBRE ALTO le pregunta si le gustan las lechuzas y HOMBRE BAJO contesta que sí, pero que hay animales mejores, como uno que “va de un lado a otro, no para de moverse, pero no sabe dónde va. Es como mi mujer”.⁴⁹⁵

HOMBRE BAJO: Así pues, tenemos un secreto. Tú y yo. Compartimos un secreto.

HOMBRE ALTO: Ese búho es enorme.

HOMBRE BAJO: No es un búho, es una lechuza. Parece que nos está mirando. ¿Nos estará mirando de verdad?

HOMBRE ALTO: Puede ser.

HOMBRE BAJO: Observa: me muevo y me sigue con los ojos. Camino y me sigue. Sí que nos está mirando. ¿Qué crees que estará pensando, de ti y de mí?

HOMBRE ALTO: Quién sabe.

HOMBRE BAJO: Seguro que se está haciendo preguntas acerca de nosotros. Me ha visto muchas veces solo. Y, de pronto, estoy aquí, contigo.

HOMBRE ALTO: ¿Es el que más te gusta, la lechuza?

HOMBRE BAJO: Es muy observadora, y ésa es una gran virtud. Pero hay animales mejores.

HOMBRE ALTO: ¿Qué te parece aquél, sobre la roca, el de pelo rojo?

HOMBRE BAJO: Le gusta ser el centro de atención. Tengo un compañero así. (*Al animal:*) Ya verás, ya. La gente que habla mucho de sí misma, ésos acaban perdiendo.

HOMBRE ALTO: ¿Y aquel otro, qué te parece?

HOMBRE BAJO: Ése me recuerda...

HOMBRE ALTO: ¿Sí?

HOMBRE BAJO: Va de un lado a otro, no para de moverse, pero no sabe dónde va. Es como mi mujer.

(*Silencio.*)

HOMBRE BAJO: He tenido suerte con ella. Ve en mí cosas que otros no ven, y puedo estar seguro de ella al cien por cien. Tiene sus límites, claro, todos los tenemos. Además, también yo soy responsable. Yo la he formado. Incluso sexualmente. Últimamente, duerme mal. No puedo imaginármelo, porque yo duermo muy bien. Dicen que no hay peor tortura: no dormir.

⁴⁹⁴ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁹⁵ *Op. cit.*, p.24.

HOMBRE ALTO: Hay quien no duerme porque tiene miedo al sueño. Durante el sueño, ocurren muchas cosas.

HOMBRE BAJO: “Durante el sueño, ocurren muchas cosas”. ¿Otro cuento? Parece el principio de un cuento.⁴⁹⁶

HOMBRE BAJO y HOMBRE ALTO se están conociendo, intimidan mientras hablan de animales en un zoo. HOMBRE BAJO pregunta a HOMBRE ALTO si conoce *El diario de Ana Frank*, si lo ha leído. Le asombra la capacidad de que alguien pueda llevar un diario... Pues él, a pesar de haberlo intentado, dice no haber quedado nunca contento con el resultado. No ha conseguido expresar con palabras la precisión de lo vivido, las palabras en los gestos, como deseaba el COMANDANTE de *Himmelweg*.

HOMBRE BAJO compara a HOMBRE ALTO con un animal. Le ordena que camine hacia la puerta, se lo repite. Le pregunta si físicamente le afecta trabajar de noche. Después, se interesa por su relación con MUJER ALTA, aunque dice que no se preocupe, que ella no fue la elegida.

HOMBRE BAJO: Debe ser una mujer muy especial. No te preocupes, no vamos a hablar de ella. Ella no me interesa, fue a ti a quien elegí. (*Vuelve a mirar al animal que se parece al HOMBRE ALTO.*) Es distinto a los otros. Se mueve como si pisase mármol. Y, sin embargo, es el más vulnerable de todos. Necesita protección. Mira aquél otro. Nadie lo mira, pero él está fijándose en todo, en cosas que algún día le pueden ser útiles. Tiene paciencia. La paciencia es la virtud más importante.⁴⁹⁷

La escena se cierra y la relación entre ellos se estrecha. HOMBRE BAJO opina que es hora de irse. No quiere que HOMBRE ALTO llegue tarde al trabajo, otro día volverán a visitar los animales. Sin embargo, teme que algún día cierre el zoo, teme que a la gente sólo le interesen los animales “alegres, de colores”.⁴⁹⁸ Siente que pueda llegar un día en que a los animales nocturnos se les aplique una inyección —como ocurre con el MONO BLANCO en *Últimas palabras de Copito de Nieve*— y se termine con su vida. HOMBRE BAJO quiere que al día siguiente HOMBRE ALTO le cuente el cuento del erizo y el zorro.

Quinta escena: Noche sin luz, sin luna. HOMBRE ALTO y MUJER ALTA están en su casa, en el piso de abajo; HOMBRE BAJO y MUJER BAJA, en el de arriba. Cada pareja en su espacio. HOMBRE BAJO está preocupado de que le llamen la atención los vecinos por el volumen del televisor. Le quita voz. A MUJER BAJA parece no importarles demasiado.

HOMBRE ALTO se acerca a MUJER ALTA. Le dice que es su día libre de trabajo, le pregunta por qué no deja ya la traducción de *Arizona Kid*. MUJER ALTA contesta que la hubiera terminado si el televisor de los vecinos no estuviese tan alto. Discuten. A HOMBRE ALTO no le parece bien que ella tenga que aceptar tantos encargos para traducir. En cambio, ella piensa que con una casa más pequeña podrían apañárselas mejor. MUJER ALTA

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁹⁸ *Op. cit.*, p. 26.

pregunta a HOMBRE ALTO cómo traduciría el texto que ella lee. Él le contesta que si de encontrar una solución al texto se irá con él a la cama. HOMBRE ALTO prueba a traducir. “(La luz parpadea y se apaga)”.⁴⁹⁹

Se funden las conversaciones entre los pisos de los vecinos. Las de arriba, remiten al programa de televisión, las de abajo, al problema de la luz.

HOMBRE BAJO no se explica cómo puede haber gente como su mujer que vea esos programas de televisión. MUJER BAJA le dice que trata sobre un matrimonio que ha dejado de dormir, que “han perdido el sueño a la vez. Cada uno le echa la culpa al otro”.⁵⁰⁰

MUJER ALTA: Otra vez.

HOMBRE BAJO: Es incluso peor que de día. Basta mirar estos anuncios para imaginarse a la gente que los está viendo. Es para echarse a temblar.

MUJER BAJA: El programa no tiene nada que ver con los anuncios. Hoy tienen un caso muy interesante. Un matrimonio. Los dos han perdido el sueño a la vez. Cada uno echa la culpa al otro.

MUJER ALTA: Dijiste que buscarías a alguien que entendiera de electricidad.

MUJER BAJA: El doctor ha descubierto que cada uno desconfía del otro.

(La luz vuelve al piso de abajo.)⁵⁰¹

MUJER ALTA y HOMBRE ALTO siguen dándole vueltas a la traducción, aunque parece que han encontrado una solución.

Si el COMANDANTE de *Himmelweg* confundía la vida con el teatro, en esta escena de *Animales nocturnos*, es la literatura la que se funde con la vida, pero como en el caso anterior, cuando se fundió la vida con la del televisor. De hecho, ni lo que HOMBRE BAJO y MUJER BAJA reciben de la televisión permanece entre las paredes del piso de arriba, ni las palabras del libro se quedan, para HOMBRE ALTO y MUJER ALTA, dentro del de abajo. No está clara la frontera, no está clara su existencia: ¿amigo o enemigo? Como en la traducción y la traición.

En *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Juan Mayorga detalla cómo para Carl Schmitt lo político se define bajo posiciones antagónicas en tensión que, en el caso de amigo-enemigo, afirma el dramaturgo, sería “la más extrema intensidad de una unión o una separación”.⁵⁰² No en vano, en esta línea, Claire Spooner ha prestado atención a cómo la oposición en sí –amigo-enemigo– es visitada constantemente por Mayorga. Ahora bien, como indica la investigadora francesa, en tal oposición asistimos no ya a la síntesis reduccionista que define el mundo en amos y esclavos, sino a una dialéctica donde el binomio se diluye. Es decir, donde hay algo de HOMBRE ALTO en HOMBRE BAJO y a la inversa, donde cualquiera de ellos podría haber sido elegido como guardián del Estado, ya que, como dijimos, todos podemos ser vistos como extranjeros. Según Spooner:

⁴⁹⁹ *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

⁵⁰¹ *Ibidem.*

⁵⁰² Mayorga, Juan, *Op. cit.*, p. 161.

L'opposition traditionnelle grand/petit est ainsi constamment revisitée et inverse, suivant la dialectique maître/esclave de Hegel, Juan Mayorga experimente souvent ce type de relations, privilégiant l'ambiguïté, la dualité, de la situation de chaque personnage.⁵⁰³

La decisión de Juan Mayorga parece ser, así lo creemos junto con Spooner, la de llevar el lenguaje al límite. Y por lo que al caso que de *Animales nocturnos* se refiere, el dramaturgo, como vemos, se vale de la traducción. Sabe que las palabras no pueden decir la cosa, sino aproximarse a ella, aunque sólo sea mientras el instante en el que una peonza interrumpe su baile para detenerse. Tal vez en ese instante se encuentre el aura.

HOMBRE ALTO: (*Regresando a la traducción*). En algunos de aquellos vagones, en apariencia vacíos, se hallaba hasta los dientes, su peor enemigo.

MUJER ALTA: Ahí está el problema. No es sólo su enemigo. Al mismo tiempo es su mejor amigo. En el *original* está claro. No se puede traducir por "enemigo".⁵⁰⁴

HOMBRE BAJO insiste en que su mujer debe descansar, que, aunque no duerma, el descanso le irá bien. Ella dice que sí, que no tardará en apagar la tele. HOMBRE BAJO le pregunta si salió anoche, ya que le pareció escuchar la puerta. Contesta que sí, que fue a dar un paseo, que se cansó de dar vueltas en la cama, que está harta de las pastillas. Él la entiende. Tampoco es partidario de la medicina, aunque a veces, piensa, no hay otra solución. También le dice que va a cocinar, que va a dejarle comida preparada para el domingo.

Las conversaciones entre los dos espacios, el de arriba y el de abajo, se intercalan de nuevo. HOMBRE ALTO le dice a MUJER ALTA que el domingo estará fuera, que HOMBRE BAJO le ha pedido un favor y no ha sabido negarse.⁵⁰⁵ Ha de acompañarle a ver a su padre, que vive lejos.

En el piso de arriba HOMBRE BAJO también le cuenta a MUJER BAJA que visitará a su padre. Insiste en que ella no le acompañe, que siempre que lo hace su padre termina de mal humor. En cambio, MUJER ALTA le dice a HOMBRE ALTO que no se preocupe, que también ella ha pensado pasar el día fuera, pero con el "hombre del sombrero", que al principio le pareció un zorro, pero es tenaz como un erizo...

MUJER ALTA: No te preocupes. Precisamente, yo también pensaba salir el domingo.

HOMBRE ALTO: ¿Sí?

MUJER ALTA: El hombre del sombrero. No sé cómo ha conseguido mi teléfono. No sé qué pensar sobre él. Al principio, me pareció un zorro, pero es tenaz como un erizo.

HOMBRE ALTO: ¿?

MUJER ALTA: "El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante". ¿Crees que el poeta se refería sólo a animales?

HOMBRE ALTO: ¿Y a qué si no?

⁵⁰³ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 153.

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, p. 27. El subrayado de "original" es nuestro.

⁵⁰⁵ En cambio, como veremos, para la tortuga HARRIET de *La tortuga de Darwin* su primera palabra será "no".

MUJER ALTA: Quizá quería decirnos que todos, también los seres humanos, nos dividimos en dos: los que son como erizos y los que son como zorros. En general, creo que puedo distinguir. En general, conozco a alguien y en seguida sé si es un zorro o un erizo. Pero con el hombre del sombrero estoy confundida.⁵⁰⁶

HOMBRE ALTO continúa con la traducción de MUJER ALTA. Sintonía de acción entre las escenas. MUJER BAJA eleva el volumen del televisor, HOMBRE ALTO y MUJER ALTA, miran hacia arriba.

HOMBRE BAJO y MUJER BAJA pendientes del hombre del programa, que lleva sombrero. Sorprendido, HOMBRE BAJO le dice a su mujer que no se lo imaginaba así. No le va a prohibir que vea el programa pero, que, al menos, deje dormir al resto. Ella contesta que ese hombre cada día cambia de sombrero. HOMBRE BAJO se va a la cama. MUJER BAJA sale a la calle. El televisor queda encendido, se escucha la VOZ DEL DOCTOR, que trata de escuchar los secretos, la vigilia. Le contesta VOZ DE ACUARIO, que quiere ayudar en la relación que su hermana pequeña mantiene con un casado. HOMBRE ALTO sigue con la traducción, pero sólo por un momento. Luego se lleva a MUJER ALTA a la cama. MUJER BAJA está fuera, en el parque, y en el televisor. Ahora, ella habla con la VOZ DEL DOCTOR. Dice que su marido duerme y que ella lo está consiguiendo, que ayer pudo dormir durante tres horas, que ha seguido sus indicaciones: ha tirado los zapatos y ha sacado la pecera de la habitación. Le dice que se encuentra en el salón, junto con los peces, que “son nocturnos, africanos...”⁵⁰⁷ Entre otras cosas, MUJER BAJA le pregunta si cree que le podría venir bien volver a trabajar. Ella agradece a LA VOZ DEL DOCTOR. La conversación telefónica está llena de puntos suspensivos.

Sexta escena: Hay luna. MUJER ALTA se ha quedado dormida, pero el timbre de la puerta la despierta. Es el vecino de arriba. HOMBRE BAJO sabe los problemas que padecen con los apagones de luz. Pero aunque MUJER ALTA le dice que no corre prisa, él saca sus destornilladores. Ella sabe que él es unas manitas. Su marido le ha contado lo de las luces, los relojes, los trenes...

MUJER ALTA vuelve a sus libros. HOMBRE BAJO se sorprende de la cantidad de diccionarios que hay sobre la mesa y le pregunta si ha vivido en todos esos países. Ella dice que sí, que en algunos. En cambio, HOMBRE BAJO dice no haber salido nunca del suyo. Cree que los apagones pueden deberse a la humedad, a que viven en una casa vieja. Dice que con la electricidad hay que tener mucho cuidado, que es “traicionera, el día menos pensado te da un disgusto”.⁵⁰⁸ HOMBRE BAJO entra en la habitación, mira la colcha de la cama. Le gusta. La toca. Se fija de nuevo en la pared. Le agarra la mano para que ella toque la humedad. HOMBRE BAJO señala que “desde fuera no se aprecia, pero ya verá lo mal que esta por dentro. Más vale cortar por lo sano”.⁵⁰⁹ Como si las paredes se convirtieran en la piel.

⁵⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 27-28.

⁵⁰⁷ *Op. cit.*, p. 30

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁹ *Ibidem.*

MUJER ALTA se excusa diciéndole que tiene mucho que hacer, que ellos mismos se ocuparán del problema de la luz. Ella quiere que HOMBRE BAJO salga de la casa. Y desde la puerta, HOMBRE BAJO dice que no se imaginaba que vivieran en una casa tan pequeña. Le comenta que no es justo, que los pisos de arriba son el doble de grandes. HOMBRE BAJO considera que HOMBRE ALTO no se merece vivir en una casa como esa. MUJER ALTA pone como contrapunto los libros de la biblioteca... Sabe que viven en una casa pequeña, pero los libros es lo primero para ellos. Es lo primero que ponen en la maleta. Si sólo pudiesen llevar una maleta la llenarían de libros y, si se la robasen, “lo importante está aquí (*Se toca la frente*) y aquí (*Se lleva la mano al corazón*)”.⁵¹⁰

MUJER ALTA: Usted ya conoce a mi marido, hay algo que nadie podrá quitarle nunca. Podemos ponernos el sombrero del otro, pero no su sensibilidad. Algún día tendremos una casa más grande. Mientras tanto, tenemos todo lo que necesitamos. Cuando dos personas atraviesan dificultades y nada consigue separarlas, cualquier lugar es bueno. Cualquier lugar es bueno, con tal de seguir juntos.⁵¹¹

HOMBRE BAJO le dice a MUJER ALTA que tiene razón, que se marcha. Que mañana es su cumpleaños y no tendrá tiempo, pero, al día siguiente, volverá para solucionar el problema de la luz. HOMBRE BAJO sale. Ha pasado un mes.

Séptima escena: HOMBRE ALTO está en el trabajo. Hay un pequeño televisor del que la VOZ DEL DOCTOR habla con VOZ DE PISCIS. Un oyente afirma ser insomne desde hace tiempo, pero su familia lo desconoce. HOMBRE ALTO dobla sábanas. Aparece MUJER ALTA y, en un primer momento, a éste no le hace gracia que ella haya ido hasta allí. Teme por su empleo: cuida enfermos. Él prepara café mientras ella se interesa por el lugar en el que trabaja. Le pregunta por unos botones, a lo que HOMBRE ALTO le informa que son los números de las habitaciones, que se encienden cuando los viejos necesitan alguna cosa. Como HOMBRE BAJO en la escena anterior, tampoco MUJER ALTA se imaginaba el lugar así. No se imaginaba que oliera así.

Un viejo grita, pide atención, pero HOMBRE ALTO parece no escucharle. MUJER ALTA le cuenta que, cuando él salió de casa, HOMBRE BAJO llamó al timbre. HOMBRE ALTO quiere saber si le ha hecho algo desagradable. Ella contesta que no, que sólo “su actitud, su mirada”. Le dice que HOMBRE BAJO cree que hay que abrir la pared para arreglar la luz. HOMBRE ALTO no recuerda haberle contado nada de sus problemas con los apagones... HOMBRE ALTO le pide que no se preocupe, que le dará las gracias y que se olvide. Siente que MUJER ALTA hubiera podido haberse hecho la dormida. MUJER ALTA le pregunta por qué no tenía que abrirle la puerta a su amigo. HOMBRE ALTO responde que “uno no siempre puede elegir a sus amigos. Uno no siempre...”⁵¹² La tensión se apacigua, se enciende otro de los números. Otro viejo necesita atención. HOMBRE ALTO sale a por sábanas limpias y a por una fregona. Le dice a MUJER ALTA que esté tranquila, que nadie va a llegar, pero que mienta si se diese el caso, que diga que es pariente de una enferma. Las

⁵¹⁰ *Ibidem.*

⁵¹¹ *Ibidem.*

⁵¹² *Op. cit.*, p. 35.

luces de los números siguen encendiéndose. Suena el teléfono. MUJER ALTA no quiere oírlo y enciende la televisión.

En ella, la VOZ DEL DOCTOR habla sobre el miedo, ahora, con VOZ DE ARIES, que ha llamado para hablar de su hijo. HOMBRE ALTO regresa, aparece con un regalo del enfermo, que “es como un soborno”⁵¹³. Le habla a MUJER ALTA del programa de televisión. Dice que transmite seguridad a la gente. Los enfermos le siguen llamando. HOMBRE ALTO se dispone a salir de nuevo, pero MUJER ALTA no aguanta, insiste en que el vecino estuvo en su casa, que entró en la habitación y tocó su colcha.

HOMBRE ALTO confiesa que HOMBRE BAJO sabe que él es inmigrante, sabe que no tiene papeles, que todo empezó la tarde en la que ella les vio en el bar y no entró, que todo empezó ese día en el que, como el DELEGADO de *Himmelweg*, como Maurice Rossel, MUJER ALTA no abrió la puerta. Lo abraza, siente que tenía que haber entrado aquel día, que notaba que algo sucedía, pero no se atrevió a entrar. No entró, sin embargo, los vio desde fuera.

Ella siente empatía, comprende que debe haberlo pasado mal. Le pregunta por qué no se le contó antes. HOMBRE ALTO afirma que lo tiene todo controlado, que HOMBRE BAJO sólo quiere compañía. Alguien con quien hablar. Para MUJER ALTA eso es una situación infantil, le recuerda que la noche pasada estuvo ayudándole a pintar los muñecos para su tren. MUJER ALTA piensa han de irse esa misma noche. Discuten. HOMBRE ALTO no quiere que HOMBRE BAJO les eche. MUJER ALTA le achaca que el lugar en el que trabaja huele “a pis de viejo”. Pero él cree que ese lugar no es tan malo, que hay noches en las que puede escribir. De estar en su país, ella cree que él se avergonzaría de llevar ese tipo de vida. En cambio, para él, la vida allí fue otra. Insiste en que la olvide. MUJER ALTA quiere marcharse a casa, regresar y hacer las maletas. No está dispuesta a que HOMBRE ALTO continúe viendo a HOMBRE BAJO. Él le pide que no tenga miedo, que está buscando una salida.

HOMBRE ALTO: Él no me dejará ir. Lo tiene todo previsto. Ni siquiera matarlo sería una salida. La salida tiene que ser otra. La estoy buscando. Confía en mí. Sé lo que estoy haciendo. Recuerda a Sherezade. Cada vez que estoy con él, intento pensar en Sherezade. Se trata de salvar la cabeza cada día. Si algún día dejo de interesarle, ese día de verdad estaremos en peligro. Pero si me convierto en imprescindible, si consigo que me necesite, entonces estaremos seguros. Quizá tengamos algo más que seguridad. Sólo es un pobre idiota. Se corre si le citas a Kafka. Dame un poco de tiempo y lo verás comer en mi mano.

MUJER ALTA: Prefiero que nos denuncie. Antes sonó el teléfono. Era él. Volverá a llamar. Dile que avise a la policía.

HOMBRE ALTO: ¿Por qué le das tanta importancia? No la merece. Hemos aguantado cosas peores. Tú lo has dicho muchas veces: nada nos derrotará, mientras salvemos nuestro espíritu.

MUJER ALTA: ¿Y la dignidad?

⁵¹³ *Op. cit.*, p. 36.

HOMBRE ALTO: Sólo es un juego desagradable. Uno más.⁵¹⁴

MUJER ALTA se sorprende. Se pregunta si realmente conoce a HOMBRE ALTO. Piensa en qué se ha convertido su relación. Duda si lo que les une es amor o “solidaridad, compasión...”⁵¹⁵: “Ninguna mujer puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a serlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren”.⁵¹⁶

HOMBRE ALTO parece no haber oído sus palabras. Consulta la pizarra en la que tiene apuntadas las pastillas de los viejos. Le dice que ayer hubo uno que se quejaba de su vecino, aunque éste ya había muerto. “¿Cómo le explicas eso a un viejo? Ha sido lo más difícil, acostumbrarse a la muerte”.⁵¹⁷

Octava escena: En el banco del parque, MUJER BAJA de comer a las palomas. Aparece HOMBRE ALTO y le pide si puede sentarse a su lado. Ella apaga su cigarrillo. La acción hace resonar la del principio de la obra, concretamente, la escena del bar, aunque allí era HOMBRE BAJO quién se sentaba junto a HOMBRE ALTO para celebrar la Ley de extranjería.

HOMBRE ALTO le cuenta que trabajar por la noche le permite tener las mañanas libres. Le dice que le gusta la gente que alimenta a los pájaros, o a los gatos. No comprende la crueldad. Pero a MUJER BAJA no le gustan los gatos. HOMBRE ALTO cree que todos los vecinos deberían estar agradecidos a HOMBRE BAJO por esos “pequeños detalles que mejoran la vida de todos”.⁵¹⁸ MUJER BAJA afirma que su marido es “muy mañoso”. A HOMBRE BAJO le gustaría que el mundo fuese perfecto, HOMBRE ALTO dice que es muy difícil estar a la altura de lo él puede esperar. Sabe que a él no le gustaría verla fumar. HOMBRE ALTO siempre ve a MUJER BAJA con un cigarrillo en la mano. Sin embargo, le sugiere que debe permanecer tranquila, que eso será su secreto. Sabe que MUJER BAJA tiene problemas de insomnio, también él duerme poco. Por la noche da cabezadas en el trabajo, pero a ella siempre la ve sentada en ese banco. Se interesa en saber si HOMBRE BAJO le habla de él, aunque MUJER BAJA desconoce en qué trabaja HOMBRE ALTO. Ella asegura que el banco la pilla de camino a la compra, aunque tampoco compra ya demasiado. Se sienta allí porque tiene tiempo. Le cuenta que HOMBRE BAJO dispone los sábados por la mañana para comprar lo necesario. Es él quien se encarga de la compra y de la casa. Ella tiene el tiempo para sí...

MUJER BAJA está a punto de irse, pero HOMBRE ALTO la detiene, le confiesa que vio el programa de televisión de la noche anterior. Le dice que estuvo bien, “que el doctor estuvo inspirado”.⁵¹⁹ HOMBRE ALTO sabe que ella ve ese programa, sabe que lo sigue aunque HOMBRE BAJO se burle de ello. HOMBRE ALTO utiliza la VOZ DEL DOCTOR para hablarle a MUJER BAJA. Tal vez sea esa la solución de la que le ha hablado a MUJER ALTA.

⁵¹⁴ *Op. cit.*, p. 38.

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ *Ibidem.*

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ *Ibidem.*

⁵¹⁹ *Op. cit.*, p. 39.

HOMBRE ALTO: El doctor estuvo especialmente inspirado. “Todos tenemos secretos. Todos escondemos algo. Por eso desconfiamos los unos de los otros. No te avergüences de tener un secreto. Es la vergüenza lo que no te deja dormir”.

(Silencio. La mujer se sienta.)

HOMBRE ALTO: En el trabajo tenemos una televisión. Pequeñita, para matar el rato. Hace unos días encontré el programa que a usted le gusta. Bien interesante. Su marido se burla de él, pero yo creo que ese hombre, el doctor, sabe de lo que habla. Sus explicaciones pueden parecer extravagantes, pero qué importa si ayudan a alguien a sentirse mejor. Quizá ese hombre pueda curar, ¿quién sabe? ¿Quién sabe por qué una persona llega a perder el sueño? Y las preguntas que hace a los enfermos no son ninguna tontería. “¿Pasa mucho tiempo sola?”; “¿Por qué no tienen hijos?”; “¿Cuánto hace que su marido no la toca?”.

(Silencio.)

MUJER BAJA: Está distraído. Se le pasó el cumpleaños de su hermano, nunca se le pasa una fecha. No duerme como antes. También es que se acuesta sin cenar. Debe tener un problema y no quiere preocuparme. En el trabajo. La gente no le reconoce lo que vale. O lo mismo el problema está en mí. Habré hecho algo mal. Soy un poco metepatas. Antes salíamos con otras parejas, pero yo siempre acababa metiendo la pata. Le doy muchas preocupaciones. A lo mejor si volviese a trabajar... Me dijeron que podía volver cuando quisiera. Yo me esfuerzo en hacer las cosas como él quiere. Hoy no he visto la tele. Me regaló una novela, pero me entra sueño. Es que tengo el sueño cambiado. Las pastillas me dan dolor de cabeza, no sé qué efecto me hacen. ¿Vio el programa cuando aquel hombre que no sabía si dormía o no? Sólo me faltan veinte páginas.⁵²⁰

De nuevo MUJER BAJA va a irse y de nuevo HOMBRE ALTO la detiene. Le dice que HOMBRE BAJO le llamó anoche. Hoy es su cumpleaños y, aunque desconoce cómo, sabe que lo van a celebrar. Sabe el regalo que HOMBRE BAJO le ha pedido. MUJER BAJA pregunta qué puede hacer ella.

Novena escena: En el trabajo, HOMBRE BAJO con el ordenador, atiende una llamada telefónica. Pregunta por el número de registro de una finca que parece tener algún tipo de irregularidad. MUJER BAJA entra, se asombra que haya tanta luz. Extrañado, HOMBRE BAJO le pregunta qué hace allí. Ella responde que ha ido a felicitarle, que estaba mirando un debate en el televisor y ha empezado a preocuparse. HOMBRE BAJO dice que sale en una hora, aunque parece querer decir que se lo puede contar entonces. MUJER BAJA aclara que el programa era sobre extranjeros, sobre gente que habla mal de ellos. Él asiente. Dice que sí, que tiene razón, que al menos ellos les dan afecto. MUJER BAJA se acuerda de HOMBRE ALTO en el momento en que ve el televisor. Pero HOMBRE BAJO parece no entenderla, cree que HOMBRE ALTO es tan extranjero como ellos. Además, cree que HOMBRE ALTO no habla muy bien de los emigrantes. MUJER BAJA insiste en que conoce lo que puede ocurrir si a HOMBRE ALTO se le aplica la Ley de extranjería. Dice que ella misma podría llamar por teléfono y hacer que lo echasen. MUJER BAJA piensa que podrían invitar a HOMBRE ALTO y a MUJER ALTA al cumpleaños, que eso puede ser un buen detalle.

Hasta ese día MUJER BAJA no había pensado que los vecinos fuesen extranjeros, pero ahora entiende cómo HOMBRE ALTO ha podido pasar tanto tiempo con su marido. MUJER

⁵²⁰ *Op. cit.*, pp. 40-41.

BAJA saca un cigarrillo. Le pregunta qué sucede cuando están cerca el uno del otro, qué sucede si alguno tiene ganas de gritar. Y en cambio sabe que su marido nunca pierde los nervios.

MUJER BAJA: Estáis tan cerca unos de otros... ¿Qué pasa si uno tiene ganas de gritar? ¿Qué hacéis si os entran ganas de gritar, os vais al cuarto de baño? Aunque a ti no te he oído gritar en la vida. Tú nunca pierdes los nervios. Tú sabes esperar. Es algo que he aprendido de ti: a esperar. Ya ves, después de todo, he aprendido algo en todos estos años.

(Enciende el cigarrillo)

MUJER BAJA: ¿Por qué no gritas? Es tu cumpleaños. Te puedes saltar alguna norma, por un día.⁵²¹

2.4. El derecho a los nervios, una posibilidad de despertar

En *Walter Benjamin y la destrucción*, Federico Galende se centra en la idea de la destrucción benjaminiana para reflexionar alrededor de la politización del arte. De este modo, observa que, para Benjamin, una mirada demoníaca del derecho haría frente a la estetización fascista que, contra la lectura política —contra el relámpago, como veremos—, nada daría a leer. Esta lectura nos lleva a considerar cómo tal mirada —política— abriría la posibilidad de destruir aquello que de fascismo late en la estética.

Sin embargo, lo que nos interesa aquí es la idea del derecho en relación al derecho a los nervios que, según Galende, habría descubierto Walter Benjamin en Karl Kraus. Y parece que ese derecho sea del que Juan Mayorga se sirve tanto para MUJER BAJA como para HOMBRE BAJO. Es decir, la “conmoción nerviosa” que invertiría la mirada histórica de *lo sido* y la idea de *sbock* (“la imagen de la experiencia en la que la propia experiencia se emancipa”).⁵²²

Una conmoción de la que a través del carácter, y como veremos más adelante con el Ángel de la Historia, se nos da la posibilidad fugaz de leer, piensa Galende, donde el cielo este “despejado”.⁵²³ De acuerdo con el investigador argentino, no será el progreso quien nos asalte, sino el que será asaltado por el peso del cielo: la lectura de las estrellas, el destello, la revolución benjaminiana que, según Galende, “pone la historia ante su abismo”.⁵²⁴

⁵²¹ *Op. cit.* p. 44.

⁵²² GALENDE, Federico, *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile, Ediciones Metales pesados, 2007, pp. 206-207.

⁵²³ *Op. cit.* p. 66.

⁵²⁴ *Ibidem.* Para Galende, la revolución benjaminiana —la exigencia de revolución— consistiría en la destrucción de la posibilidad que el arte se construya de forma “edificante”. *Op. cit.* p. 66 y p. 151. De modo similar puede verse la mirada de Peter Weiss, en este caso, no sólo por estar en contra de la edificación del arte en tanto que sagrado, sino por cómo la revolución podría darse dentro de un socialismo que abogase por la libertad del arte. Pueden leerse las “Cartas” en Peter WEISS, *Escritos políticos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976, pp. 30-37 y p. 82.

Y es por esta razón por la que afirmamos que la mirada que Juan Mayorga dedica a su teatro es política. En esta escena de *Animales nocturnos* la poética reside en que MUJER BAJA pregunte a HOMBRE BAJO por su derecho a los nervios. Asimismo, aunque él no conteste, aunque ella diga que hoy puede saltarse la norma, aunque en ese momento no la atienda y se dedique a hablar por teléfono, aunque cuando le hable le diga que le ha hablado con odio, aunque....

Juan Mayorga ha dado un rodeo, un paseo. Nos ha acercado, entendemos al momento del *shock*. Pero para remitir a la paradoja: el momento de detención que quisiera empezar a andar, la experiencia que, aunque fuese por un segundo, quisiera volver a ser imagen en movimiento. Y sin embargo, el rodeo es el contrario, si MUJER BAJA desea el derecho a los nervios para HOMBRE BAJO también es ella la que está alienada. Si es él quien parece no estar despierto, es ella la que padece insomnio. Si él no tiene nervios, ella tiene celos. Si él es un guardián, ella aún no sabe que, cuando baile con HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO sea el espectador, ella será su cómplice. Y entonces se detendrá el tiempo. Los dos “disfrutarán” de su regalo. Él de sus palabras. Ella del gesto.

HOMBRE BAJO se arrepiente de haber hablado con odio a MUJER BAJA. Cree que ella puede tener razón. Además, teme que su mujer pueda conocer a otra persona, teme que se canse de él. Le muestra un texto en el ordenador. Ella lee: “Lista de cosas que deseo hacer y que no puedo hacer con ella”.⁵²⁵

MUJER BAJA reconoce que ambos han hecho muchas cosas juntos, pero que nunca le ha pedido que le acompañase al zoo. Él se da cuenta cómo pesa más lo no hecho que lo hecho. HOMBRE BAJO siente que se ha preocupado sólo por él. Siente todos los abrazos que no le ha dado, mañana mismo se irá si es eso lo ella quiere. Sin embargo, esa noche, quiere celebrar el cumpleaños con los vecinos. HOMBRE BAJO siente no haberle dedicado más tiempo a su mujer. Siente haberla tenido olvidada. No quiere dejar de cuidarla. “(Pausa. Ella apaga el cigarrillo. Él la abraza como a una niña)”.⁵²⁶

Décima escena: Es de noche. La acción se alterna entre la calle y el piso de arriba. Los dos espacios parecen convivir.⁵²⁷ En el banco del parque, con el móvil, MUJER BAJA habla con el DOCTOR. Le dice que no va a llamar más, que ya puede dormir, que se ha curado sola, que es un idiota, que no tiene tiempo, que se va a la cama.

En la casa, como al principio, HOMBRE BAJO y HOMBRE ALTO frente a una mesa, aunque ahora preparada para cuatro personas. A la señal, HOMBRE ALTO le da el regalo a HOMBRE BAJO: un cuaderno y una pluma.

Fuera. MUJER ALTA cruza el parque. Lleva una maleta. Se para ante MUJER BAJA. Dentro, HOMBRE BAJO dice no saber por dónde empezar, dice que tanto tiempo esperando

⁵²⁵ *Op. cit.*, p. 45.

⁵²⁶ *Ibidem.*

⁵²⁷ Como antes, ahora la acción se dibuja para las diferentes voces y espacios. Ellas, están en el parque, ellos, en el piso de arriba.

y “cuando llega la hora, se encuentra uno sin palabras”.⁵²⁸ Las dos mujeres enfrente, cara a cara. MUJER ALTA pregunta a MUJER BAJA si sabe qué hora es, si tiene frío. También le dice que lo siente, que no se puede quedar con ella. Tiene una cita, va a coger un tren. Le sugiere que se mueva, que terminará congelada...

En el piso de arriba, HOMBRE BAJO piensa si no se habrá equivocado con HOMBRE ALTO, duda de haberle elegido a él: “(Toma un muñequito de maqueta de un tren. Es una mujer con una maleta)”.⁵²⁹

HOMBRE BAJO relata que lleva todo el día pensando con MUJER ALTA. Saca una botella de vino, casi como en la escena del “Yakarta”. Echa el muñequito de ella en la copa de HOMBRE ALTO. La llena.

En el parque, MUJER ALTA remite al hombre del sombrero. Piensa que lo conoce poco, pero que le gusta estar a su lado. Se pregunta si eso es una locura. MUJER ALTA dice que lo va a esperar en el andén, que allí descubrirá a qué tren ha de subir. “Hasta que de alguna ventana agite hacia mí su sombrero. Esa es la señal que hemos convenido”.⁵³⁰ MUJER ALTA le propone a MUJER BAJA que se marche con ella, la invita diciéndole que al hombre del sombrero no le molestará, al menos, “siempre que no le importe saber adónde va ese tren”.⁵³¹ MUJER ALTA se aleja.

Dentro, HOMBRE ALTO escribe. Fuera, MUJER BAJA sale camino a casa. HOMBRE BAJO dicta lo que ha hecho, o lo que ha querido hacer durante el día... HOMBRE ALTO *interpreta* sus palabras... Después, HOMBRE BAJO lee:

HOMBRE BAJO: Me embarga la emoción ante la primera palabra. Presiento que las que fije en este diario se convertirán para mí en el más valioso de los tesoros. Cuando dentro de muchos años vuelva a leerlas, encontraré en ellas el pulso de este instante, su más hondo sentido”. (*Silencio.*) “Siendo el de hoy un día tan esperado, puedo perdonarme haber tenido la tentación de faltar a mis deberes. Pero logré cumplir con ellos sin mezclarme con esa gente cuyo mero contacto hace que algo se amargue dentro de mí. Estaba tan animado que decidí volver a casa caminando. Al atravesar la ciudad, reconocí lugares en que me robaron ilusiones que es hora de recuperar. De pronto, vi la ciudad como una selva en que la victoria está reservada a un animal que sea, al mismo tiempo, erizo y zorro. Como en una ceremonia de renovación, dediqué la tarde a cocinar aquel guiso que durante años disfrute cada domingo. El guiso, la cena, la noche, resultaron a la medida de mis sueños. Un buen plato, como una buena vida, es un problema de equilibrio. Tras los postres, inauguré mi tren nocturno, cuyo encendido mereció un gran aplauso. Pero lo mejor estaba por llegar. El momento mágico tuvo lugar al abrir los regalos. Fue como un milagro. Al fin estaba aquí, en mi pecho, al fin había llegado. La felicidad.”⁵³²

⁵²⁸ *Op. cit.*, p. 46.

⁵²⁹ *Ibidem.*

⁵³⁰ *Op. cit.*, p. 47.

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *Op. cit.*, p. 49. Desde la óptica de Walter Benjamin, Fernando Bárcena escribe en *La esfinge muda* cómo la ciudad habría de verse bajo “una ética de la infancia”. *Op. cit.*, p.124. Nos detendremos en esta idea en los siguientes capítulos.

HOMBRE BAJO aprueba la escritura de HOMBRE ALTO. Le dice que puede irse. Pero MUJER BAJA, que ya ha llegado a casa, es quien le detiene, quiere bailar. HOMBRE BAJO le ordena a HOMBRE ALTO que baile. Le dice que esté tranquilo, que ya sabe que nunca le pedirá algo que le pueda hacer daño. HOMBRE BAJO pide que no pongan la música muy alta para no molestar a los vecinos. HOMBRE BAJO relee su diario. MUJER BAJA y HOMBRE ALTO bailan. Y, en cierto modo, bajo esta orden, HOMBRE BAJO ha tirado de la cuerda de la peonza del COMANDANTE de *Himmelweg*. El baile parece ser entre la sumisión y la complicidad. MUJER ALTA “ve llegar su tren”⁵³³ y marcha de viaje a ninguna parte. Ya no hay vecinos. Sólo náusea.

2.5. *Cartas de amor a Stalin* y diario en *Animales nocturnos*

Cuando las cartas son diario podría ser el hilo que se entrelaza entre *Cartas de Amor a Stalin* y *Animales nocturnos*, el guiño entre la una y la otra. Veámoslo con calma.

Cartas de amor a Stalin nace a partir de un libro con el que Juan Mayorga se encuentra: *Cartas a Stalin*, de Mijail Bulgákov y Evgeni Zamiatin. El dramaturgo ha confesado la potencialidad teatral que alberga dicho libro. Y es a partir de ahí cuando el autor se interesa por la figura de un BULGÁKOV censurado que, si por un lado, renuncia a la escritura de ficción, por otro, se empeña deliberadamente en escribir toda una serie de cartas al dictador como su único lector: “Hace aproximadamente año y medio que enmudecí. Ahora, cuando me siento muy gravemente enfermo, quiero pedirle a usted que se convierta en mi primer lector”.⁵³⁴

Según escribe Juan Mayorga en “El poder como lo sueña el impotente”:

Cartas progresivamente marcadas por el anhelo del artista censurado de encontrarse con el Gran Censor. Ese anhelo se convierte en obsesión a partir de una llamada del poderoso que el impotente escucha como si fuese la voz de la Providencia. El deseo del encuentro llega a ser tan fuerte que exige su consumación al menos en la fantasía y a costa de la vida real.⁵³⁵

En *Cartas de amor a Stalin*, la medida metateatral hace aparecer a Stalin como un fantasma, como un espectro. Sin embargo, el dictador será visto únicamente por los ojos del escritor ruso, y por los del espectador. Por los del lector.⁵³⁶ Leamos las *Cartas*. Según la

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ BULGAKOV, Mijail y ZAMIATIN, Evgeni, *Cartas a Stalin*, Madrid, Veintisiete letras, 2010, p. 35. De forma similar encontramos también este recurso en *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, donde las palabras que escribe EL POETA (Alberto San Juan) como las que proclama EL CHOFER (Roberto Álamo) influirían en las decisiones del PRESIDENTE. Puede visualizarse: <http://www.youtube.com/watch?v=OptCasF7jS8> (Última consulta 2 de junio de 2014).

⁵³⁵ MAYORGA, Juan, “El poder como lo sueña el impotente”, *Las puertas del drama, otoño*, 1999, p. 41.

⁵³⁶ En una entrevista, en relación a la puesta en escena de Zagreb, Juan Mayorga relata: “fue muy especial porque la hizo una nieta de Tito y para ella Stalin tenía una importancia. Fue mágico. Yo estaba ahí y de repente veo que entraba Stalin por una ventana del teatro, como un fantasma real. Un actor que incorporaba perfectamente el icono pero se quitaba el bigote y el gran abrigo de militar y era un hombre hermoso”. Véase

acotación, BULGÁKOVA descubre a BULGÁKOV “allí donde escribe”. En la primera escena, en la primera réplica, se nos presenta el conflicto: ella piensa que la escritura está volcada para la literatura y no —como aparece en *Cartas de amor a Stalin*— en forma de cartas que BULGÁKOV manda sin solución al dictador.

A partir de aquí, BULGÁKOVA le propone a BULGÁKOV un juego, que es teatral. Le pide que imagine que ella es STALIN para que, de ese modo, encarnando ella la figura del dictador, pueda él encontrar las palabras precisas que pongan fin a la censura que padece. Es decir, que encuentre las palabras que le permitan, aunque sea por unas horas, salir del país; que escriba las palabras que pudo escribir Zamiatin. Y este acto, esta ficción, termina por crear la grieta por la que el dictador surge a través unas cartas dictadas —*Cartas de amor a Stalin*— que rompen la relación sentimental entre BULGÁKOV y BULGÁKOVA. Las cartas son de amor, pero a Stalin. Y esa relación es la que construye Juan Mayorga para hablarnos acerca del vínculo entre el intelectual y el poder. Pero no nos engañemos, es una relación donde sólo cabe el artificio, la ilusión. Como escribe Juan Mayorga:

Pensé que la compleja relación entre el creador y el poderoso podía contemplarse bajo luz especial en una sociedad tan integrada como lo fue la soviética en tiempos de Stalin. Una sociedad en la que ejercer la disidencia suponía la colisión no sólo con el líder, sino también con el movimiento colectivo conducido por él. Una sociedad en la que el crítico era excluido en tanto que traidor. Que una sociedad así sólo ofrece exclusión al disidente, eso lo entiende antes un ser humano común que un artista hambriento de respeto. En mi obra, Bulgákova descubre algo que Bulgákov siempre ignorará: del poder no se debe esperar nada. Esa diferencia entre Bulgákov y Bulgákova organizó mi construcción de ambos personajes y de su relación. También me llevó a componer un Stalin que se aparta mucho de la imagen consolidada por los historiadores académicos. El Stalin que yo quería ver era un fantasma que nace en la mente de Bulgákov y que evoluciona tanto en escena como en la mente de Bulgákov. Un fantasma que acaba fundiéndose con quien lo sueña. El poder como lo sueña el impotente.⁵³⁷

Una violencia que necesita de la amenaza, de la palabra. Una amenaza de la que “sólo se puede escapar en una fuga imaginaria; una violencia incruenta” que, según Mayorga, “conduce a la autocensura, al autoengaño, a la autodestrucción”.⁵³⁸ Una violencia, continúa el dramaturgo, donde BULGÁKOVA descubre cómo del poder no se puede esperar nada.

Como hace MUJER ALTA en *Animales nocturnos* con su “hombre con sombrero”, BULGÁKOVA deja a BULGÁKOV por ZAMIATIN. Las dos se van a vivir con aquel que vive en la extraescena, ese lugar privilegiado para la imaginación. En *Cartas de amor...* el

Teresa FERRÉ, “Juan Mayorga: El lenguaje matemático posee un precisión que ha de tener también el teatro”, *Artes*, núm. 108, abril, 2006. En *Miradas a la escena de fin de siglo*, Guillermo Heras reflexiona sobre su puesta en escena de *Cartas de amor a Stalin*. Por lo que aquí nos interesa, destacamos los puntos más interesantes de tales pensamientos, en concreto, la consideración Heras hacia autores como Hoffmann, Kafka, Melville, Cortázar, Borges y, obviamente, la novela de *El Maestro y Margarita* del propio Bulgákov. HERAS, Guillermo, *Miradas a la escena de fin de siglo (Escritos dispersos II)*, València, Universitat de València, 2003, pp. 162-169. Sobre la puesta de Heras del *El traductor de Blumemberg*, *Op. cit.*, pp. 179-182.

⁵³⁷ MAYORGA, Juan, “El poder como lo sueña el impotente”, *Las puertas del drama, otoño*, 1999, p. 41.

⁵³⁸ *Op. cit.* 41.

reconocimiento que BULGÁKOV exige a su censor es el de sus demonios. En *Animales nocturnos*, la Ley de extranjería. Y en ambas, la servidumbre a la que llegan los personajes con el chantaje.

En *Cartas de amor a Stalin*, ese papel reside en el escritor BULGÁKOV, que cree que “cambiando el alma del poderoso, puede cambiar el mundo”.⁵³⁹ Pensando en *Animales nocturnos*, bien podríamos decir que BULGÁKOV cree que, de poseer el sombrero de otro, puede hacerse con su sensibilidad. Si en *Animales nocturnos* HOMBRE ALTO cede a los deseos de su vecino contra los que MUJER ALTA no quiere competir, como el dictador de *Cartas de amor a Stalin*, HOMBRE BAJO no está ahí para escribir. Es impotente. Como ha señalado Ruggieri Marchetti, “consigue que otro lo haga por él y ese es el máximo del servicio, porque es una manera de apropiarse incluso de la sensibilidad de HOMBRE ALTO”.⁵⁴⁰

Tanto en *Cartas de amor...* como en *Animales nocturnos*, como también en otros textos de nuestro dramaturgo, asistimos a despliegues, aspecto que, en parte, comentábamos ya con Mabel Brizuela, la editora de *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*. En estas obras asistimos a un diálogo entre dos personajes, situación ideal, se supone, para la conversación. Sin embargo, Mayorga nos traslada a su reverso, que es trágico: aceptar que la comunicabilidad está fuera del lenguaje, aceptar que la comunicación nace del fracaso. Ahora bien, eso no impide que no hayamos de confiar en la palabra –así lo hace Mayorga–, en la mirada del poeta, en la palabra que está en tensión, que está atenta a la escucha. Atenta a esa apertura que veíamos a partir de Emmanuel Lévinas y la retirada del rostro. Ese instante en que nos es velada la verdad. Y esta idea parece retomarla también García Barrientos en el ensayo ya citado, en esta ocasión, a través de Argüello Pitt, allí cuando afirma que “es la escucha del otro la que construye el discurso”.⁵⁴¹

Según escribe Mabel Brizuela en “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, el dramaturgo enfrenta al hombre con el hombre, en este caso, poniendo en escena aquello que Gwynneth Dowling ha llamado “the mask that unmask” (la máscara que desenmascara).⁵⁴² La presentación de las máscaras que han de revelarse por tal de aproximarnos a una verdad, que es construcción, fragmento, pedazo de vasija. En su estudio, Brizuela remite a las palabras de Juan Mayorga para hacer constar que “al representar formas de humillación del hombre por el hombre [...] nos fortalecemos en la vigilancia y en la resistencia ante formas de dominación actuales”.⁵⁴³

Asimismo, de acuerdo con la investigadora argentina, Juan Mayorga habría trasladado a *Animales nocturnos* su inquietud frente a los autoritarismos. Es más, como decíamos, según

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ RUGGIERI MARCHETTI, Magda, *Op. cit.*, p. 125

⁵⁴¹ GARCÍA BARRIENTOS, *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁴² DOWLING, Gwynneth, ‘The mask that unmask: The Exposure of ‘State of Exeption’ in Juan Mayorga’s Theatre. (Archivo cedido por Juan Mayorga)

⁵⁴³ BRIZUELA, Mabel, “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, pp. 1-9. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16308/Documento_completo.pdf?sequence=1 (Última consulta 10 de julio de 2014).

Monleón, el dramaturgo indagaría en la “aceptación de la realidad «construida»— por el poder, por la información y por la ideología— como la «verdad», en un juego cotidiano con la falsedad, que, paradójicamente, el teatro tenido por mentira, desvela”.⁵⁴⁴ Como señala Mayorga:

He observado una analogía entre *Animales nocturnos* y *Cartas de amor a Stalin*: el esquema de un intelectual que negocia su talento con el poderoso desposeído de cualidades artísticas y la interferencia de un tercero, capaz de un gesto anticipatorio que de algún modo es un salto hacia la libertad. Yo creo de todos modos que hay un tema fundamental en mi obra, que es la violencia, hasta qué punto una y otra vez, en la vida privada o en la vida social se viola el mandato del “No matarás”, un mandato más humano que religioso, que por supuesto no se reduce a lo físico. En lo formal tengo la impresión de que mi teatro se ha transformado más que en sus contenidos o sus temas. El hecho de haber trabajado cada vez más en diálogo con actores, directores, compañías y, en general, haber educado más el ojo para aquello que llamamos teatralidad se deja ver cada vez más en mi trabajo.⁵⁴⁵

Como en *Himmelweg*, los personajes de *Animales nocturnos* no tienen nombre, aspecto que lleva a Ruggieri Marchetti a pensar si eso puede deberse a un intento de remarcar su universalidad. En cambio, en *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, Guimãraes de Andrade resalta de ellos su soledad: HOMBRE BAJO “como un animal al que nadie ve”; HOMBRE ALTO, trabaja de noche; MUJER ALTA se dedica a sus libros; MUJER BAJA naufraga sumergida en una nostalgia desde la que “desea volver a un momento en la vida de la pareja que ya no existe”.⁵⁴⁶

Sin embargo, podríamos sumar una lectura más radical. Y esta tendría que ver con la que desarrolla Giorgio Agamben en *Profanaciones*, concretamente, en torno al nombre, la magia y la felicidad. Si tal y como habíamos anotado alrededor de la felicidad y la esperanza en Kafka, la felicidad puede aparecer allí donde no se la espera, cabe añadir ahora que es ella la que nos espera. Ahora bien, en tal caso, según el filósofo italiano, sería necesario dar con el nombre de la cosa. Solamente así, en ese momento, continúa Agamben, podremos arrancar la felicidad a la suerte. Pero no donde nos esté destinada, sino donde se la *robemos* a la magia. Para el autor de *Profanaciones*, la “magia es una ciencia de los nombres secretos” —y tal pensamiento nos hace mirar hacia las fases benjaminianas que mencionábamos de la mano de Reyes Mate, en concreto, la tarea de la que es consciente el poeta—.

En esta lectura, entendemos que Giorgio Agamben remite al ser espiritual del lenguaje, al menos, tal y como lo entiende Walter Benjamin. Sin embargo, lo hemos señalado, habitamos ya en una era de las sobredenumeraciones: lenguaje y cosa no coinciden. No pueden coincidir, como tampoco pueden casar los fragmentos de la vasija rota. Pero eso no quiere decir que Juan Mayorga no quiera salvar a sus personajes con el

⁵⁴⁴ MONLEÓN, José, *Op. cit.*, pp. 23-24.

⁵⁴⁵ NAVARRO, Luís, “Juan Mayorga”, *Proscritos*, Año 3, núm 11, 2004.

<http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=11&d=t&s=t2&ss=1> (Última consulta 8 de octubre de 2013).

⁵⁴⁶ GUIMÃRAES, Carla, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, Universidad de Alcalá. Departamento de Filología, julio 2008, pp. 119-120.

gesto de nombrarles: REBECA, GERSHOM GOTTFRIED, BULGÁKOV, BULGÁKOVA, HARRIET, COPITO DE NIEVE... Como escribe Giorgio Agamben en *Profanaciones*:

Cada cosa, cada ser tiene, en efecto, además de su nombre manifiesto, un nombre escondido, al que no puede no responder. Ser mago significa conocer y evocar ese archinombre. [...] El nombre con el cual la criatura había sido llamada en el Edén; pronunciándolo, los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres se cae en pedazos. Por eso, según la doctrina, la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto mediante el cual la criatura es restituida a lo inexpressado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres sino gesto, trastorno de los nombres. Por eso el niño no está nunca tan contento como cuando inventa una lengua secreta. Su tristeza no proviene tanto de la ignorancia de los nombres mágicos como de su imposibilidad de deshacerse del nombre que le ha sido impuesto. Apenas se acerca a esa posibilidad, en cuanto inventa un nuevo nombre, toma en sus manos el salvoconducto que lo conduce a la felicidad. La culpa es tener un nombre. La justicia es sin nombre, como la magia. Privada de nombre, bienaventurada, la criatura llama a la puerta del país de los magos, de aquellos que sólo hablan por gestos.⁵⁴⁷

En torno a los personajes, otra vuelta de tuerca es la que despliega Eduardo Pérez Rasilla en “El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga”. Según el profesor y crítico teatral, éstos se enmarcan en una especie de caleidoscopio, donde sus vidas son “falseadas por sí mismos y por los otros”.⁵⁴⁸ Para Pérez Rasilla, los personajes teatrales de nuestro dramaturgo aparecen con perfiles de identidad completamente diluidos, y esta línea es bien interesante. Su obsesión por el yo hace de ellos una imagen “de desmemoria, de esa ausencia en el museo del fin de la historia”.⁵⁴⁹

Pérez Rasilla entiende que los personajes de Juan Mayorga no pueden distinguirse, sobre todo, por lo que se refiere a los presentes de los ausentes. Es más, piensa que muchos de ellos no son sino construcciones de otros, como en *Animales nocturnos*, donde HOMBRE ALTO está al servicio de HOMBRE BAJO. Cada uno de ellos, cada uno de los personajes parece ser el reflejo de otro, aquel que anhela y termina por someter.⁵⁵⁰ En torno a la irrupción y el anhelo Juan Mayorga concibe que:

La visita, la irrupción de un personaje en el espacio de otro, reaparece a menudo como forma en mi teatro. Eso que sucede en la primera escena de *Animales nocturnos* -que en la vida de un hombre, de forma abrupta, aparezca otro, a quien quizá el primero anhelaba sin todavía conocerlo, y que el visitante desestabilice al visitado así como ese encuentro lo transformará a él-, ese motivo también puedo reconocerlo, desde luego, en *Los yugoslavos*, en *El crítico*, en *La lengua en pedazos*...⁵⁵¹

Pero tal anhelo contiene también su reverso. Asimismo, hemos visto como en *Animales nocturnos* los personajes esquivan sus miradas. Hablamos de los instantes en los que

⁵⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Op. cit.*, pp. 27-28.

⁵⁴⁸ PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 15, 2010, p. 50.

⁵⁴⁹ *Op. cit.* pp. 50-51.

⁵⁵⁰ Véase el anexo II: “Nadando entre medusas”.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

cada uno pasa a ser la sombra del otro, a ser simplemente sombra. Una caída. Una contrafigura al trasluz, según detalla Mabel Brizuela: “Una reflexión y una muestra de los comportamientos humanos, sus miserias y miedos, sus violencias y traiciones”.⁵⁵²

El dibujo de un mapa que inevitablemente nos presenta la frontera difusa entre víctima y verdugo. Entre lo que nos une y nos separa. Un límite que quiere saber de él, del propio límite –también del límite del lenguaje, apuntábamos con Claire Spooner–, pero a sabiendas que, en la dramaturgia de Mayorga, el límite se concibe para hacer entender que no todo es posible. Y ahí puede residir la esperanza, ya que si la escritura mayorguiana se nos presenta llena de grietas es para ofrecerse como espacio habitable. Un espacio para el que tanto la MUJER ALTA de *Animales nocturnos* como la BULGÁKOVA de *Cartas de amor a Stalin* disponen su viaje. El espacio, y su punto de fuga, que no deja de conectarse con el exilio.

A diferencia de *Siete hombres buenos*,⁵⁵³ en *Animales nocturnos* Mayorga nos cede una reflexión alrededor del exilio. No solamente acerca de la Ley de extranjería, sino sobre la decisión que toma MUJER ALTA. Es decir, si HOMBRE ALTO escribe su destino para HOMBRE BAJO, MUJER ALTA marcha antes de que se le aplique ningún tipo de ley que violente su libertad. Si BULGÁKOVA no quiere compartir su amor con un fantasma, MUJER ALTA no quiere competir con un esclavo.

Por lo que se refiere al personaje del “Hombre con sombrero”, Ruggeri Marchetti ha señalado su total trascendencia, y no podemos sino estar de acuerdo con esta mirada. Y esto es justamente porque “nunca llegaremos a verle”.⁵⁵⁴ Porque cuando aparece es siempre en la boca de MUJER ALTA. Es ella quien le comenta a HOMBRE ALTO que “el hombre del sombrero” la sigue, que se sienta a su lado en el banco. Si bien este hecho puede hacernos pensar que nos enfrentamos a una quimera, si puede hacernos creer que todo es una creación de MUJER ALTA, “una creación de su fantasía dado que se ha dado cuenta de que el marido tiene un secreto y quiere ella también tener algo escondido”;⁵⁵⁵ si se trata de una fantasmagoría, que se incrementa a lo largo de la obra, cabe señalar entonces, tal y como insiste Ruggeri Marchetti, que los vecinos sí lo ven, ven al “hombre del sombrero” aunque sea a través del televisor, aunque sea a través de una imagen. Lo ven, aunque HOMBRE BAJO no se lo hubiera imaginado así, aunque MUJER BAJA diga que todas las noches cambia de sombrero.

⁵⁵² BRIZUELA, Mabel, “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, p. 5.

⁵⁵³ Alrededor de la versión anterior de *Siete hombres buenos* (accésit al Premio de Bradomín) y de *El jardín quemado*, Alison Guzmán destacaba cómo en ellas Juan Mayorga actualiza una “realidad enrevesada”, donde los personajes aparecen incapaces de hacer frente a su propio pasado. Para Guzmán –que habla, insistimos, de la versión anterior del texto *Siete hombres buenos*– es como si los personajes, incluso aquellos que no vivieron la guerra, se moviesen conmovidos, perturbados por el peso de los recuerdos. Según Guzmán, se trataría de “recuerdos heredados”. (Alison GUZMÁN, “Memoria y fantasía de la guerra civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga”, *Estreno*, 36.2, Otoño, 2010, p. 89 y p. 94). Actualmente, Juan Mayorga ha elaborado una importante reescritura del texto *Siete hombres buenos*. Sobre este aspecto puede leerse en el anexo II.

⁵⁵⁴ *Op. cit.*, p. 126.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

Nuestro interés es centrarnos en aquello que Juan Mayorga parece querer desplegar hacia la idea de extranjero. Entendemos que esa es la agudeza que encierra la obra. Si BULGÁKOVA deja a BULGÁKOV por ZAMIATIN, MUJER ALTA lo hace por un desconocido del que sólo sabemos que lleva sombrero, y que se lo cambia todos los días...

Por un lado, la decisión de MUJER ALTA –su decisión de marchar, de no competir con un esclavo– puede hilvanarse con una idea de escucha a la voz interior. De ser así, su escucha se emparenta con su elección, pero no sólo en tanto acto de libertad sino, tal vez, por evitar verse clandestina consigo misma.

La atención ya no recae en si ella tiene o no papeles, sino en la posibilidad –trágica– de elegir, es decir, en el gesto de su partida. Y la paradoja que Juan Mayorga construye, y que habita en MUJER ALTA, es que ella decide marchar con un extraño, con un desconocido, con un *étranger*. En esta idea nos parece vislumbrar la lectura que, a partir de Calier, hace Fernando Bárcena en *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*: “Únicamente la escucha de la voz interior proporciona la fuerza para resistir cuando ya todo alrededor de uno, incluso los hombres cultivados y religiosos, se acomodan al verbo exterminador”.⁵⁵⁶

Entendemos que quizás podría establecerse también cierta comparación entre el hecho de marchar de MUJER ALTA y lo siniestro en Freud. Sin embargo, no sabemos si lo que se le ha revelado a la traductora de Mayorga es algo que viene de atrás y le es familiar. Lo que sí sabemos es que ella, lo hemos dicho ya, es “extranjera” y parte con un “extraño” –el hombre del sombrero–. Parte con su sensibilidad. Y en esta línea, la agudeza de Juan Mayorga reside justamente en presentarnos a MUJER ALTA como traductora, es decir, que vive entre lenguas.

En *Sobre la traducción*, Paul Ricoeur –parafraseando a Franz Rosenzweig–, decía que “traducir [...] es servir a dos amos, al extranjero en su extranjería, al lector en su deseo de apropiación”.⁵⁵⁷ Además, a propósito de la versión de *La visita de la vieja dama*, Juan Mayorga escribe en “La prosperidad es la marca de los justos. Dürrenmatt 2. La traducción”:

Toda traducción es, por fuerza, una lectura. Pero eso, el peor traductor de un texto polisémico [...] es el que lo reduce a su propia lectura, clausurando otras lecturas posibles. [...] El traductor entra en lugares a los que nunca hubiera llegado sin el impulso de la lengua original: dialogando con ésta, hace más hondo su propio idioma, lo ensancha. Desde luego, el traductor es responsable ante la obra original. Pero sobre todo es responsable ante su propia lengua.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ BÁRCENA, Fernando, *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 23.

⁵⁵⁷ RICOEUR, Paul, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 47.

⁵⁵⁸ MAYORGA, Juan, “Dürrenmatt 2. La traducción: La prosperidad es la marca de los justos”, *Primer Acto*, núm. 283, Madrid, 2000, p. 25.

Entendemos que por vivir entre lenguas, la MUJER ALTA de *Animales nocturnos* no siente ningún tipo de necesidad de obtener una traducción perfecta. Como Walter Benjamin, MUJER ALTA sabe que los pedazos de la vasija no casarán a la perfección. Sus amos son su cabeza y su corazón. Siguiendo con Paul Ricoeur, su experiencia como traductora se entregaría a la “confesión de la diferencia insuperable entre lo propio y lo extranjero. Es la experiencia de lo extranjero”.⁵⁵⁹ Asimismo, esta idea nos acerca a aquella que desarrolla Fernando Bárcena, en este caso, en *El aprendiz eterno*, en relación a la idea de nacimiento en tanto que conocimiento –*naître* y *con-naître*–. El nacimiento como posibilidad de transformación, como acto de libertad, como acción. Como la idea de trascender el propio tiempo, quizás también, como paseo. Según Bárcena:

En la esfera de un mundo definido por la experiencia de la natalidad, el hombre que actúa, mientras inicia una acción cuyo resultado trasciende su propio tiempo, no sabe lo que hace. Hay un «no-saber» que le guía. Porque aquí «saber» no define una competencia, sino un sentido posible.⁵⁶⁰

Consideramos que “este no saber” puede vincularse a la partida de MUJER ALTA, al exilio al que se dispone con el “Hombre con sombrero”. Un exilio del que, como traductora que es, quizás sepa cómo es en el exilio la propia lengua la que se exilia, la que se retira. La MUJER ALTA de Juan Mayorga tiene la mesa llena de libros, de diccionarios, tal vez sepa, como escribe Mahmud Darwix en *En presencia de la ausencia*, que el exilio es el nombre de Babel.

Exilio de la lengua y exilio del ser: exilio de ser en la lengua. Ser es [...] ser en la lengua, pero la lengua del ser jamás le es propia. La lengua propia es, desde siempre, lengua perdida, diseminada.⁵⁶¹

Sin embargo, la MUJER ALTA de *Animales nocturnos* parece querer recordarnos que finalmente no podemos salir del lenguaje, ya que éste, dispuesto incluso a la traducción, nos lleva a la condena, más aún, si caemos en el error de creer que uno puede hacerse con la última palabra, poseerla, como HOMBRE BAJO somete a HOMBRE ALTO. Ahora bien, MUJER ALTA, aunque tenga o no papeles, exista o no “un hombre con sombrero”, puede marchar con él. Con imaginación, incluso, con el BULGÁKOV de *Cartas de amor a Stalin*.

El exilio, un malentendido entre la existencia y las fronteras, es un puente para que la percepción cruce de una imagen a otra. [...] No todo lo que aquí te excluye allí te integra, ni todo lo que allí te agrega deja de integrarte aquí. Así que invoca la imaginación con lo propio de la imaginación; la libertad de las palabras para obedecer a los sentimientos.⁵⁶²

⁵⁵⁹ *Op. Cit.* 49.

⁵⁶⁰ BÁRCENA, Fernando, *El aprendiz eterno*, Madrid, Miño y Dávila, 2012, p. 126.

⁵⁶¹ DARWIX, Mahmud, *En presencia de la ausencia*, València, Pre-textos, 2011, p. 81.

⁵⁶² *Op. cit.*, p. 104.

2.6. Ruido de zorros y erizos, el leitmotiv

En los respectivos estudios ya citados, Gwynneth Dowling y Enrico di Pastena, con tal de abordar el *leitmotiv* de *Animales nocturnos*, remiten a *El erizo y la zorra*, el ensayo que Isaiah Berlin dedicó al punto de vista de historia en Tolstoi. En éste, Berlin recupera un verso del poeta griego Arquíloco que dice: “«La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante»,” verso que, como sabemos ya, aparece repetidamente en el *Animales nocturnos* de Juan Mayorga.

Sin embargo, lo interesante son las diferentes interpretaciones que Isaiah Berlin realiza sobre este fragmento. La primera de ellas remite a la astucia de la zorra frente a la defensa del erizo. Ahora bien, en sentido figurado, Isaiah Berlin entiende que esas palabras pueden leerse como las diferencias que existen entre los escritores, pero también entre el resto de seres humanos. Asimismo, el historiador de las ideas centra su atención en la existencia de aquellas personas que, frente a cualquier situación, bien tienen una única mirada, mientras otras, señala, presentan una bien diferente.

Hay un gran abismo entre, por un lado, quienes lo relacionan todo con una única visión central, con un sistema más o menos congruente o integrado, en función del cual comprenden, piensan y sienten –un principio único universal y organizador que por sí sólo da significado a cuanto son y dicen–, y, por otro, quienes persiguen muchos fines distintos, a menudo inconexos y hasta contradictorios, ligados si acaso por alguna razón *de facto*, alguna causa psicológica o fisiológica, sin intervención de ningún principio moral ni estético.⁵⁶³

Según Isaiah Berlin, estos últimos sostendrían en la vida una visión de ideas más centrífugas que centrípetas.⁵⁶⁴ De este modo, si como entiende, este pensamiento puede presentársenos como contradictorio –y el teatro sabe de la contradicción–, lo interesante de esa mirada es “el meollo de una vasta variedad de experiencias y objetos según sus particularidades, sin pretender integrarlos ni no integrarlos, consciente o inconscientemente, en una única visión interna, inmutable y globalizadora”.⁵⁶⁵ Según Juan Mayorga, el texto teatral:

El texto teatral es un signo de contradicción. Uno escribe teatro pensando que su destinatario último no es el lector sino un espectador y eso le lleva a decisiones importantes. Yo, cuando escribo, intento que mis textos sean tan abiertos como sea posible, de forma que distintos intérpretes (el director y sobre todo los actores) encuentren aquello que es innegociable para mí, pero también amplios espacios de libertad para su propia imaginación y su propia fantasía, de modo que la puesta en escena me sea en alguna medida imprevisible. Si yo escribiese para un lector, probablemente acotaría más, cerraría más, pero abro mis textos

⁵⁶³ BERLIN, Isaiah, *El erizo y la zorra*, Barcelona, Muchnik, 1998, p. 39.

⁵⁶⁴ En el coloquio con el público que tuvo lugar tras la representación de *La lengua en pedazos* el pasado 23 de Mayo de 2014, Juan Mayorga insistió en cómo una mirada centrífuga permite establecer distancia entre varios presentes. Es decir, actualizar el pasado y el presente a partir de la figura de la elipse benjaminiana. Por lo que se refiere a su versión del *Libro de la vida*, el dramaturgo habla de que su INQUISIDOR trata a TERESA como texto. Además, frente a una lectura metafísica del mundo, Juan Mayorga siente que “los seres humanos estamos tocando el cielo y el infierno todos los días [...] no en un más allá”.

⁵⁶⁵ *Op. cit.*, p. 40.

tanto como sea posible precisamente porque quiero distanciarlos de aquellos que están «preparados para armar».⁵⁶⁶

Entonces, la relación entre esta mirada centrífuga y aquello que anotábamos con Walter Benjamin –y Juan Mayorga traslada a su teatro– a partir de *La tarea del traductor* es más que evidente. Las piezas de la vasija no pueden casar de forma absoluta. Asimismo, retomando el verso de Arquíloco, Berlin elabora una “lista” de escritores que, en cierto modo “cataloga” bien como erizos, bien como zorros. Ejemplo de los primeros son: Platón, Lucrecio, Pascal, Hegel, Dostoievski, Nietzsche, Ibsen y Proust. En cambio, por lo que se refiere a zorros nombra a Herodoto, Aristóteles, Montaigne, Erasmo, Molière, Goethe, Pushkin, Balzac y Joyce.

La intención de Isaiah Berlin no es establecer ningún registro definitivo entre unos y otros, sino más bien hacer de ello, podríamos decir pensando en nuestro dramaturgo, cierto mapa. Es más, el objetivo del historiador es preguntarse si Tolstoi pertenece a los erizos o a los zorros. Es decir, si su visión puede ser entendida como monista (particular) o como pluralista (universal). Y Berlin advierte que la respuesta no es fácil. Su propuesta es que “Tolstoi era una zorra por naturaleza, pero creía ser un erizo; que una cosa son sus dotes y logros y otra sus convicciones y, en consecuencia, su interpretación de esos logros”.⁵⁶⁷

Como hemos dicho, Isaiah Berlin centra su interés en la mirada del autor de *Resurrección* frente a la historia, concretamente, en sus deseos de indagar en “las causas originales; y comprender cómo y por qué suceden las cosas de determinada manera y no de otra [...] hasta las raíces del asunto”.⁵⁶⁸ Ahora bien, si del novelista ruso destaca su obsesión por creer que los principios filosóficos pueden únicamente “entenderse dentro de su expresión concreta en la historia”, advierte que será en el desencanto donde Tolstoi entienda la historia como suma de promesas incumplidas que, “igual que la filosofía metafísica, pretende ser lo que no es, es decir, una ciencia capaz de llegar a conclusiones acertadas”.⁵⁶⁹

Lo mismo que Marx (de quien aparentemente no sabía nada), Tolstoi vio con toda claridad que si la historia era una ciencia, sería con seguridad posible descubrir y formular un conjunto de leyes históricas ciertas.⁵⁷⁰

Sin embargo, como detalla Berlin, la historia termina por no revelar sus causas, solamente ofrece “la sucesión de acontecimientos sin explicarlos”.⁵⁷¹ Y el objetivo de Tolstoi es encontrar la verdad, asunto que traslada a la tarea del historiador y que, entendemos, comparte Juan Mayorga con Walter Benjamin. El objetivo de Tolstoi, es descubrir la verdad, por ello, continúa Berlin, quiere saber en “qué consiste la historia y

⁵⁶⁶ VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, *Op. cit.*, p. 2.

⁵⁶⁷ *Op. cit.*, p. 42.

⁵⁶⁸ *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 53-54.

⁵⁷⁰ *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁷¹ *Op. cit.*, p. 55.

limitarse a recrearla”. Y Berlin entiende que la historia no es una ciencia, que pretende serlo, pero que no es más que un fraude. Según el autor de *El erizo y la zorra*, para Tolstoi:

Existe una ley natural según la cual la vida de los seres humanos no está menos determinada que la de la naturaleza. Pero los hombres, incapaces de enfrentarse con ese proceso inexorable, se empeñan en representarlo como una sucesión de toma de decisiones libres, con el fin de fijar la responsabilidad de lo que ocurre en personas a quienes adjudican virtudes heroicas o vicios heroicos, personas a quienes llaman «grandes hombres».⁵⁷²

Y tal vez pueda verse así de grande el HOMBRE BAJO de *Animales nocturnos* que, al principio, sin saberlo, es engañado por las lecturas de HOMBRE ALTO a la par que, cada vez, está más cerca de él.

¿Qué son los grandes hombres? Son seres humanos corrientes lo suficientemente ignorantes y vanos para asumir la responsabilidad de la vida de la sociedad. Tales individuos prefieren cargar con la culpa de todas las crueldades, injusticias y desastres que se justifican en su nombre, a reconocer su insignificancia e impotencia en la corriente cósmica, que sigue su curso sin respetar la voluntad ni los ideales de dichos individuos.⁵⁷³

Pero Tolstoi no es un erizo, ni tampoco un zorro. Según Berlín no vería lo único, ni lo plural, sino lo “múltiple”, o el rizoma, imagen a la que remitiremos más adelante a partir de Gilles Deleuze y Félix Guattari con tal de acercarnos a la cartografía teatral de Juan Mayorga:

El mundo es un sistema y una red: pensar que los hombres son «libres» es creer que en alguna encrucijada del pasado habrían podido actuar de modo distinto al que lo hicieron; es imaginar qué consecuencias habrían tenido esas posibilidades incumplidas y, por ende, en qué aspectos el mundo podría haber sido diferente de lo que ahora es. Ya es difícil hacerlo en el caso de sistemas puramente deductivos, artificiales, como por ejemplo, en el ajedrez, en donde las variaciones son infinitas en número y claras en sus normas –puesto que somos nosotros quienes las hemos establecido de modo artificial–, de manera que es posible calcular las combinaciones. Pero si el método se aplica a la trama vaga y rica del mundo real y se tratan de extraer las implicaciones de tal o cual plan sin realizar o acción sin cumplir [...] encontraremos que, cuanto mayor sea el número de «minúsculas» causas que seamos capaces de discernir, más abrumadora será la tarea de «deducir» cualquier consecuencia del «desquicio» de cada una de ellas, una por una. Porque cada consecuencia afecta a todo el resto de la incontrolable totalidad de cosas y acontecimientos que, al contrario que en el ajedrez, no están definidos en términos de un conjunto de reglas y conceptos finitos elegidos arbitrariamente. Y si, sea en la vida real o en el ajedrez, se empieza a tratar de forzar las nociones básicas –continuidad de espacio, divisibilidad del tiempo–, se llega en seguida al punto en el cual los símbolos dejan de funcionar, los pensamientos se confunden y paralizan. En consecuencia, cuanto más completo sea nuestro conocimiento de los hechos y de sus conexiones, más difícil será concebir alternativas; cuanto más claro y precisos sean los términos –o categorías– según los cuales

⁵⁷² *Op. cit.*, p. 71.

⁵⁷³ *Ibidem.*

concebimos y describimos el mundo, más fija parece la estructura de nuestro mundo y menos «libres» los actos. Conocer esos límites, tanto de la imaginación como, en último término, del pensamiento mismo, es encontrarse cara a cara con la «inexorable» y unificadora estructura del mundo; reconocer nuestra identidad con ella, someterse a ella es encontrar la verdad y la paz.⁵⁷⁴

“Adaptarse”, dirá HARRIET en *La tortuga de Darwin*. La visión que Isaiah Berlin lee en Tolstoi es que una mirada sinóptica –que vea varios objetos a la vez– no puede expresarse. Y si en algún caso pudiese ésta darnos su cara, como en cierto modo quiere ver LE BRUN la pasión en *Método Le Brun para la felicidad*, si pudiésemos contestar con rotundidad la pregunta “¿Tolstoi o Dostoievski?”, que según GERMÁN en *El chico de la última fila* resume todas las demás, de ser así, de obtener la respuesta, de poder ver dos objetos al mismo tiempo, nos topáramos con el horror, con la náusea que siente el COMANDANTE de *Himmelweg* de Juan Mayorga, que no entiende el significado de la interrupción, que detiene el baile y convierte la peonza en un trozo de madera.

Por lo que a *Animales nocturnos* nos concierne, la náusea remite al momento en el que HOMBRE ALTO ha cedido sus palabras a HOMBRE BAJO. El momento, donde el animal es al mismo tiempo zorro y erizo y, sin embargo, es el instante en el que HOMBRE BAJO lee en “su” diario la felicidad.

Gwynneth Dowling señala –y también Claire Spooner a través de Derrida– “*mirroring and repetition*”⁵⁷⁵ como dos tácticas dramáticas que Juan Mayorga utiliza en su escritura. La investigadora británica piensa que éstas amplían los puntos de unión existentes entre personajes e ideas, aspecto que nos lleva a intuir cierto guiño con la constelación benjaminiana –y el instante fugaz de lectura, de cognoscibilidad–, que trataremos de explicar más adelante, especialmente, cuando hablemos de Juan Mayorga como dramaturgo historiador.

En su investigación, Dowling detalla la escena de *Animales nocturnos* en la que HOMBRE BAJO está con MUJER BAJA y, a continuación, es HOMBRE ALTO quien lo está con MUJER ALTA, donde Juan Mayorga parece invitarnos, señala, a establecer paralelismos entre los trabajadores de día y los de la noche. Es más, nos remitiría, insiste la investigadora, cómo tal división evoca tanto el carácter de ciudadano como el de inmigrante ilegal. Pero volvamos por un momento a la idea de contradicción que, tal y como anotábamos con Juan Mayorga, forma parte del texto teatral.

Indaguemos qué trata de despertar la cita. Nos referimos a la relación entre el original y la copia, en concreto, al caso de traducción de *Arizona Kid* en *Animales nocturnos*. El problema radica, recuerda Dowling, en el momento en el que MUJER ALTA pide ayuda a HOMBRE ALTO: “*Her translation problem is that, in the original, the Arizona Kid confronts a rival*

⁵⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 127-128.

⁵⁷⁵ DOWLING, Gwynneth, *The mask that unmasks: The Exposure of ‘State of Exception’ in Juan Mayorga’s Theatre*, p. 23. (Archivo cedido por Juan Mayorga).

who is both his friend and enemy".⁵⁷⁶ Dowling da en la clave, y ésta reside en la dificultad de la traducción. La duda con la que se encuentra MUJER ALTA es la de la imposibilidad de traducir amigo y enemigo. Como vemos, Juan Mayorga se ha servido de la intertextualidad para empujarnos a un desplazamiento, en este caso, tensionar la palabra con tal de hacernos reflexionar si amigo y enemigo pueden ir de la mano o, como habíamos señalado páginas atrás, ver en qué medida la lógica hegeliana es una síntesis reduccionista —¿una mirada sinóptica?—. Es decir, no que amigo y enemigo puedan traducirse cada una a otra lengua, sino pensar que una no excluye a la otra.

Como hemos apuntado ya, la escritura de Juan Mayorga ha sido abordada desde postulados que, por un lado, retoman los de Sanchis Sinisterra, especialmente, acerca del “teatro para la duda”,⁵⁷⁷ las zonas de misterio amenazantes a las que hace referencia Javier Villán en “Mayorga, Benjamin y la memoria de las víctimas”, para quien la palabra dramática del autor es la del compromiso, donde “nunca se sabe dónde empieza lo real difuso y dónde la fantasmagoría concreta”.⁵⁷⁸

Por otro lado, Guillermo Heras, Dowling y Spooner, han destacado también la atmósfera pinteriana, que bien puede palpase en *Animales nocturnos*. De este modo, para el director de escena, la pieza teatral presenta “una radiografía nada convencional de la xenofobia latente en tantos países europeos”.⁵⁷⁹ Para Dowling, en cambio, *Animales nocturnos* “*straddles a line between the banal and the psychologically-laden*”.⁵⁸⁰ Asimismo, si como destaca Lis Perales en su crítica, algunas reminiscencias podrían evocarnos a Valle —especialmente aquellas que intervienen en el cambio de perspectivas de los personajes—, otras nos distanciarían del teatro de Brecht, al menos, en la medida en la que éste, así lo ha dicho el dramaturgo en alguna ocasión, expone “una visión del mundo” para convertirse “en algo así como en un pastor”.⁵⁸¹

Animales nocturnos, como casi toda la dramaturgia de Juan Mayorga, no cesa de ofrecernos la posibilidad de leer desde otro lado. Nos cuestiona desde lo contrario. El dramaturgo pone la violencia en escena para trasladarnos su inquietud en forma de pregunta; para despertar ese lugar donde se convive con lo “extranjero”, con la ley, pero, sobre todo, como piensa MUJER ALTA, con el deseo de que sea con la cabeza y con el corazón. Tal vez así ceda Juan Mayorga a MUJER ALTA otro pensamiento que le hemos oído en más de una ocasión: leer es lo contrario de poseer.

⁵⁷⁶ *Op. cit.* p. 114.

⁵⁷⁷ SANCHIS SINISTERRA, José, “Un teatro para la duda”, *Primer Acto*, núm. 240, Madrid, 1991, pp. 133-147.

⁵⁷⁸ VILLÁN, Javier, “Mayorga, Benjamin y la memoria de las víctimas”, *Artes*, núm. 144, abril, 2009.

⁵⁷⁹ HERAS, Guillermo, “Sobre Juan Mayorga”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, pp. 31-32. Parte de este artículo fue publicado en la revista Teatro N° 88, abril de 2007 como oportunidad del estreno de Camino del cielo en el Teatro San Martín de Buenos Aires.

⁵⁸⁰ DOWLING, Gwynneth, *Op. cit.* p. 92.

⁵⁸¹ PERALES, Lis, “Hay que provocar la desconfianza en el público”, *El Cultural*, 11 Septiembre, 2003. http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/7757/Juan_Mayorga (Última consulta 4 de enero de 2014).

La escritura de Juan Mayorga es compleja, quiere serlo así. Quiere tratar lo difícil como tal, sumar singularidades a sabiendas que nunca van a poder sumarse todas. Por eso afirmamos que su teatro es político, aborda conflictos que son los de hoy y sabe que son los de siempre, los de sus orígenes. El dramaturgo apuesta por la ficción para resaltar cómo conviven las zonas grises. Apuesta por un teatro en el que exista una reflexión acerca del lenguaje para recordarnos que un día fuimos animales, para decirnos incluso que durante mucho no supimos hablar, solo hacer gestos. Y de poder hacerlo ahora, de poder hablar y escuchar, hemos de hacerlo con riesgo, con la convicción que en ello se nos va algo, que nos acerca hacia adentro.

* *

CAPÍTULO TERCERO

Últimas palabras de Copito de Nieve: defensa de la finitud

¿Les tengo que revelar el secreto del mundo?
Es que sólo hemos conocido su espalda.
Todo lo vemos desde atrás, y tiene un aspecto
brutal. Eso no es un árbol, sino la parte trasera
de un árbol. Eso no es una nube, sino la parte trasera
de una nube. ¿No se dan cuenta de que todo
se encorva y esconde su rostro?
Si sólo pudiéramos rodearlo y ponernos de frente...
G. K. CHESTERTON, *El hombre que fue jueves*

Dos simios... MONO BLANCO y MONO NEGRO. Y un GUARDIÁN. Y el recuerdo de Chu Lin. Los tres en el recinto más destacado del zoo de la ciudad de Barcelona. No sabemos si se trata del mismo zoo en el que HOMBRE BAJO y HOMBRE ALTO prestaban atención a los animales nocturnos, pues hay zoos en todas las ciudades. En casi todas. Lo que sí sabemos es que con esta pieza Juan Mayorga vuelve a tensionar la palabra, en este caso, para hablarnos de la muerte, de la vida. Pero desde la máscara del animal, desde la máscara con la que la cultura y Occidente se empeñan en negar la finitud y el dolor, hacerlos desaparecer, que no existan. Hacerlos ficción. Tabú.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve* el dramaturgo nos habla a través de las palabras de un mono anciano. Un mono en su último momento. El de la verdad, o el de no importa qué cosa pueda decirse en ese momento. Así creemos que presenta Juan Mayorga al MONO BLANCO: con libertad. Aunque esté encerrado. Con la libertad y autoridad para el que sufre, para con el moribundo. Una madeja de la que resuenan otros ecos, otros temas a los que Juan Mayorga nos tiene acostumbrados, que hacen tambalear la representación teatral: el dentro y el afuera. Como ha recogido Claire Spooner en su entrevista, para el dramaturgo:

El animal humanizado, yo creo que es el envés, el otro lado del hombre animalizado, y entonces de algún modo sí que puede haber una impresión que por supuesto corresponde a toda una tradición, de que sólo el que está en los márgenes puede ver; sólo aquel que carece de intereses, que no tiene nada, puede ver la realidad, puede ver cómo las cosas son. En este sentido está Copito, que es menos que un hombre (un mono), y por otro lado que es doblemente marginal: es un animal, pero además está enjaulado, y además está a punto de morir, entonces en definitiva es triplemente marginal. El que carece de razones para ver, ve y dice lo que ve. Por exclusión se puede decir que por el contrario, cuando uno no es consciente de sus jaulas, cuando cree hallarse en una plenitud, etc., puede desconocer la verdad y por tanto no decirla.⁵⁸²

La intención de Juan Mayorga es la de hacernos viajar hacia un mundo de excepciones (*excepto*, sacar afuera) como el que aquí se presenta con un mono, que habla hasta en latín y catalán. Un sabio Copito, irónico, cargado de experiencia. Un mono que quiere revelar su secreto: Michel de Montaigne.

Y hablar de Montaigne es hablar del amor hacia lo que termina, hacia lo que es finito, eso que sólo el poeta sabe que puede amar. En oposición a la luz, la creación del sol y de la luna, así lo entiende Chesterton en *El hombre que fue jueves*.⁵⁸³ El amor hacia a lo que termina, decimos, pero también la pregunta por cómo la filosofía ha de pensar la muerte desde lo particular. Y por ello, Juan Mayorga elige a Montaigne, al último filósofo de la experiencia para Agamben. De ahí el salto contemporáneo que realiza para el teatro. El de volcar el pensar contra el pensar, diría López Petit.

Pensar la muerte es filosofar. Y aquí, es a partir de las últimas palabras que un MONO BLANCO dispara desde su zoo, desde sus libros. Desde una silla papal, un trono donde, a su pesar, recibe todo tipo de visitas.

Sin embargo, dejemos por un momento a los monos de *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Veamos, en primer lugar, cómo alguno de esos ecos aparecían ya en *Método Le Brun para la felicidad*.

3.1. *Método Le Brun para la felicidad*

Para Walter Benjamin las ciudades no sólo son lugares de circulación de personas y cosas. Como ha apreciado De las Peñas, hablar de ciudades en Benjamin es hablar de pensamientos y sueños donde se acumulan signos con tal de ser leídos, interpretados. Las ciudades, como los libros, contienen la imagen en la que el pasado y presente se dan cita en ellas, tal y como ocurre en la biblioteca del COMANDANTE de *Himmelweg* o la mesa de MUJER ALTA en el piso de abajo de *Animales nocturnos*.

⁵⁸² SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 464.

⁵⁸³ CHESTERTON, G. K., *El hombre que fue jueves*, Madrid, Valdemar, 2009, p. 254.

Y es acerca del método de montaje donde Walter Benjamin aprenderá de los surrealistas, donde, señala De la Peñas, se formará la imagen dialéctica en la que “lo pasado y lo viejo, aparece como nuevo, deseado y actual, en un difícil diálogo entre lo pretérito y lo presente”.⁵⁸⁴ Sin embargo, antes de prestar atención a éstas imágenes cabe adentrarse en aquellas que Juan Mayorga nos presenta en *Método Le Brun para la felicidad*. Allí donde el paseante LE BRUN verá el horror. La intención no es otra que la de profundizar en las concomitancias existentes entre esta pieza, *Últimas palabras de Copito de Nieve* y otros relatos kafkianos.

En *Método Le Brun para la felicidad* de Juan Mayorga nos encontramos con la idea del *érase una vez* en la historia, la imagen con la que Walter Benjamin compararía el historicismo con una prostituta, que se vende sin fin. En esta ocasión, el texto que el dramaturgo nos propone es una respuesta a los dibujos del propio Le Brun, al menos, eso dice la voz de un LE BRUN que, a su vez, afirma no ser la de él. Voz que bien podría ser la de un fantasma, la de una imagen, la del Maestro de *El Maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, ya que ella, aunque quiera ocultarnos su identidad en *Método Le Brun para la felicidad*, se llama MARGARITA.

Tras diez años de vagabundeo, el LE BRUN de Juan Mayorga relata cómo se encontró con MARGARITA en un escaparate de Ámsterdam. Cuenta que descubrió qué podía hacer con los dibujos, qué utilidad podía darles: obtener la felicidad a través del gesto. Como si a través de la representación de las pasiones, como si a través de la farsa se pudiese conseguir al fin la felicidad. Y a ello se dispone MARGARITA, a salir del escaparate, a salir del burdel de una historia de la que no puede salir e ir tras su Mefisto, tras un Le BRUN dispuesto a pagarle diez dólares por cada una de las interpretaciones. Por cada una de las pasiones en su rostro, en su cara: Desesperación, tristeza, llanto, dolor, miedo, tedio, desprecio, cólera, odio, celos, amor, admiración, deseo, placer, sorpresa, risa alegría, felicidad. Ciento noventa dólares. Felicidad, piensa MARGARITA, como podría decir la Historia si tuviese voz: “Yo nunca la había sentido”.⁵⁸⁵

Experta en fingir tras su escaparate, MARGARITA cede al trato de la representación. Pero LE BRUN avisa al público de enfermos que el rostro de MARGARITA se tornará el del monstruo de toda la humanidad.

Pide que no se burlen de ella. Empieza la representación, la encarnación de las pasiones. MARGARITA empieza una a una. LE BRUN se nos presenta atento, explica aquello que el Le Brun de las conferencias entendía por las mismas —por los dibujos de éstas—. Y ahí, en ese punto, en esa reinterpretación, Juan Mayorga parece desvelarnos e indicar el proceso con el que MARGARITA ha de apoyarse en su actuación.

Según ha escrito Josep Luís Sirera en “Juan Mayorga: Memoria del teatro”, en *Método Le Brun para la felicidad*, el dramaturgo reflexionaría acerca de la historia del teatro,

⁵⁸⁴ *Op. cit.*, p. 41.

⁵⁸⁵ MAYORGA, Juan, “*Método Le Brun para la felicidad*”, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009, p. 136.

concretamente, sobre el trabajo físico del actor dentro del método de Stanislavski. Esto es, en la indagación de “busquen en su vida anterior”⁵⁸⁶, como dice LE BRUN, pero para un trabajo físico del que, a fuerza de poner cara de *amor*, cree poder llegar “a sentirlo en realidad...”⁵⁸⁷ A través de la metateatralidad, Juan Mayorga nos traslada a la peligrosidad de mantener las máscaras, en este caso, las de LE BRUN. Pero maticemos, ya que tal peligrosidad podría ser similar a la que el dramaturgo nos sugería en *Himmelweg*, cuando nos ofrecía el campo como decorado.

Si aquí se hace salir a la prostituta —a la historia— de su escaparate, ésta no deja de prostituirse hasta el final, hasta el momento en el que LE BRUN deja de necesitar sus servicios. El momento en el que ha de encarnar la felicidad o, como hemos visto ya, el instante donde puede aparecer la náusea.

Como el actor, el propio COMANDANTE de *Himmelweg* sabe que detrás de un clavo no hay nada, que un actor vuelve a la vida cuando baja el telón. En *El mito de Sísifo*, Albert Camus hablaba del sentimiento de lo absurdo para remitir a la separación entre el hombre y la vida, entre el actor y el decorado, idea que le lleva a afirmar cómo el actor es el viajero del tiempo. Camus cita a Segismundo que, una vez acabada la función, pasa ser nada, aunque quizás sea en ese momento, piensa Camus, “cuando la vida es sueño”:

Pero detrás de Segismundo viene otro. El héroe que sufre de incertidumbre reemplaza al hombre que ruge después de vengarse. [...] Es el viajero del tiempo y, en el caso de los mejores. El viajero acosado de las almas [...] Hamlet al alzar su copa. [...] Y entonces ilustra abundantemente, todos los meses o todos los días, esa verdad tan fecunda de que no hay frontera entre lo que en un hombre quiere ser y lo que es. Lo que demuestra hasta qué punto el parecer hace al ser. [...] Cuanto más estrecho sea el límite que se le impone para crear su personaje, tanto más necesario es su talento. Va a morir dentro de tres horas con el rostro que hoy tiene, en tres horas ha de sentir y expresar todo un destino excepcional. Eso se llama perderse para volverse a encontrar. En esas tres horas llega hasta el final del camino sin salida que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer.⁵⁸⁸

También LE BRUN parece saberlo y, sin embargo, busca en el pasado, pero con el método Stanislavski, no como puede ser entendida la memoria por Walter Benjamin o Juan Mayorga: “Lo más difícil, ya lo sé, lo más difícil es entender la diferencia entre alegría y felicidad”.⁵⁸⁹ Como en cierto modo veíamos en *Himmelweg*:

Pascal, pensamiento doscientos cincuenta y dos: “Somos autómatas tanto como espíritus. Es preciso convencer a nuestras dos partes. Al espíritu por medio de razones; al autómata, por medio de la costumbre.” Lo que Pascal quiere decir es que, si rezas, acabas creyendo;

⁵⁸⁶ *Op. cit.*, p., 137

⁵⁸⁷ La cursiva es nuestra. SIRERA, Josep Lluís, “Juan Mayorga: Memoria del teatro”, *Acotaciones de la caja negra*, núm. 11, 2005, p. 28.

⁵⁸⁸ CAMUS, Albert *Op. cit.*, p. 16 y pp. 104-105.

⁵⁸⁹ MAYORGA, Juan, “Método Le Brun para la felicidad”, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009, p. 140.

si sonríes serás feliz. Es la sabiduría del actor. Hasta el peor de los actores conoce esa verdad: todo está en el gesto. Vivir es poner caras.⁵⁹⁰

Y al final, aunque lo sabe, aunque LE BRUN es consciente del fingimiento, termina encarnando las máscaras que hasta ese momento se había puesto MARGARITA. Le poseen los dibujos de su carpeta. Los siente como calcos, no como mapas.

3.2. El testamento de un mono

Si un Dios ha creado el mundo,
ha creado al hombre para ser el mono de Dios,
como un motivo permanentemente de diversión
en esa eternidad suya tan excesivamente larga.
Friedrich NIETZSCHE, *El caminante y su sombra*.

Juan Mayorga ha confesado no haber visitado nunca a Copito de Nieve. Dice haberlo visto en alguna ocasión por televisión, pero nunca fue al zoo a verlo “en persona”.⁵⁹¹ La pieza nace a partir de unas noticias que encontró en *La Vanguardia*, donde leyó que el mono albino se estaba muriendo y que la gente iba a despedirse de él. Tiempo después, la Universidad Carlos III propuso a cuatro dramaturgos que escribiesen una obra sobre la identidad. Éstos eran Ignacio Amestoy, Jerónimo López Mozo, J. Ramón Fernández y Juan Mayorga, que creyó ahí poder escribir sobre Copito.

Copito era una máscara, una identidad construida para él por otros que le habían dicho: “Como tienes esa piel blanca, te vas a convertir en el amigo de los niños”. Se me ocurrió que Copito podía estar harto de los niños de Barcelona. [...] Copito quiere presentarnos su verdad, y junto a él está el mono negro, al que también se ha dado una pequeña identidad dependiente de la del blanco. El mono negro, como él mismo nos recuerda, es el otro, el segundón, el secundario, el suplementario, etc. En cuanto al tercer personaje, un botarate que cuida de los monos, más animal que ellos, construye su identidad sobre la dominación de los otros dos. De ahí nace la obra.⁵⁹²

Si bien el dramaturgo afirma que su teatro no es alegórico, es consciente que “quiere jugar con eso”⁵⁹³, que reflexiona sobre la alegoría como veremos en su teatro histórico. En *Últimas palabras de Copito de Nieve* el MONO BLANCO es vigilado por un GUARDIÁN que, por la cuenta que le trae, no deja de “obedecerle”. Le acompaña también MONO NEGRO, un sin papeles, figura que aparecía ya en *Palabra de Perro*, pero también con

⁵⁹⁰ MAYORGA, JUAN, *Himmelweg*, AZNAR SOLER, Manuel (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011, p. 137.

⁵⁹¹ En el prólogo del texto, Mayorga insiste que cuando habla “en persona” se refiere justo a él, al mono. Confiesa que ni lo vio ni se le ocurrió pedir a sus padres que le llevaran a verlo. Pensaba, dice, que eso estaba reservado a los niños de Barcelona, que él tenía que conformarse con verlo por la tele. Cuenta que su primer recuerdo de esa imagen fue escuchar cómo se decía que “Copito de Nieve es mucho más importante que el oso panda de Madrid”. Recuerda haberse preguntado, y sigue preguntándose, por qué se citó Madrid en aquel momento. MAYORGA, Juan, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, p. 7.

⁵⁹² Extracto de la entrevista que se adjunta en el anexo: “Nadando entre medusas”. Además, puede leerse también en *Episkenion*, junio 2013.

⁵⁹³ *Op.,cit.*, p. 45.

HOMBRE ALTO y MUJER ALTA, o como lo será HARRIET, la tortuga de *La Tortuga de Darwin*, que querrá regresar a sus islas Galápagos.

Últimas palabras de Copito de Nieve es la historia de la cita con Montaigne. Una cita que es teatral, que está llena de teatralidad y que, como otras obras de nuestro dramaturgo, nos acerca a la filosofía. En este caso, para recordarnos nuestro carácter de finitud.

Si en *Himmelweg* presenciábamos una actualización del pasado que cuestionaba el día de hoy; si en *Animales nocturnos* se remitía a la Ley de extranjería y, entre otras, a la violencia que puede llegar a aparecer cuando se aplica un derecho olvidando otros; *Últimas palabras* nos ofrece la lectura de Montaigne para la vida. Pero, además, como en *Método Le Brun para la felicidad*, el caso que nos concierne es el de la máscara. Una máscara para el animal, para Copito. Para enfrentarnos a la voz con la que MONO BLANCO se despide. Un adiós desde la animalización del que Juan Mayorga nos hace cómplices. Asimismo, tal y como afirma Manuel Barrera Benítez en la introducción que dedica a *La paz perpetua* de Juan Mayorga, la máscara es una constante en el teatro de nuestro autor:

Mayorga, en una “vuelta de tuerca”, dispone que los actores se animalicen para expresar no tanto la parte animal del hombre, sino fundamentalmente para desentrañar, en una extraña pero eficaz mezcla de ilusionismo y distancia, la esencia de lo humano, incluido su comportamiento animal o la degradación a la que con frecuencia es sometido y somete, ahondando en el contraste que se produce entre la humanización del animal y el hombre humanizado.⁵⁹⁴

Además, según el dramaturgo:

La máscara del animal te permite presentarte más claramente; a través del mono Copito, de la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes. En boca de un animal pones frases que no te atreverías a poner en boca de un *alter ego* humano.⁵⁹⁵

Impregnada de teatralidad, *Últimas palabras de Copito de Nieve* también atiende a su contrario. Si Juan Mayorga cede la palabra al animal no sólo es para hablarnos de la muerte, sino de los momentos de silencio. E incluso, entendemos, del enmudecimiento del MONO NEGRO. Asimismo, la máscara le permite al dramaturgo establecer todo un complejo desde el que pensar, incluso, sobre el propio teatro –ese “regresar del teatro al teatro”⁵⁹⁶ al que alude Jorge Dubatti en *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*– violentándonos, en este caso, con un personaje y un panorama donde la verosimilitud realista está por los suelos.

Últimas palabras de Copito de Nieve nos presenta el último día de vida de Copito y de ello se sirve el dramaturgo para poner el dedo en la llaga a partir de lo que éste trata de

⁵⁹⁴ MAYORGA, Juan, *La paz perpetua*, Barcelona, Krk Ediciones, 2009, pp. 14-15.

⁵⁹⁵ VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, “Conversación con Juan Mayorga”, *Pausa*, núm. 32, mayo, 2010, p. 5.

⁵⁹⁶ DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Textos Básicos Atuel, 2010, p. 28.

desvelar. A partir del morir que nos es común, que nos iguala a todos. De hecho, el mono Copito quiere herirnos, mordernos con tono irónico, aunque esté encerrado. Hace memoria a través de sus lecturas, no ya como el LE BRUN de *Método*, sino con unas palabras que nos dicen que la vida termina, que la vida continúa con la vida. Como indica Mayorga:

Copito reconoce al mono negro como un igual, porque la muerte los iguala. Pensé que Copito fuese un enmascarado y busqué algo que fuese su gran secreto: su gran secreto es Montaigne. Copito, conversando con Montaigne, tiene una visión de la vida y de la muerte probablemente más profunda que los seres humanos que lo observan. Yo nunca construiría a un catedrático que citase a Montaigne como lo hace Copito, a no ser que intentase construir un pedante. Sin embargo, en Copito las citas de Montaigne no son pedantes, por un lado porque aparecen en boca de un mono, por otro porque nadie como Montaigne ha reflexionado sobre la muerte y Copito es un moribundo.

Pocos filósofos como Montaigne son nuestros contemporáneos. Montaigne está más allá de todos los partidos. Es un meditador de la vida concreta. Lo siento muy próximo porque me habla sobre las flores de su jardín y sobre la amistad y sobre el dolor de la muerte de un ser querido... Leemos a Montaigne y nos encontramos con un ser humano.⁵⁹⁷

Según Barrera Benítez, la obsesión de Mayorga sería la de “trascender lo puramente cotidiano para devolvernos una imagen más verdadera y auténtica de nuestra realidad”.⁵⁹⁸ La distancia de la ficción que Juan Mayorga quiere hacernos saltar. Y aquí cabe señalar que el dramaturgo dice haberse sentido menos bajo la influencia de Esopo que de Kafka.

Si en *Palabra de perro* asistíamos a cierta “metamorfosis” en la que el hombre se había olvidado que fue hombre antes que perro, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* nos topamos con la forma del animal.

Según Deleuze y Guattari, devenir animal es hablar de una desterritorialización absoluta, es decir, del trazo de una línea de fuga “en toda su positividad”. Para los autores de *Kafka. Por una literatura menor*, la metamorfosis habría de verse contraria a la metáfora, ya que ésta no contendría ni sentido propio ni figurado sino “distribución de estados”. Si entendemos bien, se nos remite a la posibilidad de traspasar un umbral que siempre es continuo, sin fin y de intensidades que “se valen por sí mismas”.⁵⁹⁹ Y en *Últimas palabras de*

⁵⁹⁷ Anexo II.

⁵⁹⁸ MAYORGA, Juan, *La paz perpetua*, Barcelona, Krk Ediciones, 2009, p. 11. Según relata Mayorga a Ruth Vilar y Salva Artesero: “En *Últimas palabras de Copito de Nieve* Andrés Lima hacía que el mono cantase un aria de Schubert ¿por qué? Porque si el espectador acepta que el mono habla, puede aceptar otras muchas cosas y también aceptar... Es decir, se establece un pacto escénico extraordinariamente libre y extraordinariamente productivo que puede ser aprovechado por la imaginación del director y por la capacidad de los actores... entonces, en este sentido, esa apertura a la que me refiero se refiere a la palabra pero no sólo a ella. Es decir, el manejar personajes que son animales permite hacer una profunda ruptura en el código realista y romper muchos límites [...] Es decir, por un lado los animales pueden decir cosas que quizá nosotros no nos atrevemos a decir y por otro lado, cosas que nos atrevemos a decir los seres humanos puestas en boca de animales tienen un carácter y una intensidad especial” (Ruth VILAR y Salva ARTESERO, *Op. cit.*, p. 4).

⁵⁹⁹ DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990, pp. 24 y 37. En su tesis doctoral, Claire Spooner detalla varios guiños a partir de este “menor” del que hablan tanto Deleuze como Guattari alrededor de la literatura en Kafka. El primero de ellos, remitiría a Sanchis Sinisterra, concretamente, a la concepción que el teórico traslada a su idea de teatralidad “menor”. En cambio, el otro

Copito de Nieve, aunque Copito esté encerrado o, sobre todo porque lo está, hay desterritorialización y fuga, De este modo, asistimos a una *bio* transformada ya en *zoe* – términos que Giorgio Agamben utiliza tanto para referirse a la nuda vida como a la relación exclusión-inclusión–, donde MONO BLANCO habla más humanamente que su propio GUARDIÁN, donde Juan Mayorga consigue, como vemos, desestabilizar todas las posibilidades que la escena teatral le permite. Hablamos del rodeo, de la rapsodia de Jean Pierre Sarrazac, que aludíamos de la mano de Lucía De la Maza. Nos referimos al estudio *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, donde la investigadora remitía a cómo Jean-Pierre Sarrazac recogía –también a partir de Deleuze y Guattari– la idea de fuga en contraposición a la tragedia clásica. Es decir, como “fugar [se] [...] es también provocar una fuga, no necesariamente de los otros, sino hacer que algo entre en fuga, hacer que un sistema entre en fuga, como cuando reventamos una tubería”.⁶⁰⁰

El MONO BLANCO, el MONO NEGRO y un GUARDIÁN. El MONO BLANCO duerme en una silla que se parece a un trono papal, y no es casual. Y decimos que no es casual ya que la escritura de la pieza coincidió con los últimos días de vida de Juan Pablo II.

Como sugiere Eduardo Pérez Rasilla en la crítica del estreno de *Últimas palabras de Copito de nieve* (Madrid, Teatro Nuevo Alcalá), la situación dramática recuerda a la exhibición de “la figura de un Papa impudicamente mostrado por otros, exhibido como símbolo de unas creencias y unos presupuestos morales cuestionados precisamente por esa conversión del hombre en imagen pública”.⁶⁰¹ Nos enfrentamos a un personaje exhibido, símbolo por el que se nos cuestiona acerca de la imagen pública del hombre. Pero también acerca de la propia representación. Sobre lo que termina por significar cómo nos vemos y cómo se nos ve. Sobre cómo creemos que se nos ve. Sobre cómo se nos construye una identidad para que se nos vea de una u otra manera. Sobre cómo somos en parte cómplices de la identidad que se nos construye.

Pérez Rasilla destaca cómo la filosofía y el hombre llegan a verse reducidos a “reclamo publicitario”, cebo que Copito parece hacerle frente con sus libros, uno cada noche. Copito es un mono encerrado.⁶⁰² Enfermo, *en-ferme*. Sus palabras son las de un cautivo al que, según el profesor, se le ha asignado el papel de representar su propia muerte: la condena de morir en público.

Sin embargo, como veremos, Copito confesará que finge. Dirá que no ha dejado

tiene que ver con la palabra “minutos” (minuit) del título con el que Juan Mayorga engloba su teatro de piezas breves, *Teatro para minutos*. En relación a esta lectura, puede leerse Claire SPOONER, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse doctorale de l’Université de Toulouse, 2013, pp. 46-49.

⁶⁰⁰ DE LA MAZA, Lucía, *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁰¹ Archivo cedido por Juan Mayorga.

⁶⁰² No podemos dejar de pensar en el relato *La eternidad por los astros*, no sólo por su contenido sino por cómo fue escrito. Auguste Blanqui escribió el libro durante un encierro en prisión de treinta y siete años. En él, remite al cosmos para hablar de política. Habla de las estrellas para hablar de política. Aun estando encerrado, la indagación de Blanqui es la de pensar su relación con su afuera, su pequeñez con la del mundo que respira; la carencia de palabras, de verbo, para describir lo que acontece. Con este texto Blanqui se adelantó al pensamiento nietzscheano del eterno retorno y, además, le valió a Walter Benjamin como piedra de *El libro de los pasajes*. Véase BLANQUI, Auguste, *La eternidad de los astros*, Buenos Aires, Colihue, 2002.

de hacerlo, pero para darnos una lección en su último día, en su día maestro. Para Pérez Rasilla, “Copito de Nieve puede enorgullecerse de su hipocresía, de su capacidad de engañar habiendo dado lo que se le pedía, de su condición de actor, en definitiva”.⁶⁰³ En una línea similar acerca de la proyección a la que Copito se expone, Claire Spooner recoge en una entrevista las palabras de Juan Mayorga en el momento mismo de la escritura de la pieza:

Quando escribí la obra, era el momento de la muerte del Juan Pablo II, de la exhibición de su muerte. Y yo tenía la impresión de que había algo análogo en, por un lado, ese envejecimiento del que se hacía una enorme exhibición, y por otro lado, digamos, en los secretos que se podía llevar a la muerte.⁶⁰⁴

En *Últimas palabras de Copito de Nieve* hay comida, pero MONO NEGRO come de las sobras. Están en el recinto más importante del zoo. El MONO BLANCO está inmóvil, el GUARDIÁN le toma el pulso. EL MONO BLANCO hace una seña al GUARDIÁN. Como si el animal diera órdenes y el hombre, como Adolf Eichmann, se limitara a obedecer...

El GUARDIÁN dice que Copito de Nieve quiere hablar. Lo repite. Dice que quiere hacer tres declaraciones. Que la primera se refiere a Chu Lin; la segunda a los niños de Barcelona y la tercera a la existencia de Dios. El GUARDIÁN ayuda al MONO BLANCO, que está enfermo, viejo.

El MONO BLANCO habla en catalán, pero el GUARDIÁN le interrumpe y éste empieza en castellano. Explica que nunca ha tenido nada en contra del oso panda de Madrid. Dice que ha oído muchas veces que él es más importante que Chu Lin, que no depende de él, “que yo no alimenté esa polémica”,⁶⁰⁵ que lo consideró un buen profesional, que le hubiera gustado poder ir a su entierro. Pero no pudo por estar encerrado. Sólo su imaginación sale. Sin embargo, MONO BLANCO sabe que vive mejor que muchas personas de la ciudad. Sabe que ésta siempre se ha volcado con él, sobre todo a partir de su enfermedad. Lo han visitado tanto vagabundos como el alcalde. Afirma haber leído a Kierkegaard, pero, sobre todo, quien le ha acompañado ha sido Montaigne.

En el dossier de prensa de *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Andrés Lima relata cómo el proceso de identificación entre el ser humano y el gorila dispara el espectáculo teatral. Sin embargo, lo realmente sobrecogedor es la conversación que para el proceso de documentación Lima mantuvo con Jordi Sabater Pi, el descubridor de Copito. A continuación, reproducimos dicha conversación, aunque puede leerse también en la página web que se adjunta en la nota al pie:

¿Por qué crees que es un símbolo Floquet de Neu? Es como se llama a Copito en catalán. -
¿Por ser blanco? Contesté - Eso es secundario, aunque lo blanco siempre ha tenido ventaja sobre lo negro en occidente. - ¿Entonces? - Es demasiado parecido a un ser humano.

⁶⁰³ PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 15, 2010, p. 50.

⁶⁰⁴ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 462.

⁶⁰⁵ *Op. cit.*, p. 17.

Nuestro espectáculo humaniza aún más al gorila blanco y le hace decir sus últimas palabras. A nadie sorprende que un gorila hable, como si lo llevara haciendo desde siempre, como si King Kong fuera un pariente lejano y Copito el típico primo de Barcelona. Quiere decir que son tan parecidos a nosotros que es como mirarse en un espejo, donde ves tus miedos, tus carencias, tus soberbias y tus virtudes. Entonces el zoo se convierte en tu casa.⁶⁰⁶

Por lo que al zoo se refiere, Claire Spooner habla de un microcosmos de la sociedad. Para Spooner, que sigue *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, el zoo encarna aquello que el ser humano ve de forma artificial –cabe traer de nuevo a colación los terrarios y la vista al zoo, tal y como veíamos en *Animales nocturnos*–, donde las palabras, dice la investigadora francesa, se presentan como espejos de una sociedad narcisista. Unos espejos que, parafraseando –aunque a la inversa– a Mabel Brizuela, bien podemos decir que nada pueden desplegar. Según Claire Spooner:

Le zoo incarne le microcosme d'un société où ce que les hommes veulent voir est artifice, où les mots son utilisés comme miroirs narcissistes qui reflètent à la société l'image d'elle-même qu'elle souhaite voir, où «le mensonger s'est menti à lui même, pour reprendre un formule de Guy Debord.⁶⁰⁷

En la jaula de *Últimas palabras de Copito de Nieve*, MONO BLANCO dice que MONO NEGRO ya estaba allí cuando él llegó, que desde entonces no ha cambiado nada. Que a veces lo mira como si fuese a comprender algo. Pero no sabe si está ahí o no. Piensa que comparte recinto con él para que ambos sean comparados, para que él mismo destaque sobre el negro. Para que se aprecie una excepcionalidad.

Cree que nadie se fijaría en él si no es tuviese allí encerrado. MONO BLANCO cuenta que, para agradar a los visitantes pelean por un cacahuete. Pero sólo para tranquilizarles, para que no dejen de comprobar que él es un mono, “afrancesado”, pero mono. El MONO BLANCO se siente diferente del MONO NEGRO, algo más parecido al GUARDIÁN, a quien le pagan por cuidarle.

Intuye que su público pueda preguntarse cómo consigue los libros si está encerrado, pero es el GUARDIÁN quien se los trae. Él se limita a anotar el título y éste se lo lleva. Relata que un día el GUARDIÁN se confundió. Confundió a Montaigne con Montesquieu, pero generalmente le lleva lo que anota. El GUARDIÁN dice cumplir con su deber, ya que, en caso contrario, MONO BLANCO amenaza con dañarle. Sabe que él sería el responsable si alguna cosa le sucediese.

Al principio, el GUARDIÁN trabajaba a desgana. No era el sitio que había soñado. Tardó año y medio en decirle a su mujer que trabajaba en un zoo. Sin embargo, luego, fue ella quien, a diferencia de MUJER ALTA respecto a HOMBRE ALTO de *Animales nocturnos*, consideró que ese trabajo era valioso, ya que nadie en la ciudad hacía lo que él.

⁶⁰⁶ <http://www.animalario.eu/shows/files/dossiercopito.pdf> (Última actualización 16 de enero de 2014).

⁶⁰⁷ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 76.

El GUARDIÁN muestra un mapa y pregunta a los que allí asisten por los puntos rojos, que indican los lugares donde hay gorilas albinos. El GUARDIÁN dice que en Madrid no.

Uno de los subtemas que la obra aborda es el de los conflictos históricos entre las ciudades de Madrid y Barcelona, especialmente, en torno a los símbolos y cómo éstos incrementan los problemas de identidad.

Según cuenta Juan Mayorga a Candyce Leonard, la voz de Copito le sirvió de burla, por un lado, acerca de cómo esos símbolos son utilizados, pero, por otro, le valió para indagar en las paradojas, por ejemplo, en el uso de la eutanasia.⁶⁰⁸ Es decir, preguntarse por qué ésta puede aplicarse a animales y no a personas. No obstante, y esto es importante, *Últimas palabras de Copito de Nieve* no habla de eutanasia sino de la muerte.

En *La lección de Auschwitz*, Joan-Carles Mèlich reflexiona alrededor de la lectura y de la identidad. Para el sociólogo, tal relación puede imaginarse como aquella que ocurre, no en un cara a cara, sino frente a un libro. De este modo, la pieza *Últimas palabras de Copito de Nieve* podríamos entenderla como el despliegue que de Montaigne hace Juan Mayorga, especialmente, a través de las palabras de MONO BLANCO. Asimismo, siguiendo con la lectura que realiza el autor de *Filosofía de la finitud*, entre lector y libro nacería un “encuentro imaginario” del que el lector configuraría su “identidad narrativa”.⁶⁰⁹ Y en *Últimas palabras de Copito de Nieve* Juan Mayorga desearía darnos a leer a Montaigne. Es decir, transportarnos a una experiencia, justamente, a partir del filósofo que la piensa. Además, el dramaturgo nos permitiría asistir al espacio en el que, según Mèlich, la memoria se activa frente al “*texto escrito*, frente a la escritura, frente al *libro*, la *letra impresa*, porque el otro, el que ha escrito el texto, o el que lo ha inspirado, no está presente, o está presente a modo de *ausencia*”.⁶¹⁰ Y eso también es posible para el teatro, para la escucha. Para la vivencia.

Joan-Carles Mèlich se apoya en autores como Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida y otros pensadores del Nuevo Pensamiento. Y es en ellos donde descubre cómo el tiempo, la memoria —la necesidad de memoria—, se presenta como “piedra de toque de la ética”.⁶¹¹ Piensa que la filosofía, y a este pensamiento se une el de Juan Mayorga con Montaigne, ha ignorado la muerte, al menos, de forma particular, ha ignorado “el sufrimiento, el mal... Lo contingente, lo que se halla fuera del lenguaje conceptual del Logos, de la Razón, de la Ciencia, de la Tecnología”.⁶¹² En esta línea —o en esta curva—, *Últimas palabras de Copito de Nieve* bien podría ser un ejemplo de cómo la experiencia nace a partir de la lectura, de unos

⁶⁰⁸ En su entrevista, Candyce Leonard se interesa en saber si la obra habla acerca de la eutanasia. Cabe señalar que en el texto hay una breve alusión a ella por parte del GUARDIÁN, aunque coincidimos con el autor de que el tema que principalmente se aborda es el de la muerte, que es el de la vida en los últimos instantes de la vida. LEONARD, Candyce, “Juan Mayorga habla de «Últimas palabras de Copito de nieve», *Estreno: cuaderno de teatro español contemporáneo*, núm. 1, Ohio Wesleyan University, 2007, p. 45.

⁶⁰⁹ MÈLICH, Joan-Carles, *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004, p. 52.

⁶¹⁰ *Op. cit.*, p. 54.

⁶¹¹ *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁶¹² *Op. cit.*, p. 56.

relatos que, tal y como entiende Mèlich en *La lección de Auschwitz*, convierten la vida humana en “rememoración y anticipación”.⁶¹³

Si en el estudio dedicado a *Himmelweg* tratamos de aproximarnos a aquello que Mèlich entendía por lectura, el hecho de volver de nuevo a ésta se debe a la elección política –trágica– que Juan Mayorga hace al escoger al filósofo Montaigne como base de pensamiento de su Copito de Nieve. Y decimos que se trata de una elección política porque la palabra de Montaigne –su lección– es la del acogimiento de la palabra que nos dice que somos finitos. En otras palabras, frente a la inmovilidad del discurso cartesiano, la muerte, el naufragio, como señala María Zambrano en *Notas de un método*, la “insustituible presencia que hace nacer al pensar”.⁶¹⁴ Y en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Juan Mayorga quiere compartir esa lección con nosotros, sus palabras son las de Montaigne. Lo que se desprende del texto es la ficción como aventura, que da viaje a la imaginación. Y, aun así, no cabe olvidar que el Estado también sabe de imaginación, ya que, en numerosas ocasiones, depende de éste la configuración de identidad que se quiera proyectar.

En *El despertar de la historia*, Alain Badiou reclama que el objeto identitario “está compuesto de predicados sin consistencia como, por ejemplo, «no hay un ser-francés perfectamente distinguible»”.⁶¹⁵ De acuerdo con Terry Eagleton, la identidad –y aquí, en cierto modo, podría establecerse un paralelismo con lo que por patria entendía María Zambrano– es necesaria justo para, a continuación, deshacerse de ella, aunque no se debe, señala el crítico literario, “desecharla demasiado rápidamente; pero por el contrario, tampoco hay que aferrarse a ella demasiado tiempo”.⁶¹⁶ Y Mèlich cree que la ficción –el contar historias, la imaginación– nos lanza al mundo, que esta puede llegar “allí donde no llega el conocimiento, o con otras palabras, *lo que no se puede conocer se ha de imaginar*”.⁶¹⁷

La ficción es otra posibilidad de conocimiento y otro modo de ser, quizás el único modo de ser humanamente y, por lo tanto, éticamente. Las palabras literarias nos abren las puertas a aquella dimensión de nosotros mismos oculta al concepto y a la lógica: la ética.⁶¹⁸

Y esta mirada a la ética es la que entendemos que Juan Mayorga traslada a su teatro, muy especialmente, en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, ya que si hay ética es porque morimos, porque hay tensión, y de ella, como sabe nuestro dramaturgo, sabe el teatro. Los relatos, según Joan-Carles Mèlich, –y bien podríamos pensar ahora en *El chico de la última fila*– se nos presentan como mediadores, como intermediarios entre el lector y aquello que del texto se recibe para comprenderse: “las condiciones de emergencia de un sí mismo diferente del yo que suscita la lectura”.⁶¹⁹ De ahí, insistimos, la opción de Juan Mayorga por Montaigne –y no la de otro filósofo–, es decir, la conciencia de que algún día será nuestro último día. Asimismo, la lección de Montaigne sólo puede ser urgente, pues la lectura es

⁶¹³ *Op. cit.*, p. 58.

⁶¹⁴ ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, Madrid, Tecnos, 2011, p. 70

⁶¹⁵ BADIOU, Alain, *El despertar de la historia*, Madrid, Clave intelectual, 2012, p. 101.

⁶¹⁶ EAGLETON, Terry, *Terror sagrado. La cultura en la historia*, Madrid, Foro Complutense, 2007, p. 41

⁶¹⁷ MÉLICH, Joan-Carles, *Op. cit.*, p. 61.

⁶¹⁸ *Op. cit.*, p. 62.

⁶¹⁹ *Op. cit.*, p. 64.

una forma de vida para la vida, porque desde ella se hilvana conocimiento, pensamiento y muerte. Según Juan Mayorga:

Pocos filósofos como Montaigne son nuestros contemporáneos. Montaigne está más allá de todos los partidos. Es un meditador de la vida concreta. Lo siento muy próximo porque me habla sobre las flores de su jardín y sobre la amistad y sobre el dolor de la muerte de un ser querido... Leemos a Montaigne y nos encontramos con un ser humano. [...] Copito podría haber sido un lector de los diálogos platónicos vinculados a la muerte de Sócrates, o de *Ser y tiempo* de Heidegger, pero elijo a Montaigne porque de lo que Copito está hablando es de nuestra descomposición física, de nuestra decadencia, de nuestro dolor. Copito cita a un Montaigne que, por así decirlo, mira a la muerte a los ojos.⁶²⁰

En *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el GUARDIÁN prueba cada uno de los cacahuetes antes que el mono los coma. Y, sin embargo, no importa demasiado qué coma, ya que el final del animal está próximo. El hombre se pregunta si el final del mono también será el suyo. Aunque cree que no, que para él, tal y como cree su mujer, será el principio. Podrá escribir la biografía de MONO BLANCO: “Nadie lo conoce como tú”.⁶²¹

En este punto, aunque de forma ligera, encontramos un guiño con el final de *Animales nocturnos*, concretamente, en el momento en que HOMBRE BAJO dicta sus palabras “a su regalo”, a HOMBRE ALTO, que las anotaba en el diario. También aquí, en *Últimas palabras*, la idea de escribir está presente, pero en tanto que búsqueda de rentabilidad y reputación para el GUARDIÁN. Ahora bien, como en el caso anterior, la escritura tiene que ver con lo biográfico. Si el GUARDIÁN se dispusiese a escribir no lo haría sobre sí, como tampoco lo hacía HOMBRE ALTO en *Animales nocturnos*, donde éste era el elegido que escribía para el amo. Sin embargo, en *Últimas palabras*... es el GUARDIÁN quien se plantea la posibilidad de escribir sobre el animal, sobre el preso. De hecho, por si acaso, el GUARDIÁN ha ido tomando notas. Ha guardado cosas que subirán de precio cuando el MONO BLANCO ya no esté. Conserva hasta manuscritos firmados por el animal en diferentes edades, posee papeles con garabatos. Sabe que los setenta fueron una época convulsa para el mono. Sabe que quedó afectado por la Guerra de Vietnam.

En cambio, el MONO BLANCO recuerda —repite— que una vez le pidió un libro de Montaigne y le trajo Montesquieu, aunque después le castigó y no ha vuelto a equivocarse. Dice que en Montaigne encontró errores, que no son culpa del filósofo sino de los libros, que cada vez tienen más fallos, que “una errata es peor que un crimen. Es un crimen contra el espíritu”.⁶²² Y a pesar de eso, el MONO BLANCO prefiere a Montaigne y no a Montesquieu, ya que nadie como él ha pensado el “tránsito”. *Filosofar es aprender a morir*. Por eso, MONO BLANCO cree que Montaigne se acostumbró a la muerte. Se informaba acerca de ella, trataba de imaginarla con todas sus caras. Según Montaigne:

⁶²⁰ Ver anexo II.

⁶²¹ *Op. cit.*, p. 22.

⁶²² *Op. cit.*, p. 23.

Me alegrarán que la realidad supera tanto a la imaginación que no hay esgrima bastante enérgica que no se pierda cuando a uno le llega ese momento, dejadles hablar: el imaginarla con antelación supone sin duda gran ventaja.⁶²³

Para el MONO BLANCO, Montaigne fue haciéndose un “archivero de la muerte”⁶²⁴ y por eso piensa que no se la debe temer. Copito habla latín y después traduce: “La muerte es menos que el sueño, si la nada puede tener grados. Que ni los pájaros ni la guerra podrán despertar a uno”.⁶²⁵ Y ruge. Y el GUARDIÁN remite a África, a los sonidos, a sus cielos y horizontes, aunque ni él ni su mujer hayan estado allí jamás, como tampoco HOMBRE BAJO y MUJER BAJA han viajado demasiado. El GUARDIÁN y su mujer prefieren Europa, pero sobre todo España, por si caen enfermos. Como si no quisiesen ser *extranjeros*. Y el MONO BLANCO recita a Montaigne. Habla de las flores que desearía plantar cuando le llegue la muerte, “indiferente a ella y a las imperfecciones del jardín”:⁶²⁶ “Quiero que obremos y prolonguemos las tareas de la vida como sea posible; y que me halle la muerte plantando coles, mas indiferente a ella y más aún a mi imperfecto jardín”.⁶²⁷

Copito dice que, según Montaigne, hay trece razones para no temerle a la muerte y éstas no tienen desperdicio:

Primera, porque es inevitable y porque no puede uno esconderse de ella. “No sabemos dónde nos espera, esperémosla en cualquier lugar”.⁶²⁸

Segunda, porque no la conocemos. ¿Cómo condenar lo no experimentado?, piensa Copito, aunque el GUARDIÁN le interrumpe opinando que eso es según, que varía de un día a otro, que depende de cómo se encuentre uno. Hay días en los que GUARDIÁN mandaría el mundo a la mierda, desea que llegue el sábado, aunque sabe que pronto llega el lunes. Hay días que ni él ni su mujer saben qué hacer y se siente en “casa como un animal enjaulado”.⁶²⁹

Tercera razón, porque ya estuvimos allí. “El mismo paso que disteis de la muerte a la vida dadlo sin espanto de la vida a la muerte. Vuestra muerte es parte del orden universal; es parte de la vida del mundo”.⁶³⁰

Cuarta, el MONO BLANCO alude a los estoicos, pero su voz es frágil.

⁶²³ MONTAIGNE, Michel de, “De cómo aprender a filosofar es aprender a morir”, *Ensayos Completos*, Estella, Navarra, Cátedra, 2010. p. 130.

⁶²⁴ *Op. cit.*, p. 24.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *Op. cit.*, p. 25. Aunque no abordaremos aquí *El arte de la entrevista*, una de las últimas piezas de Juan Mayorga, cabe señalar al menos las similitudes entre el personaje del MONO BLANCO y de la abuela ROSA. Puede leerse el anexo “Nadando entre medusas”.

⁶²⁷ *Op. cit.*, p. 129.

⁶²⁸ *Op. cit.*, p. 26.

⁶²⁹ *Op. cit.*, p. 27.

⁶³⁰ *Ibidem*.

Quinta, porque la vida nunca es corta ni larga. ¿Que qué significa eso? Que para Copito nuestra vida es ridícula si la comparamos con la de las estrellas y larga con la de los insectos del bebedero de su recinto.

Sexta, es un complemento de la anterior, un día vivido es como vivirlos todos. “Un día es igual a otro”.⁶³¹ Según Montaigne:

Y si habéis vivido un día, habéis visto todo. Un día es igual a otro. No hay otra luz ni otra oscuridad. Este sol, esta luna, estas estrellas este orden, es el mismo que aquel del que gozaron vuestros bisabuelos y el mismo que mantendrá a vuestros biznietos.⁶³²

Séptima, si aprovechaste la vida, marcharás satisfecho. ¿Para qué entonces una prórroga? Nadie muere antes de lo que le toca. Sin embargo, el MONO BLANCO se cree distinto al MONO NEGRO, que no puede quedarse quieto. Le pide que le mire a los ojos y, aunque lo ve cerca, se siente sólo. El GUARDIÁN explica que éste no tiene papeles. Que al principio no comía plátanos, que fue poco a poco, siguiendo el manual de instrucciones, como terminó comiéndolos. Según el GUARDIÁN el manual sirve para tratar con aquellos que no quieren cooperar: *The Guantanamo Bible. Techniques of progress of Western democracy*. Dice que por las noches le encendían un foco para que no pudiese dormir y música de Sinatra a tope.⁶³³

Octava, no hay que temer a la muerte, está siempre dentro de nosotros: “No huyas de ti mismo”.⁶³⁴

Novena, “si estás vivo la muerte no está, y cuando ella está, eres tú el que no está”.⁶³⁵

Décima, aunque para el MONO BLANCO no resulte demasiado convincente, considera que “hay que hacer sitio a otros”.⁶³⁶

No se acuerda de la **undécima**.

Duodécima, el tiempo de un muerto siempre será mayor al del vivo, por mucho que éste viva.

⁶³¹ *Op. cit.*, p. 28.

⁶³² MONTAIGNE, Michel de, *Op. cit.*, p. 134.

⁶³³ Esta idea nos trae a la memoria el “Tratamiento Ludovico” que se le aplicaba a ALEX en *La Naranja mecánica*, de Kubrick. El tratamiento consistía en eliminar la violencia sometiendo al personaje a otra violencia por la que éste finalmente se volvía casi incapaz de realizar cualquier acción. Principalmente, el tratamiento se basaba en la escucha prolongada de Beethoven y en un visionado eterno de vídeos a los que se le imposibilitaba parpadear.

⁶³⁴ *Op. cit.*, p. 31.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ *Op. cit.*, p. 32.

¿Hay razón para temer durante tanto tiempo algo tan breve? La muerte reduce a una misma cosa el vivir largo tiempo y el vivir poco tiempo. Pues ni duración ni brevedad pertenecen a lo que ya no existe.⁶³⁷

Por si esas razones no fuesen suficientes, el MONO BLANCO advierte que aún queda la definitiva. Empieza a declamarla pero se queda a medias. Le entra dolor de cabeza y hace un gesto al GUARDIÁN, señalándole un escrito en latín, donde ahora es el hombre quien traduce. O lee: “Aunque tú carcelero cruel, me cargues de cadenas, el mismo Dios, cuando yo quiera, me liberará. La muerte es la última línea”.⁶³⁸

El MONO BLANCO insiste en que la razón decimotercera es la más decisiva, pero pronto le vuelve el dolor y no puede continuar. El GUARDIÁN remite a que esas son las últimas palabras de KSZ581 “popularmente conocido como Copito de Nieve”.⁶³⁹ Reitera la estructura del discurso anterior, sus tres declaraciones: sobre el respeto por la muerte de Chu Lin; sobre el mensaje a los niños y sobre la existencia de Dios. Recuerda que esas palabras han constituir el testamento del MONO BLANCO para las próximas generaciones.

Decimotercera. Para Copito, la proximidad de la muerte nos hace libres. El moribundo ya no ha de servir a nadie, ya no hay “cadenas, ni máscaras”.⁶⁴⁰ Y el MONO BLANCO mira al público. Se siente solo. Sólo en Montaigne ha encontrado compañía, pero para leerle necesita tranquilidad, paz. Y eso le es difícil, más si cabe, con la cantidad de visitas de toda la gente que se ha desplazado hasta allí para despedirse de él. Y sin embargo, Copito considera que a él nadie le preguntó si quería ese espectáculo. Hasta Sócrates, afirma, pudo elegir cómo serían sus últimos momentos.

Como señala Pérez Rasilla, para Copito –para Montaigne– “no hay peor forma de morir que hacerlo rodeado de llorones. Su máxima aspiración era una muerte tranquila y discreta”.⁶⁴¹ El MONO BLANCO invita al público que marche a casa a leerle, que le dejen tranquilo. El GUARDIÁN en cambio pide disculpas. Achaca sus maneras a la medicación, a la añoranza de la selva. Añade que a la jirafa le ocurrió algo parecido y que ahora habla en verso, aunque ya le están aplicando calmantes. El MONO BLANCO nunca se hubiera imaginado a tanta gente, siente ganas “de precipitar el final”.⁶⁴² Sabe que Montaigne no se opondría a su idea de suicidio, pero no lo va a hacer, como actor que es, va a comportarse, dice, profesionalmente. Su mérito no es el de haber nacido albino, sino sus capacidades para fingir, su “automatismo”, piensa el GUARDIÁN.

Copito de Nieve ha dejado caer su máscara. Destaca su carácter disciplinario para con aquellos que le han visitado, para aquellos que han sido testigos de sus gestos. Dice que en verdad nunca les ha querido, que cada uno de sus gestos quería evitar eso. Desde su recinto confiesa que no ha hecho otra cosa que actuar. Como la MARGARITA de *Método Le*

⁶³⁷ *Op. cit.*, pp. 132-133.

⁶³⁸ *Op. cit.*, p. 33.

⁶³⁹ *Ibidem.*

⁶⁴⁰ *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁴¹ RASILLA PÉREZ, Eduardo, *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁴² *Op. cit.*, p. 36.

Brun para la felicidad, MONO BLANCO sólo ha tenido que observar qué quería ver aquel que le visitaba para complacerle. Y lo interesante es como Juan Mayorga escribe para Copito ese último momento en el que el pensamiento se vuelve libre y, a la par, comprometido.

Como ha reflexionado Jankélévitch en *La muerte*, nos referimos al instante donde el que muere se vuelve espectador y actor a la vez: “espectador en las gradas” y “actor en la arena”.⁶⁴³ E incluso agente, señala el filósofo de los confines, ya que contempla y actúa. Para este pensador próximo a la mirada de Montaigne, el hombre está tan dentro de la muerte como fuera de ella. Y de tal confrontación entendemos que Juan Mayorga crea la acción para Copito, especialmente, desde su carácter de encerrado, donde es la imaginación la que vuela.

En esta caída de máscaras, el GUARDIÁN de *Últimas palabras de Copito de Nieve* pide a la gente que se vaya. No quiere que vean al mono decir tonterías, aunque para el MONO BLANCO todo ha sido un engaño. Y sobre todo para con el alcalde, que pronunció un discurso en su honor destacándole como el mejor ciudadano. El simio se pregunta qué idea de ciudadanía tiene él. Se pregunta si su ciudad ideal sería un zoológico. El GUARDIÁN advierte que hoy los zoos no son como los de antes, que ya no hay rejas, los animales están separados por fosos, que todo se dispone de forma organizada... Al fin y al cabo, hablamos de ese microcosmos que destacábamos con Claire Spooner, donde ahora, en *Últimas palabras de Copito de nieve*, el GUARDIÁN remite al peluquero, al dentista o al cura. Los animales, dice el GUARDIÁN, no han de preocuparse, ya que, cuando se les lleva allí, se les da una inyección “que los deja suaves”.⁶⁴⁴

Como el alcalde, el MONO BLANCO tampoco quiere a los ciudadanos. Y el GUARDIÁN vuelve a pedir a la gente que marche. Ruega que, al menos, se vayan los niños, que el show –el espectáculo– de los delfines está a punto de empezar. Sin embargo, para Copito han sido justamente los niños quienes han tenido la culpa. Cree que ellos le eligieron por ser blanco, que ellos lo convirtieron en símbolo de la ciudad. Cree que “a la gente le gusta reconocer emociones humanas en un animal”,⁶⁴⁵ aunque para Montaigne –para Juan Mayorga– sea justo lo contrario. Que sea de los animales de quien debemos aprender.

Y nuestra sabiduría aprende de los propios animales las más útiles enseñanzas para los aspectos más grandes y necesarios de nuestra vida: cómo hemos de vivir y de morir, conservar nuestros bienes, querer y criar a nuestros hijos, impartir justicia, prueba singular de la enfermedad humana; y que esta razón que manejamos a nuestra guisa, hallando siempre alguna diferencia y novedad, no deja en nosotros rastro alguno de la naturaleza. Y han hecho los hombres como los perfumadores de aceite: hanla sofisticado con tantos

⁶⁴³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*, València, Pre-textos, 2009, pp. 397-398.

⁶⁴⁴ *Op. cit.*, p. 37. En su tesis doctoral, Claire Spooner ha prestado atención a la relación dialéctica entre el MONO BLANCO y el GUARDIÁN, en este caso, bajo la mirada de la filosofía nietzscheana. Asimismo, destaca cómo el primero puede leerse bajo el prisma de lo dionisiaco mientras el segundo como guardián de lo apolíneo. En otras palabras, la rupturas de las reglas frente la protección de las apariencias y las máscaras de la sociedad. Puede leerse CLAIRE SPOONER, *Op. cit.*, p. 130.

⁶⁴⁵ *Op. cit.*, p. 39.

argumentos y tantas razones ajenas a ella, que se ha vuelto variable y particular para cada uno, perdiendo su aspecto propio, constante y universal, y hemos de buscar el testimonio de los animales, que no está sujeto a favor, ni corrupción, ni a diversidad de opiniones. Pues bien es verdad que ellos mismos no van siempre exactamente por el camino de la naturaleza, mas, si se desvían, es tan poco que siempre se ve el surco. Así como los caballos a los que se les conduce por el ronzal no dejan de dar saltos y hacer escapadas, mas solo lo que este les permite, y siguen siempre por lo tanto los pasos del que los guía, y así como el pájaro echa a volar, mas con la brida de la correa.⁶⁴⁶

El MONO BLANCO ha sido un especialista en imitar las emociones. *Últimas palabras de Copito de Nieve* no deja de abrazar a *Método Le Brun para la felicidad*. Si LE BRUN decía no llamarse así, aunque en su carpeta tuviese los dibujos de Le Brun, en *Últimas palabras* Copito ha leído las conferencias de éste, sus *Conférences sur l'expression des passions* en las que el pintor habló de cómo las pasiones del alma se reducen a expresiones faciales. Para el MONO BLANCO: “Nacimiento, llanto, risa, alegría, tristeza, sorpresa, admiración, desprecio, amor, odio, celos, deseo, placer, éxtasis, dolor físico, dolor moral, esperanza, desesperación, agonía, miedo y muerte”.⁶⁴⁷

3.3. Las pasiones en Ledesma y Le Brun

Tal y como recogen Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte Impert en *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII. El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, para Francisco Rodríguez Ledesma, cada pasión ha de ser estudiada en relación a todo el drama para que de esta manera el actor no pierda de vista su papel.

Instruido por medio de la comparación de las diferentes partes del papel sobre su valor respectivo, poseerá mejor la fuerza y sentido, y en las diversas situaciones no se verá embarazado para encontrar el acento, no los coloridos convenientes con los cuales debe ser ejecutado. La ventaja más importante que resultará al Actor de este modo de estudiar su papel consiste en que podrá distribuir con habilidad y destreza el calor con que se debe conducir. Aprenderá a modelarlo, a esforzarlo a propósito, y a hacer sentir a los espectadores todo el espíritu del carácter que desempeña por una graduación bien conocida.⁶⁴⁸

Como detallan los profesores de la RESAD, Ledesma estudió la naturaleza de las pasiones —las compuestas y las de movimientos simples—; el gesto y la relación interior-exterior. Es decir, cómo los movimientos exteriores se visibilizan en las impresiones que causan. Por lo que aquí nos concierne, de interés es la del caso de la “admiración”, que se presenta como la sorpresa que mueve el alma hacia aquellos objetos que, según Ledesma:

⁶⁴⁶ MONTAIGNE, Michel de, *Op. cit.*, p. 999.

⁶⁴⁷ *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁴⁸ DOMÉNECH, Fernando, SORIA TOMÁS, Guadalupe y CONTE IMBERT, David (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII. El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia: Lessing, Le Brun y Engel, Madrid, Ensayos y Manuales RESAD-Fundamentos*, 2011, p. 131.

Le parecen raros y extraordinarios; y es de tal poder esta sorpresa que mueve a veces los espíritus hacia aquella parte donde se halla la impresión del objeto, y de tal modo es ocupada en la consideración de esta impresión que no deja pasar algunos espíritus por los músculos; de aquí es que el cuerpo queda inmóvil como una estatua, y este exceso de admiración causa el espanto; pero el espanto puede suceder antes de que conozcamos si este objeto nos conviene o no. Por lo tanto parece que la admiración es unida a la estimación y al desprecio conforme la grandeza del objeto o su pequeñez, y de la estimación nace la veneración, y del simple desprecio el menosprecio.⁶⁴⁹

Nuestro interés de la cita anterior se debe a la relación que de ella puede establecerse con el pensamiento de Juan Mayorga, por ejemplo, en el caso de la estatua de *El jardín quemado*. Pero, sobre todo, en relación al *shock* al que aludimos con Walter Benjamin, donde los soldados regresaban enmudecidos de la Primera Guerra Mundial. Es decir, allí donde la técnica ya no enriquecía al hombre en experiencia.

Asimismo, para Charles Le Brun, conocer al hombre es conocer las pasiones, el corazón del que se ha pretendido estudiar tanto su naturaleza como sus efectos. Según detalla el pintor y teórico francés, tanto los filósofos como los médicos se habrían acercado a éstas. Los primeros, para someter las pasiones a la razón y, los segundos, para indagar en el remedio de las enfermedades, aspecto que bien podemos trasladar al pensamiento de Michel de Montaigne, eso sí, a su reverso:

Enturbiamos la vida por cuidarnos de la muerte, y la muerte, por cuidarnos de la vida. La una nos aburre, la otra nos espanta. No es contra la muerte contra lo que nos preparamos; es cosa demasiado momentánea. Un cuarto de hora de padecimiento sin consecuencia, sin perjuicio, no merece preceptos particulares. A decir verdad, nos preparamos contra la preparación de la muerte. Nos ordena la filosofía tener siempre la muerte presente, preverla y considerarla antes de que llegue, y nos da después las reglas y las precauciones para conseguir que no nos hieran esa previsión ni ese pensamiento. Así hacen los médicos que nos provocan las enfermedades para tener algo en lo que emplear sus drogas y su arte. Si no hemos sabido vivir, es injusto enseñarnos a morir y deformar el final de todo. Si hemos sabido vivir firme y tranquilamente, sabremos morir igual. [...] Mas creo que es el final, no por ello el fin de la vida; es el extremo, la punta, no por ello el objeto. Ha de ser ella misma su propia meta; su designio, su estudio recto es ordenarse, conducirse, sufrirse.⁶⁵⁰

Si Charles Le Brun trató trasladar las pasiones al campo de la pintura, a un tipo de código en el que se vislumbrase cómo a través de éstas podían representarse los movimientos, en *Método Le Brun* y en *Últimas palabras...*, Juan Mayorga pretendería hacernos reflexionar sobre la prostitución del gesto allí donde éste se acompaña bien de una idea o de una pasión.

Si en *Método Le Brun* el dramaturgo piensa la historia desde la mirada de una MARGARITA que es observada, que no deja de repetir, de tratar de representar las pasiones y encarnar en ella un ideal con tal de hacer ver lo que se quiere ver, en *Últimas palabras...*

⁶⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 81-82.

⁶⁵⁰ MONTAIGNE, Michel de, *Op. cit.*, p. 1001.

Copito habría descubierto cómo desde cierto escaparate podría agradar al otro dándole aquello –el gesto– que este esperase de él, faltándole al respeto, podríamos decir. De ser así, nos enfrentamos de nuevo con el gesto en el que el COMANDANTE de *Himmelweg* decía aquello de tomen fotografías, ustedes son los ojos del mundo. Sin embargo, ¿qué vemos? ¿Qué se nos da a ver? ¿No vemos aquello, parece decirnos Juan Mayorga, que queremos ver? ¿Creemos que así encontraremos la felicidad?

Le Brun trató de trasladar las pasiones a la pintura, buscó en la *representación*. Y aquí se nos ocurre que puede establecerse otro paralelismo que, en cierta medida, tiene que ver con la idea de traducción que hemos abordado desde Walter Benjamin. Hablamos del momento en el que MONO BLANCO confiesa que es un actor, el instante en el que se acercaría a su verdad. En otras palabras, las pasiones dejarían de verse como *copias*. Es decir, Copito pararía de comportarse tal y como se ha esperado de él, tal y como se entiende que un mono ha de hacerlo. Pero, ¿es ese el momento de la libertad? Según ha escrito Juan Mayorga en “Copito y yo”:

Sobre la vida y sobre la muerte, ¿por qué no? Al morir, el caballo relincha; el cisne canta; el mono filosofa. Sobre la muerte y sobre la vida. O sobre lo que le dé la gana, que es lo menos que puedes conceder a alguien en ese momento, que diga lo que quiera sobre lo que quiera. Aunque te suelte algo desagradable. Aunque te señale con el dedo y te diga: “No me gustas”.⁶⁵¹

¿Son las últimas palabras las de la verdad? En este punto el pensamiento de Juan Mayorga parece coincidir con el Marcos Rosenzweig, el actor de Tadeusz Kantor, para quien no hay artista capaz de poseer la libertad absoluta por ser ésta un mero “concepto social o filosófico que rara vez se realiza [...] que el hombre sólo llega a ser libre con la muerte”.⁶⁵²

Como puede leerse en *El teatro de Tadeusz Kantor*, Rosenzweig aprendió del director y teórico polaco que una obra de teatro no se la puede contemplar, que al entrar al teatro uno ha de asumir toda una responsabilidad. Para Rosenzweig, una obra de teatro no puede verse como se mira un cuadro, sino a través de las emociones estéticas que la pieza procura: “se la vive en concreto”.⁶⁵³ De forma similar, como señalábamos con Juan Mayorga alrededor de su teatro breve:

La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de la pared que ocupa. Sino por la fuerza con que tensiona esa pared. La de una escultura o la de una composición musical, por su capacidad de dar plenitud al espacio o al tiempo, más allá de lo que ese espacio o ese tiempo midan. Tampoco el valor de una obra teatral depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores.⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Dossier de prensa.

⁶⁵² ROSENZWEIG, Marcos, *El teatro de Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Leviatan, 1995, pp. 16-17.

⁶⁵³ *Op. cit.*, p. 19.

⁶⁵⁴ MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009, p. 7.

Insistimos, en Marcos Rosenzweig el gesto no puede reproducirse, sino acontecer, vivirse. Pero el hilo no se detiene ahí, esta idea se hilvana con el pensamiento de Fernando Bárcena allí donde se interesa en cómo hay cosas que no pueden decirse en una lengua sino vivirse en ella. Punto que coincide, entendemos, con el vivir entre lenguas en Walter Benjamin, esa Babel que, frente a la dominación, reclama Juan Mayorga para la MUJER ALTA de *Animales nocturnos*.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve*, MONO BLANCO dice que ha tenido mucho tiempo, que le pusieron allí para ser visto, aunque era él quien miraba. Por ello, siente que puede dar un consejo: “cambiad de vida; vivid como si fueseis a morir hoy mismo”.⁶⁵⁵ “El que sabe morir, sabe vivir”, dice Copito, “el que aprende a morir, aprende a no servir”.⁶⁵⁶

Con la muerte, el MONO BLANCO de Mayorga se permite burlarse de todo. No hay “hombre más libre que el que desprecia la vida”.⁶⁵⁷ Y es en ese momento cuando el GUARDIÁN le da una inyección y explica la etimología de la palabra eutanasia. Dice que viene del griego, que significa la buena muerte, que aprendió eso en el libro que le llevó al mono por error... El GUARDIÁN siente que el animal puede echarlo todo a perder en su último día. Sin embargo, el MONO BLANCO grita hipócritas (actores), pide que caigan las máscaras. Que la gente deje de fingir. Pero el GUARDIÁN le inyecta otra inyección. Explica que van a donar sus órganos al Museo de la Ciencia, que así servirá a la ciudad, que lo embalsamarán como a Lenin. Pide que le recuerden, sabe que su hueco será irreparable para la memoria, aunque el MONO BLANCO es consciente que miente, que lo sustituirán por otro animal. Pronto se olvidarán de él. Cree que también Chu Lin tuvo una sensación igual. MONO BLANCO recuerda que nunca opinó contra Chu Lin. Le hubiera gustado asistir a su entierro, aunque en todo caso no habría llegado a tiempo, ya que se enteró tres años después. Y de la muerte de Franco, dice, se enteró ayer, a la “gente no la he visto cambiar”.⁶⁵⁸

Una de las tesis de Juan Mayorga, así lo recoge Xavier Puchades en su artículo “Para asaltar la memoria” es que Franco no ha muerto. Para Puchades esta idea se debe a una crítica de Haro Tecglen en relación a por qué Mayorga no había hecho una pieza que hablase de Franco como en cambio había hecho con Stalin en *Cartas de amor a Stalin*. Puchades explica cómo en aquel momento, 1995, Mayorga era bien consciente que la sociedad no había realizado ningún ajuste con el fascismo. Anotamos aquí un fragmento:

Yo creo que no ha habido un enfrentamiento del pueblo español con el franquismo. Parece que a la gente le importa todo muy poco. Pero hay cosas que contar: los delatores. Esa sociedad aletargada. Inmóvil, diría yo. Mi tesis es que Franco no ha

⁶⁵⁵ *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ Según escribe Santiago LÓPEZ PETIT en *Amar, y pensar. El odio de querer vivir*, cabe pensar el pensar contra el pensar para pensar el amor y la vida y ésta como desafío a la que la propia vida nos reta a vivir.

⁶⁵⁸ *Op. cit.*, p. 44.

muerto. Existe un franquismo sociológico, con tendencias a las “reencarnaciones del César”.⁶⁵⁹

A diferencia de Tecglen, de acuerdo con Xavier Puchades, Juan Mayorga habría denunciado a tales “reencarnaciones” tanto en la época socialista –*Más ceniza*– como con la popular –*Alejandro y Ana*–. No obstante, en el momento de escritura de “Para asaltar la memoria” Puchades se preguntaba:

¿Está el espectador teatral español educado para ver este tipo de obras? ¿Por qué *Cartas de amor a Stalin* ha tenido una repercusión internacional tan considerable y los dos montajes españoles pasaron por los escenarios públicos y alternativos sin pena ni gloria?⁶⁶⁰

Quizás, como respuesta, al menos a la primera pregunta, podamos preguntarnos si realmente el espectador ha de estarlo, aunque eso, lo sabemos, es hacer otra pregunta.

3.4. El caballo de Montaigne

Copito nunca ha estado en Madrid, ha vivido toda la vida en Barcelona y, sin embargo, se ha pasado la vida pensando en Madrid. Y aún le falta hablar sobre Dios... El GUARDIÁN le cierra los ojos. El MONO NEGRO se ayuda de la silla papal de MONO BLANCO para agarrar el plátano, aunque el GUARDIÁN se lo quita y se lo come. MONO BLANCO no hablará nunca más de Montaigne.

En una glosa de *Infancia e historia*, Giorgio Agamben escribe cómo Montaigne sufrió una caída de un caballo. Lo interesante del relato es la descripción que Agamben realiza sobre el estado de inconsciencia del filósofo francés que, al caer del caballo, se comparó con aquellos que van a morir. Además, el pensador italiano traslada dicha situación a los primeros balbuceos en los que se da el sueño. Lo punzante es que dicha situación acercó a Montaigne a divagar sobre la experiencia.

Para Giorgio Agamben, el filósofo francés puede considerarse como el último ejemplo en el que la cultura europea se fundaba en la experiencia. En este sentido, *Los Ensayos* de Montaigne se presentan, entiende Agamben, como muestra de una experiencia incompatible con todo aquello relacionado con “la certeza [...] una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad”.⁶⁶¹

Pero esta mirada nos transporta a otro lugar, según Giorgio Agamben, a la imposibilidad de narrar allí donde rige una ley científica. Si bien recuperaremos el tema de la ley alrededor del relato kafkiano (*Ante la ley*), ahora, junto con el pensador italiano

⁶⁵⁹ Xavier PUCHADES, “Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga”, *Artistas Unidos*, marzo, 2004, 10, Lisboa, pp. 112-116.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 14.

queremos resaltar que Montaigne, frente a la ciencia, optó por la experiencia. Si entendemos bien, Agamben relata cómo hasta el nacimiento mismo de la ciencia moderna “experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio”.⁶⁶² Agamben detalla que, tanto en la ciencia como en la experiencia, cabía hablar de un tipo de sujeto diferente, al menos, por lo que a la relación de éste con el conocimiento se refiere. En este sentido, según Agamben:

La experiencia tradicional (para entendernos, aquella que se ocupa Montaigne) se mantiene fiel a esa separación de la experiencia y de la ciencia, del saber humano y el saber divino. Es precisamente una experiencia del límite que separa ambas esferas. Ese límite es la muerte. Por eso Montaigne puede formular el fin último de la experiencia como un acercamiento a la muerte, como un llevar al hombre a la madurez mediante una anticipación de la muerte en cuanto límite extremo de la experiencia.⁶⁶³

¿Qué queremos decir? Que Montaigne trataría de quitarle a la muerte su extrañeza. No sólo vemos al extranjero como extranjero. No sólo nuestra cultura occidental construye un ideario contra el diferente, contra el judío, contra el gitano, el discapacitado, el inmigrante... sino que, además, se nos educa a ver nuestro fin como extraño. Y a eso es a lo que se resiste Montaigne, y Juan Mayorga con Copito. Y el detalle que destaca Giorgio Agamben es que Montaigne puso atención allí donde creyó morir. Supo leer y comprometerse, acostumbrarse a la muerte. Saber que siempre está ahí, en todas partes y en ningún lugar. Saber que está en nosotros.

Si bien el relato de la caída de Montaigne no deja de hablarnos del aprendizaje, bien interesante es la lectura que realiza Fernando Bárcena en *El aprendiz eterno*, en relación, ahora, con otra caída. En este caso, aquella a la que nuestra cultura nos ha acostumbrado. La que empieza por considerar el origen de la Modernidad en el *Cogito*, olvidando así, casi por completo, a Montaigne. Olvidando cómo su mirada a la muerte querría “reconciliarse con la naturaleza y con el destino”.⁶⁶⁴ Es Montaigne quien, para Bárcena, en “el tablero de ajedrez de la historia del pensamiento, inicia el juego: Es Montaigne y no Descartes, quien juega, y sale con blancas. Los argumentos de Descartes son la respuesta de las negras a ese movimiento”.⁶⁶⁵ ¿A dónde queremos llegar?

Si Giorgio Agamben habla de experiencia y ciencia, Fernando Bárcena destaca cómo en la Modernidad se invierte en la confrontación entre experiencia y método. Si como indica Bárcena la partida de ajedrez está en juego tal vez sea hora ya de que *Montaigne mueva su caballo*.

Tal y como recoge Fernando Bárcena del pensamiento de Deleuze y de Guattari, deberíamos tener presente que evolucionamos desde nuestras gripes, desde nuestros rizomas: “Evolucionamos y morimos de nuestras gripes polimórficas y rizomáticas. El

⁶⁶² *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁶³ *Op. cit.*, p. 16.

⁶⁶⁴ DASTUR, Françoise, *La muerte. Ensayo sobre la finitud*, Barcelona, Herder, 2008, p. 119.

⁶⁶⁵ BÁRCENA, Fernando, *El aprendiz eterno*, Madrid, Miño y Dávila, 2012, p. 66.

rizoma es una antigenealogía”.⁶⁶⁶ Y el pensamiento de Bárcena no sólo quiere acompañarnos a ese acercamiento del tema de la muerte, sino hablarnos de la autoridad del sufrimiento y de la relación con el dolor. En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman retoma también la mirada benjaminiana, concretamente, en torno al paradigma último del moribundo. Ahora bien, no estamos hablando de la figura del musulmán que estudia Giorgio Agamben a partir del testimonio de Primo Levi. Es decir, no la de aquel que ha visto la Gorgona y no puede volver para contarla.

Didi-Huberman, como Fernando Bárcena, como Deleuze, como Guattari, nos habla de cómo no dejamos de morir en cada instante, simplemente, por el hecho de hacer frente “la condición temporal, la extrema fragilidad de nuestros «fulgores» de vida”.⁶⁶⁷ El tiempo. Estamos atravesados por el tiempo, dice el dramaturgo. Y de él no hay mayor aprendizaje que en la experiencia. La invitación que Juan Mayorga nos brinda al darnos a leer a Montaigne en *Últimas palabras de Copito de Nieve* es la de una nueva forma de pensar la vida, de pensar la finitud.

De acuerdo con Fernando Bárcena, el hombre no está en la vida para la muerte sino para nacer. Para hacer cosas, para comenzar, como apuntábamos al final de *Animales nocturnos* al abordar junto con el autor de *La esfinge muda* el vínculo entre *naître* y *co-naître*, esa posibilidad de trascender el tiempo de uno: nacer. Ese día del que Montaigne no deja de recordar que se encamina tanto a vivir como a morir. Pero también, un nacer para que cuando todo esté dicho ya —y ahí la posición que Bárcena defiende con Maurice Blanchot— lo que quede por decir sea “el desastre, ruina del habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobrar (lo fragmentario)”.⁶⁶⁸

Según Fernando Bárcena, tal desastre se envolvería en “una metáfora de tiempos caracterizados por la contradicción, la violencia, la confusión, tal vez, la incertidumbre y la contingencia”.⁶⁶⁹ Aspectos que podrían hilvanarse, entendemos, con la teoría que desarrollábamos en *Himmelweg* siguiendo a Diana González, De la Maza y Reyes Mate en torno a la idea de la celebración del azar, la catástrofe y las posibilidades para la tragedia en el teatro contemporáneo.

Y en este punto, sobre todo acerca de la contingencia, o más concretamente, acerca de la posibilidad, es bien interesante la mirada que desarrolla Marina Garcés *En las prisiones*

⁶⁶⁶ DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Rizoma. Una introducción*, València, Pre-textos, 2008, p. 25. Como hemos indicado, volveremos a la imagen del rizoma al abordar la relación entre teatro y cartografía. En sintonía con esta forma de habitar el mundo, López Petit reflexiona en torno al “querer vivir”. Para el pensador del *espai en blanc*, la única eternidad a la que se “puede aspirar es la que se desprende de las infinitas muertes que puntúan nuestras infinitas vidas. Y también que, cuando la vida es un mero nombre ya todo está en nuestras manos para ser reinventado. Aunque las manos estén vacías”. De acuerdo con López Petit, si estamos en una vida, somos la multiplicidad de ella, la multiplicidad de vidas, “un universo de constelaciones,” donde “siempre podemos inventar una *constelación sustraída a la aflicción, que compense todo el dolor del mundo*. Querer vivir” (Santiago LÓPEZ PETIT, *Op. cit.*, p. 162).

⁶⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012, p. 108.

⁶⁶⁸ *Op. cit.*, p. 134.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

de lo posible.⁶⁷⁰ En el pensamiento, según Marina Garcés, lo posible no abre lo inacabado ni tampoco nos pone en situación de hacer. Asimismo, lo posible, tal y como entiende la profesora de filosofía, nos devuelve una reflexión bien importante:

Referirse a lo posible no abre lo inacabado del mundo ni nos pone en situación de hacer, deshacer y rehacer el mundo. Al contrario: sus pautas de inteligibilidad y sus claves de legitimidad nos atan al orden abierto de un mundo contingente pero único.⁶⁷¹

Entendemos que Garcés remite a un espacio abierto, pero aliado con las posibilidades de elección. Y entendemos que tales ideas bien pueden trasladarse a la dramaturgia de Juan Mayorga, y muy especialmente a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, no ya para el momento antes de la muerte del MONO BLANCO, sino para el aprendizaje de la vida, esa otra forma de pensar la finitud a la que ahora hemos sumado las posibilidades, las aperturas y la contingencia.

De este modo, si estamos encaminados, en la lección de Montaigne, en la idea de apertura que defiende Garcés, la contingencia que reclama Bárcena, o la posibilidad de la tragedia contemporánea que demanda Reyes Mate, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* nuestro dramaturgo nos ofrece una experiencia donde la acción es la de la escucha. La historia, lo sabemos ya, es la de un mono a punto de morir, nada parece poder aprenderse, ya nada parece que puede comenzar y, sin embargo, es justo ahí, en la libertad del moribundo donde Juan Mayorga nos invita a pensar la muerte para que la miremos “a los ojos”.⁶⁷² Para que reflexionemos sobre la finitud, pero, sobre todo, para que pensemos que el mundo, aunque parezca cerrado, no lo está del todo. Tiene brechas que pueden abrirse – que podemos abrir– para colarnos.

⁶⁷⁰ En *Modernidad y Holocausto*, Zygmund Bauman reflexionaba, como sabemos, acerca de cómo los asesinatos en masa se distinguían por la eliminación de toda espontaneidad. Es decir, que, de acuerdo a un plan, se presentaban de forma racional y calculada. Si traemos a Bauman a colación se debe a que si alguna cosa pretendían eliminar tales prácticas era tanto la contingencia como la causalidad. *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁷¹ La idea de contingencia se presenta como necesaria si lo que se quiere es habitar el mundo, aunque sea en su grieta, en su esperanza. Esto es, por un lado, saber del poder de elección y, por otro, tener en cuenta la doble idea que plantea Marina Garcés: “una idea de libertad como poder que se sustrae a la coacción predeterminada, y una idea de futuro, como poder mantener y cumplir promesas” (Marina GARCÉS, *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Bellaterra, 2002, p. 16).

⁶⁷² Al final del capítulo dedicado a *Himmelweg* abordábamos con Reyes Mate las consideraciones para la actualización de la tragedia. Destacábamos aspectos *contrarios* entre bien y mal, donde el desasosiego, decíamos, se relacionaba con la ética. En este punto podemos recuperar la figura de Edipo y la comparación que Reyes Mate hacía con la transgresión en Moisés para preguntarnos si podría leerse también la figura de Edipo desde esta mirada de la finitud. Si en ese momento hablábamos de un Edipo que se castigaba a sí mismo arrancándose los ojos, ahora, bajo la mirada de Dastur, nos preguntamos si en ese acto podría existir cierta transgresión. Según Dastur, Edipo es un *atheos*, “un abandonado por el Dios que se separa de él y ni siquiera se toma la molestia de castigarle cuando su crimen es descubierto”. Dastur se pregunta si el hecho de arrancarse los ojos podría verse no ya como expiación sino como “la voluntad de convertirse por fin en lo que es e igualar así el ser con la apariencia”. ¿No es en cierto modo también eso lo que al final pretende el MONO BLANCO? ¿Dejar de fingir? Dastur observa en Edipo la figura de un héroe trágico contrapuesta a la mortal Antígona. Piensa que él es el prototipo del filósofo que busca el saber por el que, en su largo vagabundeo, “no cesa nunca de vivir su propia muerte, abandonado por el Dios a la soledad y a la certeza de estar condenado a una muerte lenta que tarda en llegar”. Condenado a lo terrenal, el abandono en Edipo consistiría en vagar como un “muerto viviente”. Para Dastur esta idea sería retomada por Montaigne bajo el postulado por el que filosofar es aprender a morir. DASTUR, Françoise, *La muerte. Ensayo sobre la finitud*, Barcelona, Herder, 2008, p. 60 y p. 62.

Brechas como las de la vasija rota de Walter Benjamin, que remitíamos al pensar la traducción. Un mundo que es único pero del que, de acuerdo con Marina Garcés, hay espacio para lo posible; para el fluir que entiende Fernando Bárcena; para la actualización de la tragedia que, según Reyes Mate, está en las formas, en su elección. Y aquí, la apertura está en la ficción en la que un MONO BLANCO nos lee Montaigne desde su prisión.

3.5. *Informe para una academia y Ante la ley*

A esta altura, las intromisiones de Kafka en el teatro de Juan Mayorga no nos han de sorprender, más aún, si hablamos de brechas. Como hemos indicado, el dramaturgo afirma sentirse influenciado por el escritor checo y, como nos podemos imaginar, también ocurre así en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. En este caso, si la intertextualidad más clara parece ser *Informe para una academia*, trataremos de ver qué tipo de correspondencias existen con respecto a *Ante la ley*.

En *Informe para una academia* asistimos a la historia de PEDRO ROJO, un simio que cuenta su relato frente a una academia. Su relato, a su vez, es el de la evolución. Sabe que nació en Costa de Oro, aunque para los detalles de su captura ha de recurrir a otros informes que le son ajenos. Sabe que, después de unos tiros, despertó en un jaula y, a partir de ahí, remite a sus recuerdos. Pero hay una idea que el simio repite durante el informe. Y ésta es la búsqueda de una salida. Y dice “salida” porque no quiere hablar de “libertad”, ya que piensa que con la palabra libertad “se engañan los hombres entre sí con demasiada frecuencia. Y así como la libertad pertenece a los sentimientos más elevados, el fraude correspondiente equivale al mismo nivel”.⁶⁷³

Y tras todas sus fuerzas, aunque no demasiado seguro, el simio cree encontrar una “salida” en un trabajo de Variedades. Relata que tuvo la posibilidad de observar los rostros de los hombres, de fijarse en ellos: “los mismos movimientos, con frecuencia me parecía como si todos fuesen el mismo hombre”.⁶⁷⁴ Y, sin embargo, si le fue fácil imitar a la gente, le es difícil ahora distinguirles en su recuerdo.

De éstos, de los hombres, encontró un “maestro” que le enseñó aquello que sabe: beber, escupir, representar. “Con un esfuerzo inaudito en la historia de este planeta alcancé la educación media de un europeo”.⁶⁷⁵ Este simio de Kafka tiene representaciones todas las noches. Su éxito no se puede superar...

Los guiños a *Últimas palabras de Copito de Nieve* son claros. Tanto en el relato de Kafka como en la pieza de Juan Mayorga se nos presentan dos monos profesionales del mundo de la actuación. De la interpretación. Si del primero, del kafkiano, sabemos, por ejemplo, cómo empezó a hablar, con Copito asistimos a sus lecturas. Ahora bien, lo

⁶⁷³ KAFKA, Franz, “Informe para una academia”, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2010, p. 409.

⁶⁷⁴ *Op. cit.*, p. 411.

⁶⁷⁵ *Op. cit.*, p. 416.

interesante en ambos casos es que están encerrados. Y sus rejas aparecen difusas, diseminadas, al menos, donde se cuestiona cada uno de los lados.

Hablamos de la permeabilidad entre un dentro y un afuera sin “salida”. Como hemos visto, Juan Mayorga también tantea esa idea en *Método Le Brun para la felicidad*. En ese caso, desde el escaparate tras el que MARGARITA ésta frente a LE BRUN. Y en cierto modo, así parece estarlo también el simio del informe de Kafka. Primero, entre rejas frente a su maestro y, luego, frente a los “Honorables señores de la Academia”. Un cara a cara del hombre con la bestia, con las máscaras de la historia.

Antes de pasar a *Ante la ley*, avancemos en la crítica al progreso que Reyes Mate hace a partir de la Tesis X de Filosofía de Walter Benjamin. Para el maestro de nuestro dramaturgo, el progreso es entendido de forma errónea cuando a éste se lo presenta como una construcción que mira hacia adelante, en línea recta, fundiéndose, así, con el olvido. Y es desde ahí desde donde Reyes Mate nos invita a leer el relato kafkiano.

Según el filósofo, el simio de Kafka desarrolla una tesis donde habla de cómo la hominización ha consistido en “el olvido de un pasado mítico”. Reyes Mate presta atención a cómo el simio ha desarrollado su ser de hombre allí donde no se ha preocupado por sus orígenes, al menos, por el antes de su cautiverio. Es decir, por esos recuerdos que no le son propios, que pertenecen a un informe, hemos dicho, que le es ajeno.

Desde esta perspectiva, si como veremos, *La tortuga de Darwin* trata acerca de la involución o del paso del hombre al hombre bomba, *Informe para una academia* remite al del mono al hombre. Ahora bien, cabe tener presente la hipocresía de un progreso que, como entiende Reyes Mate, no mira al hombre sino a la técnica. De este modo, el filósofo se pregunta si “en esa misma medida el progreso que da la espalda resulta suicida”.⁶⁷⁶ Asimismo, no solo el ex-simio de *Informe para una academia* explica su evolución ante unos académicos que, tras su apariencia, parecen percibir caracteres simiescos, sino que más allá de esa lectura, y ésta es de nuevo la de la animalidad: el vínculo entre civilización y barbarie.

En *Informe para una academia* también puede leerse cómo el escritor checo supo ser lector de su época y vislumbrar así el horror y la violencia que acontecería después. Que no ha dejado de acontecer. Por ello, Reyes Mate y Juan Mayorga han convenido en nombrar a Kafka y a otros autores y pensadores como «avisadores de fuego». Razón esta de leer el tiempo por la que tal vez el dramaturgo haya puesto su mirada en el relato kafkiano, ya que, si en éste hay un olvido del origen, el eco, el reverso, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* es el de pensar de otro modo el final.

No eran visionarios, ni profetas. Eran sencillamente buenos analistas, filósofos y escritores que supieron leer su tiempo, descubriendo, bajo una apariencia de progreso o de

⁶⁷⁶ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 43.

modernidad, tendencias letales que llevarían a la catástrofe si no se las neutralizaba a tiempo.⁶⁷⁷

Por lo que se refiere a *Ante la ley*, tal vez nada nuevo pueda añadirse a este texto. Quizás sea el relato más cerrado que hayamos leído nunca o, quizás, el más abierto. Conscientes de la dificultad, trataremos de señalar ciertos trazos, ciertos destellos, que creemos que pueden trasladarse a la historia que Juan Mayorga cuenta con Copito. Recordemos brevemente el relato de Kafka, del que, a su vez, el dramaturgo realizó una versión.⁶⁷⁸

Ante la ley se encuentra un GUARDIÁN, que protege la entrada. Y a éste se acerca un CAMPESINO, que pide permiso para entrar en ella. El GUARDIÁN le dice que no, que no es posible, que tal vez en otro momento. El CAMPESINO decide esperar.

La puerta está abierta. El GUARDIÁN informa al CAMPESINO que, de conseguir entrar, encontrará en cada una de las salas un vigilante superior al anterior. Le advierte, además, que él mismo no puede soportar la mirada del tercero. El CAMPESINO espera días y años al lado del umbral de la puerta. Y más años, hasta que envejece. Y en el instante antes de morir, pregunta por qué si la Ley es accesible a todo el mundo nadie en ese tiempo se ha acercado allí. El GUARDIÁN, consciente que el CAMPESINO está en su fin, responde diciéndole que esa entrada le estaba reservada exclusivamente a él. El GUARDIÁN marcha y cierra la puerta.

Si entendemos bien el pensamiento que han desarrollado Deleuze y Guattari en *Kafka por una literatura* menor, quizás quepa ver la literatura kafkiana, y sobre todo este relato, como un acto mismo de escritura (mirada política), como máquina. Y cabe señalar que estos autores entienden por máquina multiplicidad de estratos –“grados”–, que bien llegan a formar parte –bien no– de las diferentes intensidades posibles que pueden dar lugar a una experiencia u otra. El meollo está en entender que de lo que se habla aquí, al menos eso entendemos nosotros, es de una determinada manera de habitar el mundo.

Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esa forma deja de ser hombre para convertirse en mono o coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal, y no cabe duda que a fuerza de sobriedad). Una máquina Kafka está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias, no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados. Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella, todo eso también forma parte de la máquina: son los estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación. La línea de fuga forma parte de la máquina. Dentro y fuera, el animal forma parte de la

⁶⁷⁷ MATE, Reyes, *La berencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae, 2008, p. 113.

⁶⁷⁸ Para Brignone, lo más interesante de la versión que Mayorga plantea en su *Ante la ley* es la presentación, la irrupción de los personajes de *El proceso* en el momento en el que el cura cuenta la parábola del CAMPESINO y el GUARDIÁN. Éstos aparecen en escena sin ninguna acotación previa. De este modo, Brignone destaca cómo no es sólo la “predica (o el sentido de la parábola y de la novela) lo que interesa a Mayorga sino, también, la traducción de su forma de inserción” (Germán BRIGNONE, “*Ante la ley*: un acercamiento al concepto de adaptación teatral”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Op. cit.*, p. 150).

máquina-madriguera. El problema: de ninguna manera ser libre, sino encontrar una salida, o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia, etcétera.⁶⁷⁹

Como vemos, Deleuze y Guattari hablan de líneas de fuga, pero también acerca del *devenir-animal*. En su ensayo, se preguntan por cómo entrar en la madriguera. Y en *Ante ley*, como sabemos, la entrada está abierta y, aun así, el CAMPESINO no puede acceder a su interior.

Hablamos de devenir-animal allí donde, como sabemos ya, Jean-Pierre Sarrazac –que también retomaba el pensamiento de estos filósofos– hablaba de rodeo, de la rapsodia. De la dramaturgia contemporánea como una parábola en la que, para acercarse a lo próximo, hay un ir y venir constante, sin fin. Un devenir. No estamos sino evocando la visión *centrífuga* que remitíamos con Isaiah Berlin y la actualización que del verso de Arquíloco hace Juan Mayorga en *Animales nocturnos*: “«La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante»”.

¿Cómo entrar entonces si la puerta está abierta? Según escribe Massimo Cacciari en *El ángel necesario*, no se puede entrar en lo abierto, al menos, si lo abierto es aquello donde ya se está: lo abierto no se puede abrir. Aspecto que nos lleva a otros ecos. Nos parece asistir de nuevo a la excepción soberana, allí donde decíamos con Giorgio Agamben que ésta “es aplicada desaplicándose, le mantiene en el ámbito del bando abandonándole fuera de él”. La puerta permanece abierta sí, porque está destinada *solamente* a ese CAMPESINO, “le incluye excluyéndole y le excluye incluyéndole”.⁶⁸⁰ Y sin embargo, insistimos, ¿qué es lo abierto?

Para tratar de contestar esta cuestión también va a ser Giorgio Agamben el que nos va a ayudar. Para el autor de *Lo abierto. El hombre y el animal*, el hombre y el animal “son las dos caras del mismo hiato. Que ni una ni otra parte pueden colmar”⁶⁸¹ y es en esa relación donde entra en juego, entiende el filósofo italiano, la producción de lo humano. De este modo, es en la oposición –en la tensión tal vez– hombre/animal, humano/inhumano, donde la máquina funciona de modo necesario para la exclusión y la inclusión:

Mediante una exclusión (que es siempre también una aprehensión) y una inclusión (que es también y ya siempre una exclusión). Precisamente porque lo humano está ya presupuesto en todo momento, la máquina produce en realidad una suerte de estado de excepción, una zona de indeterminación en que el fuera no es más que la exclusión de un fuera. [...] El funcionamiento de la máquina de los antiguos es exactamente simétrico. Si, en la máquina de los modernos, el fuera se produce por medio de la exclusión de un dentro y lo humano por la animalización de lo humano, aquí el dentro se obtiene por medio de la exclusión de un fuera y el no hombre por la humanización de un animal: el simio, el *enfant sauvage* u *Homo ferus*, pero también y sobre todo el esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con forma humana.⁶⁸²

⁶⁷⁹ DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990, p. 17.

⁶⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, València, Pre-textos, 2003, pp. 68-69.

⁶⁸¹ AGAMBEN, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, València, Pre-textos, 2010, p. 51.

⁶⁸² *Op. cit.*, p. 52.

Viajamos otra vez a la nuda vida y la figura del *homo sacer*, que veíamos en las primeras páginas de esta tesis. Una idea que, como sabemos, late en los relatos kafkianos, pero también en la dramaturgia de Juan Mayorga. Nos referimos al paso que la máquina realiza hacia la animalización, hacia la desnacionalización, hacia la deportación y el exterminio.

Según Giorgio Agamben –que remite a Martin Heidegger– si el estatuto ontológico del medio animal permanece abierto, no será develado. Si el ente está abierto, no será accesible. El animal no podrá *abrir los posibles*, podríamos decir a partir del pensamiento de Marina Garcés, justamente, porque ya está en lo abierto, como parece estarlo también el CAMPEÑO de Kafka, que se acerca a *Ante la ley*. El animal ya está en el lenguaje y, sin embargo, la apertura de la que habla Agamben es la de su inaccesibilidad.

Giorgio Agamben presta atención a la mirada del *animal*. Y para ello vuelve la suya a *Las Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke, concretamente, a la octava. Allí donde Rilke escribe que la criatura lo ve todo con sus ojos. Lo que nos interesa de esa mirada es su posible relación tanto con el CAMPEÑO de *Ante la ley* como con la lección de Copito, es decir, con la mirada poética de Juan Mayorga en Montaigne.

Copito aprende del filósofo francés que para quitarle desventaja a la muerte, para pensar de otro modo la finitud, hay que acercarse a ella. Si recordamos, uno de los últimos consejos que imparte el MONO BLANCO es el de imaginarse la muerte con todas sus caras. De ser así, quizás, el MONO BLANCO nos hablaría *desde* esa apertura que citamos con Agamben.

Ahora bien, como hemos señalado, a diferencia del simio de *Informe para una academia*, Copito sí sabría algo del momento en el que fue capturado. Sabría que cuando fue llevado al recinto zoológico el MONO NEGRO ya estaba allí; que cuando él llegó, ya existía el oprimido. Copito no quiere olvidar sus recuerdos, sabe que nacimiento, experiencia, pensamiento y muerte van de la mano. Habla desde lo abierto, aunque encerrado. Habla sobre aquello que la ley podría hacerle olvidar al hombre, al CAMPEÑO.

El CAMPEÑO de *Ante la ley* viene de fuera, se presenta de otra tierra y se acerca a la ley. No sabemos si fue nómada, sólo que llega al umbral de la puerta y se detiene. Según escribe Giorgio Agamben, producir la tierra significa “llevarla a lo abierto en cuanto que se cierra en sí mismo”.⁶⁸³ Este asunto lleva al filósofo italiano a hablar de un conflicto entre la latencia y la iletencia como paradigma político. Agamben destaca que política y polis se tornan posibles porque, como parece ocurrir en *Ante la ley*, en la ciudad el hombre se torna apertura y cierre.⁶⁸⁴ Sin embargo, insistimos, el CAMPEÑO no puede entrar, no puede

⁶⁸³ *Op. cit.*, p. 93.

⁶⁸⁴ *Ibidem*. Frente a la producción de tierra, frente a su carácter de apertura, está la ciudad, la polis. Agamben se centra en esta idea a partir de la interpretación que hace de un curso de Heidegger de 1929-1930. Lo que nos parece relevante es la lectura que hace de “lo cerrado” y el “olvido”: Lo cerrado, a la tierra y a la *lethé* su nombre propio de «animal» y de «simplemente viviente». En cierto modo, el conflicto entre latencia e iletencia es para Agamben el de la “humanidad y la animalidad” del hombre. Como señala, “el animal es lo indesvelable que el hombre guarda y lleva como tal a la luz”. Para el filósofo italiano, seguir en esta línea nos

acceder a la puerta porque esta está ya abierta. De este modo, su quehacer estaría, digamos, *del lado* del animal. Sin embargo, a diferencia de la criatura –animal– de la que habla Rilke (que ve todo con los ojos) la mirada le sería negada, ya que en *Ante la ley* quien cree poder «ver todo con sus ojos» no es el CAMPESINO sino el GUARDIÁN, HOMBRE BAJO, podría llamarse.

Entonces, aun con cierta sintonía con el animal, el CAMPESINO, que viene de lo abierto, ni consigue entrar en ella ni ver nada. Tampoco Moisés pudo entrar en la tierra prometida. Y en este punto, no cabe sino preguntarnos qué es la ley. ¿Qué es ver? La ley, un enunciado, al menos, para Deleuze y Guattari cuando evocan las palabras que el cura le dice a K. en la catedral, en el noveno capítulo de *El proceso*.

No se está obligado a creer que es cierto todo lo que dice el guardián, basta que se le tenga como necesario. [...] K. se dará cuenta de que si la ley sigue siendo incognoscible no es porque se retire a su trascendencia, sino simplemente porque carece de toda interioridad.⁶⁸⁵

Según los autores de *Kafka. Por una literatura menor*, la ley es la que se enuncia de acuerdo a una trascendencia fingida. Fingidas como veíamos que eran las emociones de MARGARITA, el “érase una vez” –la puta del historia– o las emociones de Copito de Nieve antes de dejar caer su máscara. Para Deleuze y Guattari quien hace la ley es “la enunciación, en nombre de un poder inmanente de aquel que enuncia: la ley se confunde con lo que dice el guardián”.⁶⁸⁶ Como escribe Maurice Blanchot en *El paso (no) más allá*:

La ley se revela como lo que es: no tanto el mandamiento que se sanciona con la muerte cuando la muerte misma con cara de ley, esa muerte de la que el deseo (contra la ley), no sólo no se aparta sino que se fija como última meta, deseando incluso morir, a fin de que la

conduce a preguntarnos por el nacimiento de la humanidad, a reflexionar si ésta se da desde una suspensión de la animalidad, que al mismo tiempo permanece abierta: “Si la humanidad sólo ha sido obtenida gracias a una suspensión de la animalidad y debe mantenerse pues abierta a una suspensión de la animalidad y debe mantenerse pues abierta al cierre de ésta última, ¿en qué sentido escapa al primado metafísico de la animalitas el intento heideggeriano de aprehender “la esencia existente del hombre?” Si entendemos bien la pregunta que se plantea Agamben, Heidegger parece creer que mientras se mantenga solucionado el conflicto entre la animalidad y la humanidad, mientras se pueda “decir y recomponer a cada momento el conflicto”, podría construirse una historia y un destino para el pueblo. Sin embargo, coincidimos con Agamben en que esta idea parece ser un error. Habríamos de recapitular a lo anotado desde el pensamiento benjaminiano en torno a la cultura y la barbarie, pero también a lo anotado sobre la «zona gris» de Primo Levi. Para Agamben, la tarea a realizar en una sociedad que se ha vuelto animal consistiría –y pensamos que Montaigne estaría de su parte, al menos, por lo que a experiencia y finitud concierne– “en la asunción de la propia vida biológica como tarea política”. Si Heidegger trata de asegurar lo no abierto, según Agamben, éste olvida su *humanitas*: “No es fácil decir si la humanidad que ha tomado sobre sí el mandato de la gestión integral de la propia animalidad es todavía humana, en el sentido de esa máquina antropológica que, de-cidiendo en todo momento sobre el hombre y el animal, producía la *humanitas*, ni tampoco está claro si el bienestar de una vida que ya no sabe reconocerse como humana o animal pueda sentirse como satisfactorio. En la perspectiva de Heidegger, una humanidad tal no tiene ya la forma de una apertura a lo indesvelado del animal, sino que busca, antes bien, en cualquier ámbito el abrir y asegurar lo no abierto, con lo que se cierra a su propia apertura, olvida su *humanitas* y hace del ser su desinhibidor específico. La humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre”. *Op. cit.*, pp. 95-99.

⁶⁸⁵ DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990, p. 68.

⁶⁸⁶ *Op. cit.*, p. 69. Pero no sólo eso, sino que si la justicia no está en escena, si no se deja representar en una literatura menor, se debe a que es deseo y su representación sería caer en lo obsceno, en aquello que comentábamos con Nancy cuando tratábamos la representación “prohibida”.

muerte, aunque sea como muerte del deseo, sea aún una muerte deseada, aquella que sustenta el deseo, al igual que el deseo paraliza la muerte, aunque sea como muerte del deseo. La ley mata. La muerte siempre es horizonte de la ley: si haces esto, morirás. La ley mata a aquel que la observa, y observar es ya, asimismo morir, morir a todas posibilidades. Sin embargo, como la observancia –si la ley es Ley– es imposible y, en todo caso siempre incierta, siempre incompleta, la muerte sigue siendo el único plazo del que sólo el amor de la muerte puede apartar, pues quien ama la muerte vuelve vana la ley tornándola amable.⁶⁸⁷

Según Blanchot, el devolver el morir a sí mismo es como un paso del transeúnte. El caminante en su tránsito cuando atraviesa la ciudad. Morir es, nos dice Blanchot, un retorno al morir, donde no hay guardián.⁶⁸⁸ Asimismo, para el Jacques Derrida de *Prejuzgados. Ante la ley*, tal tránsito llevaría al CAMPESINO de vuelta a la infancia: “Si muere viejo, lo hace como un niño pequeño ante un Guardián cada vez más grande”.⁶⁸⁹

La ley deslumbra, piensa Derrida, y “al deslumbrarnos nos deja ciegos”.⁶⁹⁰ Pero en *Últimas palabras de Copito de Nieve* no es la luz lo que quiere hacernos ver Juan Mayorga, sino las sombras. Darnos a leer el último comienzo en el que un GUARDIÁN da muerte a un moribundo. Juan Mayorga hace hablar al animal para hablar del hombre. Para hablar de nosotros, como nuestro propio obstáculo. No podemos entrar en la muerte, ni en la Ley, de entrar, no seríamos nosotros. Entrar es abrir y abrir es ser otro. Deseo.⁶⁹¹

⁶⁸⁷ BLANCHOT, Maurice, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 54-55. En el Capítulo XIII, “De la experiencia”, Montaigne reflexiona alrededor de los rostros y de las leyes. Los rostros del hombre se parecen entre ellos, ya que, de no ser así, éste no se diferenciaría del animal. Para Montaigne todo parece estar unido por alguna semejanza que incluiría el lugar de la diferencia. Así pues, aún basándose como sabemos en la experiencia, el filósofo francés es consciente que ésta, y no puede ser de otro modo, es imperfecta. De este pensamiento –la imperfección– se sirve para hablar de la utilidad de las leyes. “Sirven las leyes y se acomodan así a cada uno de nuestros asuntos por alguna interpretación desviada, forzada y torcida”. (Michel de MONTAIGNE, *Op. cit.*, pp. 1016-1017) Montaigne reflexiona también sobre la conservación de la misma, sobre el mantenimiento de la ley y su vigencia, pero no por su carácter de justicia, sino por el hecho de que se hable de ley, aspecto que es el “fundamento místico de su autoridad; no tienen otro”. Para Montaigne, las leyes, en su mayoría, están hechas por necios, por gentes que: “por odio a la ecuanimidad, carecen de equidad; en todo caso, siempre por hombres, autores vanos e irresolutos. [...] Cualquiera que las obedezca por ser justas no las obedece justamente por lo que debe”. *Op. cit.*, p. 1018.

⁶⁸⁸ *Op. cit.*, p. 141.

⁶⁸⁹ DERRIDA, Jacques, *Prejuzgados. Ante la ley*, Madrid, Avarigani, 2011

⁶⁹⁰ *Op. cit.*, p. 83.

⁶⁹¹ Nota del traductor de *El paso no más allá*: “La palabra *entre* en francés puede significar tanto la preposición «entre» como el imperativo de la segunda persona del singular del verbo entrar («¡entra!»). Por su parte, *ne(u)tre*, tal como escribe Blanchot, parece aludir no sólo al sustantivo y/o adjetivo «neutro» sino también, atendiendo a la puesta entre paréntesis de la «(u)», a la negación de (l) ser: «no-ser» (*n’etre [pas]*)”. *Op. cit.*, p. 99.

* *

* *

CAPÍTULO CUARTO

La tortuga de Darwin: la memoria como camino

Un naufrago que flota en un barco que se hunde
se pondrá en un peligro mayor al encaramarse
en la punta del mástil, que ya está tronzado.
Pero tendrá la oportunidad de hacer desde allí
una señal para que lo salven.
Walter BENJAMIN, Carta a G. Scholem.

Como *Últimas palabras de Copito de Nieve*, también la prensa llevó a Juan Mayorga a escribir *La tortuga de Darwin*. Si en ese caso fue una noticia sobre el mono albino, en éste fue una fotografía en la que aparecía una tortuga de 175 años. A partir de ahí, el dramaturgo se dispuso a tensar la palabra para una experiencia poética. Si con Copito reflexionaba sobre la finitud, Juan Mayorga nos habla ahora de la posibilidad de la memoria.

Tal y como venimos realizando, trataremos de estar atentos a la escucha del texto y observar aquello que la palabra teatral parece querer decir, querer abrir. Abordaremos aquí alguna de las tesis benjaminianas para acercarnos, lo más detalladamente posible, a la figura del *Angelus Novus* y a la idea de catástrofe. Para ello, seguiremos tanto la lectura de Reyes Mate como la mirada que el propio Juan Mayorga dedica al teatro histórico. Además, nos detendremos de forma especial en el pensamiento de Massimo Cacciari.

4.1. Primeros pasos

La *tortuga de Darwin* (2008)⁶⁹² es la historia, el encuentro con una historia que es la de la potencialidad, la de la magia. Una mirada política en la que Juan Mayorga insiste en una escritura que no quiere olvidar, que se presenta dispuesta a hacer memoria para interrogar el ayer con el hilo de la

⁶⁹² Estrenada por primera vez en el Teatro de la Abadía el 6 de febrero de 2008 bajo la dirección de Ernesto Caballero. Los actores que citamos pertenecen a este montaje.

contemporaneidad. Para presentarnos su idea de teatro histórico en el que una anciana tortuga, llamada Harry y luego HARRIET, irrumpe en el texto violentando los dos últimos siglos de historia occidental.

Impregnada de teatralidad, Juan Mayorga presta de nuevo atención al reverso. Como ocurría en *Copito*, también aquí la palabra teatral aparece en voz del animal para advertirnos de unos momentos de peligro, de silencio. Mejor dicho, para resistir al enmudecimiento. Por un lado, estas palabras pretenden hacernos despertar, salir del estado de *shock*, como en cierto modo vimos con MUJER ALTA en *Animales nocturnos*, pero, por otro, nos insisten en la experiencia desde la ficción, el suceder donde el animal —la tortuga— aparece con su testimonio, con el que recorre la historia y “quita el sueño”, según ha escrito Ruggeri Marchetti, “a quienes se empeñan hoy en reescribirla”.⁶⁹³

Todo es espacio y lugar para la violencia, para el artificio y para una determinada noción de resistencia que nace desde la primera palabra con la que HARRIET aprendió a hablar: “No”. Y tal vez ese “no” de HARRIET pueda hilvanarse con el carácter de hombre suprahistórico del pensamiento nietzscheano.

En *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Nietzsche habla de un “no” como forma para una argumentación diferente. Para una argumentación donde el hombre vería el mundo como completo; creería poder lograr en él “el fin en cualquier momento particular”.⁶⁹⁴ Ahora bien, aparte de las diferentes perspectivas que este hombre suprahistórico pudiera conllevar, lo que aquí nos interesa de Nietzsche es su pensamiento allí donde entiende que “pasado y el presente son uno y el mismo”.⁶⁹⁵

Con HARRIET, Juan Mayorga nos enfrenta a un personaje y a un panorama en el que, como *Últimas palabras de Copito de Nieve*, termina por derrumbarse toda dosis de verosimilitud. El dramaturgo hace temblar la historia que el espectador cree saber de antemano. Nos invita a cavilar sobre cómo en lo conocido puede pensarse aquello que pudo o no haber acontecido. Por ello, la tortuga nos advierte hiriéndonos. Como el MONO BLANCO, HARRIET hace memoria imposible haciendo memoria para hablarnos también de nuestra vulnerabilidad. Para hablarnos de la utopía, otra consideración por la que Juan Mayorga se interesa en el teatro como arte escénico. Ese “universo referencial” del que habla Ragué-Arias, que entiende el teatro del dramaturgo cómo constructor de “zonas de resistencias”,⁶⁹⁶ y esa es la esencia que encontramos en *La tortuga de Darwin*. Pero también sobre la esperanza a la que remitíamos con Serrano Haro acerca de *Job entre nosotros*, “la idea de hombre, señala Serrano de Haro, puede ser reparada”.⁶⁹⁷ Según Juan Mayorga:

⁶⁹³ RUGGIERI MARCHETTI, Magda, “La gran temporada de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 13, Alicante, 2008, p. 32.

⁶⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* [II Intempestiva II], Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 51.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

⁶⁹⁶ RAGUÉ-ARIAS, María José, “El universo referencial del teatro. Evasionismo y escapatismo. Perplejidad y compromiso de los autores”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 7, septiembre, 2003.

⁶⁹⁷ SERRANO DE HARO, Agustín, “Totalitarismo y filosofía”, en Reyes MATE (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, p.53.

Por un lado el teatro puede hacernos escuchar con asombro lo que, de hecho, decimos; por otro, puede ser, también en lo que a la palabra se refiere, un lugar para la utopía, es decir, un lugar para decir la verdad y para encontrar una palabra más ancha y más honda. El teatro puede hacernos escuchar una palabra que nos sacuda y nos muestre hasta dónde nuestra lengua es capaz de recoger experiencia y compartirla, y puede mostrarnos cómo herimos nuestra lengua entregándola al lugar común y al ruido. Yo creo necesario escribir obras en las que la palabra, sin ser solemne ni prepotente ni campanuda, sea capaz de tener una tensión poética y de desafiar el oído del espectador.⁶⁹⁸

En la dramaturgia de nuestro dramaturgo se teje la filosofía, la ciencia y la historia pero también la plasticidad, la gestualidad y lo artístico, así lo ha observado Mabel Brizuela, y así lo queremos tener presente en *La tortuga de Darwin*. Como advierte la investigadora argentina, Juan Mayorga quiere hacernos pensar sobre el evolucionismo, sobre la revolución industrial, pero también alrededor del surrealismo.⁶⁹⁹ La tortuga HARRIET nos traslada sus vivencias para configurar una experiencia límite alrededor de la propia supervivencia de Occidente, de las atrocidades de la guerra, del nazismo, del estalinismo, el exterminio de los judíos...

Con cierto guiño a *Palabra de perro*, a *Animales nocturnos*, a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, HARRIET nos cuenta su relato, su rapsodia, diríamos con Jean-Pierre Sarrazac, con tal de obtener su documentación legal que le permita ser deportada a las Galápagos. A través de la HARRIET cansada de lo humano, Juan Mayorga penetra la historia en busca de lo particular, de lo invisible, pero “desde abajo”. Una mirada microscópica con la que el galápagos, con su autobiografía –quizás *zooografía*– nos lleva de viaje hacia los “detalles insignificantes” y hacia las particularidades que configuran una historia en la que el dramaturgo no olvida el humor.

Por la ventanilla miro Europa, bueno, lo que queda de Europa. Doce años han pasado desde la guerra, pero el paisaje sigue siendo un océano de ruinas, más vale cerrar los ojos y soñar otra cosa. Cuando abro los ojos, estoy precisamente en el mejor sitio del mundo para soñar. ¡París! Pero apenas salgo de la Gare d’Austerlitz cuando una mano me mete en un saco. “Se acabó, Harry. Has sobrevivido a una guerra y a una revolución para acabar en una sartén”. Que va, acabo de convertirme en “objet trouvé” de una artista de vanguardia. 1930: el año que fui obra de arte. El vanguardista me da brochazos de todos los colores y me pega en la concha un bote de mermelada, un neumático, un sombrero de copa.⁷⁰⁰

La oratoria confesional de HARRIET apunta a una situación insoportable tanto para sí como para el resto de personajes: el PROFESOR, BETI y el DOCTOR. Con importantes dudas sobre la veracidad del discurso de la tortuga, el PROFESOR de Historia extrae toda la información posible para corregir, completar y ampliar los errores advertidos por el animal acerca de los volúmenes de su “Historia de la Europa contemporánea”. El PROFESOR se acerca a HARRIET como un mero recopilador de datos. La tortuga es vista –deseada– como

⁶⁹⁸ VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁹⁹ BRIZUELA, Mabel, “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, p. 6.

⁷⁰⁰ MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008, p. 37.

si fuese una biblioteca, como si fuese un archivo de verdad. Similar es también la mirada del DOCTOR. En este caso, ésta estará del lado de la radiografía. Una mirada próxima al voyerismo en relación con lo que podría ser el “objetivo” de la tecnología. El DOCTOR será el poseedor del bisturí y, en cambio, HARRIET un simple cuerpo, pedazo de carne para la autopsia. Para su disección.

Según Wilfried Floeck –y la investigación de Claire Spooner también va en esa línea–, si tanto Juan Mayorga como Primo Levi abogan por la necesidad de memoria, lo que diferencia a uno de otro, y *La tortuga de Darwin* es un buen ejemplo, es el convencimiento de nuestro dramaturgo por la “modelación ficticia” como medio para acceder a la representación. No en vano, de acuerdo con Mayorga, la verdad no es sino una construcción. Para Floeck:

Según él [Mayorga], es justamente el deber de su propia generación, que ya no pertenece a la generación de los testigos oculares y que vive en una encrucijada entre la memoria comunicativa y la memoria cultural, conservar a través de la literatura el recuerdo de ese tiempo para el futuro. Para él, el teatro, por su carácter público, es decir, por el hecho de que se celebra delante de una asamblea de muchas personas, es un medio privilegiado para expresar y conservar memorias colectivas.⁷⁰¹

A diferencia del PROFESOR y del DOCTOR, BETI parece mantener otro tipo de relación. No se interesa en la tortuga ni como objeto de estudio ni como engranaje para la obtención de ningún tipo de reconocimiento social. Sin embargo, verá en ella un fin mercantil, querrá convertirla en *star-system* de la *National Geographic*. Estos personajes-humanos tratarán de apoderarse del valor impagable que constituye HARRIET como fuente de saber. Ahora bien, si en *Animales nocturnos* HOMBRE BAJO dictaba sus palabras para su diario en el día de su cumpleaños, la tortuga rememora aquí su “historia” y en su ducentésimo aniversario reparte un pastel con el que se pregunta “¿qué hacer?”. Y HARRIET se decantará por continuar adaptándose. Por resistir.

4.2. HARRIET, una interrupción, una visita inesperada

El PROFESOR trabaja en su mesa, con sus libros, acompañado de Herodoto, su hámster.⁷⁰² Pronto llega BETI, que le informa de una visita. Hay alguien que quiere verle. Él cree que pueda deberse a alguna estudiante que necesita alguna beca, alguna dirección de tesis, o alguna periodista. Aunque BETI cree

⁷⁰¹ FLOECK, Wilfried, *Op. cit.*, <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php> (Última consulta 22 de marzo de 2014). Puede leerse Claire SPOONER, *Op. cit.*, p. 417-418.

⁷⁰² De gran interés es la lectura que realiza François Dosse sobre la figura del historiador y la historiografía, especialmente, alrededor de los vínculos entre historia y ficción en Herodoto. Pero también acerca de cómo la figura de este se asemeja a la del rapsoda. “[...] Les *Històries* d’Herodot han esdevingut l’espill en el qual l’historiador no ha deixat d’interrogar-se sobre la propia identitat. És ací on troba les arrels d’una humanització del temps efectiu, una participació de l’home en una temporalitat sensible, mentre que el mite o la llegenda comportaven un cicles atemporals o circulars. [...] La ruptura no és encara radical ente l’aede i l’*histor*. Herodot va de ciutat en ciutat, com el rapsode, per fer conèixer els seus relats a través de lectures públiques, en les quals té en compte totes les tècniques retòriques de la seducció” (François DOSSE, *Història. Entre la ciència i el relat*, València, Universitat de València, 2001, pp. 18-21).

que no, que es alguien un tanto mayor para eso. El PROFESOR está ocupado en sus cosas, en sus artículos y sus volúmenes de “Historia de la Europa contemporánea”. Y BETI insiste que atienda la visita, que le dedique unos minutos. Él cede, HARRIET aparece.

HARRIET descubre que el PROFESOR es un hombre muy ocupado. Se presenta como HARRIET Robinson y dice que ha podido leer sus volúmenes de historia en la Biblioteca Municipal. Éste se alegra, al menos, hasta que la tortuga le insinúa que sus textos no cuentan lo que sucedió. La primera queja de HARRIET la dedica al caso Dreyfus. Le explica que ella estaba en París el día en que arrestaron al capitán. Pero él no la cree. Le pide que le anote su teléfono, que la llamará en otro momento. HARRIET no entiende por qué ha escrito que las *últimas palabras* de Dreyfus fueron “Amo a Francia. Soy inocente”.⁷⁰³ Dice que no, que el capitán no dijo eso, que el llanto no le dejó hablar.

La tortuga le hace saber que ha encontrado otros errores. Y el PROFESOR considera que HARRIET no tiene derecho de opinar de ese modo, aunque ella dice que sí. Tiene el derecho de haber estado allí. Se presenta de nuevo, ahora ya, como la tortuga de Darwin. Le cuenta que puede ver el dibujo que Darwin le hizo en su *On the origin of Species*. Que celebra su cumpleaños el 28 de marzo, que viajó con Darwin. Que él la llamaba Harry, que fue en la Segunda Guerra Mundial cuando se decidió por el nombre de HARRIET: “el naturalista más grande de la Historia y no sabía distinguir tortuga macho de tortuga hembra”.⁷⁰⁴

El PROFESOR cree que HARRIET no está bien, se muestra paciente, pero no puede ayudarla. Dice que ella no es ninguna tortuga, aunque tal vez su cara pueda parecerse a la de ese animal. En sintonía a *Palabra de perro* y, muy especialmente, a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el PROFESOR piensa que HARRIET puede recordar a un perro o a un mono. Ella le muestra su espalda, la piel de su joroba, pero él no la cree. Piensa que puede deberse a su evolución.

HARRIET explica que Darwin ya previó cómo la materia viva podía evolucionar de forma acelerada, sobre todo, bajo estimulaciones extraordinarias, dice. La tortuga ha ido siempre de un sitio a otro, allí donde la Historia ha terminado por llevarla. Ha visto la inauguración de la Torre Eiffel, el incendio del Reichstag, los aliados en Normandía, la Revolución de Octubre, la Perestroika...

En una conferencia en la Fundación Juan March, Juan Mayorga remitía también a la Torre Eiffel. El dramaturgo la ponía como ejemplo con tal de potenciar la imaginación, es decir, la construcción de la misma por parte de cada uno de los espectadores.

La imaginación del espectador es el único límite del teatro y esto hace que el teatro sea infinitamente permeable, infinitamente hospitalario a las experiencias más concretas y a las experiencias más distantes, más abstractas. Si el actor hace al espectador cómplice de la dificultad, el teatro es capaz de todo. Si yo les digo a cada uno de ustedes que imaginen

⁷⁰³ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 13.

⁷⁰⁴ *Op. cit.*, p. 14.

detrás de mí la Torre Eiffel, esa torre Eiffel que están imaginando ustedes [...] es mejor, es más interesante que cualquiera que pueda hacer Cameron con sus avatares y George Lukas con sus efectos especiales, porque es su torre Eiffel, es su propia experiencia. El talento del actor consiste fundamentalmente en convocar esa complicidad.⁷⁰⁵

La tortuga de Juan Mayorga sabe que su memoria es de gran importancia. Por ello cree que puede ayudar al PROFESOR con trabajos. Ayudarle a cambio de poder regresar a las Galápagos para morir allí. Para ello, necesita los papeles que no tiene. HARRIET pide que su identidad permanezca en secreto que, en caso de desvelarse, su vida correría peligro, que hay gente que quiere su muerte, sobre todo, aquellos que quieren que no se recuerde. Nadie más que él ha de saber de ella... Relata cómo llegó a Londres; cómo aprendió a leer; cómo ha podido asistir a la última etapa del hombre y del progreso; el miedo al proletariado, la lucha de clases, el comunismo. Cómo se encontró con Marx; cómo cruzó el Canal de la Mancha... El PROFESOR no deja de escucharla y de tomar notas. HARRIET tiene hambre y pide salchichas de Frankfurt para cenar. BETI las prepara.

Por un momento, BETI piensa que HARRIET es Profesora de Universidad, pero es el PROFESOR quien le explica que ella no es docente sino testigo: “ha visto la Historia desde abajo. A ras de tierra”.⁷⁰⁶ El PROFESOR le dice a su mujer que HARRIET es un testigo excepcional, que está allí para trasladarle *sus* recuerdos, que se quedará el tiempo que sea necesario.

HARRIET explica cómo el caso Dreyfus llevó al capitán a ser culpable de todas las batallas de Francia, asunto que la llevó a sospechar sobre el riesgo de ser judío. “El PROFESOR ha empezado a trazar sobre un mapa las etapas del viaje de HARRIET”.⁷⁰⁷ HARRIET se dispone a relatar otra experiencia, pero BETI entra en el despacho. También quiere escuchar, aunque el PROFESOR no se lo permite.

Los relatos de la tortuga no dejan de sucederse: el viaje en el Titanic, el primer vuelo sin escalas París-Londres. El PROFESOR pone en duda que haya podido estar en Normandía si poco antes se encontraba en París y pide a HARRIET que la mire a los ojos, que confirme lo que está diciendo. Y ésta confiesa que no, que no viajó en el Titanic... Que sólo le ha mentado un poco... Que tampoco subió a la Torre Eiffel, sino que vio la inauguración desde abajo. Él se siente un tanto desilusionado, cree que no puede confiar en ella.

La Historia es una ciencia, Harriet. ¡Objetividad! Me siento decepcionado, Harriet, muy decepcionado. Me da igual lo antigua que sea usted si no puedo confiar en lo que me cuenta. Recoja sus cosas y búsqese otro historiador. Le será fácil encontrarlo, la mayoría ya no sabe distinguir entre Historia y Literatura.⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p2=787> (Última consulta 21 de enero de 2014).

⁷⁰⁶ *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁰⁷ *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁰⁸ *Op. cit.*, p. 22.

Promete que no lo hará más, que será objetiva como demanda el PROFESOR. Cuenta que inventó lo del Titanic porque frecuentaba un fumadero de opio. Ahora, siente vergüenza pero, en aquel momento, ese lugar le permitió enterarse de un montón de cosas. El PROFESOR concede a HARRIET otra oportunidad con la condición de no pillarla de nuevo. HARRIET retoma su discurso, relata que no llegó a Alemania hasta 1914, donde oyó unas campanas repicar, pero no a fiesta sino a una guerra que terminó por llevarla a las trincheras. Vio como los europeos “evolucionaban hacia el insecto”,⁷⁰⁹ como el progreso había enloquecido al hombre, dispuesto a morir por la patria.

Una reflexión similar es la que encontramos en *Santiago (de Cuba) y cierra España!*, de Ernesto Caballero. En el prólogo que Fernando Doménech dedica a esta pieza destaca cómo el dramaturgo, saltándose toda cronología, se interesa por hablar del pasado para remitir a un presente. Según indica Doménech a partir de la pieza de Caballero, para “hacer nuestro mundo a través de las visiones de Ramoncito Murguía o para mostrarnos a los Borbones y sus tribulaciones a lo largo del siglo XX”.⁷¹⁰ Sin embargo, a nuestro parecer, lo más interesante de la lectura del profesor de la RESAD es su mirada al poema que *cierra* obra: la “Historia no es historia”.⁷¹¹

España tal vez sólo ha sido
hombres y mujeres que
han tratado con esfuerzo
vivir la vida y no ser
solamente una bandera
o el relato que el poder
se inventa y que llama Historia.
La Historia está por hacer.

Y es partir del personaje de AMALTEA donde Ernesto Caballero reflexiona alrededor de qué es la patria y qué las fronteras:

AMALTEA: [...] esa Patria que dicen que es nuestra madre no me ha dado nada, sólo me ha quitado, me sigue quitando, si hubiese nacido en un buque mercante mi Patria sería el mar..., si en el ferrocarril éste sería mi Patria, si en un globo, el globo..., sin el Estado, sin estas fronteras, sin esos absurdos, el amor al prójimo sería un hecho... y no habría guerras..., pero me tengo que casar por la Iglesia con un cacique local...⁷¹²

Y en *La tortuga de Darwin*, HARRIET no dejó de contar los muertos, aún recuerda la cara del recluta Jacques Didier, mientras leía una carta de su novia. Pero el PROFESOR le pide que no se detenga en relatos insignificantes. Y HARRIET le replica que “la Historia es también eso. ¡La historia es sobre todo eso!”.⁷¹³

⁷⁰⁹ *Op. cit.*, p. 23.

⁷¹⁰ CABALLERO, Ernesto, *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, Madrid, Fundación Autor, 2002, p. 9.

⁷¹¹ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 23.

⁷¹² *Op. cit.*, p. 108.

⁷¹³ *Ibidem.*

En esta línea, encontramos otro eco. En este caso, en *Tres paisajes, retratos y una naturaleza muerta*, de Carlos Marquerié: “Puedo contar una y otra vez el número de muertos/ y soy incapaz de entender de todos y cada uno de los vacíos que / dejan”. Como es sabido, las piezas de Marquerié abordan el tiempo –su paso–, la duración. Según ha estudiado Óscar Cornago, la intención del creador escénico es la de recuperar una memoria que hilvane –y piense– el presente para otro momento, sin caer, digamos, en la ficción. Ahora bien, si las propuestas de Marquerié difieren de las de Mayorga, tal distancia no remitiría al carácter de resistencia. Es decir, si en ambos autores la estética se presenta de modo diferente, la distancia entre ellos se acorta por lo que a una mirada política se refiere. De acuerdo con Cornago, en esta pieza, Marquerié aborda la ausencia que ya no puede volver, que ya no puede recuperarse. El espacio “se hace visible como protagonista invisible de la obra, el escenario como espacio de resistencia (política)”.⁷¹⁴ Como hemos señalado ya, prestaremos atención a la poética de la ausencia en la obra de *El cartógrafo*. Por el momento, continuemos un poco más con *La tortuga de Darwin*.

HARRIET remite ahora a las manos temblorosas del capitán Müller mientras perdonaba la vida a un desertor; evoca los ojos del partisano que colgó a Mussolini... El PROFESOR insiste en la objetividad, en que esos detalles tan sólo pertenecen a la literatura. La tortuga explica cómo sus trincheras se van sucediendo, que volvió a Francia en la mochila del soldado Otto. Cuenta como ahí su peso no llegaba al medio kilo, cree que su evolución puede deberse a la ingesta de los gases de la guerra del 1917. Relata acerca del número de muertos que se iba encontrando y le advierte al PROFESOR que, si le deprime ese relato, ha de entender que la “Historia es un matadero”.⁷¹⁵

Como en cierto modo hacía el COMANDANTE de *Himmelweg*, el PROFESOR pide a HARRIET que no sea pesimista que, “a pesar de todo, la Humanidad marcha hacia algo mejor. ¡La Humanidad progresa!”⁷¹⁶ Sin embargo, después de tanto viaje, de tanta ida y venida, HARRIET no ha visto que “la Humanidad aprenda nunca nada”.⁷¹⁷ El PROFESOR quiere que le cuente acerca del frente del Este, pero la tortuga dice que llegó tarde, que en ese momento los rusos habían cambiado la guerra por la revolución.

Como posible guiño también al *El maestro y Margarita* de Bulgákov y a *Cartas de amor a Stalin*, HARRIET cuenta que, cuando llegó a Moscú, el fantasma ya estaba allí, y es en ese momento cuando aquí aparece BETI, que no puede dormir. Es martes y siente la angustia que siente los jueves. Pero el PROFESOR le aconseja que vuelva a la cama, que tome su pastilla como la toma MUJER BAJA en *Animales nocturnos*. Como la memoria, HARRIET nunca llega a hora. No alcanzó Moscú hasta finales del 1922. Sin embargo, nada más llegar se acercó a la Plaza Roja y se coló entre los guardias y, ante un mapa del mundo, vio a “Lenin, ¡el fantasma del comunismo! Y a su lado, Stalin, Trotsky y los gemelos Demidóvitch”.⁷¹⁸ HARRIET dice que más que conocer los líderes de Octubre conoció sus pies.

⁷¹⁴ CORNAGO, Óscar “«2004»: ¿Cómo se representa una guerra?”, *Primer Acto*, núm. 306, 2004, pp. 62-67).

⁷¹⁵ *Op. cit.*, p. 24.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ *Op. cit.*, p. 25.

El PROFESOR piensa que se encuentra de nuevo ante otra posible mentira. Ningún historiador ha hablado nunca de tales gemelos. En cambio, HARRIET insinúa que Stalin no tomó ninguna decisión sin consultarles, que si nadie ha hablado de ellos es porque Stalin “mandó borrarlos de todas las fotografías y tacharlos de todos los documentos”.⁷¹⁹

HARRIET dice que Stalin no entendía los chistes de Trotsky; que Lenin advirtió a los Demidóvitch sobre las intenciones de Stalin justo antes de fallecer: “cuidadito con el seminarista”,⁷²⁰ que esas fueron sus últimas palabras... Y a partir de ahí, después de ver cómo Stalin se las arreglaba para *cuidar* la Humanidad, después de ver cómo encarcelaban a un jardinero o fusilaban a una frutera, HARRIET decidió marchar al Oeste. La tortuga duerme y, al día siguiente, es BETI quien la despierta.

HARRIET pregunta por el PROFESOR, que se encuentra en la facultad en un curso de doctorado sobre Robespierre.⁷²¹ BETI se interesa en saber si necesita alguna cosa y ésta le pide un humidificador. Cree que tal vez HARRIET pueda ayudarla, que quizás pueda contribuir en la casa, que quizás pueda limpiar unas manchas del suelo, dedicarse a los azulejos del baño, a la plancha...

BETI observa las notas de los cuadernos del PROFESOR, pero no entiende su letra. Dice que antes, cuando pasaba sus notas a máquina, sí podía entenderla. Antes fue su becaria... Ahora le pregunta a HARRIET de dónde es, pero la tortuga no sabe qué contestar. No después de tanto viaje. BETI dice no haber viajado. Tampoco viajaba HOMBRE BAJO y MUJER BAJA, tampoco lo hacían demasiado el GUARDIÁN de Copito y su mujer.

BETI pregunta a HARRIET si tiene familia. Y ella dice que sí, que tuvo un hijo, pero que murió. La mujer del PROFESOR cree que ha de haber un Dios para que ella pueda encontrarse con su hijo: “Dios existe, miro un ojo, una cosa tan extraña, y me digo: «Tiene que haber un Dios»”.⁷²² En cambio, para HARRIET lo que hay es azar y competencia, que de ahí sale la vida, que así lo aprendió de Darwin, que no creía en Dios. Insiste en que vivir es adaptarse, que con el tiempo dejará de creer...⁷²³ HARRIET cae dormida sin que BETI lo perciba. Está entretenida contándole que ni siquiera hizo viaje de luna de miel.

Llega el PROFESOR y pregunta por la tortuga y BETI contesta que llamó a una ambulancia, que se empeñó en ayudarla a limpiar... Creyó que se moría. Que no recuerda a qué hospital la han llevado. El PROFESOR le pide que haga memoria, que es importante volver a verla. BETI está celosa, la tortuga ha pasado la noche en el despacho en el que ella

⁷¹⁹ *Op. cit.*, p. 26.

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ La mención a Robespierre aparece justo en la XIV tesis benjaminina. Remitiremos a ella más adelante.

⁷²² *Op. cit.*, p. 29.

⁷²³ En *La rebelión de las formas*, Wagensberg explica cómo la resistencia es una de las primeras formas de rebelión contra la incertidumbre. La estrategia más importante para seguir estando. Asimismo, el físico señala que, en el mundo vivo, los individuos no sólo se resisten a la incertidumbre, sino que además la modifican. Destaca cómo la selección natural opera a favor de que una clase de individuo continúe vivo. Pero, sobre todo, y es lo interesante, Wagensberg destaca cómo en esa estabilidad cabe tener presentes conceptos como la “adaptabilidad” o la capacidad de “evolucionar” (Jorge WAGENSBERG, *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Barcelona, Tusquets, 2004, pp. 63-69).

no entró hasta después de siete años de casados. El PROFESOR le cuenta a su mujer que HARRIET tiene cerca doscientos, que al principio no la creía, que aún no está seguro del todo, pero que, tal vez, es cierto que se llama HARRIET Robinson: la tortuga de Darwin. El PROFESOR comenta cómo Darwin pudo haberlo presentado todo: “Evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias”.⁷²⁴ Le pide a su mujer que recuerde el nombre del hospital. BETI parece alarmada sobre la posibilidad de que un monstruo haya pasado la noche en su casa: “¡Animales que hablan!”⁷²⁵

BETI no entiende la necesidad que siente su marido por buscarla, por traerla de nuevo a su hogar. El PROFESOR le advierte que la tortuga es un archivo, que “su cabecita encierra doscientos años de Europa”,⁷²⁶ que los investigadores se rendirán ante él.

El DOCTOR del hospital habla con el PROFESOR, que se interesa por el estado de HARRIET, ya fuera de peligro. El DOCTOR comunica que, en realidad, la paciente nunca estuvo en peligro, que fue todo “una especie de desconexión. Una suspensión de su metabolismo”.⁷²⁷ Quiere saber acerca de la relación entre el PROFESOR y la paciente, desde cuándo la conoce, si sabe de algún pariente.

Pero el PROFESOR responde que son “colegas y, sin embargo, amigos”.⁷²⁸ Dice que se conocen de un congreso y no sabe de ningún familiar. Después de treinta años de experiencia en el hospital, El DOCTOR no ha visto nada parecido y quiere mantener a HARRIET en observación. Le señala una radiografía en la que la columna se parece a la de las tortugas, pero que es el sistema circulatorio lo que le ha llamado la atención. El DOCTOR piensa que HARRIET tiene rasgos biológicos propios de un animal, de un quelonio.

Sin embargo, el PROFESOR parece no estar de acuerdo, parece no querer que éste la observe. No tarda en pedirle que se la devuelva. Pero el médico opina que HARRIET no es suya, que ella misma puede abandonar el hospital si lo desea, pero duda que marche, siente que está contenta con su habitación. Le han llevado salchichas.

El PROFESOR argumenta que no sabe a quién se está dirigiendo, que él es Catedrático de la Facultad de Historia, miembro de la Academia y Profesor invitado en otra Universidad y HARRIET es su colaboradora en un proyecto importante y, por ello, quiere que se la devuelvan. De modo similar, el DOCTOR dice que él es el Director del Hospital, Catedrático de Medicina Interna y Miembro de la Academia de Ciencias. Como antes decía el PROFESOR a BETI, ahora es el médico quien le dice a él que HARRIET permanecerá allí el tiempo que sea menester. El PROFESOR continúa con que el médico desconoce la

⁷²⁴ *Op. cit.*, p. 31.

⁷²⁵ *Ibidem.*

⁷²⁶ *Op. cit.*, p. 32.

⁷²⁷ *Ibidem.*

⁷²⁸ Si como es sabido la expresión “colegas y, sin embargo amigos” es una frase hecha bastante corriente, a su vez, no deja de recordarnos al momento en el que MUJER ALTA traducía desde el libro de *Arizona Kid* en el texto de *Animales nocturnos*. Si en ese caso la problemática en la traducción se presentaba en la oposición amigo-enemigo, en *La tortuga de Darwin*, la palabra “colega” yuxtapone en cierta medida la de “amigo”.

importancia de HARRIET para el valor de la Historia e insiste en que “la memoria de Harriet es un tesoro. Harriet es... la tortuga de Darwin”.⁷²⁹ Pero el DOCTOR no quiere entregarle su documento. Ambos discuten, se enredan. Uno por considerarla de interés como archivo biológico y el otro por histórico. Sin embargo, por el ego de ambos, y de sus disciplinas, llegan a un acuerdo: “Los días pares, HARRIET es suya; nones para mí”.⁷³⁰

HARRIET y BETI. En el despacho. Hablan sobre la evolución. HARRIET explica que no es exactamente el hombre quien ha evolucionado del mono, sino que, más bien, se debe a la adaptación al entorno. BETI se pregunta si hay o no hay Dios. Pero HARRIET le dice que no, que “el universo no tiene propósito. Que a partir de la materia surge todo lo que hay, el cerdo, la margarita y la idea de pentágono”.⁷³¹

BETI le pide que encoja el cuello y HARRIET lo hace, aunque sabe que eso no tiene mérito, que es muy fácil. Y en eso llega el PROFESOR, que pide a BETI que les deje trabajar. Vuelven a 1930. HARRIET rememora un viaje en tren. Relata cómo, terminada la guerra, no quiere asomarse por la ventanilla, sólo ve ruinas, prefiere no mirar. Y así llega a París, donde, como señalábamos, pasa a ser exhibida en una fiesta surrealista, donde aprendió que “la realidad pesa menos si sabes viajar con la fantasía”.⁷³² De los surrealistas dice haber aprendido a viajar con la imaginación... Pero HARRIET deja sus historias para preguntar por sus papeles y marchar a las Galápagos.

El PROFESOR le advierte que no es fácil, que está en ello, que lo está intentado, pero que legalmente no puede. HARRIET parece ilusionarse por viajar de forma clandestina. El PROFESOR le sugiere que vuelva al relato, que se han quedado en París y HARRIET cuenta que allí aprendió a imaginar. A creer ser la reina de Inglaterra, a verse como una bola de cristal... Y aparece BETI, que quiere hablar con su marido, aunque no será hasta la noche, hasta que HARRIET regrese al Hospital. BETI tiene una idea que quiere contar.

HARRIET cuenta que Frau Schumann, una coleccionista, se encaprichó de ella, que ahí fue cuando acabó por aficionarse a las salchichas.⁷³³ Explica que Frau Schumann la sacaba a pasear con una correa y que un día vio como un tipo “payasesco” se subía a una tribuna:

Pero la gente no se ríe, la gente escucha con solemne atención las palabras del payaso: “Los alemanes somos los mejores. ¿Por qué, si somos los mejores, perdimos la guerra? Por culpa de los judíos y de los comunistas”. Yo me digo: “La gente recuerda cómo fueron las cosas, payaso; van a hacerte callar y, si sigues contando mentiras, te darán una buena paliza”. Pero qué va, nadie protesta, y cuando el payaso dice “Todo es posible. ¡Todo es posible!”, miles, decenas de miles levantan sus manos y gritan como una sola garganta “¡Heil, Hitler!”.

⁷²⁹ *Op. cit.*, p. 34.

⁷³⁰ *Op. cit.*, p. 35.

⁷³¹ *Op. cit.*, p. 36.

⁷³² *Op. cit.*, p. 37.

⁷³³ Retomaremos la idea de coleccionista más adelante. En este caso, en la oposición que Juan Mayorga encuentra frente a la idea de museísmo en el pensamiento benjaminiano. Hablaremos de ello en relación a *581 mapas* y *El cartógrafo*.

Entonces me doy cuenta de que el payaso es un tipo peligroso. Pero es demasiado tarde, yo misma siento que la voz del payaso ha tocado mi corazón y levanto mi patita y sumo mi chillido de tortuga a millones de gargantas entusiasmadas, “¡Heil, Hitler!, ¡Heil, Hitler!!”, es una fuerza incontenible, nunca he sentido tanta energía dentro de mí, “¡¡¡Heil, Hitler!!!”, y en mi corazón animal se levanta una promesa: “Todo es posible”. También Frau Schumann sale trastornada. Ya no será nunca la amable señora Schumann que me compró en París. Lo primero que cambió fue su lenguaje. Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “burgués”, “comunista”, “judío”, “fascista”, “terrorista”...⁷³⁴

A Frau Schumann le cambió el lenguaje y HARRIET salió con ella a la calle a quemar libros. A quemar el *Quijote*, *La metamorfosis*, *El Manifiesto Comunista*, *El origen de las especies*... Con miedo, descubrió en ese momento que si ahora quemaban libros pronto serían personas.

HARRIET y el DOCTOR. El médico le explica a HARRIET que hay gente que teme las batas blancas, que hay doctores que parece que disfruten asustando, pero que él no va a darle miedo. Él quiere que sea feliz. Examina su caparazón, su peso, las extremidades, su sexo. Entrevista a la tortuga con una grabadora. Le pregunta cuándo se puso en pie por primera vez. Ella dice que en Guernica, en 1937, “huyendo de la catástrofe que veía venir, sin saber que la catástrofe se estaba ensayando allí, en España”.⁷³⁵

HARRIET pensaba que en 1914 lo había visto todo, lo que no podía imaginar era un bombardeo sobre población civil. Fue ahí cuando se puso de pie. Para huir.

HARRIET y el PROFESOR. Después de España, HARRIET marchó a Suiza y, sin esperárselo, se encontró con el pacto Stalin-Hitler, pero negociado por los ministros Von Ribentrop y Molotov. El PROFESOR señala que no hubo ningún encuentro entre Hitler y Stalin⁷³⁶, pero HARRIET dice que sí, que a él asistieron Hitler, Stalin, sus ministros, sus traductores y ella misma. El PROFESOR confirma que nadie ha hablado de ello...

A partir del bombardeo de Guernica, HARRIET puede aparecerse bien como vieja bien como tortuga, según le convenga. Y en el momento del pacto lo hizo como tortuga, aunque durante la guerra le era mejor no ser un ser animal, ya que temía que se la pudiesen comer.

Es más peligroso ir de vieja, a causa de este pico, que algunos toman por nariz hebrea. Ser tortuga es más peligroso que ser persona, pero ser judío es más peligroso que ser tortuga. Y en una de éstas, yendo de vieja, unos soldados alemanes me paran y me meten con un montón de gente en un tren de ganado. Y menos mal que se me ocurre tirarme al suelo del

⁷³⁴ *Op. cit.*, p. 39.

⁷³⁵ *Op. cit.*, p. 40

⁷³⁶ Como escribe Gerschom Scholem, el pacto Hitler-Stalin conduce a Walter Benjamin a la escritura de las tesis. Las *Tesis sobre el concepto de historia* podrían ser vistas como respuesta al “*sbock*” que a Benjamin le produjo tal pacto. Puede leerse Gershom SCHOLEM, *Walter Benjamin, Historia de una amistad*, Barcelona, Debolsillo, 2007, pp. 330-331.

vagón, desnudarme y regresar a mí ser de tortuga. Lo que luego veo es extraño como una pesadilla, y aún hoy me pregunto si no fue una pesadilla. El tren frena, las compuertas se abren, ladridos, luces cegadoras...

HARRIET quiere saltarse este punto, pero el PROFESOR le insiste. Hay cosas que preferiría no recordar. Sin embargo, sabe que lleva a los muertos en el corazón. Sabe que no puede permitirse olvidar.

Para vivir hay que olvidar, y cuando se ha vivido mucho hay que olvidar mucho. Mi memoria es dura como una segunda concha, y muy pesada, el pasado me pesa como una joroba. De golpe, siento el peso de tantos muertos. Y al mismo tiempo he descubierto que tenía una deuda con ellos, que olvidarlos sería como darles una segunda muerte. Hay que recordarlos, por mucho que duela.⁷³⁷

La tortuga relata cómo se separaba a la gente una vez se abrían las puertas de los trenes. Los fuertes por un lado y los flojos por otro. A los flacos, viejos y niños los subían por una rampa, como en *Himmelweg*. Para HARRIET todo funcionaba como una máquina. Dice haberlo visto todo desde una montaña de gafas, porque a esa gente le quitaban las gafas. La tortuga entendió en ese momento la promesa del payaso: “todo es posible”.⁷³⁸

HARRIET y el DOCTOR. Él ha dibujado la posible evolución de HARRIET. Le pide que diga palabras como “Nomenklatura”, “Prestroika”. El médico observa sus cuerdas vocales y percibe que son similares a las del mono, a las de un niño de cinco años. Le pregunta si recuerda cuando empezó a hablar. Graba todo. HARRIET resume que no dijo su primera palabra hasta pasados los ciento treinta años, que a partir de ahí fue capaz de realizar frases completas hasta manejar el subjuntivo un año después. En 1945 pronunció su primera oración pasiva: “Una gran bomba ha sido arrojada sobre una isla”.⁷³⁹

El DOCTOR se interesa por el recuerdo de su primera palabra y HARRIET le dice que ésta fue: “No”.⁷⁴⁰ La pronunció en el gueto de Varsovia, en abril de 1943. Pero el DOCTOR quiere más precisión y HARRIET concreta. Precisa que en ese instante había alemanes buscando judíos. Cuenta que ya había estado en Auschwitz, que sabe de lo que habla. En ese momento se acercó un niño y pensó “no”. “Y el pensamiento me sale por la boca”.⁷⁴¹ Escondió el niño en su caparazón. El DOCTOR divaga sobre posibles hipótesis alrededor de sus funciones lingüísticas, pero para corroborarlo ha de inyectarle un marcador en su cerebro y seguirlo con la ayuda del escáner. Se lo inyecta. En cierto modo como en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, donde el GUARDIÁN le practica a Copito la eutanasia.

HARRIET y el PROFESOR. Le pregunta si le escucha. Piensa que ya no es la misma desde que la observa el médico. Le comenta que ha estado indagando sobre él, que una vez estuvo a punto de ser expulsado del Colegio de médicos, que de pequeño, le llamaban “El

⁷³⁷ *Op. cit.*, p. 42.

⁷³⁸ *Op. cit.*, p. 43.

⁷³⁹ *Ibidem.*

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

⁷⁴¹ *Op. cit.*, p. 44.

sinistro Petrovic”. Quiere saber si HARRIET se divierte con él. Ella dice que le examina, que le hace cortes que después son etiquetados. A ella le da pena el DOCTOR. Le deja hacer esos experimentos porque está solo.

El PROFESOR le dice que ella es importante para él. Que si el DOCTOR está solo tampoco él está bien acompañado. BETI no es su compañera ideal. Le pregunta a HARRIET que qué piensa del amor y ésta remite a las ideas de Darwin, al amor como táctica para sobrevivir. El PROFESOR confiesa que por su despacho han pasado muchas becarias, que nunca ha sentido antes lo que siente ahora. Cree que puede tocar la Historia con los dedos. Vuelven a los recuerdos. Le pregunta por Berlín, por 1945, por cuándo se quedó embarazada, pero HARRIET no sabe si fue de un ruso o de un alemán, que en eso no se distinguían. Que el bebe nació flojo, pero con una sonrisa linda. Se puso el apellido Robinson en honor a “Sugar Ray Robinson”, campeón del mundo de peso medio. HARRIET creyó que con ese apellido el niño sería fuerte, pero la posguerra lo superó.

HARRIET y el DOCTOR. Asombrado, se interesa por la cría de HARRIET. Le pregunta si era humano o animal. Pero la tortuga piensa que en esos momentos no hay apenas diferencia, que no recuerda si se le hinchó la barriga o si puso un huevo. El DOCTOR quiere que HARRIET haga memoria, que es importante para descubrir cómo ha evolucionado su aparato reproductor. Le explica cómo se reproducen las tortugas, cómo la cría es macho o hembra según la temperatura, que abandonan el huevo en la arena. Pero HARRIET dice que ella no lo debió de hacer así, que ella no abandonó a su hijo. El DOCTOR considera que, en la siguiente sesión, cruzará a HARRIET con una tortuga macho.

HARRIET y BETI. BETI sabe que la tortuga se acostó con un hombre. Se lo ha dicho el PROFESOR. HARRIET desconoce si era ruso o alemán, pero no le gustó. Los siguientes sí, dice que con el paracaidista escocés fue otra cosa, con él descubrió que le gustaban más los hombres que las tortugas. BETI quiere saber por qué no les dice a los hombres que ella es un animal. HARRIET cree que de hacerlo podrían cortarse. La tortuga afirma no tener demasiados principios morales y BETI siente que ni el PROFESOR ni el DOCTOR la tratan bien. Siente que haya de ir de casa en casa, que eso es una tortura. Sin embargo, HARRIET dice que a muchos abuelos les toca vivir así. BETI se interesa acerca de Kennedy y Marilyn, pero HARRIET confiesa no haber visitado América, aunque sabe de una visita de Kennedy en Berlín donde, frente un escaparate –otro posible eco a *Método Le Brun para la felicidad*– de una joyería, le dijo a su secretario de tener un detalle con ella.

BETI se asombra que HARRIET sepa tanto y le sugiere que está perdiendo el tiempo. Cree que podría vivir mejor como protagonista de un documental para la *National Geographic*. Añade que se preocupa por su seguridad, que tendrá guardaespaldas.

Como el COMANDANTE de *Himmelweg*, BETI le está escribiendo un libreto para un espectáculo: “la gente no va al teatro a que le cuenten desgracias”.⁷⁴² HARRIET dice que su sueño siempre ha sido bailar, y cantar, añade BETI, que le tiene preparado un contrato del

⁷⁴² *Op. cit.*, p. 49.

que ella será su representanta y del que, previo pago, la gente podrá verificar después de cada actuación que ella es una tortuga. El contrato tiene exclusividad. Es de renovación automática por cincuenta años, aunque eso BETI ya se lo explicará luego...

HARRIET se pregunta por el compromiso con el PROFESOR, por sus recuerdos a cambio de los papeles para ir a las Galápagos. La mujer le dice que ha tenido suerte de que ella esté ahí, que él la va a exprimir, que si quiere volver a sus islas, será ella quien la lleve.

El PROFESOR ha anulado su viaje. Al estar HARRIET en casa, éste no tiene necesidad de ir a Tokio. Le da nuevas salchichas Frankfurt y le pide que continúen, que van por 1945, pero descubre el contrato del que BETI informa que “pueden sacarle rendimiento”.⁷⁴³ Pero el PROFESOR no ve su nombre en él. Ella explica que se trata de un espectáculo de “teatro científico,” pero él no lo aprueba. No quiere convertirla en circo. BETI argumenta que no, que ella piensa en la *National Geographic* y no en barracas, dice.

El interés del PROFESOR no es la habilidad lingüística de HARRIET, no la capacidad de habla, sino lo que dice: “Lo importante es que ha atravesado doscientos años de la historia de Europa”.⁷⁴⁴ Para BETI, es su marido quien no entiende nada. Ella parece creer que a la gente no le importa lo que HARRIET diga, sino cómo lo diga: “que raje”.⁷⁴⁵ Cree que ya no son marido y mujer, sino socios de una posible relación mercantil. Ella ya está cansada de él. De sus becarias. De las humillaciones. A partir de ahora, la mitad del tiempo que HARRIET esté en casa será para ensayar el espectáculo.

HARRIET y el DOCTOR. HARRIET duerme. El DOCTOR le habla a la grabadora. Dice que siempre ha querido hacer algo por la humanidad, pero que ésta no se lo ha agradecido. Recuerda de nuevo cómo de pequeño le llamaban “El siniestro Berkowitz”, y nunca entendió por qué. Sabe que cometió algún error, pero que eso forma parte del riesgo. Sabe que si no hubiera sido por su padre –el Presidente del Colegio de Médicos–, lo hubieran expulsado de allí. Sabe que si no hubiera sido por su madre –Rectora de la Universidad–, lo hubieran expulsado. Cree que con HARRIET ha llegado la hora de demostrar sus capacidades: “Gracias a ti HARRIET, tan animal, tan humana, gracias a ti voy a descifrar los enigmas del ser. Voy abrir el juguete de la vida y ver cómo funciona. La vida por dentro”.⁷⁴⁶

HARRIET se despierta. Llama a Charly. Ha confundido la voz del DOCTOR con la de Darwin. El DOCTOR piensa que de haber nacido en Inglaterra como el autor de *El origen de las especies* hubiera sido comprendido. Le pregunta a HARRIET cómo se siente cuando está con el PROFESOR y con BETI. La tortuga contesta que bien, que duerme con ellos. Pero el médico no entiende que pueda estar a gusto. Ellos son de letras. Piensa que en el cuerpo de la tortuga se encuentra el sentido del universo. Le aplica dolores y HARRIET se queja; le

⁷⁴³ *Op. cit.*, p. 50.

⁷⁴⁴ *Op. cit.*, p. 51.

⁷⁴⁵ *Ibidem.*

⁷⁴⁶ *Op. cit.*, p. 52.

cuestiona sobre su conciencia, sobre su propia muerte. HARRIET imagina hasta que pierde el conocimiento. El DOCTOR lo graba todo. HARRIET a punto de morir. Con miedo.

El secreto de la longevidad y la venderé en tarritos. No puedo ofrecerles la eternidad, pero si una prórroga, y ellos pagarán lo que les pida, la gente es así, la gente no sabe vivir pero no quiere morirse...⁷⁴⁷

BETI y el PROFESOR. Él no entiende por qué HARRIET no está en casa, cree que el DOCTOR le está robando parte de su tiempo. BETI le advierte que ha escuchado rumores, que la gente comenta que esconden un monstruo... HARRIET aparece molida y BETI sugiere a su marido que la riña por llegar con retraso. Él se dispone a ello, pero HARRIET pide perdón. Sabe que la compañía del médico no le conviene. Le da la razón al PROFESOR, que temía no volver a verla. El PROFESOR pretende que ella vuelva al relato, a 1945, pero la tortuga no tiene fuerzas. Pide dejarlo y él la acusa de holgazana.

HARRIET afirma que ya no puede ver más “atrocidades”, ya no se encuentra en Alemania, sino en Polonia. Allí, con la familia Tomazeski, vivió su segunda experiencia comunista, luego pasó a un animalario. Dice que, cuando el Papa visitó Polonia, recibió una amnistía. Después llegó el hambre y, con el hambre, los problemas. Vio a los rusos enviar perros al espacio y creyó que eso podía ser una solución para ella: lejos del hombre. Fue entonces cuando decidió volver a sus islas. Siente que su lugar está entre los animales. Siente que puede volver a las Galápagos. Y creyó que pudo orientarse, pero se dio “un cabezazo contra el muro, que se viene abajo: ¡catacrock!”⁷⁴⁸ Ya no tiene nada más que contar. Ya no hay nada nuevo, dice. Lo de después es lo mismo: “Bosnia, Ruanda, las Torres, Irak, Líbano... El mismo horror una y otra vez. La evolución culmina en el hombre-bomba”.⁷⁴⁹ Desde la caída del muro HARRIET no ha hecho otra cosa que tratar de regresar a sus islas. Quiere vivir el resto de su vida lejos de la humanidad.

¿Cuánto me queda de vida? ¿Dos días? ¿Dos siglos? Dos días o dos siglos, voy a pasarlos lo más lejos posible de vosotros. De todos los animales, el hombre es el más tonto y dañino. Podríais vivir todos alimentados y seguros, pero muchos viven hambrientos y todos en peligro. Habláis y habláis de derechos humanos, pero contempláis indiferentes el dolor de los otros, el sufrimiento de los otros. Mire donde mire, sólo veo personas que se comportan como bestias y personas que son tratadas como bestias. Charly no lo previó. No previó que los humanos evolucionaríais hacia algo tan monstruoso. A ver si con el cambio climático mutáis y sale algo más decente. Me dio su palabra, profesor. ¡Tiene que llevarme a la isla!⁷⁵⁰

Sin embargo, el PROFESOR piensa que ella es más humana que animal. Cree que en la isla se sentiría extranjera, que repatriarla le afectaría. HARRIET quiere saber si todo ha sido un engaño, pero el PROFESOR le pide que no esté triste, que cuando él se encuentra así se centra en su trabajo, no como su mujer, que toma pastillas, como MUJER BAJA en

⁷⁴⁷ *Op. cit.*, p. 54.

⁷⁴⁸ *Op. cit.*, p. 56.

⁷⁴⁹ *Ibidem.*

⁷⁵⁰ *Op. cit.*, p. 57.

Animales nocturnos. El PROFESOR pide a la tortuga que regrese a POLONIA, a 1989, a la figura de Wojtila, al papa que, como señalábamos en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, fue expuesto a la exhibición. HARRIET empieza a recordar, aunque pronto se detiene. Le duele la cabeza, cree que está “involucionando”, que Darwin previó ese suceso. Sin embargo, el PROFESOR intuye que se burla de él. Pero HARRIET se cae y BETI, asustada, considera que han de llamar al médico.

El PROFESOR, BETI, el DOCTOR y *El origen de las especies*. HARRIET está en la cocina y BETI no entiende que la tortuga pueda estar hambrienta. Se ha comido las cortinas, las acuarelas del salón y hasta sus pastillas. El PROFESOR cree necesario modificar su pacto. De ser cierta la involución, éste cree que HARRIET ya no es de interés para la Historia, pero sí para la medicina. El PROFESOR y BETI creen poder venderle al DOCTOR su parte, aunque a éste tampoco le interesa la tortuga en esas condiciones. Discuten, se enredan. Pero por ver ahora quién es el responsable de haber llevado a HARRIET a esa situación. BETI cree que no han de pensar en lo que les separa, sino en lo que les une. El PROFESOR plantea darle un par de tiros, no quiere verla como está. O hacerse con ella un arroz, dice. BETI prefiere venderla a un taxidermista. Y el DOCTOR opta por aplicarle una inyección.

HARRIET aparece con una tarta de cumpleaños. Se imaginaba que unos por otros no se acordarían de la fecha, por lo que ha decidido preparar ella misma una fiesta. Les dice que se han creído que había involucionado, pero que lo suyo “no tiene vuelta atrás”.⁷⁵¹ Sus abuelas llegaron a los trescientos.

Les da de comer, les tiene aprecio, el roce hace el cariño: “Teoría de la involución: llegado a un punto, el hombre retrocede hasta la bestia”.⁷⁵² Sabe que se han querido aprovechar de ella, pero ella les ha dado la vuelta. Les pregunta si les duele la tripa, si pueden ver bien. Ha echado las pastillas de BETI en la tarta. Mueren. HARRIET libera a Herodoto, al hámster. De nuevo, piensa que hay que adaptarse, es el día de su cumpleaños.

4.3. Una mirada hacia el progreso, otra hacia lo contemporáneo

En *Sobre la violencia*, Hannah Arendt presta atención a cómo el progreso explica el pasado sin romper ni un ápice la línea del *continuum* de la historia, que sirve “como guía de actuación del futuro”.⁷⁵³ Tal idea habría servido a Marx, dice Arendt, para darle un giro al pensamiento hegeliano. Es decir, darle una vuelta de tuerca a la mirada del historiador que mira hacia adelante sin volver la vista hacia el pasado.

No es esa mirada al futuro la que nos interesa en este punto. No la esperanza puesta en la locomotora de la historia, sino la mirada benjaminiana de la que tanto Ricardo

⁷⁵¹ ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2010, p. 60.

⁷⁵² *Op. cit.*, p. 60.

⁷⁵³ *Op. cit.*, p. 43.

Forster, Juan Mayorga, como Reyes Mate entienden. Esa mirada que no quiere acelerar la máquina de hierro sino echarle el freno. De este modo, con tal de aproximarnos a este pensamiento, creemos conveniente tener presente la idea de infancia, concretamente, en tanto que mirada política, ya que, si estamos encaminados, también a ésta presta atención Juan Mayorga en *La tortuga de Darwin*.

Según Hannah Arendt, al hablar de progreso nos enfrentamos con una creencia, que se presenta tanto “irracional” como “decimonónica”, que entiende el progreso como “ilimitado”, sin fin. Asimismo, advierte Arendt, éste habría estado incluso respaldado por las ciencias universales. Tal y como entiende la pensadora judía, el progreso encontraría sus comienzos en los inicios de la Edad Moderna. Es más, Arendt traslada tal idea al campo del saber y de la investigación.

No es en absoluto cierto que la ciencia, aunque ya no limitada por la finitud de la Tierra y de su naturaleza, esté sujeta a un inacabable progreso; resulta por definición obvio que la investigación estrictamente científica en Humanidades, la llamada *Geisteswissenschaften*, que se relaciona con los productos del espíritu humano, debe tener un final. La incesante e insensata demanda de saber original en muchos campos donde ahora sólo es posible la erudición, ha concluido, bien a la pura irrelevancia, el famoso conocer cada vez acerca de cada vez menos, bien al desarrollo de un pseudosaber que actualmente destruye su objeto.⁷⁵⁴

Si en *Últimas palabras de Copito de Nieve* aludíamos a la muerte —a la finitud— allí donde remitíamos a las lecturas que MONO BLANCO hacía de Montaigne, si en ese momento evocábamos al pensamiento para el día maestro, si decíamos que había que curtirse en experiencia pensando la muerte, si veíamos como sabernos finitos nos serviría para hacernos éticos, si prestábamos atención a cómo el animal nos decía que pensar en ella nos iguala con el otro, ahora, podríamos preguntarnos si el progreso puede alzar su voz para negar la muerte.

Como en *Himmelweg*, en *La tortuga de Darwin* asistimos a unas vivencias que nos recuerdan cómo en el mundo se hizo todo posible. Y ese es el peligro del que, como vemos, quiere avisarnos Hannah Arendt alrededor de la investigación y de la necesidad de un progreso que no se piense ilimitado. Y esa es la idea que refuerza Juan Mayorga a partir de un animal que rememora su vida, que traduce estableciendo puentes, como diría Pérez Rasilla, aunque, a veces, la lleve a cometer errores —exageraciones— por la euforia del relato. Exageraciones pero no equívocos, al menos, por lo que a la narración de la historia se refiere. No hay confusiones, entendemos, cuando se parte y se invierte en ficción. No hay inexactitudes, cuando se sabe que literatura e historia van de la mano. No hay faltas, al menos, demasiado graves, cuando el sentido nunca se deja agarrar... Y en esta línea, nos parece entrever el pensamiento desarrollado por García Barrientos.

Asimismo, como escribe en “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, el dramaturgo —como HARRIET— quiere vencer, por un lado, la “visión historicista del ser

⁷⁵⁴ ARENDT, Hannah, *Op. cit.*, pp. 45-46.

humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto» y, por otro, “se basa en «aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época”.⁷⁵⁵

Para Barrientos, lo sorprendente de *La tortuga de Darwin* es la utilización del humor, su aspecto de comedia, dice, “reflexiva y amarga, pero comedia”. Como sabemos ya, también Juan Mayorga se servía de la máscara del animal para hablar de la amargura en *Últimas palabras de Copito de Nieve*.

Además, García Barrientos destaca que, en la pieza de la tortuga, el Holocausto se ha abordado de forma parcial o, al menos, delimitada. Entiende que tal vez no pueda ser de “otra manera [...] pues su tratamiento se aborda ahora de frente, explícitamente, aunque, eso sí, sólo a través de la palabra; no representado ni dramatizado, sino relatado por HARRIET”.⁷⁵⁶ En este caso, puede que quizás García Barrientos esté comparando *La tortuga de Darwin* con *Himmelweg*, aspecto que, de ser así, nos lleva a observar que, a partir aquí de la palabra del animal, el dramaturgo no indaga tanto en el metateatro como en la metáfora. Ahora bien, esto no quita que pensemos que Juan Mayorga habría insistido tanto en las formas como en el qué. Si recordamos, la propia BETI incide en ello, especialmente, en relación al espectáculo donde quiere a la tortuga como *star-system* de la *National Geographic*, es decir, donde le sugiere al PROFESOR que a la gente lo que le interesa no es que HARRIET haya recorrido doscientos años de Historia de Europa, no lo que la gente diga sino cómo lo diga...

Este punto puede servirnos para pensar en qué medida Juan Mayorga reflexiona acerca de cómo contar la historia. Podemos pensar que la capacidad de imaginación del espectador –su capacidad de lector– pueda verse reducida en una pieza como *La tortuga de Darwin*, al menos, si la comparamos con la extraescena del Berlín de *Himmelweg* o la Ley de extranjería en *Animales nocturnos*. Y el caso es que la presencia de HARRIET se nos presenta como innegociable, sólo a cambio de complicidad: la aceptación de un animal que habla en escena. Esto es, la aceptación de la máscara, pero para que caiga, para que deleve como ocurría en *Últimas palabras de Copito de Nieve*.

Asimismo, si esta capacidad imaginativa puede verse afectada sería en relación a la tortuga y, sobre todo, si tratamos de ver en ella a Carmen Machi en todas las posibles encarnaciones. Ahora bien, ¿qué ocurre con los gemelos Demidóvitz? ¿Qué pasa con Frau Schumann? ¿Con el ruso o el alemán que dejó embarazada a HARRIET? ¿Y el paracaidista escocés? Juan Mayorga invierte en la narración, en el relato como señala García Barrientos, y esto sí que está tanto en la línea de *Himmelweg* como en las enseñanzas del MONO BLANCO. En este caso, no importaría hablar demasiado de presencia o ausencia, al menos, si la narración, la rapsodia, no deja de latir. De acuerdo con García Barrientos:

⁷⁵⁵ GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís, “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, en Mabel BRIZUELA, ed. cit., p. 42.

⁷⁵⁶ *Op. cit.*, p. 47

El poder de convicción de Mayorga como dramaturgo se puede calibrar en esta pieza, pues consigue que el espectador, siendo plenamente consciente del “juego” que la obra le propone, del artificio que sustenta ese recorrido histórico desde el punto de vista de la tortuga al que asiste con fruición intelectual y casi siempre con una sonrisa, se vaya sintiendo más y más interesado por y hasta identificado con la peripecia “personal” de Harriet, contra toda inverosimilitud y hasta el punto (creo) de alegrarse del desenlace. El equilibrio entre distanciamiento e identificación adquiere aquí primores de filigrana ya desde la dramaturgia.⁷⁵⁷

Cabe señalar, además, que también la violencia tiene su lugar en esta comedia. Así lo pensamos de acuerdo con Argüello Pitt, especialmente, en el punto donde el PROFESOR reclama objetividad al relato de la tortuga.

De este modo, a diferencia del DELEGADO de *Himmelweg*, HARRIET narra aquello que sí vieron sus ojos. Como escribe Argüello Pitt en “El otro como condición del teatro político”, la objetividad que solicita el PROFESOR no sólo reduce la otredad, sino que nos traslada a preguntarnos cómo “la idea de corporalidad instaura la idea de lo político. Son los cuerpos, los sujetos que encarnan lo político, e instalan por ello una postura ética frente a la construcción de sentido”.⁷⁵⁸

Y esta lectura nos hace prestar atención al lenguaje y, con éste, a su violencia, ya que, como se dice en *La tortuga de Darwin*, las palabras preparan muertes; las palabras matan.⁷⁵⁹ Asimismo, Argüello Pitt —que sigue el estudio de Gabriela Borgna— observa la mirada de Juan Mayorga en su teatro político, sobre todo, en relación a la “utilización” de la voz de la víctima: “«En particular intento evitar la tentación de ponerme en lugar de la víctima, de erigirme en portavoz de los sin voz». No es lo «políticamente correcto» sino justamente lo contrario la manera de denunciar sus mecanismos”.⁷⁶⁰

El dramaturgo es bien consciente que el teatro es diálogo y escucha, intercambio de “ideas y discursos”.⁷⁶¹ Pero no sólo eso, Juan Mayorga entiende que el teatro pudo ser la primera manera en la que el hombre empezó a hacer historia. La primera manera con la que pudo, quizás, pensar la experiencia.

El dramaturgo cree, y esta idea no puede ser sino compartida, que cuando el hombre miró el fuego quiso cuidarlo para hablarle tanto de él a otra gente como para representar tal vez el pasado. Ahora bien, lo que el autor tiene bien presente es el carácter asambleario que el teatro ha venido manifestando desde los mismos orígenes. El carácter político en el que se han ido compartiendo las historias.

⁷⁵⁷ *Op. cit.*, p. 47

⁷⁵⁸ ARGÜELLO PITT, Cipriano, “El otro como condición del teatro político”, en BRIZUELA, Mabel (ed.), *Op. cit.*, p.67.

⁷⁵⁹ Argüello Pitt recuerda cómo la violencia en el teatro de Juan Mayorga aparecía ya en *Animales nocturnos* desde la ley de extranjería, que dividía a la sociedad entre legales e ilegales, pero también, como decíamos, como en cualquier lugar puede aparecer el papel del policía, el del guardián de la ley, el del elegido del Estado... *Op. cit.*, 67.

⁷⁶⁰ *Op. cit.*, p. 68.

⁷⁶¹ *Ibidem.*

Sin embargo, en relación al teatro histórico Juan Mayorga parece querer hacernos una precisión. Si frente a cualquier representación teatral podríamos pensar que cada uno de los actores, cada una de las actrices encarna uno u otro personaje, cabe tener bien presente cómo cada actor, cada actriz encarnaría también un ser de otro tiempo, de otro presente que viene de un pasado, pero no para hablarnos del suyo sino del nuestro, tal y como defiende el dramaturgo.

Pero, además, para Juan Mayorga el teatro histórico tiene una misión. Y esta es la de “superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular”.⁷⁶² Así lo veíamos a partir del COMANDANTE de *Himmelweg*, por ejemplo, con la cita, con el rodeo por el que remitía a Aristóteles –a otro texto– y explicaba la idea de armonía con la ayuda de la cuerda de una peonza.

Y en *La tortuga de Darwin* la búsqueda hacia lo universal también está presente. Sin embargo, tanto el PROFESOR como el DOCTOR obvian el verdadero valor de HARRIET, la tortuga a la que el dramaturgo parece haberle cedido parte de su pensamiento. Para compartir, la persona ha de coser el presente a la sociedad, el presente de cada uno a la historia. A una historia donde la memoria, en el teatro de Juan Mayorga, se presenta como matriz, como madeja. Como entiende el dramaturgo: “La historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida. Antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica”.⁷⁶³

Y este pensamiento, que se hilvana con el de Hannah Arendt que citábamos más arriba acerca de la investigación, hace que Juan Mayorga sea consciente de cómo el teatro sólo es histórico en la medida en que es actual. Es decir, allí donde el pasado no coloniza el hoy sino que lo tensa. Además, el pasado está abierto. Ahora bien, como piensa Juan Mayorga en “El dramaturgo como historiador”, el peligro está, por un lado, en creer que la palabra puede decir aquello que fue tal y como aconteció. Por otro, en “aspirar a un teatro histórico desinteresado”.⁷⁶⁴

El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época.⁷⁶⁵

El teatro histórico, piensa el dramaturgo, ha de poner al espectador en el punto de mira. Hacerle testigo. Hacerle viajar como viaja HARRIET con el contexto que rememora. De acuerdo con Juan Mayorga, lo verdaderamente interesante es como el teatro histórico, justamente por hablarnos de un pasado, nos puede llegar a decir aquello que una “época aún no podía saber sobre sí misma y que sólo el tiempo ha revelado”.⁷⁶⁶ Y ahí está la responsabilidad. En la construcción del pasado, del presente, en la elección –trágica,

⁷⁶² MAYORGA, Juan, “El dramaturgo como historiador”, *Op. cit.*, p. 209.

⁷⁶³ *Op. cit.*, p. 214.

⁷⁶⁴ *Ibidem.*

⁷⁶⁵ *Ibidem.*

⁷⁶⁶ *Ibidem.*

podríamos decir— de la que cabe reflexionar acerca de su qué, de su cómo. Y en el teatro histórico ésta no puede ser baladí. Según Juan Mayorga, “esa responsabilidad debe tomar una decisión: cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época”.⁷⁶⁷

Y ese es el aspecto interesante, el moral, el ético, en el que sobre la decisión queda determinado lo innegociable. Es decir, saber “si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza”.⁷⁶⁸ Para el dramaturgo, el teatro histórico —y aquí cabe insistir que hablamos de aperturas y de posibles— ha de ser crítico, poner el dedo en la llaga, en las heridas que la actualidad no ha sabido cerrar.

Hacer resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas. El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo en cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro. [...] El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.⁷⁶⁹

Bien podríamos decir que este teatro histórico —esta idea de teatro— se empeña en encontrar las luciérnagas de las que habla Didi-Huberman. El autor de *Supervivencia de las luciérnagas* relata cómo hacen falta unas cinco mil luciérnagas para obtener una luz similar a la de una vela. El interés de traer aquí esta imagen es la comparación que de ella se establece alrededor de la literatura menor de Kafka. Si como sabemos, existe para Deleuze y Guattari una literatura menor —una teatralidad menor, anotábamos con la mirada de Claire Spooner a Sanchis Sinisterra—, cabría entonces una luz menor para la filosofía en Occidente. : “«Un fuerte coeficiente de desterritorialización», de manera que todo en ella habla del pueblo y de las «condiciones revolucionarias» inmanentes a su propia imaginación»”.⁷⁷⁰ Según Didi-Huberman:

No se trata ni más ni menos que de representar nuestro propio «principio de esperanza» a través de la manera en que el Antes encuentra en el Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio futuro. [...] En nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política.⁷⁷¹

Hablamos de lo intempestivo. Y pensamos en Nietzsche, en Walter Benjamin, en María Zambrano, en Buero Vallejo, en Juan Mayorga, en Laila Ripoll, en La Zaranda... Sin

⁷⁶⁷ *Op. cit.*, p. 215.

⁷⁶⁸ *Ibidem.*

⁷⁶⁹ *Op. cit.*, p. 216.

⁷⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012, p. 39.

⁷⁷¹ *Op. cit.*, p. 46.

embargo, para seguir indagando en este teatro histórico creemos que es pertinente volver a las palabras de Giorgio Agamben, en esta ocasión, las de “¿Qué es lo contemporáneo?”, donde encontramos cierta similitud tanto con la idea que venimos defendiendo como con la mirada de nuestro dramaturgo. Tal vez, al menos, podamos ver alguna luciérnaga y aproximarnos un poco más al Ángel de la historia, que en breve desarrollaremos.

En “¿Qué es lo contemporáneo?” la intención del filósofo italiano es pensar lo contemporáneo, la actualidad y la actualización, asunto ésta última a la que dedicamos nuestra atención al abordar las formas de la tragedia y su actualización, especialmente, con la ayuda del pensamiento de Reyes Mate.

Asimismo, en el texto recogido en *Desnudez*, Giorgio Agamben centra su mirada en el pensamiento nietzscheano y, en relación a la actualidad, detalla cierto “desfase”, un desacuerdo, podríamos decir, entre el presente y ese otro tiempo que se traería hacia el hoy. Tal “desfase” lleva al filósofo italiano a entender cómo lo contemporáneo sería el tiempo que no coincide a la perfección con el presente, es decir, que, en cierto modo, le es inactual. Y sin embargo, justo por eso, justo a partir de ese anacronismo, a pesar de esa tensión, de esa no coincidencia plena, se presenta capaz, entiende Agamben, de aferrar su tiempo: “La contemporaneidad es [...] esa relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo”.⁷⁷²

Si bien sólo abordaremos algunas de las ideas más interesantes que Agamben desarrolla en relación a lo contemporáneo, no queremos dejar de prestar atención a la lectura que realiza acerca del poema “El siglo”, del ruso Ósip Mandelstam. Adjuntamos aquí sus primeros versos:

Siglo mío, bestia mía, ¿quién podrá
mirar en tus ojos
y soldar con sangre
las vértebras de dos siglos?⁷⁷³

Según entiende el filósofo, el poema reflexiona tanto acerca de la figura del poeta como de la época en la que vive, es decir, de su contemporaneidad. Para Agamben, el poeta se presenta como la fractura que impide al tiempo su composición y, a su vez, “la sangre que debe suturar la rotura”.⁷⁷⁴

Pero hay otro aspecto bien interesante. Este es el paralelismo entre el tiempo de la criatura y el tiempo del siglo que se presenta como uno de los ejes principales del poema. Si más adelante volveremos a prestar atención a la mirada de la criatura, por el momento bien vale la pena destacar esa idea —“la sangre que debe suturar la rotura”—, ya que puede relacionarse, entendemos, con la idea que Nietzsche plantea acerca de la escritura. Es decir, “escribir con sangre”.

⁷⁷² AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 18

⁷⁷³ *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

En *Nietzsche. Una introducción*, Gustavo Varela detalla cómo un pensamiento no influye en otro, sino que se desangra en él. Según entiende el filósofo argentino, la filosofía de Hume no influiría en la de Kant, sino que es Kant quien desangraría a Hume. Lo heriría allí donde necesita. Y esa es la relación que se nos plantea para comprender los pensamientos, para caminar entre ellos, podríamos decir. Una relación, continúa Varela, que no puede ser causal sino de apropiación: “Es el presente el que confisca el pasado y no el pasado el que determina el presente”.⁷⁷⁵

Ahora bien, para Agamben, contemporáneo es aquel o aquella que no aparta la mirada de su tiempo. Sin embargo, no para ver la luz, sino la sombra, la oscuridad. Y aquí el filósofo parece querer dejar bien claro que en tal percepción no hay espacio para la pasividad sino para la tarea y la habilidad, que destaca como particularidad. Asimismo, podrá llamarse contemporáneo –y Juan Mayorga lo es– aquel o aquella que no “se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad”.⁷⁷⁶ Pero como señalamos a partir de *Ante la ley*, también el deslumbrar de ésta puede dejarnos ciegos.

Que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo.⁷⁷⁷

Sin embargo, de acuerdo con Agamben, para que surja tal mirada –para que ésta pueda ser llamada– cabe insistir en la urgencia de lo intempestivo. Es decir, en la necesidad de una tensión hacia lo anacrónico, hacia lo inactual que nos permita ver las tinieblas.

Otro punto que quisiéramos traer a colación es el de la etimología de “arcaico” que, como recuerda el filósofo, remite a una vuelta al origen que, aquí, ha de conectarse con la contemporaneidad. A través de cierta arqueología –cosmología podríamos decir con el Blanqui de *La eternidad por los astros*–, lo contemporáneo no marcha en busca de un ayer lejano, retrocede “a lo que en el presente no podemos en ningún caso vivir y, al permanecer no vivido, es reabsorbido sin cesar hacia el origen sin poder alcanzarlo jamás”.⁷⁷⁸

Desde esta idea suenan ecos de Kafka, de Benjamin y, quizás, también del Montaigne que recoge Juan Mayorga en su teatro. Nuestro dramaturgo, lo sabemos ya, ve a los hombres y mujeres del pasado como sus contemporáneos. De ellos se puede aprender, a sabiendas, piensa Mayorga, que no se puede ser portavoz. Del pasado, como veremos, se pueden hacer rizomas, mapas, cartografía, dibujos, pero no calcos. Según Juan Mayorga:

⁷⁷⁵ VARELA, Gustavo, *Nietzsche. Una introducción*, Buenos Aires, Quadra, 2010, p. 107. En este deseo para un latido otro estaría de nuevo “la cita” en Walter Benjamin, esa escritura para otro tiempo, para un momento secreto entre las generaciones próximas. Esa lectura que hemos señalado con Juan Mayorga en la que el pasado desconoce sobre su presente. Ermundt Wizila define ese momento como acto, –poético–, como una mística sobria en la que Benjamin “enviaba mensajes a la posteridad” (Ermundt WIZILA, “Melinita en la cartera: Volker Brau lee a Walter Benjamin”, en Juan Barja y César Rendueles (eds.), *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 59).

⁷⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁷⁷ *Op. cit.*, p. 22.

⁷⁷⁸ *Op. cit.*, p. 26.

No pretendo reconstruir el pasado tal como fue –objetivo, a mi juicio, ilusorio, y que en todo caso desborda mi capacidad–, sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro.⁷⁷⁹

En la escritura mayorguiana laten palabras que vienen de otro tiempo. Para Carmen de las Peñas, los referentes en el teatro de Juan Mayorga irían desde la herencia del teatro griego hasta Brecht o hasta el teatro documento, donde incluso podrían rastrearse ciertas concomitancias, desplazamientos, con el teatro de Calderón “cuando pone de manifiesto la incertidumbre de una realidad que sólo es representación o sueño”.⁷⁸⁰ O pesadilla, si tenemos en cuenta obras como *Himmelweg* o *Animales nocturnos*, o la propia *Penumbra*, coescrita con Juan Cavestany con resonancias a *El hombre de la arena*, de E.T.A Hoffmann, donde lo siniestro, tal y como entiende Didi-Huberman, reside en arriesgarse “a no ver más”...⁷⁸¹ Rastrear todas las influencias teatrales e intertextuales en la obra de Juan Mayorga se nos presenta, afortunadamente, un imposible. Sus temas, sin embargo, son más recurrentes. Según De las Peñas, aquellos que remiten a su teatro histórico, son los de “la ocultación de la verdad en la Historia y la coexistencia de la cultura y la maldad”.⁷⁸²

Según la investigadora, Juan Mayorga tendría presente la manipulación que la historia hace de los hechos, aspecto que bien podemos conectar con el interés del dramaturgo en invertir en ficción para potenciar la imaginación y la interpretación. Con su escritura se asiste a un “un acercamiento a la actualidad”.⁷⁸³ Ahora bien, teniendo en cuenta lo anotado a partir de Giorgio Agamben, si Walter Benjamin escribía para generaciones futuras, Juan Mayorga trata de recuperar esos mensajes para la memoria. Es decir, Juan Mayorga *desangraría* a Walter Benjamin, podríamos decir siguiendo la lectura que establecíamos con Gustavo Varela a partir del pensamiento nietzscheano.

Como entiende Agamben, Walter Benjamin escribía “que el índice histórico en las imágenes del pasado muestra que éstas alcanzarían la legibilidad sólo en un determinado momento de la historia”.⁷⁸⁴ Y nuestro dramaturgo sabe de esa lectura, sabe que la verdad tiene hora, asunto del que, además, ha reflexionado en *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, cuando en el pensamiento del filósofo alemán lee la “verdad como muerte de la intención y la idea como mónada”.⁷⁸⁵

Asimismo, hemos de tener presente de nuevo las tesis benjaminianas, concretamente, allí donde pareció darse el salto “realizado bajo el cielo despejado de la historia”, allí donde dará paso a la dialéctica, donde será el progreso quien sea asaltado por el peso del cielo –el cielo de Calderón convertido en teatro, apuntaba Reyes Mate–. El cielo y los sonidos de África que anhelan tanto el GUARDIÁN como su mujer en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. El cielo donde leer el destello, como entiende Federico Galende, que da

⁷⁷⁹ *Op. cit.*, p. 219.

⁷⁸⁰ DE LAS PEÑAS GIL, Carmen, *Op. cit.*, 23.

⁷⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 159.

⁷⁸² *Op. cit.*, p. 23.

⁷⁸³ *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 35.

inicio a la revolución para que ponga “la historia ante su abismo”.⁷⁸⁶ Y sin embargo, no puede haber imagen de la historia, al menos, de forma objetiva. No puede haberla como desea verla el PROFESOR de *La tortuga de Darwin*.

Al tratar la idea de traducción benjaminiana veíamos que la vasija estaba rota. Sólo así podía presentárenos. Por sus brechas, la brecha donde habita el poeta. Por sus fisuras puede entrar el aire para la interpretación. Y esta es la aventura de la que habla Ricardo Forster en *Benjamin. Una introducción*, donde el pasado contiene olvido, promesas no cumplidas como los viajes que rememora HARRIET; las pérdidas, diría Jorge Dubatti al abordar la historia del teatro en tanto que historia de lo perdido.

Una aventura en la que el historiador, “El dramaturgo como historiador”, escribe Juan Mayorga, sería a nuestro parecer como ese poeta atravesado por el tiempo y la lengua. Por lo que se recuerda y se olvida de ella, piensa Forster, por las lecturas que tratan de “leer el lugar del dolor, del sufrimiento, leer aquello que cayó en el olvido”.⁷⁸⁷ Y así lo hace el dramaturgo con HARRIET, dándonos a leer como Copito, aunque rememorando ya sin libros.

Según Forster, para Walter Benjamin –aquí leemos también el pensamiento de Joan-Carles Mèlich y el de Marc Augé– recordar sería olvidar. No “hay mecanismo rememoratorio que no sea también una travesía por el olvido”.⁷⁸⁸ Como nos recuerda el poeta Roberto Juarroz en *Poesía vertical*, o Harold Pinter sugiere en *Night*, se recuerda entre dos. Para Forster, olvidar

No es cerrar las puertas de la memoria arrojando al tacho de los desperdicios aquello que nos aconteció, sino, por el contrario, es abrir permanentemente nuevas puertas. [...] Para el autor que recuerda, el papel principal no lo tiene lo que él haya experimentado, sino el tejido de sus recuerdos, la tela de Penélope de la rememoración.⁷⁸⁹

Y HARRIET no deja de abrir esas puertas. La escritura de Juan Mayorga no deja de horadar, al menos, en la medida en que la tortuga trata de hablar aquí sobre lo silenciado, especialmente, para cuestionar qué se quiere heredar de la tradición.

Además, Ricardo Forster presta atención a cómo algunos descubrimientos del propio Darwin y sus ciencias sociales desembocaron “en los racismos biologicistas que acabarían fecundando al nacionalsocialismo”.⁷⁹⁰ Según el investigador, cabría plantear –y así entendemos que desea Juan Mayorga con Walter Benjamin– un proyecto “pedagógico capaz de rediseñar el itinerario de los seres humanos de acuerdo con esta visión racional

⁷⁸⁶ GALENDE, Federico, *Walter Benjamin y la destrucción*, *Op. cit.* p. 66 y p. 151. Cabría tener en cuenta que, Benjamin como otros pensadores próximos a él, creyeron poder asaltarlo. Como recuerda Forster, Benjamin trató de tomarlo por asalto siendo a su vez víctima de la catástrofe

⁷⁸⁷ FORSTER, Ricardo, *Op. cit.*, pp. 34-35.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ *Ibidem*.

⁷⁹⁰ *Op. cit.*, p. 47.

evolutiva de la vida y de la sociedad”.⁷⁹¹ Y para ello, es preciso entender que, desde Nietzsche, la verdad está rota, hecha pedazos. Como apunta Forster:

La muerte de Dios lleva consigo el fin de la verdad como fundamento. Que la verdad ha estallado, se ha partido en mil pedazos, que la verdad se convierte, o desde siempre lo fue pero no lo sabíamos, en una fábula, en un relato, en una aventura del lenguaje, en un conflicto de palabras, en una construcción histórica, en una violencia a través de la cual alguien impone aquello que es su propia mirada del mundo.⁷⁹²

Hablar de la muerte de Dios nos concierne. Según lee el investigador argentino en Nietzsche, lo que en ella habría muerto es la proyección del hombre, la “propia proyección”.⁷⁹³ Lo que parece descubrirse ahora es la ficción, en este caso, la duda que aún vive en la BETI de *La tortuga de Darwin*, que sigue creyendo, aunque también ella lo haya asesinado. En la muerte de Dios, piensa Forster, cabe leer otras tantas: la del ideal, la del sentido, la de las utopías...

La muerte de Dios pone en cuestión toda una serie de representaciones. Representaciones forjadas, algunas, en el interior de la Modernidad y otras que siguen la ruta de lo más arcaico de la experiencia humana.⁷⁹⁴

Para el investigador argentino, Nietzsche abriría la puerta a una nueva historia, donde el interés parece residir en tratar de llenar por completo –y a cualquier precio– la ausencia misma de Dios. Colmar esa falta, quizás –o sin quizás– con una presencia ilimitada del progreso. Y a eso es a lo que se opone el pensamiento benjaminiano y el teatro de Mayorga. A que el padre de Kafka en *Cartas al padre* ocupe todo el mapa.

Ahora bien, si con Giorgio Agamben señaláramos lo contemporáneo como una tensión entre presente y pasado, Forster entiende que ésta –la tensión– está entre lo que ha sido y el *jetzt-zeit*, el tiempo ahora. No hablamos de un discurrir en el tiempo sino, de acuerdo con el investigador argentino, de “una imagen en su discontinuidad”.⁷⁹⁵ De ahí que también apunte hacia las líneas de fuga desde las que se piensa la dialéctica. La mirada del poeta. La mirada de Juan Mayorga y el lugar desde donde HARRIET narra. Es decir, no el despacho del PROFESOR ni el hospital del DOCTOR, sino el de la propia rememoración. Para afinar esta lectura, consideramos necesario realizar una recapitulación sobre alguna de las ideas ya planteadas, ya que creemos que vale la pena volver a poner sobre la mesa algunos de los aspectos del capítulo anterior.

La primera observación tiene que ver con la mirada que tanto Giorgio Agamben como Massimo Cacciari destinaban alrededor de la puerta abierta de *Ante la ley*. Es decir, cómo esta puerta abierta se relacionaba con la *nuda vida*, con la idea de que la ley se aplica

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁹³ *Op. cit.*, p. 68.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ *Op. cit.*, p. 76.

desaplicándose. Este aspecto nos permitía, además, reflexionar cómo el animal era capaz de verlo todo por vivir —por estar ya, decíamos— en lo abierto.

En este punto tanteábamos también el pensamiento de Marina Garcés sobre la posibilidad de abrir los posibles, punto al que sumábamos la mirada de Fernando Bárcena, especialmente, en torno a cómo la mirada puesta en la contingencia podría permitir una lectura otra del mundo.

Nos deteníamos también en el pensamiento de Deleuze y Guattari, en concreto, para señalar cómo la ley se confunde con su enunciación. Asimismo, observábamos que en *Últimas palabras de Copito de Nieve* podía nacer la confusión al tomar por ciertas las palabras del GUARDIÁN, esto es, la enunciación que sobre la ley hace éste; el tomar por cierto aquello que la ley cree poder decir y puede leerse.

A su vez, planteábamos la posibilidad de un paralelismo entre el CAMPESINO y el animal, al menos, en la medida en la que ambos no pertenecen a la ciudad, a la polis. El animal podría “ver” la luz, mientras el campesino moriría cegándose en ella.

Además, en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Juan Mayorga nos presentaba la caída de la máscara No la representación de las emociones, no el parecer, no la historia de felicidad de MARGARITA, sino el hiato, entendemos, entre el hombre y el animal. ¿A dónde queremos llegar? A indagar la máscara de HARRIET.

Si Copito remitía a Montaigne para ver cómo filósofos y médicos han tratado de repartirse el sentido, en *La tortuga de Darwin* Juan Mayorga vuelve a insistir en esa idea. Ahora bien, la diferencia reside en que sustituye a los filósofos por los historiadores. Además, si decíamos con Rilke que la criatura lo ve todo, si todo ángel es horrible para el poeta de *Las elegías de Duino*, HARRIET, frente al progreso, mirará la Historia desde abajo, desde los pies.

A lo largo de *La tortuga de Darwin*, HARRIET remite a sus posibilidades de tornarse bien humana o bien animal. Y esta es la pista que nos lleva a pensar su máscara. Es decir, pensarla como humana y como animal. Sin embargo, para ello hemos de afinar un poco más. Entendemos que no hemos de centrarnos ya en la frontera difusa entre civilización y barbarie, sino en lo que atañe a ángel e infante. Creemos que desde ahí Juan Mayorga realiza un nuevo guiño al pensamiento de Walter Benjamin, muy especialmente, en torno al *Angelus Novus*.

Si estamos encaminados, el dramaturgo plantearía una HARRIET que, en su rememoración, no obvia las posibilidades con las que cuenta el poeta, que habrían de trasladarse a las del historiador. Insistimos, el interés reside en la mezcla animal-humana. La palabra de HARRIET, la de Juan Mayorga, parece querer hablarnos de aquello que el ángel calla. Es decir, aquello que sabe el Ángel de Historia aunque no se detenga. Y ese es nuestro propósito, prestar atención a lo que de infancia, de ángel y de animal se vislumbra en *La tortuga de Darwin*.

4.4. Infancia, animal

En *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Jorge Dubatti, que estudia el pensamiento benjaminiano, explica cómo el teatro es un ser aurático capaz de remitir a un orden ancestral del hombre, a un tiempo bien antiguo que puede ligar al ser junto con su origen. Asimismo, Dubatti retoma los postulados de Giorgio Agamben para afirmar el teatro como experiencia vital, efímera y relacionada con la infancia: “in-fale”, el que no habla. Ahora bien, en relación a la experiencia teatral, el investigador argentino, presta atención a cómo en la medida en que continuemos siendo infantes, nuestra experiencia excederá “el orden del lenguaje”. Y esto se debe a que el teatro, apunta Dubatti, se “cuece en el fuego de la infancia”.

En el corolario trece de *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Dubatti explicita que el teatro, en tanto que acontecimiento, no es más que lenguaje, experiencia, donde la infancia “presente en la existencia del hombre” implica un adelanto a la semiótica a favor de la poética como rama de la Filosofía del teatro. De este modo, Dubatti entiende que

para la primera el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico. Por su naturaleza convivial el teatro es fundamentalmente experiencia viviente: por la experiencia, el teatro religa con lo real. Con el fuego de la infancia, con el ente metafísico de la vida.⁷⁹⁶

De acuerdo con Jorge Dubatti, el estudio del teatro exigirá la figura de “un investigador filósofo del teatro” –y Juan Mayorga lo es– que, “por encima de toda normativa y libre de juicios universales, ponga en escena “un teatro del Pensamiento, una escritura por la que se accede a aquello que el pensamiento tiene de único, de irrepetible, el pensar como experiencia”.⁷⁹⁷

En *La tortuga de Darwin*, la HARRIET de Mayorga es un animal que habla. Viene de lejos. Y allí quiere volver. A las Galápagos. Es una transeúnte. Ha atravesado las ciudades europeas, y de ellas lleva su carga. Quiere vengarse del progreso. Ha venido a reclamar sus papeles.

Podríamos pensar que la tortuga, como en el CAMPESINO de *Ante la ley*, también desea volver a la infancia, pero no haciéndose pequeña como leíamos con Jacques Derrida acerca del final del cuento de Kafka, sino a la infancia en tanto que origen, en tanto que primitivo. Lejos del hombre, de su “todo es posible”.

HARRIET no deja de contar cuanto se le requiere. Sus vivencias se abren como una colección de cromos, de recuerdos; situaciones imposibles para la razón. Esas son las brechas que presenta Juan Mayorga en el discurso de la tortuga, las líneas por las que viaja la imaginación. Y la utopía. O como señala Ricardo Forster cuando habla del ensueño

⁷⁹⁶ DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Textos Básicos Atuel, 2010, pp. 49-50.

⁷⁹⁷ *Op. cit.*, pp. 34-35 y 49-50.

benjaminiano, “los momentos de fisura por donde se cuele la esperanza, por donde se cuele el resto”.⁷⁹⁸ Pero ahondemos en la infancia, en esa idea política de «quehacer».

Según entendía Walter Benjamin, la infancia sería el darle un traspie a la mirada burguesa. Presentarle a su perspectiva organizadora una manera otra de pensar, una manera otra de habitar el mundo. Según Forster, para el infante “las cosas no son parte de una cadena de montaje”,⁷⁹⁹ sino que cada una de ellas tiene su propia vida, su propio lenguaje. De este modo, la niñez ha de ser entendida, piensa Forster, desde la perspectiva de un caminar desacompañado, con distracción. Los niños “ven cada cosa como si fuera única”.⁸⁰⁰ Y HARRIET no anda lejos de esa mirada. De ese aura.

Con diferencias a Copito, también ella nos da a leer. En este caso, un libro que es planteado como imposible –como extensión, como exceso–, aunque no por ello la tortuga se rinde en su configuración. Hablamos del lazo entre la ficción y la realidad de la que ella misma también es lectora, lee la “Historia”, pero abriéndola con sus viajes. HARRIET nos da escenas, estampillas pensaría Walter Benjamin que, según Forster, hablarían “del otro lado del umbral, en esa zona donde el mundo se vuelve territorio abierto, plural y cargado de una diversidad irreductible al trabajo unificador del concepto”.⁸⁰¹

Es en ese caminar desacompañado donde habita la crítica al historicismo, la mirada lineal de un tiempo vacío frente “la posibilidad de un mundo en estado de promesa”,⁸⁰² que cada cosa guarda para el niño.

Y frente al historicismo, que miraría lo grande, frente al PROFESOR, frente al DOCTOR, frente a la BETI de *La tortuga de Darwin*, HARRIET resiste. Les da lo que piden, aunque sólo al principio. Sabe que en ellos vive el olvido.

Según Ricardo Forster, el ser adulto para Kant, el ser ilustrado, es un ser autónomo, mientras que la infancia es el lugar vacío. Contraria a la mirada del filósofo de las luces, la de Benjamin es la de sus antípodas. Como explica Forster, el adulto permanece en el mundo del olvido, en el mundo de la mercancía, y no cabe sino remarcar aquí cómo es vista HARRIET por el PROFESOR, por el DOCTOR, por BETI.

⁷⁹⁸ *Op. cit.*, p. 89.

⁷⁹⁹ *Op. cit.*, p. 97.

⁸⁰⁰ *Op. cit.*, p. 98.

⁸⁰¹ *Op. cit.*, p. 100.

⁸⁰² *Ibidem*. De modo similar, en “La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos”, Pérez Rasilla remite a la tensión del andar y el desequilibrio con la idea del estar vivos que entiende Jose Luís Pardo. A esta mirada, Pérez Rasilla suma los postulados de Agamben allí donde ambos remiten a conceptos como “pliegue”, “cesura”, “vacío”, pero, en este caso, para remitir al dolor o la enfermedad como “signos inconfundibles de vida, como ha subrayado Pardo: “Saberse mortal es sentirse (oírse a sí mismo) vivo”. Lo interesante del texto de Pérez Rasilla es la relación que establece entre tal pliegue y la intimidad “que nos hace ser otros o, mejor aún, ese pliegue que nos integra en la Historia. La historia como construcción y como destrucción, como vida y como muerte. La intimidad adquiere así una condición política” (Eduardo PÉREZ RASILLA, “La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos”, en CORNAGO, Óscar (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, Madrid, Continta me tienes, 2011, pp. 181-203).

De acuerdo con el investigador argentino, no queremos enarbolar la infancia como una edad bucólica, sino pensarla como “el lugar donde podemos recoger aquellas marcas que nos permiten seguir huellas que, quizás, iluminen el derrotero del adulto, la trama profunda de una vida”.⁸⁰³

Lo que Walter Benjamin reclama, lo que reclama Juan Mayorga con HARRIET, es la rememoración de los sueños no realizados, las posibilidades por abrir, las promesas no cumplidas, el deseo de una “felicidad posible aunque postergada por las injusticias de la historia, que son un motivo para él clave en la posibilidad de transformar el presente”.⁸⁰⁴ En otras palabras, que el COMANDANTE de *Himmelweg* no vea en la peonza una imagen sin otro lado, única. Y aquí cabe tener presente cómo narra HARRIET, cómo comparte sus viajes. Walter Benjamin establecería un lazo entre pérdida de experiencia, lenguaje vacío y dejadez en la narración —una *lengua en pedazos* diría Juan Mayorga—, pero de la que, con sus vivencias, con su memoria, la tortuga trataría de sumar los detalles. Como entiende Ricardo Forster:

El pasaje histórico del lenguaje narrativo al lenguaje de la información. [...] Allí donde la experiencia cae en los mecanismos de la información lo que se desvanece es ese costado impronunciable, eso no reducible a conocimiento que es propio de esa “mitad libre de explicaciones”, es decir, que elude la tentación de la universalidad y la necesidad, fundamentos del conocimiento científico que definirá el nuevo y triunfante concepto de experiencia que se desplegará en el interior de la modernidad.⁸⁰⁵

Si Walter Benjamin remite en todo momento a la experiencia, es bien consciente cómo la recuperación de ésta se plantea como una utopía. Si de la mano de Fernando Bárcena decíamos que es Descartes quien va ganándole la partida a Montaigne, con Ricardo Forster y con el Agamben de *Infancia e Historia* podemos decir ahora que, entre otras, es la Modernidad y sus derivas hacia la noción de experimento —su fe en el progreso— la que tiene en jaque a la sensibilidad y a la experiencia común, que Walter Benjamin reclama y Juan Mayorga traslada a su dramaturgia. En este caso, con HARRIET a través de la rememoración. En favor de la escucha. Según Forster:

Sin el esfuerzo de la rememoración, sin volver a escuchar las narraciones olvidadas, sin auscultar lo no pronunciable del lenguaje, el destino cierto es la barbarie. [...] La historia, según Benjamin, no es sólo y puramente una acumulación necesaria, homogénea y lineal de acontecimientos que nos llevan hacia el futuro, sino que la historia es sorpresa, inquietud, estado de catástrofe, estado de excepción, tal vez sin garantías, ese sujeto desarmado, perdido de sí mismo, expropiado, fragmentado, pueda encontrar en lo otro de sí mismo y en lo otro del mundo una oportunidad.⁸⁰⁶

⁸⁰³ Según Forster, si desde esta idea podría establecerse algún que otro puente hacia la perspectiva psicoanalítica, la mirada de Walter Benjamin parece querer apuntar hacia otros centros. *Op.cit.*, pp. 106-107.

⁸⁰⁴ *Ibidem.*

⁸⁰⁵ *Op. cit.*, p. 131.

⁸⁰⁶ *Op. cit.*, p. 138.

Cabe la resistencia, el encaramarse al mástil tronzado con el que Walter Benjamin le hace señales a su amigo Gershom Scholem. Cabe resistir, adaptarse, dice la HARRIET de Juan Mayorga. Saber que en el tablero ya no juega Dios, sino que es el ser humano quien está en juego. Saber que es desde abajo donde el dramaturgo siente que puede repararse la idea de hombre o, al menos, intentarlo, decíamos siguiendo a Serrano de Haro alrededor de *Job entre nosotros*. Si bien será en *La paz perpetua* cuando volvamos a este tema, no quisiéramos dejar de anotar el guiño que Forster dedica al pensamiento de Isaac Luria, concretamente, donde piensa que “en un sentido ontológico el mal está en Dios, es propio de su acto de creación”.⁸⁰⁷

Según Forster, no es el hombre sino Dios quien anda perdido, quien necesita del ser humano para encontrarse. Sin embargo, el fracaso parece presentarse como el horizonte posible capaz de tornar al hombre en participante, tal vez, en actor, pero como el último Copito. Sin máscara. En sintonía, entendemos, con las fases del lenguaje benjaminiano, si fue Dios quien “puso en marcha el juego”,⁸⁰⁸ es ahora a los hombres, piensa Forster, “a los que les toca desplegarlo y, si es posible, concluirlo favorablemente en lo que Luria ha denominado Tikkún o la reconciliación y restauración de lo que fue quebrado”.⁸⁰⁹

4.5. Animal, ángel

Si desde el pensamiento benjaminiano late en HARRIET una noción de infancia a través de una mirada política —una mirada no historicista, no burguesa—, queremos prestar atención ahora a lo que de ángel puede vislumbrarse en la tortuga. Asimismo, es preciso recordar la mezcolanza de HARRIET, es decir, su ser animal y humano que, a su vez, quiere abandonar. ¿Por qué insistimos en ello de nuevo? Porque pensamos que si lo inefable define tanto al infante como al animal, Juan Mayorga podría haberse decantado por la tortuga HARRIET justo para hacerla hablar de lo que el *Angelus novus* de Walter Benjamin calla. Es decir, para hacerla hablar de la lectura que Benjamin lee en la pintura de Klee. Esta hibridación poética podría trasladarse, al menos en parte, a lo que dijimos también acerca del MONO BLANCO de *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Ahora bien, nuestra atención no recae ya en la insistencia de la finitud, sino, como decíamos, en el progreso.

De este modo, es pertinente resaltar el interés que Juan Mayorga siente por la figura del *Angelus Novus*, por el ángel de la catástrofe, ya que a él le dedicó tanto una pieza teatral como parte de investigación en su tesis doctoral: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Sin embargo, antes de indagar en la imagen dialéctica del *Angelus Novus* hemos de detenernos. Antes de avanzar, hemos de ir atrás.

⁸⁰⁷ De interés es la mirada que Forster recoge de Luria, concretamente, en torno al Tzimtzun, “la ruptura de los vasos”, como una metáfora de la maraña entre Dios, la creación y el mal. *Op. cit.*, p. 153.

⁸⁰⁸ *Op. cit.*, p. 153.

⁸⁰⁹ *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

4.5.1. *Legión y Angelus Novus*

Unos dicen que es un exiliado que vuelve.
Otros, que un extranjero.
Un nómada, dicen otros.
Juan MAYORGA, *Angelus novus*

La pieza teatral *Angelus Novus* de Juan Mayorga viene de otro lugar. En este caso, de un texto breve llamado *Legión* (1994).⁸¹⁰ En ella, un GENERAL ciego dirige a una tropa prácticamente inexistente de la que sólo parece destacar un SOLDADO que, como apunta Carmen de las Peñas, parece no comprender demasiado. Se trata de seres “abocados al absurdo de una acción dramática, provocada por un caos que tiene como subtexto la crítica a la violencia irracional y al militarismo; quizás en su horizonte se vislumbre la sombra identificable del golpe de estado”.⁸¹¹

A su vez, *Legión* forma parte del proyecto *Ventolera* (1993). Como recuerda Xavier Puchades, éste sería el primer trabajo del colectivo Astillero.⁸¹² De la obra, Puchades presta atención a la ceguera del GENERAL, concretamente, a su cadena de perros lazarillo y de soldados. Todo parece ser caos, locura, frente a un enemigo invisible que hace tambalear la relación de un GENERAL que mata a su último SOLDADO. Según Puchades, la imagen de esta pieza se aproxima a la del “expresionismo más combativo de entreguerras”.⁸¹³ Destaca, además, guiños a *El traductor de Blumemberg*, a cómo en ella se reproduciría el discurso de Sorel, Schmitt o, como vimos en *Himmelweg*, las palabras de un Jünger que remitirían a la “soldadización del mundo civil”.⁸¹⁴ Una situación de guerra similar a la de *Angelus Novus*, donde “todo civil ha de movilizarse”.⁸¹⁵

Para Puchades, que tiene presente el teatro de Maeterlinck, de Beckett y de Buero, la figura del ciego en *Legión* recordaría al de *Los ciegos* del dramaturgo belga. Ahora bien, a sabiendas de que quien sobrevive es el guía. Puchades considera que éste no es un visionario como el Max Estrella de Valle, ni tampoco un Edipo, sino que “parece estar atrapado en su «visión» particular del pasado e imponerla en el presente”.⁸¹⁶ Según Puchades, los ciegos de nuestro autor suelen estar próximos al fascismo. De forma pareja, los ciegos de la dramaturgia de Mayorga, y muy especialmente en *Legión*, estarían, para Claire Spooner, “régis par la logique du «shock»”.⁸¹⁷

Ya que hemos remitido a Buero Vallejo, tal vez sea oportuno, aunque de forma breve, retomar la utilización de la ceguera en su dramaturgia, pues no es poco el rumor que

⁸¹⁰ Como detalla Xavier Puchades, la mayoría de piezas breves de Juan Mayorga escritas en ese momento –1994-1997– nacerían bajo el Teatro del Astillero.

⁸¹¹ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad, 2001, p. 20.

⁸¹² Sobre el colectivo Ventolera y sus dramaturgos integrantes, puede leerse: PUCHADES, Xavier, *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, Tesis Doctoral, pp. 628 y ss.

⁸¹³ *Op. cit.*, p. 630.

⁸¹⁴ *Ibidem.*

⁸¹⁵ *Ibidem.*

⁸¹⁶ *Ibidem.*

⁸¹⁷ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 68.

de ella resuena en las preocupaciones que Juan Mayorga aborda en su teatro. Asimismo, desde un sentido alegórico, Ricardo Doménech destaca el carácter de imperfección del que Buero Vallejo se hacía eco en su primera pieza teatral, *En la ardiente oscuridad*: “Carecemos de libertad suficiente para comprender el misterio de nuestro ser y de nuestro destino en el mundo, pero necesitamos comprender a toda costa ese misterio”.⁸¹⁸

A partir de esta mirada bueriana, Doménech concluye que la sociedad está “organizada desde y para la mentira, una sociedad que se empeña en convencernos de que no somos ciegos”.⁸¹⁹ Ahora bien, eso no quita lugar a la esperanza. Según Doménech:

Es decir, de que somos libres y felices, cuando en realidad no somos libres y somos desgraciados. [...] Pero esta sospecha no excluye la esperanza de lo imposible: la de que alguna vez podamos alcanzar la visión de la luz, para lo cual hay que empezar por asumir la verdad trágica de nuestras tinieblas y sobre esta verdad asentar nuestro vivir y nuestro convivir.⁸²⁰

La verdad es una construcción, piensa Mariano de Paco, que se centra tanto *En la ardiente oscuridad* como en la cárcel de *La fundación*, donde los personajes han de desvelar el enmascaramiento que “Las Fundaciones en las que diariamente se desenvuelven, porque las «prisiones» llegan a estar tan llenas de comodidades que dan la sensación de ser la «libertad misma»”.⁸²¹

Volvamos a nuestro dramaturgo. Dejemos a un lado *Legión* y adentrémonos en el texto *Angelus Novus*, recientemente publicado por la editorial uÑa Ro’Ta, donde el autor ha recopilado sus veinte piezas largas en *Teatro 1989-2914*.

De acuerdo con Xavier Puchades, *Angelus Novus* presenta un gran número de personajes –dieciocho o bien diecinueve, si sumamos como personaje al ángel ausente–. También el gran número de escenas llama la atención. Puchades observa cómo el hecho en sí no se contextualiza, o pasa a hacerse bajo la forma de “ciudad” o “patria”. Asimismo, señala dos tipos de órdenes. Por un lado, el del control tecnológico, que avanza de forma imparable y, por otro, el de la caída de la ciudad en su barbarie, aspecto que de nuevo se conecta con la idea de *shock*. Como sabemos, el dramaturgo ha reflexionado acerca de cómo éste favorece a la emancipación de la experiencia. Ahora bien, esto no quita que el teatro no sea un lugar de esperanza y resistencia. Al menos, la idea de teatro intempestivo – y su relación con la tecnología– tal y como Juan Mayorga escribe en su artículo “*Shock*”:

Sin embargo, y en la medida en que no se ha completado la mundialización del 'shock', la rendición a éste no es todavía un destino. Aún cabe trabajar por un teatro que afirme su

⁸¹⁸ BUERO VALLEJO, Antonio *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Doménech, Ricardo (ed.), Madrid, Castalia, 1971, pp. 20-21.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ BUERO VALLEJO, Antonio, *En la ardiente oscuridad*, ed. de Mariano De Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 29. En esta línea, Díez de Revenga recoge las palabras de Iglesias Feijoo en torno al engaño de los ojos, pero sobre todo, al juego “del ser y del parecer” por lo que a los momentos de aparición y desaparición de objetos en la pieza se refiere. BUERO VALLEJO, Antonio, *La fundación*, ed. de Fco. Díez de Revenga, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 21-22.

marginalidad en la hegemonía del “*shock*”; un teatro que construya zonas dialectales de resistencia frente al lenguaje del imperio.

Ello quizá demande, para empezar, renunciadas radicales en el uso de la tecnología. Pues la relación entre el teatro y su máquina reproduce no sólo los beneficios de la relación entre la humanidad y la técnica, sino también sus perversiones. Entre cuyas víctimas están la memoria y la conciencia. Una y otra, matrices del teatro de todos los tiempos, se convierten en preciosas rarezas en un planeta de hombres educados en el “*shock*”. De ahí que la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia constituya hoy una decisión moral y política, previa a cualquier otra y de más alcance que ningún compromiso. Pero esa opción estará abocada al fracaso si su única fuerza reside en la nostalgia de un mundo en que el 'shock' no era aún la norma. El teatro no podrá interrumpir el empuje del “shock” si no consigue ser, además de intempestivo, plenamente actual. En la enorme dificultad de esa tarea comienza, me parece, el drama del teatro de nuestro tiempo.⁸²²

En *Angelus Novus*, la acción principal toma lugar en la habitación de MARÍA donde ha entrado alguien a quien, como a HARRIET, como a COPITO, quiere dársele muerte. Puchades insiste que en el inicio de la trama parece asistirse a una novela policiaca en la que, si bien podemos partir del lugar del crimen, éste “no parece haberse producido”. Para el Doctor BORKENAU el ángel ha realizado una promesa a MARÍA, le ha prometido un mundo mejor y, por ello, pedirá su muerte. Puchades subraya el carácter particular de la “Anunciación”.⁸²³

El interés de la pieza reside en cómo el caos, que se vislumbraba ya en *Legión*, se tantea ahora bajo cierta forma de peste, de virus. Los recorridos son varios. Podemos hablar de la liberación de MARÍA de su encierro hospitalario, pero también de la declaración del estado de excepción en la ciudad. Como vemos, la reflexión entre el dentro y el afuera ya se plantea desde los primeros textos del autor. Al final de *Angelus Novus* no hay nadie que gobierne la ciudad, al menos donde el ángel sobrevuela. Sólo parecen quedar en ella guardianes. Es una ciudad sin memoria y, de acuerdo con el dramaturgo valenciano, una ciudad o un país así “está abocada a la autodestrucción”.⁸²⁴

Sin embargo, si bien en el final de *Angelus Novus* la catástrofe es evidente, hay un gesto que está lleno de esperanza. Nos referimos a la última acotación de la pieza, a la caricia de María:

El resplandor de las llamas llega hasta el límite de la ciudad. El Guardián las observa hasta que, con su espada, rompe la trampa, liberando a María y a la Niña. No sin miedo, María acerca su mano a la Niña, que acepta la caricia. Juntas, caminan hacia la ciudad.⁸²⁵

Puchades presta atención a la mirada que el dramaturgo realiza sobre el *Angelus Novus* de Walter Benjamin. Por ello, recoge las palabras que Juan Mayorga escribía en *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, concretamente, cómo este ángel

⁸²² MAYORGA, Juan, “Shock”, *Primer Acto*, núm. 273, Madrid, 1998, p. 124.

⁸²³ PUCHADES, Xavier, *Op. cit.*, p. 632.

⁸²⁴ *Op. cit.*, p. 633.

⁸²⁵ MAYORGA, Juan, “*Angelus Novus*”, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 2014, p. 218.

Es devorador de hombres, pero también niño; es destrucción y origen. Un monstruo que libera devorando es alegoría de la nueva humanidad que nace de la destrucción del viejo humanismo.⁸²⁶

Un viejo humanismo que, como sabemos, considera el fascismo “como un simple bache en su camino”.⁸²⁷ Antes de avanzar en el *Angelus Novus* como imagen dialéctica, quisiéramos añadir con Puchades cómo el gobierno de la sociedad que se alude en la pieza parece estar en manos del miedo. Además, lo interesante es que “quienes han visto al ángel son considerados enfermos y automáticamente excluidos de la sociedad”.⁸²⁸

Como vemos, Juan Mayorga presta especial atención a la figura del *Angelus Novus*.⁸²⁹ Cabe dejar bien claro que, para nuestro dramaturgo, ésta no es la alegoría de una idea filosófica u otra, sino de la filosofía misma. De ahí que Mayorga ceda tanta importancia a la mirada crítica para el historiador. De ahí que preste atención al lenguaje de éste ángel que es, entiende, “pleno y actual”.⁸³⁰

Por ello, el dramaturgo observa cómo Walter Benjamin mira al pensamiento de Karl Kraus, es decir, al pensamiento de la síntesis, allí donde resume “«la totalidad de la historia mundial al escorzo de una sola noticia local, de una frase, de una breve nota»”.⁸³¹ Es decir, la intención de Mayorga es observar cómo el *Angelus Novus* de Walter Benjamin realiza esa abreviatura al constelar, en este caso, “las víctimas del pasado con las del presente”.⁸³² Es hacia ese lugar, piensa Mayorga, hacia donde el ángel ha de orientar sus alas, hacia las víctimas, hacia el mismo lugar donde el escritor ha de volcar su palabra:

Sólo reconociéndose en ellas en el momento de peligro, las víctimas del presente que nunca escriben la historia— son capaces de resumir la historia en una imagen dialéctica—no subjetiva, inintencional, efímera.⁸³³

HARRIET es una caminante de la historia contemporánea de Europa. Como el ángel, sólo ve muertos, que anhela salvar. De acuerdo con la lectura benjaminiana de Juan Mayorga, el impulso habrá de ser tan destructivo como salvadora pueda ser la escritura. Asimismo, entendemos que tal mirada ha de ser la de la escucha, la del ser lingüístico de la cosa, decíamos. Según Mayorga, la escucha nos permitirá entender la historia allí donde en ella habite la tragedia. Para ello, el dramaturgo tiene presente que se han mirar las ruinas,

⁸²⁶ *Op. cit.*, p. 633. *Cit.* en Juan MAYORGA, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos; México, UAM-Iztapalapa, 2003, p. 97.

⁸²⁷ PUCHADES, Xavier, *Op. cit.*, p. 633.

⁸²⁸ *Op. cit.*, p. 634.

⁸²⁹ El dramaturgo es consciente que el trabajo de Walter Benjamin se aproxima a la mirada surrealista allí donde la emancipación ha de venir de los márgenes. Ya en la experiencia de los pasajes, precisa Mayorga, el filósofo rastreaba “«tanto la explotación filosófica del surrealismo —y con ello su anulación— como el intento de retener la imagen de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia en sus desperdicios»”. *Op. cit.*, p. 55. Además, Mayorga insiste en que la diferencia frente al historicismo es la de “la firmeza con que la actualidad orienta su mirada”. *Op. cit.*, p. 56.

⁸³⁰ *Op. cit.*, p. 61.

⁸³¹ Juan Mayorga entiende que la palabra de Walter Benjamin tiene la misma forma que la del autor de *Los últimos días de la humanidad*. Como recoge el dramaturgo, en el ensayo que Benjamin le dedica al hablar sobre un nuevo humanismo, se refiere “no a «un hombre nuevo», sino a un «inhumano; o un nuevo ángel»”. *Op. cit.*, p. 61.

⁸³² *Ibidem.*

⁸³³ *Ibidem.*

construir desde ellas. Sabe que es ahí donde vuela el *Angelus Novus* y las posibilidades de la historia.

En *El ángel de la historia*, Stéphane Mosès remite a dos cuentos: a *El milagro secreto*, de Borges y al *El escudo de la ciudad*, de Kafka. En el primero, el instante puede igualarse a un año para el Hladík, el autor de la pendiente tragedia *Los enemigos*, que está frente a un pelotón de fusilamiento. En el segundo, a la construcción de una torre que no llega a construirse, ya que, aunque ésta se sucede en generaciones, la evolución de la técnica les encamina a la guerra e impide a los obreros poder terminarla.

Si traemos estas lecturas a colación se debe a que, según Mosès, si existe un ángel de la historia ha de encontrarse en esa tensión: “en la intersección entre el tiempo indefinidamente prolongable del que habla el texto de Kafka y el otro tiempo, puramente interior y cualitativo, que describe el relato de Borges”.⁸³⁴ Y, paralelamente, pasado, presente y futuro, parecen surcar las mismas aguas en la mirada benjaminiana que sigue Juan Mayorga. Coexisten pues, como piensa Mosès, “como tres estados de conciencia permanentes”.⁸³⁵

En el cuento de Borges se anticipa el final, el remate de una obra –*Los enemigos*– que bajo un tiempo normal no podría haberse finalizado. En el caso de Kafka, el cuento habla de la postergación, de la construcción de una torre que no puede alcanzar el cielo, al menos, mientras no se empiece, mientras no se pongan “manos a la obra”.⁸³⁶

Según el autor de *El ángel de la historia*, si la civilización creó el sentido de la historia, es en ella donde terminaría éste por hundirse. Y sin embargo, si leemos bien, habrá de ser en ella donde haya que empezar a construir ese sentido, aunque, como sabemos ya, desde sus ruinas. Desde sus cenizas. Y de nuevo cabe tener presente la esperanza. Como indica Mosès:

El final de la creencia en un sentido de la historia no supone la abolición de la idea de esperanza. Todo lo contrario, precisamente sobre las ruinas del paradigma de la razón histórica, la esperanza se convierte en categoría histórica.⁸³⁷

Es en esta tensión donde aparece, piensa Mayorga, tanto una ruina inmensa como un viento huracanado y, entre ello, el ángel: “Dos construcciones de la historia –la historia como catástrofe; la historia como progreso– son puestas en constelación dialéctica”.⁸³⁸ Mayorga retoma el pensamiento benjaminiano para remitir al tiempo histórico, lo que late en cada instante, donde Walter Benjamin tiene presente la ausencia del Mesías:

Del tiempo histórico da Benjamin una caracterización negativa, como tiempo de ausencia del Mesías: es el tiempo el que permanece incumplido en cada uno de sus momentos. El

⁸³⁴ MOSÈS, Stéphane, *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 19.

⁸³⁵ *Op. cit.*, p. 20.

⁸³⁶ *Ibidem.*

⁸³⁷ *Op. cit.*, p. 23.

⁸³⁸ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 98-99.

tiempo histórico cumplido, dice Benjamin, es lo que en la Biblia se llama tiempo mesiánico. Una actualidad plena es aquella capaz de hacer una experiencia auténticamente universal, que no deje nada fuera de la historia. Pero una experiencia así sólo puede darse en la historia. El Mesías está fuera de la historia, pero el ángel es de la historia. El ángel es la idea de un hombre absolutamente otro.⁸³⁹

Si recordamos, de la mano de Reyes Mate veíamos en *Himmelweg* que no había cosa que beneficiase más al fascismo que se le presentase como accidente y se considerase al progreso como su opositor. Como sabemos ya, tanto para Reyes Mate como para Juan Mayorga, la colaboración entre técnica y estética encontraría en la guerra “su expresión más natural”.⁸⁴⁰

Walter Benjamin –como Kafka– avisaría de la catástrofe. De cómo con la técnica se respalda la guerra con y desde el hombre, pero sobre todo, según el maestro de nuestro dramaturgo, desde los materiales. De ahí que Benjamin vea en la Modernidad el lugar del mito, el lugar del eterno retorno. Y como señalan Reyes Mate y Juan Mayorga, “progreso y eterno retorno no son antagónicos, sino cara y cruz de la misma moneda”.⁸⁴¹ Ambos, continúan los filósofos, se nos aparecen en un *continuum*, donde el suceder ocurriría repetidamente hasta “la muerte del hombre”.⁸⁴²

En el eterno retorno estarían dadas “las condiciones para la negación del otro”. Además, señalan, la mirada de Walter Benjamin es la de un fracasado tanto por izquierdista, como por judío, de ahí que su *Angelus Novus* sea “un ángel moderno, cuyo mensaje es silencio”.⁸⁴³ Veamos la tesis IX.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel aparecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas, el ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recompensar lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede desplegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.⁸⁴⁴

⁸³⁹ *Op. cit.*, p. 109.

⁸⁴⁰ MATE, Reyes y Juan MAYORGA, “«Los avisadores del fuego»: Rosenzweig, Benjamin y Kafka”, en Reyes MATE, *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 90-91.

⁸⁴¹ *Op. cit.*, p. 92.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ *Op. cit.*, p. 102.

⁸⁴⁴ BENJAMIN, Walter, “Tesis de filosofía de la historia”, *Op. cit.*, p. 82. En *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Gershom Scholem escribe que su amigo adquirió el cuadro de Paul Klee en 1921, concretamente, en las visitas que éste le hizo en Munich. Tiempo después, cuenta Scholem, el cuadro le acompañaría en su exilio hacia París. En 1935, mientras Benjamin huía de los nazis, el cuadro permaneció bajo el cuidado de George Bataille. Walter Benjamin se suicidó en Port Bou en 1940. El cuadro llegaría a manos de Theodor Adorno para pasar después a Israel, al Museo de Jerusalén. Puede leerse Gershom SCHOLEM, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Mínima Trotta, 2004, pp. 66-67 y Reyes MATE, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 158.

Adentrémonos detalladamente en esta tesis. El objetivo es ver qué de ésta se vislumbra en HARRIET. Lo primero a destacar de este inefable ángel es cierta correspondencia con la idea de infancia que tanteábamos en el punto anterior. Ahora bien, a diferencia de HARRIET, el *Angelus Novus* se presenta como silencioso. Entendemos que Juan Mayorga querría darnos a leer la tesis IX de Walter Benjamin, la de una esperanza que es trágica.⁸⁴⁵ La esperanza que Walter Benjamin vería en el ángel de Klee.⁸⁴⁶ Recordemos que el ángel está en vuelo, justamente, en la tensión entre la ruina y el huracán y, aunque horrorizado, mira hacia atrás, como HARRIET. El ángel de la historia camina sobre los muertos y sobre los escombros de la humanidad.

En *Medianoche en la historia*, Reyes Mate observa cómo el viento de los primeros días –tal vez el *aleph*– sopla hacia adelante empujando al ángel allí donde “seguirán creciendo las víctimas y las ruinas”.⁸⁴⁷ El viento huracanado que viene del Paraíso, del origen. Asimismo, Reyes Mate recuerda cómo algunos comentaristas han indicado que en hebreo *ruag* es viento y espíritu. Un concepto de rumor bíblico que, según el maestro de Mayorga, aludiría directamente al momento de la expulsión, a la caída. Pero no sólo eso, sino que éste se hilvanaría con la figura de la historia.

La historia comienza el octavo día de la creación, es decir, cuando el hombre, una vez creado, comienza a ejercer su libertad. Que el primer acto libre narrado sea sorprendentemente una transgresión que da origen a la expulsión y, con ella, a una existencia de muerte y sufrimientos, es una manera de decir que la lógica de la historia del hombre es catastrófica. La tormenta que inaugura la historia del hombre es la misma que le expulsa del paraíso.⁸⁴⁸

Pero Reyes Mate advierte que del *Angelus Novus* cabe tener presente su paradoja. Asimismo, si la intención de éste puede llegar a ser buena, en él no cesa, piensa el filósofo, “el lamento, él seguirá dando la espalda al sufrimiento que deja tras de sí”.⁸⁴⁹ Como sabemos, también la tortuga quisiera detener la historia, por eso su recordar no se detiene. Como el ángel de la historia, HARRIET mira atrás, pero no para dar la espalda a los muertos, sino para abrir, entendemos, las puertas a otro humanismo. y, sin embargo, su opción final resulta ser vengativa en el día de su cumpleaños –el día de “la abolición del tiempo”, escribe Giorgio Agamben en *Profanaciones*–, al menos, con el PROFESOR, el DOCTOR y BETI.

⁸⁴⁵ Juan Mayorga considera que este ángel se parece a la figura de Barnabás de *El castillo* de Kafka. Según el dramaturgo, ambos pertenecen a dos mundos: “Va cada día al castillo, pero nunca duerme allí. Benjamin piensa probablemente en él cuando afirma que “el mundo de Kafka, frecuentemente jovial y habitado por ángeles, es el complemento exacto de su época” (Juan MAYORGA, “El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso”, en Beltrán M., Mardones J.M y Mate R. (eds.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Barcelona, Riopiedras, 1998, pp. 236-237).

⁸⁴⁶ La remisión a los ángeles por parte de Juan Mayorga no termina ahí. Tal y como advierte De las Peñas, en *El chico de la última fila*, CLAUDIO encuentra algunas acuarelas de Paul Klee en casa de los Rafa: CLAUDIO: Ella sale del salón. Me encuentra mirando las acuarelas de Paul Klee. Todos los títulos acaban en “ung”: “Zerstörung“, “Unterbrechung“, “Hoffnung“, “Rettung“. *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁴⁷ MATE, Reyes, *Op. cit.*, pp. 156-157.

⁸⁴⁸ *Op. cit.*, p. 163.

⁸⁴⁹ *Op. cit.*, p. 157.

Tras la rememoración de la tortuga, está su deseo de volver a las Galápagos, pero como HOMBRE ALTO y MUJER ALTA de *Animales nocturnos* no tiene papeles. Lo que intenta Juan Mayorga con HARRIET es abrir una inflexión, una alegoría para una nueva mirada hacia la filosofía. Y alrededor de ésta, es preciso anotar el abismo entre aquello que Walter Benjamin ve en el cuadro de Klee con aquello, señala Reyes Mate, que nosotros podemos ver en él. Y de acuerdo con el filósofo, el asunto remite a la intensidad. Es decir, tener en cuenta que, si no vemos más se debe a que no podemos entender aquello que el ángel ve: “Si nos fijamos en la intensidad de la mirada del ángel podemos aceptar que si nosotros no vemos más es porque no podemos descifrar lo que sus ojos ven”.⁸⁵⁰

Por ello el filósofo se pregunta, y nos pregunta, ¿qué podríamos ver en tal caso? ¿Qué podríamos encontrarnos de estar en la situación en la que vuela el ángel de Walter Benjamin? Reyes Mate cree que vemos lo mismo “que el ángel pero lo interpretamos de otra manera”.⁸⁵¹ Quizás, como en el caso de la enunciación de *Ante la Ley*, (donde tomábamos por únicas –por verdaderas– las palabras del GUARDIÁN sin tener en cuenta lo que la Ley dice), no entendemos la mirada del *Angelus Novus* porque, de acuerdo con la lectura que Reyes Mate hace de la tesis IX, no entendemos el progreso como catástrofe. Y no podemos detener su vuelo:

Lo que para el ángel es un entramado catastrófico es para nosotros incidencia menor integrable en un conjunto que tiene sentido. La última frase desvela la intencionalidad del relato. Nos está hablando desde el principio del progreso y la mirada del ángel nos lo ha descubierto como animado por una lógica catastrófica. La conclusión es que tenemos que considerar el progreso como catástrofe sí realmente queremos salir de su embrujo.⁸⁵²

Ahora bien, si recordamos, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* anotábamos que Juan Mayorga afirmaba que su teatro no es alegórico, aunque, a la vez, y estamos viéndolo, juegue con ello y, en este punto, es preciso prestar atención a la mirada que Walter Benjamin dedica al barroco.

Para Reyes Mate el carácter de lo alegórico puede detectarse en dos hilos. Por un lado, como posibilidad, como una mirada caduca que, frente al olvido, puede ser construido desde las ruinas. No como “una historia petrificada”, ya que, según el filósofo, también en las ruinas “hay vida, aunque sea vida fallida”.⁸⁵³ Por otro lado, remite a un origen cabalístico, que hilvana con un deseo de redención. En este caso, el alegorista descubriría que tras la historia truncada hay “una llamada a la reparación del mal acontecido y a la restauración de sus deseos insatisfechos”.⁸⁵⁴

Entendemos así que Juan Mayorga tantea estos dos hilos benjaminianos, especialmente, en la mirada que el dramaturgo desea para su teatro y Reyes Mate entiende

⁸⁵⁰ *Op. cit.*, p. 158.

⁸⁵¹ *Op. cit.*, p. 157.

⁸⁵² *Ibidem.*

⁸⁵³ *Op. cit.*, p. 159.

⁸⁵⁴ *Ibidem.*

para el alegorista, no de “contemplación, sino política; no fascinación, sino interpelación”.⁸⁵⁵

Ahora bien, si el *Angelus Novus* es leído por Gershom Scholem como impotente, si como señala Reyes Mate “se ha enredado en las cosas de este mundo” —y aquí tenemos en mente los ángeles de *Der Himmel über Berlin*, de Wim Wenders—, la mirada de Walter Benjamin, su pensamiento en voz de HARRIET, es totalmente diferente. Si para Reyes Mate, tal impotencia parece remitir “a la responsabilidad del hombre que hace la historia”,⁸⁵⁶ la mirada del ángel, y aquí hemos de dar un paso más, será la del alegorista. Aquello que Walter Benjamin lee en él; aquello que, como hemos indicado, traslada Juan Mayorga a su dramaturgia y, en este caso, a HARRIET.

Es decir, si el animal, si la criatura y el infante veían lo abierto, el ángel no dista demasiado de ello. Es más, la mirada de éste —alegórica— se asemejaría a la del poeta, a la de Walter Benjamin y Kafka, al menos, tal y como éstos han sido nombrados como «avisadores de fuego».

Pero además, entendemos que esa mirada hacia la apertura es la que puede encontrarse en la de nuestro dramaturgo, sobre todo, alrededor de su idea de teatro histórico: su teatro para la memoria. De este modo, si de acuerdo con Reyes Mate, la impotencia del ángel reside en su incapacidad de dar una respuesta a la catástrofe, lo que éste habría captado —y con él, Juan Mayorga— es que “la vida que yace bajo los escombros, ha oído respirar lo que parecía inerte, hasta ha escuchado un leve susurro que emerge de ese pasado abandonado y habla de su derecho a la felicidad”.⁸⁵⁷

El ángel, y tal vez el verdadero historiador para Walter Benjamin, mira atrás porque escucha el rumor. Porque sabe que aún hay preguntas que quieren colmarse. Y HARRIET sabe que el hombre avanza olvidando,⁸⁵⁸ por eso, como quiere Mayorga con Benjamin, desearía tirar del freno de la locomotora, aunque aquí no puede hacerle descarrilar del *continuum* como sí ocurría en el tren sin maquinista de *El traductor de Blumemberg*, mientras HOMBRE BAJO de *Animales nocturnos* lo repara de nuevo; mientras la CHICA de *Himmelweg* lo escucha por la noche, y no duerme... El eterno retorno, la otra cara del progreso, donde el daño no deja de reproducirse y la historia, afirma Reyes Mate, “es el cuento de nunca acabar”.⁸⁵⁹

⁸⁵⁵ *Op. cit.*, p. 160.

⁸⁵⁶ *Op. cit.*, p. 161.

⁸⁵⁷ *Op. cit.*, p. 162.

⁸⁵⁸ El hombre y el poeta, todos olvidamos. Como escribe José Luís Pardo en *La metafísica*, ese olvidar forma la “productividad genérica” que crea diferencias al azar “donde es preciso rellenar una laguna en el recuerdo del poeta. Pero las invenciones que se alimentan de tales olvidos obedecen a la ley de la darwiniana «lucha por la vida»: prosperan las que mejor se adaptan a su medio, esto es, las que tienen posibilidades de obtener mayor «éxito» entre su audiencia. El poeta va innovando en la medida en que olvida, pero las innovaciones son selectivas. Así, el mitólogo no relata una «historia que viene del pasado»; inventa, pero pasa de contrabando sus innovaciones recubriéndolas con el prestigioso barniz de la tradición arcaica, haciéndolas escuchar como si se tratase de «lo que siempre se ha dicho» (José Luís PARDO, *La metafísica*, València, Pre-textos, 2006, pp. 51-52).

⁸⁵⁹ *Op. cit.*, p. 164. Según Reyes Mate, para Benjamin, sería en la moda desde donde podríamos entender el progreso moderno, pues ésta, por muy reciente que sea, torna lo nuevo en viejo. Ahora bien, no sólo es que

Sin embargo, frente a tal eterno retorno, la lectura que de Walter Benjamin recoge Juan Mayorga para su teatro es la de pensar el final. No ya como veíamos en *Últimas palabras de Copito de Nieve* cuando abordábamos la finitud, sino la reflexión de la catástrofe en su último final, la grieta. El lugar por donde puede colarse la esperanza. Y esa es, según Reyes Mate, la tarea del historiador benjaminiano: “leer en las calaveras un proyecto de vida, frustrada ciertamente, pero pendiente”.⁸⁶⁰

4.6. El ángel y el nombre

En *Medianoche en la historia*, Reyes Mate recuerda que *Angelus Novus* fue también el nombre de un proyecto para una revista que no llegó a ver la luz. En ésta, el ángel habría de conservar un aire de actualidad, en relación, según Scholem, a aquella del “juicio final y de la destrucción”.⁸⁶¹

En *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, el amigo de Benjamin detalla que en hebreo la palabra “ángel” es idéntica a la de “mensajero”. Ahora bien, tal y como explica Reyes Mate, lo que parece interesarle a Benjamin del ángel no es la figura de los arcángeles o de Satán —el ángel caído para el Judaísmo o el Cristianismo—, sino la de la tradición talmúdica en la que, como recuerda también Scholem, el ángel nace y muere frente a Dios. Asimismo, en una vuelta de tuerca, lo que de la tradición judía sí tendría presente Benjamin es que el ángel habita en cada ser humano, que representa, afirma Scholem, “su más secreto yo y cuyo nombre, sin embargo, permanece para él oculto”.⁸⁶²

Y esta madeja se complica un poco más. Si el ángel —si el nombre secreto—, si “el yo celestial del ser humano”⁸⁶³ estaría hilvanado, entiende Scholem, al trono mismo de Dios, lo interesante es pensar la relación de oposición, de tensión. La relación con la criatura terrenal a la que el ángel ha de acompañar, que Scholem observa en Walter Benjamin, concretamente, en su *Agesilaus Santander (Der Angel aus Satan)*. Y esto no es sino una lectura “luciferina”, como, en cierto modo pueden ser también las reflexiones que Walter Benjamin establece a partir del cuadro de Klee. Pero también, esa imagen a la que remitíamos donde sería el cielo el que caiga sobre la ciudad por su propio peso —y aquí Scholem recuerda la fascinación que Benjamin siente por Baudelaire—. En otras palabras, según Scholem, la ciudad como el lugar donde Walter Benjamin reconoce “al ángel de la historia en el *Angelus Novus*”.⁸⁶⁴

se haga vieja la moda misma con su simple aparición, sino que ella revela la incapacidad del progreso mismo por cambiar nada.

⁸⁶⁰ *Op. cit.*, p. 166.

⁸⁶¹ *Op. cit.*, p. 158.

⁸⁶² SCHOLEM, Gershom, *Op. cit.*, p. 71. Además, como recoge Mayorga al caracterizar el lenguaje de Kraus, Benjamin aludía a «uno de esos ángeles que, según el Talmud, son creados a cada instante en innumerables cantidades, para, luego de haber elevado también su voz ante Dios, cesar de ser y desaparecer en la nada».

Op. cit., p. 61.

⁸⁶³ *Op. cit.*, p. 72.

⁸⁶⁴ *Op. cit.*, p. 73.

Otro aspecto bien interesante es el de la mirada del ángel, que se dirige hacia el nombre. En esta idea resuena lo anotado acerca de las fases del lenguaje benjaminiano, especialmente, alrededor de la escucha de la cosa, la tarea del poeta. Según Scholem, para Walter Benjamin, el nombre se proyecta en una imagen y no en una visión corriente, punto éste que tal vez tenga presente también Juan Mayorga cuando define su teatro como teatro de ideas.

Así que por más que el ángel de Walter Benjamin contenga una lectura luciferina, por más que su imagen se llame *Angelus Satanas*, para Scholem, lo realmente interesante del *Angelus Novus* es el nombre: “Ángel Nuevo”. Y aquí es preciso prestar atención a la mirada. Nos referimos a la que acontece entre el filósofo apreciado por Mayorga y el cuadro de Klee. Es a partir de ahí donde podemos hablar no sólo de alegoría, sino de política (poética). Según Gershom Scholem:

El ángel mira fijamente a aquel que ha llegado a poseer una visión de él, a aquel que se deja fascinar por él sosteniéndole la mirada. Pero entonces, luego de haberse demorado un tiempo con Benjamin, se aparta inexorablemente. Lo hace porque corresponde a su ser, que tan sólo ahora ha sido realmente revelado a Benjamín.⁸⁶⁵

Tal y como escribe Scholem, esta mirada nace del ángel hacia Walter Benjamin, que la devuelve allí donde el nombre secreto le es revelado.

Asimismo, según detalla Massimo Cacciari en *El ángel necesario*, el ángel conduciría a una visión en la que sujeto y objeto se fundirían, se tornarían “mónada”, constelación. Y es ahí donde Cacciari entiende que cabe ver la posibilidad del hombre por “responder a lo invisible como tal [...] a este invisible del que el ángel es el guardián”.⁸⁶⁶ Y esta es la mirada que queremos equiparar nosotros con la del poeta, con la de Juan Mayorga que afirma que la verdad tiene hora.

Para Massimo Cacciari, el ángel presenta una infinidad de nombres “del-ninguna-parte y suscita, al mismo tiempo, la extraordinaria vis imaginativa que habita el hombre”,⁸⁶⁷ imaginación que uniría al ser humano con la realidad espiritual. Un atravesar la frontera y habitar el umbral. Lo invisible, entiende Cacciari, “se ab-suelve de su ser-oculto”.⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ *Op. cit.*, p. 88. Para Gerschom Scholem, Benjamin llegaría a inscribir cierto apunte biográfico entre sí mismo y el *Angelus Novus* que quedaría redactado en varias versiones del título ya mencionado de *Agessilaus Santander (Der Angel aus Satan)*. La relación que Walter Benjamin mantenía con el cuadro era de amor: “Cuando te vi por primera vez verdaderamente, esto es, con amor, te llevé conmigo al sitio de donde venía”. Si bien es cierto que en este punto Walter Benjamin habla del amor y de la felicidad, Scholem descarta que tales palabras remitan a Julia Cohn o a Asja Acis. La primera, a quien con seguridad no había visto por primera vez en 1921, momento en el que adquirió el cuadro, y tampoco la segunda pues, según Scholem, la conocería en 1924. Además, entendemos que las palabras de Benjamin evocan aquellas de “El origen es la meta” de Karl Kraus, sin embargo, en este punto, el interés es la pregunta de Scholem por la felicidad: “¿Es el futuro de la felicidad que espera con ella, en el sentido de la felicidad deseada por el ángel, aun cuando no la ha alcanzado, o es un origen que está en otra región, situada más allá de la erótica?” Según Scholem, fuera cual fuese la experiencia mística en Benjamin, lo interesante es ver que llegaría a convertirse “en la imagen de su ángel como la realidad oculta de sí mismo”. En cierto modo, entendemos, como la HARRIET ángel-animal-infante de Juan Mayorga en busca de felicidad. SCHOLEM, Gershom, *Op. cit.*, pp. 91-93.

⁸⁶⁶ CACCIARI, Massimo, *El ángel necesario*, Madrid, La balsa de la medusa, 1989, p. 18.

⁸⁶⁷ *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

De este modo, si cuando abordábamos “¿Qué es lo contemporáneo?” decíamos con Giorgio Agamben que contemporáneo es aquel o aquella que ve las sombras —es la oscuridad la que nos permite ver las estrellas—; si con Didi-Huberman entendíamos que no hay luciérnagas si no se buscan, el pensamiento de Massimo Cacciari en torno al ángel no está muy alejado. Es más, pensamos que éste es similar a la lectura que Juan Mayorga realiza con Benjamin para el teatro. Asimismo, como el cuadro *y* aquel que lo ve, para Cacciari, distantes aunque separados

El ojo y el sol, *se ven*. Lo que queda eliminado es la distancia física, no la diferencia espiritual interna al movimiento de cada ser. Tender a la visión de lo invisible que informa al universo entero, impide todo hiato entre lo espiritual y lo corporal, pero también toda identidad.⁸⁶⁹

Massimo Cacciari observa que Dante define al ángel como una criatura muda, donde destaca cómo el conocer sería reflejar el instante de la luz en la que el ángel, explica, giraría sin cesar y, además, su inteligencia sería especulativa, sin mediación:

La especulación del Ángel procede espontáneamente de su naturaleza, al igual que los «actus et passiones» proceden de la del animal. Pura infancia del Ángel —pero infante también es el animal. [...] Mudos los dos, Ángel y animal, ya que los dos son extraños al «commercium». Es precisamente en el apogeo de su fuerza especulativa donde la figura del Ángel manifiesta esta desconcertante afinidad con la otra infancia, la del animal. Sus zodiacos se entrelazan.⁸⁷⁰

El Ángel Nuevo no pretende nada, continúa Massimo Cacciari. Ni pide ni interroga. Es el que habita en el jardín de la infancia, señala. Lo importante es que esa infancia del ángel produce “agujeros, roturas, desgarros en el *continuum* aparente del tiempo”.⁸⁷¹ Idea que Cacciari piensa que pueda haberla tenido en mente Klee en su *Angelus Novus*. “De irrevocable sólo posee su haber sido una vez, haber cantado un instante”,⁸⁷² como desea Juan Mayorga que cante la REBECA de *Himmelweg* para que exista una esperanza en su voz.

Ese instante es catástrofe de todo continuum compacto. Este instante produce un Abierto que no puede ser cerrado, no puede ser llenado, repetido-redicho-libre del cielo de los renacimientos. La libertad —a manos vacías— de este «miserable» instante, nos es dada. El último de los Ángeles conduce hacia esta libertad, el más viejo y el más joven de todos: el Ángel Nuevo.⁸⁷³

⁸⁶⁹ *Op. cit.*, p. 23.

⁸⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 140-141. Cacciari remite a *De vulgari eloquentia*, I, 2-3, de Dante. Entiende que el silencio del ángel se debe a una relación de necesidad con la del movimiento del mundo terrestre. También Rilke habla acerca del viaje del poeta entre el hombre y el ángel. En relación a la cita de arriba, volveremos a la idea del «commercium» en *La paz perpetua*.

⁸⁷¹ *Op. cit.*, pp. 58-59.

⁸⁷² *Op. cit.*, p. 69.

⁸⁷³ *Ibidem*.

De ahí que Cacciari crea que el *Angelus Novus* pueda ser el maestro del vidrio. Ahora bien, no un vidrio como el del escaparate de *Método Le Brun para la felicidad*, sino aquel que nos envíe “lastimosamente la imagen de nuestra fugacidad”.⁸⁷⁴ Para Massimo Cacciari –y entendemos que para Juan Mayorga–, la palabra es ese espejo en el que la fugacidad de la imagen nunca podrá identificarse en lo invisible de la palabra, sino en el instante. Como la verdad *en* el tiempo: “En el mismo momento en el que es signo (*semainein* –ni decir, ni ocultar) del Otro irreductible a su propia imagen y que toda imagen presupone”.⁸⁷⁵

Hablar del *Angelus Novus* es hablar de la representación. Sin embargo, Cacciari entiende que éste “no posee, no aferra, no dispone –guardado él en la mirada de lo invisible de la palabra”.⁸⁷⁶ También es desde el pensamiento de Walter Benjamin desde donde Cacciari apunta que “«si la representación quiere afirmarse como método auténtico del tratado filosófico, habrá de ser representación de ideas»”.⁸⁷⁷

Ahora bien, para este filósofo, la “idea” no puede ser propiedad de la conciencia –y poseer es lo contrario de leer, le hemos escuchado decir a Juan Mayorga en más de una ocasión–. Ésta es “un algo ya-dado en la conciencia”.⁸⁷⁸ No es la observación, ni su forma. No es su visión, ni su forma. El problema, entiende Cacciari, consiste en “el darse representativo de la idea y no de las formas en las que una «cultura de la visión», se la representa”.⁸⁷⁹

El problema es que MARGARITA y LE BRUN de *Método Le Brun para la felicidad* crean que puedan ser felices *representando* aquello que entienden por alegría. No hay imagen objetiva de la historia, decíamos. Y aquí no podemos sino recordar cómo Juan Mayorga recoge de Benjamin que la verdad es una construcción. Como afirma el autor de *El ángel necesario*, toda teoría que desease reducir la verdad al dominio “de la relación intencional está condenada a no comprender «el peculiar darse de la verdad, un darse al que se le sustrae todo género de intención»”.⁸⁸⁰

No estamos hablando de ningún tipo de trascendencia –es el otro quien nos trasciende, decíamos con Emmanuel Lévinas–. Lo que tratamos de pensar con Massimo Cacciari es que “la verdad se da inmediatamente como la cosa misma, sin la posibilidad de un cuestionamiento ulterior sobre su fundamento o razón de ser”.⁸⁸¹ De ahí que, en una dimensión simbólica, piense el filósofo que nombrar la cosa sea nombrar también al Ángel.

Ni mediador ni pontífice, él es el nombre de la tensión simbólica originaria que reúne en ella la infinita diferencia. Ángel, pero Ángel de la historia; historia, pero historia concebida

⁸⁷⁴ *Op. cit.*, p. 73. Y en este sentido, el filósofo italiano recoge las palabras del *Orfeo* de Cocteau: “Mirá durante toda la vida en un espejo y veréis la Muerte trabajar como las abejas en una colmena de vidrio”. *Ibidem.*

⁸⁷⁵ *Op. cit.*, p. 75.

⁸⁷⁶ *Ibidem.*

⁸⁷⁷ *Op. cit.*, p. 83.

⁸⁷⁸ *Ibidem.*

⁸⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁸⁸⁰ *Ibidem.*

⁸⁸¹ *Op. cit.*, p. 85.

en nombre del Ángel. En este nombre, la historia como continuum, calendario del siempre-igual, paso-transición permanente de un presente a otro presente, sucesión del *nyn*, cesa de valer. El tiempo de la representación de las ideas se libera del de la «puta» del «érase una vez», del «burdel del historicismo», de la Universalgeschichte que suma acontecimiento tras acontecimiento. Erkennen tras Erkennen. No es que el Ángel [...] huya ek-státicamente del continuum, lo «trascienda», sino que él comprende estos acontecimientos como «una única catástrofe».⁸⁸²

El tiempo de la representación de las ideas se libera del de la puta. Es decir, del “érase una vez” del historicismo, donde todo es repetición de lo mismo, donde en *La Tortuga de Darwin* de Mayorga el PROFESOR y el DOCTOR suman datos a los datos, acontecimiento tras acontecimiento. Sin embargo, frente al historicismo, frente a los hechos científicos, frente a los meros datos, frente a la objetividad que se le reclama a HARRIET para establecer las leyes de una enciclopedia de lo general, frente al continuismo que critica Juan Mayorga, Walter Benjamin piensa en un paradigma contra el positivismo. Según escribe Mosès en *El ángel de la historia*:

Benjamin afirma, contra el positivismo y su culto de los «hechos», la realidad de los fenómenos originales», es decir de los universales; por otra parte, contra el idealismo y su método de generalización abstracta evidencia la supremacía de lo concreto. El arquetipo de verdad será pues la obra de arte, donde se encarna la totalidad en lo particular.⁸⁸³

Quizás por eso HARRIET puede ser vista por un momento como obra de arte, pero surrealista. Como el Ángel de la historia, la tortuga ve en el progreso “«una única catástrofe»”. Ahora bien, el viento del progreso empuja al ángel hacia delante mientras que la tortuga no desea otra cosa que volver a su origen, a las Galápagos. *Origen es la meta*, recogía Walter Benjamin de Kraus:

Él quería «resucitar a los muertos y recomponer lo que fue roto; mantiene pactos secretos con las generaciones pasadas. Romper el carácter demoníaco, forma un todo con la crisis del tiempo como sucesión inexorable».⁸⁸⁴

Y el tiempo del *Angelus Novus*, el tiempo que explora Juan Mayorga en su dramaturgia es el contemporáneo, el intempestivo, el actual. Es el tiempo del ahora. El ahora como irrupción, como parada de ese *continuum*, como despertar. Tal y como Stéphane Mosès lee en los *Pasajes*, el despertar “no designa una transición entre el sueño y la vigilia,

⁸⁸² *Op. cit.*, pp. 92-93. También Mosès considera que la experiencia única —quizás aurática— se obtendría donde “la reminiscencia” nos ponga en contacto con “los nombres» originales”. Mosès parece querer decir que es en contacto con el nombre donde se nos abriría lo desconocido, lo absolutamente otro; donde se tejería un vacío entre cada una de esas experiencias, entre cada uno de esos contactos con su siguiente, que “designa una fase de olvido de la verdad original [...] La fase anamnesis filosófica —como la victoria sobre el olvido— no nos devuelve al estado anterior de la reminiscencia (ni a ninguno de los que anteceden); en la historia de la filosofía no hay acumulación de los conocimientos adquiridos, que haría impensable la idea misma de renovación radical”(Stéphane MOSÈS, *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 92).

⁸⁸³ *Op. cit.*, p. 110.

⁸⁸⁴ *Op. cit.*, pp. 92-93.

sino una metamorfosis, una inversión dialéctica de la conciencia”.⁸⁸⁵ Para Stéphane Mosès, el método dialéctico querrá presentarse como

El arte de conocer el presente como un mundo de vigilia al que remite en realidad este sueño que llamamos pasado [...] El despertar es la revolución copernicana, es decir, dialéctica de la rememoración».⁸⁸⁶

La revolución política que desea Walter Benjamin es la que sugiere Mosès. En este caso, “escribir la historia al revés, a partir del presente del historiador” que, además, nos permite encontrar su eco en las palabras de *La tortuga de Darwin*. Para Mosès, tal escritura habrá de darse del lado de la metáfora –“tomada a su vez de una obra literaria”– y, si leemos bien, remitir estéticamente –políticamente– a la filosofía de la historia.⁸⁸⁷ Es decir, un ahora donde el historiador mire las ruinas y construya la pérdida aunque sepa, como sabe Juan Mayorga, que ésta no será saldada.

Una construcción que nos devuelve otra vez a la tragedia, a la elección. A recordar que si el hombre habita en el devenir es, como señala Cacciari, para “transformarse, arrepentirse, cambiar de parecer”,⁸⁸⁸ justo lo que le es negado al ángel. Según el filósofo italiano, a éste solamente le queda el instante en el que su decisión “no admitirá ningún remedio, consuelo, arrepentimiento. En vano el hombre anhela ardientemente esta decisión que es la *condena* del Ángel”.⁸⁸⁹

El Ángel es «agonista», protagonista esencial del drama: él juega suspendido entre todos los ejes de la creación. Vive el comienzo como en el eschaton; representa antinómicamente necesidad y libertad, animal-zodiaco-estrella y, al mismo tiempo, perenne energía de la decisión. Por todo ello permanece en el riesgo de esa Apertura; si fuese decisión solamente, decisión fundamentada sobre nada, en relación con nada, permanecería seguro en ella. Pero la decisión es siempre decisión con relación a otro, y jamás se puede concebir de un modo absoluto; si fuese absoluta, revelaría una dimensión de necesidad, se convertiría en su opuesto. Angélica es la dimensión del ser en el que las determinaciones, que en las demás criaturas se dan separadamente, se articulan yuxtaponiéndose, resuenan simultáneamente; en la que el carácter antinómico de la creación se manifiesta polifónicamente.⁸⁹⁰

Massimo Cacciari entiende que el animal es la figura que más se acerca al ángel. Por ello nos recuerda también que Klee titula *Merb Vogel* a una de sus pinturas; “más pájaro que el Ángel. Pájaros del Alma los llama Rilke”,⁸⁹¹ coleccionistas serán los pájaros, los niños y los ancianos para Walter Benjamin... Los ángeles de Klee se acercan a los del filósofo que sigue Mayorga y, por extensión, al Ángel de la Historia. Y los de Rilke, para Cacciari,

⁸⁸⁵ *Op. cit.*, p. 125.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 125-126.

⁸⁸⁸ *Op. cit.*, p. 109.

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

⁸⁹⁰ *Op. cit.*, p. 138. Si recordamos, en *Animales nocturnos*, MUJER BAJA veía y escuchaba en el televisor tanto la VOZ DEL DOCTOR como la VOZ DE ARIES que pedía ayuda. O la VOZ DE PISCIS que escuchaba HOMBRE ALTO desde su trabajo.

⁸⁹¹ *Op. cit.*, p. 138.

remiten a *Ante la ley*. Se aparecen sobre las “Puertas reales, pero solamente se dirigen al fiel para impedirle la entrada”.⁸⁹²

La esperanza reside en el nombrar. En esa canción fugaz, en el devenir, que el ángel desconoce porque “abrir” es tarea de la persona. Y, sin embargo, cabe estar atento a las brechas, al instante, ahí reside, entendemos, el saber con el que campesino horada la tierra, aunque, como en el cuento de Kafka, olvide que vive en lo abierto, como el animal.⁸⁹³

Si como sugiere el filósofo italiano, nuestra relación con el Ángel es a través de la infancia y del animal, no es baladí que a través de la figura del *Angelus Novus* quiera Juan Mayorga hacernos volar con HARRIET y la historia –ficticia– que ella misma rememora. Asimismo, si recordamos, el dramaturgo nos presenta el ángel de la historia como reto para la filosofía y la historia. En *La tortuga de Darwin*, HARRIET, como animal, no mira lo abierto, sino lo que puede abrirse como lee Cacciari en la *Octava Elegía* de Rilke: “¡La fisura que se abre en una taza!» [...] Atravesado estas formas vive el Ángel, sometido ya para siempre a la inquietud de nuestra mirada, al gesto de nuestro adiós”.⁸⁹⁴

HARRIET habla como el MONO BLANCO de *Últimas palabras*... Pero su primera palabra fue “no”. Nació de su voz cuando vio a un niño al que le iba a caer una bomba. Eso es para ella la involución. Hablamos de la voz de la tortuga como aquella del Ángel de la historia. El deseo de Massimo Cacciari es, como podemos imaginar, que el Ángel Nuevo sea hermeneuta, que en vez de mirar a las víctimas las transporte hacia lo abierto:

Metamorfosis del Ángel Nuevo, cumplida a través de los signos de zodiaco, y precisamente a partir de estos signos, en cierto modo, destinada *ab origine*. [...] Hacia lo abierto, el objeto perdido, la ausencia; para salvar el «rostro ausente de la amada» de la «puta» del «erase una vez».⁸⁹⁵

4.6.1. *Sonámbulo*

Juan Mayorga define *Sobre los ángeles* como uno de los grandes poemarios escritos en castellano del siglo XX. Pero si hay algo a lo que el dramaturgo presta atención es a su valía como documento de crisis para el hombre europeo de entreguerras. Y eso es, confiesa, lo que habría querido tener presente para su *Sonámbulo*.⁸⁹⁶ Es decir, no el resultado de tal crisis, sino la crisis como tal.

⁸⁹² *Op. cit.*, p. 30.

⁸⁹³ Según Massimo Cacciari, el instante de la desesperación “crea aquel imprevisible desgarró en el tejido aparentemente continuo de lo visible y de sus palabras, donde se puede recoger (recordar) «la precaria, caduca tierra». *Op. cit.*, p. 143.

⁸⁹⁴ *Ibidem*.

⁸⁹⁵ *Op. cit.*, pp. 145-146 y *Op. cit.*, pp. 147-148. Sobre la “puta de la historia” y la tarea del historiador puede leerse el estudio de Terry Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 79-81.

⁸⁹⁶ En *El ángel caído*, José Jiménez observa cómo los ángeles de Rafael Alberti no tendrían conciencia para diferenciar el bien del mal. JIMÉNEZ, José, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 18. Además, Brian C. Morris entiende que el viaje que Alberti presenta en

Juan Mayorga considera haberse acercado al poemario como si de un “viaje al infierno” se tratara, donde los ángeles de Alberti, recuerda, no traen esperanza, sino ausencia. Como escribe en “Herida de ángel”:

Son ángeles de la pérdida y del destierro. En lugar de sentido del mundo, proclaman su absurdo. No portan mensaje alguno o dicen un mensaje ininteligible. Son ángeles modernos, como los de Benjamin o Klee: ángeles impotentes. Ángeles de una tradición vaciada que el hombre moderno contempla con más angustia que nostalgia. Ángeles del hombre deshabitado.⁸⁹⁷

Según el dramaturgo, el camino al que nos conducen estos mensajeros es al de las tinieblas. Ese camino donde, como vimos con Giorgio Agamben y siente Juan Mayorga, habita el poeta. Y el dramaturgo, allí donde es contemporáneo. Allí donde Kafka se sentía excluido de futuro...

Mayorga entiende que el poeta “vive la pérdida de identidad como si le arrancasen el alma. Es un exiliado en sí mismo”.⁸⁹⁸ Hasta la lengua parece serle extraña, piensa.

Y sin embargo, como veíamos con el Ángel de la historia, hay un lenguaje nuevo, un rumor de luciérnaga que quiere hacer resonar la piedra, “entre las ruinas de las viejas palabras”, dice Mayorga.⁸⁹⁹ Pero en este resonar no hay imagen de la historia, el tiempo se torna amarillo en la fotografía, podríamos decir con Miguel Hernández.⁹⁰⁰

En *Sonámbulo*, el tiempo es de insomnio, de pesadilla. Pero también de sueño, de esperanza, aunque Mayorga sepa con Kafka que tal vez ésta no es para nosotros, ya que, como estos ángeles, estamos heridos.

Por eso Juan Mayorga cree que la tarea del poeta –la del traductor, la del dramaturgo, la del historiador– ha de ser la de abrir ventanas, puertas, grietas. Aunque haga viento, piensa, aunque la noche sea oscura y tormentosa. Tal vez niebla. Sin embargo, el

Sobre los ángeles es el de la alegoría. Un viaje hacia el interior del poeta donde trata de imaginar la poesía: “«ese pórtico verde»: la entrada al Paraíso”. Como recoge Morris, el poeta no sólo hablaría de lo cruento y lo agónico, sino del mal en el hombre, es decir, de la desesperanza. Pero también del sufrimiento como aprendizaje para la vida. ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. de Brian C. MORRIS, Madrid, Cátedra, 2006, p. 16.

⁸⁹⁷ MAYORGA, Juan, “Herida de ángel”, *Primer Acto*, núm. 300, Madrid, 2003, p. 26. Con estas palabras –“ángeles del hombre deshabitado”–, Mayorga remite a la pieza teatral *El hombre deshabitado*, de Alberti, donde el poeta pone el dedo en la llaga en la ausencia de memoria, en concreto, a partir de la voz de EL VIGILANTE NOCTURNO: “Porque ya te lo dije antes, eres un hombre deshabitado, sin memoria, sin alma, como esos que hace un momento han desfilado por tus ojos” (Rafael ALBERTI, *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, ed. de Gregorio TORRES NEBRERA, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 209).

⁸⁹⁸ *Op. cit.*, p. 26. No en vano César Oliva presta atención a los autores exiliados de la escena contemporánea, especialmente, al caso de Rafael Alberti o Fernando Arrabal. Asimismo, Oliva destaca el papel de los intérpretes que llegarían a España, sobre todo, la importancia política de María Casares, justamente, en el papel de la GORGO de *El adefeso*. *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

⁹⁰⁰ *Amarillo* es también una de las piezas que Juan Mayorga reúne en *Teatro para minutos*. En esta pieza tiene lugar un diálogo entre un hombre CIEGO y un NIÑO. Asimismo, la intertextualidad entre personajes es una constante, ya que aquí las palabras del CIEGO recuerdan en cierto modo la voz de Rafa hijo en *El chico de la última fila*.

poeta sabe de la soledad, es desde ella donde sueña, entiende Mayorga, “una nueva humanidad. De su dolor están surgiendo una nueva conciencia y una vida nueva. Un hombre nuevo”.⁹⁰¹

⁹⁰¹ *Ibidem.*

* *

* * *

CAPÍTULO QUINTO

La paz perpetua: reflexión y utopía

La paz no es dramática ni la dicha duradera
ni una familia sólida. El dramaturgo busca
siempre grietas que delatan una fachada.

Marco Antonio DE LA PARRA,
Carta a un joven dramaturgo

La paz perpetua de Juan Mayorga es un lugar hermético que quisiera dejar de serlo. Es lugar entre dos puertas. Un lugar que puede ser cualquiera. Pero claustrofóbico. Un medio donde hay tres perros: ODÍN, JOHN-JOHN y ENMANUEL. En *La paz perpetua* se habla de terrorismo. De tortura.

Para pensar esta pieza tendremos en cuenta la lectura de Kant, pero también, no puede ser de otra manera, la mirada de Walter Benjamin y, especialmente, la de Reyes Mate. Y otras como la de Nietzsche y Hannah Arendt. La intención del capítulo es reflexionar acerca de si hemos salido del pensamiento kantiano o si, en cambio, permanecemos en la espera.

Creemos interesante retomar la figura del Ángel de la historia con tal de sumar la idea de mónada, ya que ésta nos servirá de bisagra para abordar la pieza de *El cartógrafo*. Tendremos presente la máscara del animal, aunque su aproximación ahora será a partir del nombre, en este caso, el de los perros y la idea de Dios. Nos adentraremos en el texto teatral a partir de una teoría lo más detallada posible. Finalmente, trataremos de presentar un punto de giro a la idea de la paz kantiana, en este caso, nos serviremos del pensamiento de Félix Duque.

5.1. La mónada benjaminiana frente a la técnica y el progreso

Para hablar de *La paz perpetua* hemos de tener presente a Kafka, su mirada visionaria, la intensidad con la que supo percibir su presente. Cómo supo descubrir, según Reyes Mate, que “la mitificación de la Humanidad enmascara la animalización del ser humano”.⁹⁰² Y sin embargo, Kafka no sólo revelaría la mitificación de la técnica, sino cómo ésta, incluso en una Europa civilizada, llegaría a reducir al ser humano “a mera ocasión de expresión de poder”.⁹⁰³ A *homo sacer*. A transformar la sociedad donde el hombre sea medido en términos de rentabilidad.

Reyes Mate explicita cómo desde los primeros días de Occidente la política habría sido fundada no en la libertad del pueblo frente al despotismo sino, en la línea de Ricardo Forster, “en la presencia-ausencia de la *nuda vida*”⁹⁰⁴ como articulación de lo político.

Todos y cada uno de los ciudadanos pueden pasar a ser súbditos potenciales de tal nuda vida o, como apelábamos con el Miguel Morey de *Deseo de ser piel roja*, todo es Auschwitz, amenaza del poder del soberano. Amenaza que, de forma especial, se percibe en la división –en la etiqueta– que se desprende de los personajes de *La paz perpetua* de Juan Mayorga, en el ser amigo o enemigo, el dentro o el fuera.

Si recordamos, de la mano de Claire Spooner decíamos cómo la oposición amigo-enemigo era constantemente revisitada por nuestro dramaturgo. Es más, ésta habría sido entendida, digamos, como oposición de términos antagónicos absolutos. Asimismo, Mayorga cuestionaría dicho binomio, ejemplo en el que nos deteníamos en *Animales nocturnos*, especialmente, a partir de la traducción de un fragmento de *Arizona Kid*, donde MUJER ALTA pedía ayuda a HOMBRE ALTO.

En *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Juan Mayorga constata como “la diferencia amigo/enemigo señala «la más extrema intensidad de una unión o de una separación»”.⁹⁰⁵ Como nos podemos imaginar, en *La paz perpetua* nos enfrentamos de nuevo al tema de la inclusión y la exclusión, o lo que podría ser aquí, conmigo o sin mí. Conmigo o contra mí. Según el dramaturgo, lo político se aplicaría allí donde la intensidad recayese en un grupo frente a otro, sobre todo, “cuando la diferencia es convertida en conflicto”.⁹⁰⁶ Cuando el diferente es el enemigo. El extraño. Juan Mayorga observa que una política vista desde esta perspectiva no cede lugar a la palabra, sino a la guerra: “No al consenso entre diferentes, sino al combate entre ellos. El derecho es comprendido desde la violencia y orientado a la exclusión del no idéntico”.⁹⁰⁷

⁹⁰² MATE Reyes y Juan MAYORGA, “«Los avisadores del fuego»: Rosenzweig, Benjamin y Kafka”, *Op. cit.*, p. 104.

⁹⁰³ *Ibidem*.

⁹⁰⁴ FORSTER, Ricardo, “Después de Auschwitz: La persistencia de la Bararie”, en Reyes MATE, *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, p. 199.

⁹⁰⁵ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, *Op. cit.*, p. 161.

⁹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 161.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

Lo político nacería, entendemos con la lectura que Juan Mayorga hace de Carl Schmitt, justo a partir de esa distinción, justo en la identificación de quién es amigo y quién no. Como refleja el dramaturgo, tal distinción no sólo sería la base del Estado total que reclama Schmitt, sino que, en su interior, no toleraría “ninguna fuerza enemiga paralizadora y fragmentadora» y, coherentemente, reivindica el control absoluto sobre la técnica”.⁹⁰⁸

Sin embargo, en relación a Kant, tal y como ha dejado constancia José Luís Pardo en *Políticas de la intimidad*, lo interesante es pensar que la ilustración no ha tenido lugar, que no hemos pasado “de la guerra a la guerra”.⁹⁰⁹ Es como si el pensamiento de Schmitt, argumenta Pardo, tratara de anular no ya las diferencias entre amigo y enemigo, sino

entre democracia y dictadura, entre Estado totalitario y Estado de Derecho, entre liberalismo y fascismo, para rechazar [...] el procedimiento democrático como fundamentación de la ley, para sustituir la legitimización racional de las normas por la aclamación hipnótica de las masas.⁹¹⁰

A esta altura sabemos ya que la mirada de Walter Benjamin se dirige hacia las víctimas. Pero también hacia lo no escrito. Es decir, no sólo hacia la transmisión, sino hacia la intención de crear una tradición nueva. En palabras de Reyes Mate, “su problema no es dar con los elementos de continuidad, sino con los que han quedado interrumpidos, los que nunca llegaron hasta nosotros”.⁹¹¹

Cabe remitir entonces al sentido de ética que Juan Mayorga reclama en *La paz perpetua*. Ahora bien, si el hombre se encamina hacia un progreso sin fin, tal y como vimos con el *Angelus Novus*, a una humanidad ya desde hace tiempo en catástrofe, si existen y se exhiben todo tipo de armas con las que destruir el mundo, es más que urgente afirmar cómo incluso en una situación así no se ha de abandonar la esperanza de un mundo mejor. Asimismo, tampoco cabe eludir la responsabilidad, al menos, la obligación de evitar tal destrucción, asunto por el que tanto Juan Mayorga, en *La paz perpetua*, como Reyes Mate tienen en mente el imperativo categórico de Kant:

⁹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 264. En una línea similar, Ricardo Forster habla de una “íntima negada relación entre democracia y totalitarismo” de la que cabe pensar, señala el investigador argentino, cómo incluso la democracia se presenta no sólo como garante sino como “el Gran Orden público” de un discurso que “determina el sentido de la vida en su totalidad” (Ricardo FORSTER, “Después de Auschwitz: La persistencia de la Barbarie”, *Op., cit.*, p. 202).

⁹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 36.

⁹¹⁰ *Ibidem*. José Luís Pardo presta atención al pensamiento de George Bataille, concretamente, al impulso del soberano, que entiende que haría del hombre un asesino. De modo similar a Agamben, Pardo se fija también en el estado de excepción, en este caso, en torno a la violencia que late en la fundación de la ciudad: “La actualización de una potencia natural, que el territorio en el cual es posible distinguir entre lo legal u lo ilegal (el territorio normalizado de la vida civil) depende de –en el sentido literal de que «pende de», de que está «suspendido de»– un acto de violencia pre-político e injustificable, no susceptible de legitimación social ni conforme a derecho” (José Luís PARDO, *Políticas de la intimidad (Ensayo sobre la falta de excepciones)*, Madrid, Escolar y Mayo, 2012, p. 33).

⁹¹¹ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, pp. 76-77.

«Obra de tal modo que los efectos de tu actuación sean compatibles con la permanencia de una vida humana auténtica en la tierra»; o dicho por pasiva: «Obra de tal modo que los efectos de tu acción no sean destructores para la futura posibilidad de esa vida».⁹¹²

La responsabilidad no termina ahí. Se extiende hacia lo no hecho, y esto es realmente interesante. Reyes Mate recuerda que el ser humano no nace sujeto moral, sino que es junto con el otro donde llega a formarse como tal. De este modo, con la mirada puesta en Emmanuel Lévinas, afirma que sería el rostro del otro el que ha de presentarse como una autoridad transformadora, es decir, en responsabilidad: “Mi norte es su mirada”.⁹¹³

Ahora bien, a la metafísica de Lévinas, Reyes Mate contrasta la mirada de un Walter Benjamin que ve la responsabilidad en el pacto entre las generaciones. Es decir, allí donde habríamos construido el presente sobre las espaldas de los muertos. Si bien será en *El cartógrafo* donde veamos la relación entre nietos y abuelos, por el momento, podemos quedarnos con la idea de que es en los nietos, piensa el filósofo, donde reside “la capacidad de responder a sus preguntas”.⁹¹⁴ A aquellas que se hicieron sus abuelos. Asimismo, en *El cartógrafo* indagaremos alrededor de otra relación, en este caso, entre teatro y cartografía. Para ello, remitiremos al pensamiento de Franco Farinelli, especialmente, a partir de la lectura que de éste realiza Bernat Lladó Mas. Sin embargo, aun así, hay un punto que bien merece la pena adelantar ahora y, por lo que aquí nos atañe, se trata de la crisis de la razón cartográfica y su vínculo con la crisis de los Estados nacionales.

En *Farinelli: El llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Bernat Lladó Mas recoge del geógrafo italiano que el origen de tal crisis estaría relacionado con la necesidad de limitar las luchas allí donde la guerra misma tuviese una forma jurídica. Asimismo, la primera de las reglas consistiría en que el Estado soberano pudiese declarar la guerra si fuese su interés.

Nos interesa pensar cómo a la par que evolucionan los Estados se perfilan sus fronteras, idea que, además, nos hace preguntarnos cómo se “desdibuja” la idea de Dios, la idea de hombre. En su estudio, Lladó Mas, insiste en hablar de una identificación entre Estados nacionales e imagen.

D'aquesta manera, des del seu origen i per Farinelli, hi hauria una identificació entre els Estats nacionals i certa imatge topogràfica del món. De fet, els Estats poden concretar la

⁹¹² *Op. cit.*, p. 78.

⁹¹³ *Op. cit.*, p. 79. En *Las formas del olvido*, Marc Augé se plantea cómo es a través del otro donde se llega a tomar conciencia de la dimensión narrativa de la existencia en tanto que sujeto histórico. Según el antropólogo, tal conciencia nos prohibiría asignar a las mismas preguntas bien un tiempo mítico como mágico diferente al de cada uno.

⁹¹⁴ *Op. cit.*, pp. 79-80. Una poética similar podríamos encontrarla en *La frontera*, de Laila Ripoll. Asimismo, como veremos en *El cartógrafo* de Juan Mayorga, Laila Ripoll desarrolla una conversación entre un JOVEN y su abuelo, en este caso, en torno al posible exilio del nieto. En ella, como escribe José Monleón, Laila Ripoll hablará de los exiliados españoles, pero sobre todo de lo peligroso que puede llegar a ser, por parte del JOVEN, el renunciar a “la llave simbólica” del VIEJO. DESOLA, David, *La charca inútil*, RAMÍREZ LÓPEZ, Francisco, *Perros de piel en las tripas*, RIPOLL, Laila, *La frontera*, Madrid, Teatro de papel, 2009.

seva frontera jurídica sobre el mapa; i al mateix temps, també sobre el mapa poder construir la seva imatge.⁹¹⁵

Y aquí no podemos dejar de pensar cómo Juan Mayorga aborda la identidad en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, es decir, cómo el MONO BLANCO decía haberse pasado la vida pensando en Madrid sin haber estado nunca allí. Pero, además, hay otro asunto de interés, en este caso, en relación a Kafka, concretamente, en torno a la imagen, en torno al espacio que el escritor checo reclama en *Carta al padre*, donde la frontera se concreta sobre el mapa. Con esa imagen kafkiana empieza Juan Mayorga su *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*:

A veces imagino el mapamundi desplegado y a ti extendido transversalmente en él. Entonces me parece que, para vivir yo, sólo puedo contar con las zonas que tú no cubres o que quedan fuera del alcance.⁹¹⁶

En cierto modo, en *Angelus Novus*, Juan Mayorga revierte esa imagen kafkiana, especialmente, a partir BORKENAU: “Antes en mi mapa cabía toda la ciudad. Ahora ni siquiera puedo seguir los pasos de un solo hombre”.⁹¹⁷

Como podemos imaginar, poder y mapas van de la mano, sobre todo, por lo que a la interpretación –lectura– del mundo se refiere. A este aspecto le ha prestado buena atención Terry Eagleton. De hecho, en *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Eagleton compara al poder con el Rey Lear: “Es incapaz de sentir las heridas que inflige al prójimo”.⁹¹⁸

De acuerdo con el teórico literario, el poder, lo sabemos ya, puede hacer explotar el mundo con la ayuda de la técnica, de la tecnología, y ese es el peligro, ya que nuestra sociedad se sitúa más allá del lugar, piensa Eagleton, del que se encuentran nuestros sentidos. En fin, “más allá de nosotros mismos”.⁹¹⁹

⁹¹⁵ LLADÓ MAS, Bernat, Franco Farinelli: *El llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Universitat Autònoma de Barcelona, Tesi doctoral, 2004, p. 130.

⁹¹⁶ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 25.

⁹¹⁷ MAYORGA, Juan, “*Angelus Novus*”, *Op. cit.*, p. 210.

⁹¹⁸ EAGLETON, Terry, *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Madrid, Foro Complutense, 2007, p. 18.

⁹¹⁹ *Op. cit.*, p. 19. Asimismo, para Eagleton –y esta idea nos devuelve el pensamiento de Montaigne y de Juan Mayorga en *Últimas palabras de Copito de nieve*– el orden simbólico debe su existencia allí donde preserve los vínculos con la finitud, el fracaso o la negatividad, ya que, de no ser así, nos adentraríamos en la globalización desde el rostro de lo patológico. Como piensa el teórico: “Patológica porque aspirar a una identidad global es convertirse en nada, dado que la identidad depende de la diferencia. Si uno termina con esa diferencia, aplastándola en su búsqueda de un yo-absoluto, terminará por conocer nada de nada y, menos aún, de sí mismo”. Eagleton entiende que la mirada ha de recaer en la lección de Walter Benjamin. No en intentar alcanzar las estrellas sino, como tratábamos de explicar con el Copito de Juan Mayorga, “en volver a nuestra naturaleza como criaturas, volver a nuestra finitud y a nuestra fragilidad como personas”. Irónicamente, Eagleton se vale de la posición de Brecht para afirmar la radicalidad del capitalismo frente al comunismo. Lo que trata de hacer es observar cómo lo que parece regir hoy en día no es sino una lógica anárquica capaz de conjugarse con el crimen. Compartimos en parte esta última declaración, pues no creemos que a estas alturas pueda resumirse el mundo desde una lógica binaria que oponga capitalismo y comunismo. *Op. cit.*, pp. 18-20.

Y sin embargo, según Reyes Mate, si algo se ha aprendido de las víctimas de los campos de concentración no es tanto sobre la banalización de la vida, como de la muerte. Como véamos en *Himmelweg*, la muerte puede considerarse parte del camino, medio para el fin. Un precio que, como en *La paz perpetua*, se presenta para alcanzar los fines que, según el filósofo, no sólo son políticos, sino que en ellos la muerte aparece como “moneda de cambio para la paz”.⁹²⁰

Y es en ese punto donde Reyes Mate entiende que la invitación que propone Walter Benjamin no es otra que la del asombro. Es decir que, frente al estado de excepción del campo, el historiador acepte “asombrarse por tanta ceguera”.⁹²¹ Según el filósofo, este asombro habría sido la experiencia de aquellos que están en el margen, de aquellos que se habrían sorprendido de “la ceguera de quienes pretendían luchar contra el fascismo agrandando el alcance del estado de excepción, pero no se sorprendían por lo que estaba ocurriendo”.⁹²² Y para Reyes Mate, para Juan Mayorga, el interés de Walter Benjamin radica en la pregunta por la posibilidad de una existencia no violenta de la política.

En la línea de Agamben, Reyes Mate entiende que la “violencia le viene a la política del derecho”⁹²³ y, de ser así, el filósofo piensa si, para terminar con la violencia, cabría entonces suspender el derecho, suspender la ley, estado que, de ocurrir, podría, continúa Reyes Mate, compararse con el de la fiesta, con el del carnaval: “donde no hay norma, la vida sigue su curso natural”.⁹²⁴ En este sentido, el maestro de Mayorga entiende que la denuncia de Walter Benjamin está clara. Su queja se dirige al estado de excepción, allí donde la regla se transforma en norma: “el sometimiento sin fisuras al poder”.⁹²⁵

La respuesta de Benjamin a esa deconstrucción del derecho es declarar «el verdadero estado de excepción». Entiéndase bien, lo que propone es aplicar la suspensión a un sistema que consiste en suspender el derecho. Habría que romper esa lógica política que avanza dejando fuera de la ley pero sometiendo al poder a una buena parte de la sociedad. Si a la violencia que subyace al derecho la llama «violencia mítica» porque lleva fatalmente consigo la necesidad de reproducirse —no olvidemos que el derecho nace por un acto violento, se mantiene violentamente y será cambiado por una nueva violencia—, a la acción tendente a acabar con esa lógica la llama «violencia divina». Es divina porque quiere acabar con todo tipo de violencia sobre el hombre o la naturaleza; pero es violencia porque uno se la tiene que hacer a sí mismo: si «la primera (la mítica) exige sacrificios de los demás, la segunda (divina) se hace cargo de ellos». La violencia divina está dispuesta a defender la vida y morir por ella porque ve en la vida física no sólo el cuerpo sino la posibilidad de justicia. La decisión más allá de todo derecho, de hacerse cargo del sufrimiento o de la injusticia del otro, es el gesto gracias al cual una decisión excepcional pone fin al decisionismo del estado de excepción.⁹²⁶

⁹²⁰ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Op. cit., p. 125.

⁹²¹ Op. cit., p. 146.

⁹²² *Ibidem*.

⁹²³ Op. cit., p. 147.

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ Op. cit., p. 148.

⁹²⁶ Op. cit., p. 149.

Ahora bien, con tal de continuar con nuestro análisis y acercarnos a la poética de *La paz perpetua* de Juan Mayorga, entendemos que es pertinente hablar de la mónada. Ésta nos servirá no sólo para entender el estudio que dedicaremos a *El Cartógrafo*, sino para aproximarnos a la idea teatral de la que habla Juan Mayorga al referirse a su teatro como atlas o, como veremos también, en tanto que colección y rizoma. La mónada nos permitirá además entender ese mundo sin fisuras donde no hay sino sometimiento al poder. En otras palabras, el paso de la concepción monadológica del sistema leibniziano al benjaminiano, ese deseo de apertura de los posibles al que remitíamos a partir de *En las prisiones de lo posible*, de Marina Garcés.

Tal y como escribe José Luís Pardo en *La metafísica*, prestar atención al sistema leibniziano ayuda a varias cosas. Por un lado, a comprender cómo la metafísica moderna pende de una materialidad en términos de existencia y, por otro, a entender cómo desde ésta se desprende “la nueva coyuntura del ágora en el Estado moderno”.⁹²⁷

En Leibniz, Pardo observa cómo cada mónada puede considerarse un ojo, una mirada por la que ver el universo desde la parte. Pero a sabiendas que cada una de esas partes está aislada de la siguiente, permanecen, continúa Pardo, “incomunicadas entre sí”.⁹²⁸ Por ello, el filósofo se pregunta en qué medida la lectura de cada mónada puede presentar al mundo en tanto que absurdo, presentar una serie de interpretaciones bajo “perspectivas contradictorias o incompatibles”.⁹²⁹ Además, Pardo se pregunta si de ese modo –si el mundo se presenta en cada una de sus partes, en cada una de sus mónadas– el mundo es “imperfecto”.⁹³⁰

Hablar de la monadología leibniziana es tener bien presente una estructura panóptica. No en vano Claire Spooner en su *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, se ha acercado a la dramaturgia de Juan Mayorga prestando especial atención al dispositivo –artificio–, concretamente, a partir del panóptico que Michel Foucault desarrolla en *Vigilar y castigar* y que en casos como *Himmelweg*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *El traductor de Blumemberg* o *La paz perpetua* encontrarían su guiño en el George Orwell de 1984.

En esta línea, en Leibniz, siguiendo con Pardo, las mónadas se comunican a través de la Gran mónada. Ésta “ocupa la torre central y las mónadas son las celdas en las que se cierra a los pobladores de un mundo que sólo Dios ve y recompone”.⁹³¹ De este modo, en relación en parte con *Himmelweg* y *Animales nocturnos* –con el Berlín y la Ley de extranjería, *invisibles* y *ausentes* en escena–, el Dios de Leibniz se reflejaría, entiende Pardo, “en la esencia de un solo individuo”.⁹³² Si recordamos, el COMANDANTE y HOMBRE BAJO han sido

⁹²⁷ PARDO, José Luís, *La metafísica*, València, Pre-textos, 2006, p. 93.

⁹²⁸ *Op. cit.*, p. 94.

⁹²⁹ *Ibidem.*

⁹³⁰ *Ibidem.*

⁹³¹ *Op. cit.*, p. 97.

⁹³² *Op. cit.*, p. 98.

elegidos como puede haberlo sido también el GUARDIÁN de Kafka en *Ante la ley*; como el “vigilante del panóptico y el Estado-policía” que, de acuerdo con Pardo

persiguen el ideal de leer en el rostro de cada delincuente, en el cuerpo de cada enfermo, todo su pasado, su presente y su futuro, de identificar en él su mundo, los signos del ambiente [...] que le hacen ser lo que es.⁹³³

De modo similar, la mirada que la autora de *En las prisiones de lo posible* extrae de la monadología leibniziana es la de una contingencia irrevocable, la de un dibujo inacabado en un universo predeterminado, único: “Un mundo sin abismos: un continuo armónico vinculado por razones, que se deja preguntar sin miedo por su razón de ser”.⁹³⁴

Ahora bien, como sabemos, es en la conciencia histórica donde según Walter Benjamin se juega lo insignificante. Esos fragmentos que abordábamos a partir de la vasija rota cuando hablábamos acerca de la traducción, pero también, por ejemplo, en el caso de los detalles en la rememoración de HARRIET por lo que a *La tortuga de Darwin* se refiere. De este modo, frente a la postura que de la mano de José Luis Pardo leemos en Leibniz, en Benjamin, tal y como entiende Reyes Mate en *Medianoche en la historia*, la mónada será la forma en la que “el objeto del conocimiento histórico sale al encuentro del historiador materialista”.⁹³⁵

Y esta lectura no deja de contener cierto rumor que evoca directamente al *Angelus Novus* o, como decíamos ya, a la alegoría que Juan Mayorga traslada a la filosofía. Es decir, la mónada benjaminiana –como la mirada del ángel– nos habla de intensidad, de la tarea que acomete al historiador, insistimos, en tanto que encuentro –contemporáneo–, en este caso, con respecto a los desatendidos de la historia o, como entiende Reyes Mate, con el “sujeto [...] necesitante”.⁹³⁶ Para el filósofo, la memoria y la mónada evocan en Walter Benjamin “la vida de un fragmento que se desprende de su órbita y se planta frente a la lógica del movimiento que domina en la órbita”.⁹³⁷

Reyes Mate nos recuerda cómo la metafísica –su historia– ha conducido al hombre al olvido del ser, a la pérdida. Y tal olvido, no es sino el arrastre, la dependencia del hombre a los medios, a la técnica. Asimismo, en *La herencia del olvido*, el filósofo precisa que tanto arte como *techné* significaron “un llevar a su verdadero ser, un hacer tangible y luminoso aquello que es ya inherente a la *physis*”⁹³⁸ y, sin embargo, parece que hoy no hay demasiado espacio para tal sentido. Poco tiene que ver la técnica con su origen. Además, llegamos a creer en la falacia que ésta puede colmar nuestro anhelo de absoluto. De acuerdo con Reyes Mate, la ciencia nos dota de una idea de autonomía que ciega la escucha de aquel que reclama atención y, de ese modo, llega a disolver “los rasgos diferenciadores de la propia

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ GARCÉS, Marina, *En las prisiones de lo posible*, *Op. cit.*, p. 94.

⁹³⁵ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, *Op. cit.*, p. 268.

⁹³⁶ *Ibidem*.

⁹³⁷ *Op. cit.*, p. 270

⁹³⁸ MATE, Reyes, *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae, 2008, p. 48.

cultura, ofrece los productos más uniformados de la historia. ¿Cuál es el problema? El problema no es la eficacia del invento, sino su pretendida inocencia”.⁹³⁹

Sin embargo, frente a la lectura en la que el progreso se alía con la técnica –y con el fascismo–, está el reto de Walter Benjamin o, en otras palabras, la lectura que de él hace Juan Mayorga en su dramaturgia, en este caso, pensar lo universal de la historia en lo particular, pero no como en Leibniz bajo mónadas incomunicadas, sino conectadas, relacionadas entre sí. Y es en una mirada caleidoscópica, por utilizar un término con el que Pérez Rasilla entiende la dramaturgia de Juan Mayorga, donde Reyes Mate piensa la idea de construcción que Benjamin defiende. Como señala el filósofo en *La berencia del olvido*:

Alcanza el pasado no por el camino real de la tradición, de lo existente, sino mediante un salto en el vacío («el salto del tigre al pasado», Tesis XIV). [...] Al saltar hacia un pasado que no tiene conexión con el presente, hacemos presente algo nuevo. Esa presencia inédita es, por un lado, destrucción o crítica del presente-dado y, por otro, creación o apuesta por un presente nuevo. [...] El pasado derrotado no ha lugar. Ésa es la fuerza de Benjamin: que al centrar su mirada en lo invisible para los demás, pone delante de nuestros ojos toda la realidad.⁹⁴⁰

En esa particularidad puede habitar la salvación por la que se destruiría la concepción historicista de la historia. La mónada remite al presente, pero sólo a aquel, defiende Reyes Mate, que pueda “iluminar creativamente toda la realidad”.⁹⁴¹

5.2. Palabra, violencia, paz

Según el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el hombre utiliza su intelecto para fingir, para engañarse tanto por necesidad como por hastío. Si traemos a colación la mirada nietzscheana es porque el hombre, entiende el filósofo alemán, precisaría de un tratado de paz con tal de existir en sociedad. Con tal de soportar dicho hastío, con tal de desengañarse.

Si Hannah Arendt habla del vivir juntos como la finalidad de un Gobierno, lo que el hombre pretende con un tratado de paz, según Nietzsche, es que desaparezca del mundo

⁹³⁹ *Op. cit.*, p. 49.

⁹⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 71- 72

⁹⁴¹ *Op. cit.*, p. 74. Entendemos que Reyes Mate considera que hay un paso más, en este caso, el de considerar la negatividad que habita el carácter monadológico. El filósofo se refiere a la mónada como principio constructivo. Habla de cómo la identidad no estaría dada por la historia, sino que habría de ser “conquistada mediante una negación de la mismidad y una interiorización de la alteridad”. *Ibidem*. Reyes Mate tiene en cuenta cómo un presente inédito (o posible) soporta la negación del mismo. Pero también, como dicho presente no es un reemplazo del anterior, ya que en ese caso nos enfrentaríamos a una repetición, a una copia. No a un mapa, sino a un calco. Quizás, a una sucesión de “máscaras” como las que cualquier “MARGARITA” podría representar la misma representación. El cambio que Reyes Mate propone con Walter Benjamin es el de la dialéctica, el del vaciamiento ideológico para que el presente sea un punto de vista nuevo. La interrupción de una actualización podríamos decir con Juan Mayorga, lo contemporáneo de un pasado inédito para un presente otro, como veíamos con Giorgio Agamben.

el “*bellum omnium contra omnes*”.⁹⁴² Y entendemos que el tratado al que remite el pensador es el de un impulso hacia la idea de verdad, hacia lo que desde un instante “se fija lo que [...] ha de ser “verdad”.⁹⁴³ Es decir, la idea donde a la cosa se la ha leído bajo una verdad “uniformemente válida y obligatoria”.⁹⁴⁴ Asimismo, para Nietzsche, es en las leyes donde de forma original se ha dado el primer “contraste entre verdad y mentira. [...] Por eso los hombres no huyen tanto de ser engañados como de ser perjudicados mediante el engaño”.⁹⁴⁵

De este modo, Nietzsche entiende que si el hombre tiene necesidad de verdad es desde un sentimiento limitado, ya que si anhela las consecuencias de ésta —las agradables—, le resultan indiferentes aquellas que puedan perjudicarlo.

Nietzsche se pregunta por el lenguaje, por sus convenciones, por ver cómo la cosa concuerda con su nombre, por pensar si es en el olvido donde el hombre pueda “alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una «verdad»”.⁹⁴⁶ Y de ahí le nace la duda o, tal vez, la evidencia por la que con las palabras no puede alcanzarse ningún tipo de verdad y, como sabe Mayorga, el hombre las estira, las retuerce, las manipula:

ODÍN: A tu edad, ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. “Terrorismo“. “Derechos humanos“. “Democracia“. Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por las palabras.⁹⁴⁷

De habitar la verdad en la palabra “no habría tantos lenguajes”,⁹⁴⁸ piensa Nietzsche. Razón ésta que lleva al filósofo alemán a recurrir a la metáfora como medio de acercarnos a la cosa: “metáforas, metonimias, antropomorfismos”.⁹⁴⁹ Un compendio de relaciones humanas de las que se ha olvidado, piensa, cómo han sido configuradas, “extrapoladas y adornadas poética y retóricamente”.⁹⁵⁰ Es decir, que el hombre ha llegado a considerarlas firmes —absolutas— a la par que olvida, señala Nietzsche, que no deja de tratar con ellas: “Se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas moneda sino como metal”.⁹⁵¹

Pero eso no es todo, ya que con el lenguaje, concretamente con la capacidad metafórica, asistimos a la diferencia del hombre y el animal, a la relación con lo abierto. Y siguiendo a Nietzsche, aquí cabe hablar de la *elevación* del hombre sobre la bestia mientras éste se sienta capaz “de disolver una figura en un concepto”.⁹⁵² Según el filósofo, la

⁹⁴² NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, València, Revista Teorema, 1980, p.6.

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

⁹⁴⁵ *Ibidem*.

⁹⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 6-7.

⁹⁴⁷ MAYORGA, Juan, *La paz perpetua*, Barcelona, Krk Ediciones, 2009, p. 50.

⁹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 9.

⁹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 10.

⁹⁵¹ *Ibidem*.

⁹⁵² *Op. cit.*, p. 11.

búsqueda del hombre puede resumirse en el olvido de que la metáfora también es metáfora. Para Nietzsche, el hombre habla de una comprensión, de una asimilación del mundo y, sin embargo, olvida que la metáfora es metáfora. Cree poder tomar la cosa como cosa en sí –la verdad que simplemente se nos da, decíamos con Massimo Cacciari– y, a su vez, olvidarse de sí como “*sujeto artísticamente creador*”.⁹⁵³ Es más, según Nietzsche, tal olvido imposibilita al hombre a salir “fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero”⁹⁵⁴ y de poder hacerlo “se terminaría en el acto su conciencia de sí mismo”.⁹⁵⁵

Como leemos en el estudio ya mencionado de Gustavo Varela, el pensamiento de Nietzsche horada como poco dos mil años de historia. A partir de él, ya no se discute la verdad sino la forma, la armonía. Zaratustra, recuerda Varela, no anuncia la existencia de Dios, sino su muerte. Y lo interesante de esta anunciación es entender a Dios como concepto “creado por los hombres y no como un ser eterno. Lo que está agotado, al morir, es la potencia creativa que lo anima, la teoría que lo sostiene”.⁹⁵⁶ Sin embargo, ¿qué relación tiene con *La paz perpetua*?

Según Varela, el interés está en pensar acerca de la falsedad. Es decir, tener en cuenta que las lecturas de Platón, Kant o Nietzsche han sido creaciones del hombre. Ahora bien, es Nietzsche, señala Varela, quién reconoce que tales creaciones se habrían valido de un “desprecio por la vida”.⁹⁵⁷ Y creemos que esta idea también late en *La paz perpetua* kantiana, que mira hacia un presente siempre postergado que no parece acontecer.

Si habíamos aludido que Walter Benjamin escribía para generaciones futuras, que mandaba mensajes secretos a las generaciones próximas, si tanto en él como en Kant pueden existir rasgos utópicos, bien podemos decir ahora que ni el mensaje de uno cuaja ni la paz que el otro anhela llega. Hannah Arendt sabe que el progreso de la ciencia y el progreso de la Humanidad no sólo van de la mano, sino que el propio progreso puede entrañar, lo hemos anotado ya, el fin de la Humanidad. Además, como hemos tratado de ilustrar con el *Angelus Novus*, el progreso, según escribe la pensadora en *Sobre la violencia*, “puede no servir ya como la medida con la que estimar los progresos de cambio desastrosamente rápidos que hemos dejado desencadenar”.⁹⁵⁸

Asimismo, por un lado, Hannah Arendt cuestiona si el fin de la guerra puede significar el final de los Estados y, de ser así, si la “desaparición de la violencia, en las relaciones entre los Estados” podría significar “el final del poder”.⁹⁵⁹ Y no es de extrañar que, según Arendt, la respuesta dependa de aquello que por poder lleguemos a entender. Y ella teme que se hilvane con el “«instinto de dominación»”.⁹⁶⁰

⁹⁵³ *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁵⁴ *Ibidem*

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ VARELA, Gustavo, *Nietzsche. Una introducción*, Buenos Aires, Quadra, 2010, p. 124.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

⁹⁵⁸ ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2010, p. 47.

⁹⁵⁹ *Op. cit.*, pp. 49-50.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

Como tratábamos en *Himmelweg*, para Arendt, es la burocracia la que termina por no hacer responsable al ser humano de su acción. De hecho, explicita cómo ésta puede ser incluso definida como dominio de Nadie: “El dominio de Nadie es claramente el más tiránico de todos, pues no existe precisamente nadie al que pueda preguntarse por lo que está haciendo.”⁹⁶¹

El poder, argumenta Arendt, no es nunca “propiedad de un individuo” existe mientras exista el grupo, “mientras que el grupo se mantenga unido”.⁹⁶² Asimismo, señala que no ha habido nunca ningún Gobierno que se haya basado por completo en los medios de la violencia. De hecho, remite a cómo incluso el totalitarismo ha necesitado de algún medio de poder como la policía u otras redes de información. Arendt entiende que sólo un ejército de máquinas permitiría al hombre acabar con aquello que se le antojase. Basta recordar lo que anotábamos acerca de cómo las cámaras de gas desarrolladas por la maquinaria nazi se planteaban desde la eficiencia de la muerte; cómo se terminaba por hacer a la víctima cómplice de la misma allí donde la técnica, tal y como veíamos con Tzvetan Todorov y Zygmunt Bauman, era capaz de eliminar el factor humano.

Ahora bien, si según Arendt el poder es la esencia de cualquier Gobierno, no lo es la violencia. Ésta es un instrumento, un medio que precisa de una justificación y “lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada”.⁹⁶³ Arendt no sólo se cuestiona por el fin de la guerra, sino, sobre todo, por el fin de la paz. Y no encuentra respuesta, pues, como indica, a lo largo de la historia ha habido más momentos de guerra que de paz. Asunto que le lleva a considerar al poder como “«un fin en sí mismo»”.⁹⁶⁴ Y concluye que la respuesta a la que debería enfrentarse todo Gobierno es tan compleja como sencilla: “Permitir a los hombres vivir juntos –o bien peligrosamente utópica –promover la felicidad, o realizar una sociedad sin clases o cualquier otro ideal no político”.⁹⁶⁵

Y de examinarse con calma esta última idea, Arendt cree que todavía se trataría de llevar al ciudadano a algún tipo de tiranía, ya que el poder, al contrario de la violencia, advierte la filósofa, no necesita justificación sino legitimidad. En ese caso, aquellos que se opongan a ésta se encontrarán, piensa Arendt, “con artefactos de los hombres, cuya inhumanidad y eficacia destructiva aumenta en proporción a la distancia que separa a los oponentes”.⁹⁶⁶

La violencia puede siempre destruir al poder; del cañón de un arma brotan las órdenes más eficaces que determinan la más instantánea y perfecta obediencia. Lo que nunca podrá brotar de ahí es el poder. [...] Reemplazar al poder por la violencia puede significar la

⁹⁶¹ *Op. cit.*, p. 53.

⁹⁶² *Op. cit.*, p. 60.

⁹⁶³ *Op. cit.*, p. 70.

⁹⁶⁴ *Ibidem*. Hanna Arendt no piensa que los Gobiernos hayan de dejar de emplear su poder con tal de conseguir sus objetivos marcados, lo que destaca es que la estructura misma de ese poder precede y sobrepasa sus objetos.

⁹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 71.

⁹⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 74-75.

victoria, pero el precio resulta muy elevado, porque no sólo lo pagan los vencidos; también lo pagan los vencedores.⁹⁶⁷

Y Hannah Arendt entiende que ese precio es el del terror allí donde la violencia, tras deshacerse del mismo seguiría “ejerciendo un completo control”.⁹⁶⁸ Ahora bien, en *Crítica de la violencia*, Walter Benjamin argumenta que ésta puede definirse como “la exposición de la relación de dicha violencia con el derecho y la justicia”.⁹⁶⁹ El filósofo admirado por nuestro dramaturgo presta especial atención a la palabra paz, si leemos bien, no ya como oposición a la guerra, sino desde el sentido político que podría encontrarse en *La paz perpetua* de Kant. Sin embargo, la pregunta que se plantea Walter Benjamin, y en parte también Juan Mayorga, es si es posible abolir la violencia en un sistema donde el fin ha de ser jurídico. En otras palabras, si podría existir otro medio diferente al de la violencia adherida a tal fin.

Acerca del militarismo en tanto que medio de coacción, –la escuela y la disciplina a la que remite JOHN-JOHN en *La paz perpetua* de Mayorga– Walter Benjamin destaca cómo el uso de la violencia sirve a los fines jurídicos del Estado, donde, como sabemos, la policía puede disponer y ordenar de acuerdo a esos fines. Es decir, un poder con la capacidad de fundar y conservar el derecho por estar en “disposición de aquellos fines”.⁹⁷⁰ Esto es, la policía instauro derecho y conserva la violencia. Como el HOMBRE BAJO de *Animales nocturnos*, ésta estaría a disposición de los edictos que se proclamen, configuraría “una instancia en la que se puede apelar a la ley, por fuera de la ley, para hacer cumplir la ley”.⁹⁷¹ La palabra –el enunciado– del GUARDIÁN al CAMPESINO.

Walter Benjamin continúa un poco más en su estudio sobre la violencia. Habla de violencia mítica en relación a los Dioses, concretamente, acerca de su manifestación. En este caso, explica cómo esta violencia consistiría en su propia expresión, aspecto que, por lo que a *La paz perpetua* se refiere, bien podríamos pensar la palabra que Juan Mayorga cede al personaje de ODÍN. El interés de Walter Benjamin por el tema de la violencia consiste en averiguar si la manifestación mítica coincide, digamos, como una copia idéntica de la violencia que funda el derecho.

Si se pudiese demostrar que esta violencia inmediata en las manifestaciones míticas es estrechamente afín, o por completo idéntica, a la violencia que funda el derecho, su problematicidad se reflejaría sobre la violencia instauradora de derecho en la medida en que

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

⁹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 75.

⁹⁶⁹ BENJAMIN, Walter, *Crítica de la violencia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 88. Walter Benjamin remite a cómo en la concepción iusnaturalista, base para el terrorismo de la Revolución francesa, la violencia se analiza en tanto que producto natural, “como una materia prima, cuyo empleo no plantea problemas mientras no esté al servicio de fines injustos”. En cambio, en relación al derecho positivo, la violencia sería un resultado histórico. Es decir, que podría juzgarse “todo derecho en transformación sólo mediante la crítica de sus medios”. *Op. cit.*, p. 89. De este modo, si la justicia es vista para los fines a la par que la ley para los medios, lo que le interesa a Benjamin es prestar atención al monopolio de la violencia a la que tiende el derecho, pero no de acuerdo a una persona en concreto, sino con tal de mantener el derecho en sí.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ *Op. cit.*, pp. 83-84.

esta ha sido definida antes, al analizar la violencia bélica, como una violencia que tiene las características de un medio.⁹⁷²

Pero Walter Benjamin parece ir un paso más allá. No sólo considera que la violencia es fundadora de derecho, sino a éste como el medio por el que la justicia puede aparecer como fin. Asimismo, según el filósofo, para hablar de creación de derecho cabría hablar de creación de poder:

Un acto de inmediata manifestación de violencia. Y, siendo la justicia el principio de toda instauración divina de un fin, el poder, en cambio, es el principio propio de toda mítica instauración de derecho.⁹⁷³

Ahora bien, en este entramado, Benjamin entiende que Dios estaría tan opuesto al mito como la violencia mítica a la divina, constituyéndose ésta última en antítesis de la primera. Es decir, si la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina lo destruye:

Si aquella establece límites y confines, ésta destruye sin límites; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquella amenaza, ésta golpea; si aquella es letal de manera sangrienta, ésta es letal de manera incruenta. [...] La disolución de la violencia jurídica se remonta, por lo tanto, a la culpabilidad de la mera vida natural, que confía al viviente, inocente e infeliz al castigo que «expía» su culpa, y redime también al culpable, pero no de una culpa, sino de derecho. Pues, con la mera vida, cesa el dominio del derecho sobre el viviente. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la mera vida por mor de la violencia que le es propia; la violencia pura es, por su parte, ya violencia sangrienta sobre toda la vida en nombre del viviente. La primera exige sacrificios; la segunda los acepta.⁹⁷⁴

Entendemos que tan *sagrado* será el hombre —la idea de hombre— para Walter Benjamin, cuanto menos sea la de sus estados, la de su vida física, siempre vulnerable por el otro. Y esto no hace sino acercarnos a la idea de paz como artificio.

5.3. ¿Qué es paz y qué guerra?

Como escribe Antonio Truyol y Serra en la presentación que dedica a *La paz perpetua* de Kant, la paz parece presentarse como una conquista allí donde “la lucha se encuentra en las mismas raíces de su naturaleza”: La paz como una guerra a ganar. Es decir que, en la reunión de los hombres, el estado de paz no es un estado de naturaleza, sino aquel dispuesto a la “constante amenaza. El estado de paz debe, por tanto, ser instaurado».⁹⁷⁵

⁹⁷² *Op. cit.*, pp. 113.

⁹⁷³ *Ibidem*. De acuerdo con Federico Galende, el interés de Walter Benjamín, y la lectura que de él hace Juan Mayorga, radica en la apreciación de si la violencia podría o no “existir en un mundo configurado jurídicamente”(Federico GALENDE, *Walter Benjamín y la destrucción*, *Op. cit.*, 74).

⁹⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 114-117.

⁹⁷⁵ KANT, Immanuel, *Sobre la paz perpetua*, Madrid, Alianza, 2009, p. 12.

Truyol y Serra destaca la mirada cosmopolita que en Kant ilumina la idea del Estado mundial.⁹⁷⁶ Asimismo, Kant se serviría de esta idea de Estado en tanto que “principio regulativo para el ámbito internacional”,⁹⁷⁷ asunto que, entendemos, haría de la guerra su continuidad. Es decir, que el derecho a la guerra parece ir parejo a aquel del estado de naturaleza de los propios estados. En otras palabras, el camino que Juan Mayorga nos invitaba a recorrer con que el ilustrado COMANDANTE de *Himmelweg*, un camino que es actual, al menos, por lo que puede compararse con Europa, que parece querer *reconstruirse* sin vuelta atrás, en una quimera que no quiere demasiadas diferencias.

Asimismo, Kant entiende que es el Estado quien tiene la fuerza de utilizar la violencia incluso de forma preventiva con tal defenderse en caso de verse amenazado por otro. Ahora bien, en tal caso, según Tuyol y Serra, hablaríamos de una guerra y no de un exterminio, ya que sería el propio Estado quien pudiese verse aniquilado. Además, según Kant:

Únicamente quepa obligar al enemigo a suministros y contribuciones, y que al término de las hostilidades no se pueda exigir el reembolso de los gastos de guerra, pues ello equivaldría a imponer una pena a otro Estado.⁹⁷⁸

Pero, ¿qué es en verdad la paz perpetua?

Truyol y Serra remite a cómo la paz en Kant, aun entendiéndose como tarea irrealizable, habría de llevar al pensamiento a probar que esa idea puede ser realidad. Ahora bien, lo punzante es que, aun con el peligro que tanto la persecución como la relación y puesta en práctica de la misma lleve al idealismo, para Kant valdría la pena. Es decir, el intento de asociar unos estados con otros valdría la pena para el filósofo alemán. Obtener la paz, aunque la guerra se haga presente, aunque se haga deber. Y en tanto que deber, en tanto que derecho, pasaría a ser realizable. La guerra como aproximación, entendemos, a la paz...

Asimismo, en “Sobre el concepto de república” Joaquín Abellán resalta cómo el Estado y la condición de Derecho son inseparables para Kant. De este modo, el arbitrio de un Estado “puede ser compatible con el arbitrio de los otros según una ley general de libertad”.⁹⁷⁹ Razón por la que el derecho se garantice desde lo jurídico del Estado, oponiéndose así, explica Abellán, el republicanismo kantiano al despotismo.

Siguiendo esta lectura, la felicidad –el deseo manifiesto en Hannah Arendt– no tendría cabida por lo que a los fines del Estado kantiano se refiere. Sin embargo, la paz, al

⁹⁷⁶ Entendemos que esta mirada cosmopolita kantiana contrasta con la idea cosmológica que plantea Blanqui en *La eternidad por los astros*. Pero también, con la tarea del historiador benjaminiano, que ha de acercarse a lo universal a partir de lo particular –la mirada arqueológica, desde abajo en el caso de HARRIET–. Por extensión, con la vasija rota que presentábamos siguiendo a Reyes Mate y que, en este caso, podríamos pensar que Kant no la quiere fragmentada sino entera. No la fisura de la taza de Rilke, por donde se puede entrar a lo abierto, sino más *perfecta*.

⁹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁷⁸ *Op. cit.*, p. 16.

⁹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 26.

menos como utópica, sí se plantearía. Kant habla de una separación de poderes que, como podemos imaginar, aparecen regidos por el mando del soberano, aspecto que de nuevo nos vuelve hacer pensar en los postulados que anotábamos a partir de Giorgio Agamben, concretamente, en relación a la figura del *sacer*.

Sin embargo, en una línea similar encontramos el estudio *La paz y la memoria*, de Alejandro Martínez Rodríguez, que nos servirá para ir adentrándonos poco a poco en *La paz perpetua* de Juan Mayorga y ver cómo lo dicho resuena en la pieza teatral. Asimismo, quisiéramos empezar por recoger la pregunta que, en cierto modo, nos plantea Martínez Rodríguez: ¿qué es paz y qué guerra?

La respuesta que frente a tal dilema nos ofrece es la de empezar a pensar si la paz sería el estado natural y el conflicto la interrupción o, por el contrario, el conflicto “la situación de partida y la paz el artificio político que lo repara”.⁹⁸⁰ Y lo interesante es que Martínez Rodríguez cuestiona por qué no existen relatos, historias de paz, pregunta que, a su vez, le lleva a formularse otra más. En este caso, si la paz puede ser leída como el fin de la historia: “Un paréntesis, la puesta en suspenso de la historicidad. La paz entendida como el afuera de la historia”.⁹⁸¹

Martínez Rodríguez concibe que si la política empieza al terminar la guerra, el estado natural concluye con el fin de la lucha. De este modo, entiende que la paz podría verse como un artificio. Asimismo, Martínez Rodríguez quiere dejar claro que más que de fin de un conflicto cabe hablar de fin de un enfrentamiento. Observa que la paz puede ser un conflicto en el que la violencia se cambia por el diálogo. Es decir, la paz puede entenderse como una ficción cordial que evitaría la “tentación de recurrir a la eliminación mutua como solución más eficaz a los conflictos”.⁹⁸² Otra lectura es la que presenta Jean-Luc Nancy en *Ser singular plural*, donde el filósofo cree que la guerra por la paz no puede “dejar de ser guerra para la guerra, y contra la paz, cualquiera que sea. La técnica al servicio de la paz no puede reanudarse en la *tejne* de la soberanía”.⁹⁸³

Sin embargo, lo interesante aquí de la mirada de Nancy es que pone el dedo en la llaga, recuerda que tanto el arte como la guerra son arcaicos al menos en términos simbólicos, es decir, escapan “a algo como la «historia» en tanto que progreso de un tiempo lineal y/o acumulativo [...] la guerra occidental se niega en tanto que fin soberano, y su negación, como es natural, constituye su confesión”.⁹⁸⁴

Como si a su vez el progreso quisiera borrar la guerra de su camino –y de la historia– a la par que alargar el camino con ella. Y sin embargo, como sabemos, para el Juan Mayorga lector de Benjamin, incluso en la catástrofe existe la posibilidad por la que puede colarse la esperanza. Como ha escrito Reyes Mate en *Justicia de las víctimas. Terrorismo*,

⁹⁸⁰ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro, *La paz y la memoria*, Madrid, Catarata, 2011, p. 34.

⁹⁸¹ *Op. cit.*, 34.

⁹⁸² *Ibidem*.

⁹⁸³ NANCY, Jean-Luc, *Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 140.

⁹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 142 y p. 139.

memoria, reconciliación, hablar de paz no es hablar del silencio de las armas, sino de una doble negación, del enfrentamiento desde la crítica y la responsabilidad con la injusticia: “la reconstrucción del mal hecho”.⁹⁸⁵

5.4. Hacia la paz perpetua

Para Juan Mayorga, la violencia por parte del Estado es tan ilegítima como aquella que no venga de él. La clave está de nuevo en la ley, ya que el Estado puede ampararse en su legalidad para ejercer algún tipo de violencia sin la necesidad de legitimidad.

El dramaturgo es bien consciente que el problema reside en observar de forma continua que una cosa es la legalidad y otra la justicia. Es consciente del problema de la inmigración, que abordábamos en *Animales nocturnos* y su eco en la Ley de extranjería, pero también del problema del hambre que, en cierto modo, se vislumbra en una de las escenas de *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* en la que se tira comida a la basura antes de darla a la par que el personaje de PETRA viene a decirnos que “Dios es de derechas”.⁹⁸⁶ Para nuestro dramaturgo un mundo ideal sería aquel en “el que el Derecho fuese justo, en el que la ley coincidiese con la justicia”.⁹⁸⁷

La paz perpetua de Juan Mayorga nace como un encargo, como un reto que Gerardo Vera le traslada a escribir una pieza que tratase el tema del terrorismo. Como recogen Nieves Mateo y David Ladra en su entrevista “A propósito de *La paz perpetua*”, la primera reacción de Mayorga fue de incomodidad por lo peliagudo del tema, aunque quizás por eso sintió también “que tenía que asumir, aunque fuese modestamente, ese desafío”.⁹⁸⁸

Y para abordar esta escritura, Mayorga es bien consciente que no tiene el derecho de hacerlo desde el lado de las víctimas. Sabe que no puede ponerles voz; sabe también que el lado del terrorista le podría llevar “a un deslizamiento hacia la justificación o contextualización en el que no quería incurrir”.⁹⁸⁹ Sobre la policía teme que la pieza hubiera dado lugar a un “«thriller» en el que finalmente, el terrorismo quedase como fondo y donde lo central fuese otra cosa”.⁹⁹⁰ Por todo ello, confiesa haberse decidido a abordar el reto de Gerardo Vera desde una escritura para el animal. No ya un mono como en *Últimas palabras de Copito de Nieve* o tortuga como en *La tortuga de Darwin*, sino unos perros que, como explica el autor a Andrés Sorel en “Cinco cuestiones a propósito de *La paz perpetua*”,

⁹⁸⁵ MATEO, Reyes, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 45.

⁹⁸⁶ En *Teatro para minutos* se recogen varias piezas breves que remiten directamente a *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, coescrita con Juan Cavestany. Nos referimos a *Candidatos, Inocencia, Justicia, Manifiesto comunista, Sentido de calle y Espíritu Cernuda*. Mayorga, Juan, *Teatro para minutos*, *Op. cit.*, pp. 89-118.

⁹⁸⁷ <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=29651> (Última consulta 7 de marzo de 2011)

⁹⁸⁸ MATEO, Nieves y David LADRA, “A propósito de *La paz perpetua*”, *Primer Acto*, núm. 326, Madrid, 2008, p. 64.

⁹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 64.

⁹⁹⁰ *Ibidem*.

aparecen siempre “en los escenarios del terror, tanto en la prevención de atentados como cuando éstos se han producido”.⁹⁹¹

En relación a la elección del animal, Mayorga ha confesado que también le sedujo pensar cómo la propia violencia, que puede llegar a tener el animal, podría permitirle, en este caso, presentar “una mirada ingenua, perpleja, desde la que observar esa violencia específicamente humana”.⁹⁹² Pero sobre todo, abordar la pieza no ya desde la perspectiva del terrorismo, sino de la tortura en la que “un hombre es tratado como un perro y otro actúa como un perro”.⁹⁹³

Tanto el perro como el humano de *La paz perpetua* terminan por tomar sus propias decisiones, lo que no hacen, según José Monleón, es configurar “ninguna historia al uso”,⁹⁹⁴ cediendo así, puede entenderse, ese espacio a la interpretación bien al lector como al espectador. De este modo, como nos tiene acostumbrada la dramaturgia de Mayorga, la palabra no sólo se presenta para no juzgar, sino que está dispuesta a ser interpelada. Ese es el riesgo al que se nos invita.

Después de recibir la propuesta de Gerardo Vera, Mayorga creyó que *La paz perpetua* podía hablar “de cómo eso que se llama guerra contra el terror puede afectarnos”.⁹⁹⁵ En este sentido, en la entrevista de Sofía Básalo, el dramaturgo evoca las palabras de Michael Ignatiev, que piensa que

las democracias saben que tienen que combatir contra el terror, por así decirlo, con una mano atada a la espalda... tienen que combatir sabiendo que hay ciertos medios que ellos no pueden utilizar.⁹⁹⁶

Por un lado, la intención de Juan Mayorga en *La paz perpetua* es la de presentar a unos perros capaces de vencer el terrorismo y, por otro, ver en ellos cómo podemos enfrenarnos a la cuestión de “hasta dónde podríamos aceptar o no como ciudadanos que nuestro Estado utilizase prácticas que por así decir pertenecen a la guerra sucia”.⁹⁹⁷

En la introducción que Manuel Barrera Benítez ha dedicado al texto, entiende que Juan Mayorga pretendería trascender lo cotidiano con tal de trasladarnos a una imagen “más verdadera y auténtica de nuestra realidad”.⁹⁹⁸ Y pensamos que opta por el rodeo, por la búsqueda que le permita encontrar la metáfora con la que contar la historia de unos perros antiterroristas de élite. El casting, la competición que dará lugar de nuevo a un

⁹⁹¹ SOREL, Andrés, “Cinco cuestiones a propósito de *La paz perpetua*”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, p. 15.

⁹⁹² *Op. cit.*, p. 15.

⁹⁹³ *Ibidem.*

⁹⁹⁴ MONLEÓN, José, “*La paz perpetua*”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, p. 22.

⁹⁹⁵ <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=29651> (Última consulta 7 de marzo 2011).

⁹⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁹⁸ MAYORGA, Juan, *La paz perpetua*, Barcelona, Krk Ediciones, 2009, p. 11.

elegido, y pensamos en otro tipo de HOMBRE BAJO que forme parte de la violencia. De la violencia de la ley, que se aplicaría desde el Estado.

Volvemos de nuevo a la máscara del animal por la que el dramaturgo va a tratar de desentrañar lo humano. Según Barrera Benítez, el “comportamiento animal o la degradación a la que con frecuencia es sometido y somete, ahondando en el contraste que se produce entre la humanización del animal y el hombre humanizado”.⁹⁹⁹

Nos enfrentamos a una dramaturgia que De las Peñas entiende que va más de la posmodernidad y Barrera Benítez define como teatro “neomoderno”.¹⁰⁰⁰ En este caso, una relectura de los postulados kantianos en torno a la paz y la convivencia. O más exactamente, el pensar una nueva tensión. La paz kantiana como utopía de la que, sin dejar de cuestionar la herencia ilustrada, Juan Mayorga tantea su lejanía. Y, en este sentido, Barrera Benítez entiende que el dramaturgo presenta la distancia del sueño kantiano bajo una trágica e irónica pieza, que nos permite reflexionar tanto sobre tal *desideratum* como observar la *distancia* que existe entre la paz y la guerra.

Si en el capítulo anterior nos enfrentábamos a la tensión del *Angelus Novus* en su vuelo, si observábamos cómo el progreso lo empujaba hacia adelante con ese viento huracanado, también éste late en *La paz perpetua*. Ahora, alrededor de unos perros, de unos cínicos en los que, como indica Barrera Benítez, reconocemos “las contradicciones filosóficas, políticas y teatrales de nuestro tiempo”.¹⁰⁰¹

En *La paz perpetua* los personajes se tornan ideas. No se decantan por la homogeneidad. Como escribe Barrera Benítez en “El teatro de Juan Mayorga”, “no se concretan en términos de una realidad social, política o histórica precisa, no hay protagonista ni antagonista exclusivo”,¹⁰⁰² sino que habitan la madeja del palimpsesto. Una palabra que apuesta por la autonomía de una “cultura crítica”. Como piensa Barrera Benítez, para el Mayorga que rememora a Benjamin, “«sin crítica la cultura se prepara para la barbarie. Ella misma es barbarie»”.¹⁰⁰³

La paz de Juan Mayorga pretende llevar al lector, al espectador de la puesta en escena, hacia su inestabilidad, hacia el desmoronamiento. Hacia el derrumbe para un despertar del que habla el Ángel de la Historia, la metamorfosis que remitíamos con Stéphane Mosès en *El ángel de la historia*, cuando aludíamos a la rememoración en HARRIET.¹⁰⁰⁴ Una inversión dialéctica en la que nos embarcamos en la búsqueda de lo

⁹⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁰⁰⁰ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁰¹ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰² BARRERA BENÍTEZ, Manuel, “El teatro de Juan Mayorga”, *Acotaciones*, núm. 7 julio-diciembre, RESAD, Madrid, 2001, p.85.

¹⁰⁰³ MAYORGA, Juan, *La paz perpetua*, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰⁴ Según Reyes Mate, la memoria funciona como el despertar de un sueño. Lo realmente interesante es la comparación que Mate realiza en torno a la significación de la palabra sueño. Recuerda cómo en castellano sueño remite a dormición (*Schlaf, soommeil*) y también ensoñación (*Traum, rêve*), por lo que despertar significaría abandonar el estado de inconsciencia que, según Reyes Mate, caracterizaría a la vida para permitir lo que hay

humano que el hombre ha olvidado de sí. La tarea que HARRIET realiza en *La tortuga de Darwin* al contar la historia al revés y la lleva a darle la espalda al futuro para tornarse visionaria en el sentido benjaminiano. Según Mosès, “el verdadero visionario [...] es el que «vuelve la espalda al futuro»”.¹⁰⁰⁵

Como veíamos al abordar la «zona gris» de Primo Levi, Juan Mayorga opta por la interpretación, porque nazca la sutura. Se sirve de una fábula, de un caleidoscopio para hilvanar lo universal y lo particular. El primero, el terrorismo y, el segundo, según Barrera Benítez, nuestra mirada hacia él. Una introspección por la que el dramaturgo aleja “el texto panfleto que fácilmente podría haber sido, un viaje a los lugares más recónditos del Estado, cualquier Estado, y del ser humano”.¹⁰⁰⁶

Tal y como recogen Nieves Mateo y David Ladra, es desde ahí donde el autor considera que “la misión de un dramaturgo consiste en proponer otros mundos, de forma que el espectador atravesase un umbral e ingrese en ese mundo excepcional”.¹⁰⁰⁷ Como hemos dejado constancia al tratar la antropomorfización, ésta sería una de esas excepciones, sobre todo si en ella, como afirma Juan Mayorga, puede existir

un vínculo entre el animal y el tema que quiero tratar. Con respecto a los perros, que aparecen con frecuencia en mis obras, la razón de que lo hagan en ésta es que son animales asociados al fenómeno terrorista, para la prevención antes de los atentados y también, después, para trabajos de desescombro, rastreo de víctimas, etc.¹⁰⁰⁸

Y otra razón es que los personajes se nos aparecen como, piensa Mayorga, “espectadores en ese escenario del terror. Pero además, hay una razón más profunda que tiene que ver con Kafka”.¹⁰⁰⁹

En “Ecos del GAL, terrorismo y razón de Estado”, Javier Villán entiende que la clave del teatro de Juan Mayorga está en la crítica y en la utopía y, en *La paz perpetua*, concretamente, en cómo el poder aparece a través de diferentes manifestaciones: “poder de la ley o poder de las pistolas”.¹⁰¹⁰ De acuerdo con Villán, el dramaturgo abre un diálogo más que necesario sobre la muerte, la legalidad, el terrorismo...

En “Los motivos de Juan Mayorga”, Carla Matteini piensa la imagen de un buceador para establecer cómo la palabra del autor aparece como “un mar en apariencia liso y calmado que no deja de ocultar profundas simas, turbulencias del alma y de la razón”.¹⁰¹¹

detrás de ese estado, la “proyección de deseos, utopía” (Reyes MATE, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín «Sobre el concepto de historia»*, *Op. cit.*, p. 123).

¹⁰⁰⁵ MOSÈS, Stéphane, *Op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁰⁶ *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁰⁷ MATEO, Nieves y David LADRA, “A propósito de *La paz perpetua*”, *Primer Acto*, núm. 326, Madrid, 2008, p. 65.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*.

¹⁰¹⁰ VILLÁN, Javier, “Ecos del GAL, terrorismo y razón de Estado”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, p. 27.

¹⁰¹¹ MATTEINI, Carla, “Los motivos de Juan Mayorga”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, p. 1999, 48.

Por un lado, dicha imagen rima con la que tanteábamos en *Himmelweg* alrededor del monólogo desde el pensamiento de Marco Antonio de la Parra en *Carta a un joven dramaturgo*, donde el dramaturgo chileno habla del actor como náufrago, como agón. Por otro, con la imagen que planteábamos con María Zambrano alrededor de Copito. Es decir, cómo la muerte –su naufragio en ella– desataría todo pensar. Asimismo, de acuerdo con Carla Matteini, en la dramaturgia de Juan Mayorga cabe tener presente el vértigo, los puntos de inflexión en el hombre contemporáneo. Pero también la memoria y, sobre todo, el misterio de aquello que ni incluso el autor puede racionalizar: “lo que no puede teorizar porque es pretensión estúpida de asir lo que debe circular, inasible, por un territorio volátil y frágil que tal vez sea desconocido incluso para el autor”.¹⁰¹²

5.4.1. Un lugar cualquiera

La paz perpetua es un espacio cerrado. Cerrado con dos puertas. La A y la B. Un umbral donde duermen ODÍN, ENMANUEL y JOHN-JOHN, con sus auriculares. Donde no saben dónde están cuando despiertan. *La paz perpetua* se nos presenta intemporal, anacrónica. Barrera Benítez la compara con la tradición dramática occidental. Cree que “tiene mucho de síntoma y de revuelta” con la que el autor trataría de expresar su zozobra y compartir su esperanza a la par que recupera “el conflicto y el debate, al tiempo que evita alimentar el conservadurismo de aquellos espectadores que con frecuencia esperan que el teatro [...] afirme su orden moral y estético”.¹⁰¹³

ENMANUEL pide ayuda a ODÍN. Le trata de amigo, dice estar enfermo, Pero ODÍN le dice que no, que ni es su amigo, ni está enfermo. ENMANUEL solamente recuerda que alguien le dio algo a beber. ODÍN le aconseja que tome un trago, que le aliviará. Le insiste en que no está enfermo, que los drogaron para que no puedan saber dónde están. ENMANUEL bebe. Le da la mano a ODÍN, que la ignora.

Hablan sobre un estadio, sobre el grupo en el que estaban, del tiempo que hicieron en la carrera de obstáculos. ODÍN, siete y medio. ENMANUEL no terminó. Y JOHN-JOHN, que ha abierto los ojos, “cinco cuarenta y ocho centésimas con el viento en contra”. Esperan. No pasa nada. Hablan de las marcas. Las del tiempo de su carrera y las del espacio. Muestran sus colmillos. Parece que ODÍN va a luchar contra JOHN-JOHN, pero por la puerta A entra HUMANO y luego CASIUS, tuerto, cojo, con un collar blanco, que se interesa por cómo se encuentran, por cómo fue el viaje.

CASIUS informa a los perros que si necesitan cualquier cosa pueden pedírsela. Les dice que han sido los mejores candidatos. Los tres finalistas para un solo collar, el K7. Les dice que habrán de pasar tres pruebas más, y la primera va a empezar. Es un ejercicio práctico. JOHN-JOHN dice que no pierdan el tiempo, que tanto sus padres como los padres de sus padres realizaban ese trabajo.

¹⁰¹² *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰¹³ BARRERA BENÍTEZ, Manuel, “El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *Contraluz: Revista de investigación teatral*, núm. 4, Málaga, E.S.A. D., 2010, pp. 30-31.

Con un gesto, CASIUS ordena al HUMANO que dé a cada uno de ellos una tiza de color. Les pide que reconstruyan ahí mismo el recorrido que realizó un hombre enfermo en esa misma sala. Añade que también pueden cantar.

De nuevo con un gesto, el HUMANO pone en marcha un cronómetro, que para cuando CASIUS se lo indica. JOHN-JOHN se pregunta por qué el humano no paró el reloj cuando encontró el rastro.

5.4.2. Del reloj de la estación al cronómetro del HUMANO

Como señalábamos con Carmen De las Peñas, el reloj es una constante en la palabra teatral de Mayorga. Y también en *La paz perpetua* su presencia es importante. De hecho, junto a De las Peñas, Di Pastena y Manuel Aznar observábamos cómo el reloj de la estación de *Himmelweg*, aunque parado –suspendido–, marcaba otro momento. Destacábamos cómo sin avance alguno marcaba las seis de la mañana, hora que, a su vez, comparábamos con la del instante en el que HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO se cruzan en la escalera de *Animales nocturnos*. Anotábamos, además, cómo el tiempo del reloj de la estación remitía a 1492, al descubrimiento de América y a la expulsión de los judíos de España.¹⁰¹⁴ En cambio, ahora, según De las Peñas, en *La paz perpetua* nos enfrentamos a una atemporalidad, a una “concreción indeterminada”¹⁰¹⁵ donde, a diferencia del reloj de *Himmelweg*, el tiempo avanzaría aquí de otro modo, con un cronómetro.

En *Himmelweg* nos encontrábamos con la farsa, en cambio, en *La paz perpetua* con la “coincidencia entre el tiempo representado y el de la representación”.¹⁰¹⁶ Lo que ambas piezas sí parecen compartir es la asfixia. En *La paz perpetua*, indica De las Peñas, “este tiempo único junto a un espacio también único de representación favorece la impresión de aislamiento propia de una cárcel de máxima seguridad o de un lugar de interrogatorio”¹⁰¹⁷ y, sin embargo, dicha cárcel bien podría ser el campo de *Himmelweg*. Es como si *entre* estas dos piezas se nos presentase, si se nos permite, una cosa y su contraria, y esa es la paradoja que explota Juan Mayorga, por ejemplo, con el reloj, ya que, si éste está roto en *Himmelweg*, en *La paz perpetua* funciona, avanza, no para marcar ese otro tiempo –1492– sino para insistir, más si cabe, en la fragmentariedad temporal.

Sin embargo, aún se puede rizar más el rizo entre tiempo y espacio. Para ello, hemos de viajar a una de las primeras piezas teatrales de Juan Mayorga, en este caso, *El*

¹⁰¹⁴ En “El espejo de María Zambrano”, Ana María Leyra se pregunta si en el momento en el que España se configura como “entidad política naciera con ella ese afán de negar, excluir y condenar todo aquello que más íntimamente la constituye y pertenece”. A partir de la expulsión de musulmanes y judíos, Leyra cita el ejemplo de la familia de Lluís Vives. El padre fue quemado, la madre desenterrada y quemada y las hermanas condenadas a la pobreza y, como señala Leyra, “la respuesta del gran pensador y humanista Vives es siempre la misma: tolerancia, respeto, paz” (Ana María LEYRA SORIANO, “El espejo de María Zambrano”, en GÓMEZ BLESA, Mercedes y María Fernanda SANTIAGO BOLAÑOS (Coords.), *Op. cit.*, p. 56.

¹⁰¹⁵ *Op. cit.*, p. 77.

¹⁰¹⁶ *Ibidem.*

¹⁰¹⁷ *Ibidem.*

jardín quemado, allí donde no hay bosques sino ceniza, donde no han crecido los árboles como en *Himmelweg*, que ocultan el camino que un día fue rampa.

Según escribe Ignacio Amestoy en “¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado*, de Juan Mayorga”, es en el tiempo donde juega la matemática el dramaturgo. Amestoy se refiere al prólogo de *El jardín quemado*, donde HOMBRE ESTATUA relata a BENET su sueño: “«He soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena»”.¹⁰¹⁸ Esa es la clave que para Amestoy encierra la pieza y, para nosotros, la insistencia de Mayorga al tratar de hacer presente siempre un tiempo otro y acercarnos así al tiempo de una historia de la que no quiere el *shock* sino nuestro despertar. En palabras de Amestoy, en *El jardín quemado* es el tiempo el que “empezará a correr de nuevo con la ceniza de la historia como cronómetro. ¡El tiempo y Mayorga!”.¹⁰¹⁹ De ahí el guiño que encontramos en *La paz perpetua*: el cronómetro.

5.4.3. Los perros hablan. El hombre ladra

ODÍN le reprocha a JOHN-JOHN que el rastro que encontró no fue el de un gusano, sino el de un hombre. Se disponen a pelear, pero el HUMANO les separa echándoles carne, de la que ODÍN se sirve para increpar de nuevo a JOHN-JOHN, que come rápidamente. ODÍN le dice que lo primero que ha de saber es la diferencia entre un animal y un humano. Pero JOHN-JOHN amenaza. No quiere perder el collar mientras el otro no sabe si quiere ganar. JOHN-JOHN piensa que ODÍN no puede gustarle a CASIUS, que perdió el ojo por luchar. Y ODÍN afirma que tal vez no le guste, que él no tiene pedigrí, que es un cruce, pero que llama “pan al pan, y al gusano, gusano”.¹⁰²⁰

ENMANUEL tantea que tal vez no hubiese ningún rastro, que puede que quisieran ver otras cosas. Siente que, frente a las ratas que usan en Colombia o los puercos en Israel, su olfato no es tan importante, hasta los japoneses, dice, han inventado una nariz artificial. Sabe que se enfrentarán a máquinas más precisas, “más ágiles y fuertes. Pero hay cualidades que ninguna máquina tendrá jamás”.¹⁰²¹ Piensa que pueden ser observados. Y JOHN-JOHN se violenta, y toma pastillas como lo hacía MUJER BAJA por insomnio en *Animales nocturnos*, como lo hacía BETI para el dolor de cabeza en *La tortuga de Darwin*. ODÍN pide al HUMANO más comida y JOHN-JOHN le exige que le hable con respeto. Se preparan para luchar de nuevo, pero ODÍN intuye algo en la otra puerta. En la puerta B. La olfatea. Ambos creen percibir a alguien al otro lado, ese quien tal vez, según ENMANUEL, les estaría observando. ODÍN cree haber encontrado una cámara, un espectador. Le increpa, mientras el HUMANO retira los auriculares a JOHN-JOHN y se lo lleva con una correa por la puerta A.

¹⁰¹⁸ AMESTOY EGUIGUREN, Ignacio, “¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado*, de Juan Mayorga”, *Las puertas del drama*, núm. 18, Primavera 2004, p. 37. Con esas palabras de Mayorga, la remisión al libro de Jünger es clara.

¹⁰¹⁹ *Op. cit.*, p. 37.

¹⁰²⁰ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰²¹ *Op. cit.*, p. 37.

ODÍN pregunta a ENMANUEL por la raza de JOHN-JOHN, lo encuentra extraño. Percibe rasgos de bóxer en sus orejas, nariz de rottweiler con movimientos de pitbull. ENMANUEL añade que habla como un dogo, y ODÍN asiente. A ODÍN no le gustan los perros de laboratorio. ENMANUEL sabe que buscan al perro perfecto, que el dóberman no es natural, sino un invento. “No había dóberman en el Arca de Noé”.¹⁰²² Que es el resultado de buscar el perfecto guardián: “la agresividad del pinscher, la resistencia del rottweiler, las mandíbulas del póinter...”¹⁰²³ ¿Quiénes pueden ser estos perros? ¿Quiénes estos personajes?

5.5. ODÍN, JOHN-JOHN, CASIUS, EL HUMANO y ENMANUEL

ODÍN es un cruce de dos perros callejeros. Según De las Peñas, su nombre es el de un Dios supremo de la mitología escandinava, el Dios de la guerra. De la muerte. Pero también quien guía a hombres y Dioses contra el caos del fin del mundo, característica que lleva a De las Peñas a ver cierta correspondencia con el ODÍN de Mayorga, que se ve vencedor. Para la investigadora, tanto el perro como el Dios escandinavo destacarían por su soledad. Pero además, en cierta medida, también en él puede encarnarse la violencia mítica.

La soledad del Dios ODÍN fue absoluta; su cuerpo desafió al tiempo, pasando nueve días hasta que se manifestara el resultado de las enseñanzas de las runas que se desprendían de las piedras en forma de mágicos signos. Y el perro ODÍN está también solo, lo único que le interesa es su propio bienestar, carece de ideología y de conciencia.¹⁰²⁴

JOHN-JOHN ve en CASIUS aquello en lo que ha de convertirse, el modelo a seguir. De las Peñas señala que éste no cuestiona, sino que repite. Ha estudiado en las mejores escuelas, pero los “modelos aprendidos no dan respuestas a preguntas existenciales, como por ejemplo la existencia de Dios”.¹⁰²⁵ Si ODÍN es un Dios, según la investigadora, JOHN-JOHN se nos aparece como un guiño al hijo de John F. Kennedy, muerto en un accidente de avión. De las Peñas destaca la tragedia, el éxito y la fama de los Kennedy y cómo las esperanzas, después del asesinato del padre y del hermano, se volcaron en JOHN-JOHN como sucesor político. Recuerda, además, que Juan Mayorga ya habría realizado alguna que otra referencia a tal mitología, como por ejemplo, en *El sueño de Ginebra*.

CASIUS es un Labrador, un perro dolorido. Tiene traumas de experiencias del pasado, de las luchas contra el miedo. Está mutilado. Le falta un ojo, lleva un bastón y una prótesis con la que se las apaña para andar. De las Peñas observa que sus heridas moldean tanto su carácter como la relación con su mundo: “En los sueños, se me aparecen todos

¹⁰²² *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰²³ *Ibidem*.

¹⁰²⁴ *Op. cit.*, p. 90.

¹⁰²⁵ *Op. cit.*, p. 91.

mis muertos, JOHN-JOHN, [...] Ése es mi premio, por haber estado en primera línea. Mi premio por no retroceder nunca”.¹⁰²⁶

En esta apreciación podríamos ver reminiscencias a la HARRIET de *La tortuga de Darwin* desde la perspectiva del *Angelus Novus* y, tal vez también, cierto eco del *El traductor de Blumemberg* e incluso, quizás, del GENERAL de *Legión*. De las Peñas destaca de CASIUS que es un perro noble, obediente. Veterano, que sabe del terrorismo como de los perros concursantes.

Los entiende (él mismo ha pasado por una prueba similar), pero debe mostrarse frío y sin sentimientos para juzgar objetivamente al mejor candidato, y por otro, es el fiel servidor de su amo el HUMANO.¹⁰²⁷

También su nombre tiene remembranzas, aunque no sea un Dios como ODÍN, ni un ángel caído como JOHN-JOHN sino que, según De las Peñas, recuerda al boxeador Casius Clay.

HUMANO no tiene nombre.¹⁰²⁸ Parece sufrir cierta transformación, pasa de ser adiestrador de perros de élite a decidir finalmente al candidato. Sus intervenciones son meras instrucciones en inglés –“en la versión de *Primer Acto* y en alemán en la representación teatral dirigida por José Luis Gómez”–.¹⁰²⁹ Para De las Peñas, no cabe hablar aquí de un personaje violento o sin formación, sino de uno que expone sus argumentos de forma clara... Tal y como entiende la investigadora, el Estado al que el HUMANO pertenece –y representa– quiere un ENMANUEL que sea inteligente, pero que dude. Que tanto las decisiones como la tortura a realizar vayan “encaminadas a reforzar las medidas de seguridad en caso de terrorismo”.¹⁰³⁰ Asimismo, la perversión se incrementa en la medida en la que el Estado, continúa De las Peñas, haga saber al “elegido” que sus propuestas son nuevas, originales. Si recordamos, esta característica de colaboración se nos presentaba de modo similar en el HOMBRE BAJO de *Animales nocturnos*, allí donde prestaba servicio a la Ley. Pero también en la intromisión que el GUARDIÁN le hace al CAMPESINO en *Ante la ley* de Kafka. Lo interesante del conflicto que plantea Mayorga es observar que éste reside en la complicidad, idea que, además, nos remite a lo dicho acerca de cómo el cuerpo del judío era aprovechado por la maquinaria nazi.

De las Peñas apunta que en el final de *La paz perpetua* se pone en juego un enfrentamiento dialéctico en el que se tantea “la seguridad de los ciudadanos a costa de la renuncia de principios básicos éticos”.¹⁰³¹ ENMANUEL no será el elegido, aunque en él se vea “reforzada su convicción de que la única forma de mantener una esperanza trágica será la de no doblegarse, la de permanecer fiel a sus principios éticos”.¹⁰³²

¹⁰²⁶ *Op. cit.*, p. 95

¹⁰²⁷ *Ibidem.*

¹⁰²⁸ En la representación dirigida por Jose Luís Gómez está interpretado por una mujer.

¹⁰²⁹ *Op. cit.*, p. 96.

¹⁰³⁰ *Op. cit.*, p. 97.

¹⁰³¹ *Ibidem.*

¹⁰³² *Ibidem.*

ENMANUEL es un pastor alemán. Y es en su acción donde nos detendremos, ya que es en ella la que encierra, entendemos, el sentido de la pieza. Por un lado, el personaje de ENMANUEL permitiría a Mayorga conectar la idea de Dios con la de terrorismo, pero también, como constata el dramaturgo a Nieves Mateo y David Ladra, aludir al “fanatismo o al terrorismo fundamentalista”.¹⁰³³ Y sobre todo, acercarse a cada uno de los otros perros, a cada una de las contradicciones.

De modo similar a Kant, para Mayorga, el perro ENMANUEL cree que si el ser humano puede controlar la bestia que habita en él, también podrán hacerlo de igual modo los Estados, las sociedades. Según entiende el dramaturgo, ENMANUEL no es un filósofo. Es alguien, que ha escuchado a Kant y ha aprendido lo que ha podido.

Si en el COMANDANTE de *Himmelweg* encontrábamos guiños al Eichmann lector de Kant, tal y como veíamos a partir de la lectura de *Eichmann en Jerusalén*, en *La paz perpetua* es ENMANUEL quien, aunque con limitaciones, va a tener un “discurso moral fuerte y una meditación propia”,¹⁰³⁴ incluso una idea de Dios que, en palabras de Mayorga, no interviene en la historia:

No es una cita culta sino que trata de desvelar el personaje de ENMANUEL que, en el momento emocional en que se encuentra, puede anhelar un Dios que, sobre todo, compense el dolor del ser humano y, en particular, el de las víctimas. Así como un desvelamiento en escorzo del personaje y no como una cita culta, es como debe aparecer en el texto, lo que quizá también exija una reescritura.¹⁰³⁵

En este sentido, Nieves Mateo y David Ladra han prestado atención a la presencia del Dios del Antiguo Testamento en la dramaturgia del autor. Han observado cómo éste se manifestaría, por ejemplo, a través de los ángeles, donde destacan la pieza *Angelus Novus* y el silencio en *Himmelweg*. Por ello, se preguntan si en las palabras de ENMANUEL –las de un Dios fuera de la historia– remiten a pensar si creer en Dios es un embuste y remiten a ello como el caldo del que puede beber el terrorismo.

Sin embargo, según Juan Mayorga, en *La paz perpetua* Dios aparece de dos formas, bien bajo el terrorismo fanático, “el del terrorista que se cree guerrero de Dios”, bien como “absolutamente otro”.¹⁰³⁶ Por un lado, el dramaturgo entiende que las víctimas sientan cierto anhelo con tal de hacer justicia sobre lo fallido. En esta línea estaría la BETI de *La tortuga de Darwin*, que remitía a una existencia divina para que HARRIET pudiese reencontrarse con su hijo muerto, pero también por darle un sentido a la soledad que siente en su matrimonio. Mayorga cree que el personaje de ENMANUEL quiere compartir ese anhelo, pero no puede. Su razón se lo impide, y le causa angustia.

¹⁰³³ *Op. cit.*, p. 66.

¹⁰³⁴ *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰³⁵ *Ibidem*.

¹⁰³⁶ *Ibidem*.

La postura iletrada y racional es que, sea cual sea tu confianza en una trascendencia, hay cosas que tenemos que solucionar entre nosotros. Dios puede aparecer como un anhelo, como una idea de un mundo de libertad y de justicia, pero ENMANUEL sabe que cómo sea nuestro mundo nos lo estamos jugando aquí, entre nosotros.¹⁰³⁷

Para Barrera Benítez, el personaje de ENMANUEL se apartaría de todo totalitarismo. El propio perro fue víctima como perro de pelea. Encarnaría la figura de hombre ilustrado, donde su verdad no depende de la mayoría. Paralelo al pensamiento de Hannah Arendt, el deseo de ENMANUEL es el de favorecer la felicidad. Barrera Benítez lo define como amo y dueño de sí mismo, “procura no invadir la libertad de los demás y rechaza los dogmas según los cuales le quieren hacer creer que las últimas decisiones políticas son verdades científicas”.¹⁰³⁸ Además, equipara este personaje con la voz de Mayorga, donde ambos intentarían “controlar el exceso de moralismo”.¹⁰³⁹ Esta opinión la atribuye a la consciencia de peligro de que “el bien impere sobre la verdad convirtiendo los hechos en materia maleable y de que en su extremo nosotros mismos devengamos terroristas olvidando que la verdad no es cuestión de voluntad”.¹⁰⁴⁰

Barrera Benítez no olvida la mirada hacia la utopía, hacia el amor a la utopía como guía, donde Mayorga pretendería afirmar que “más allá del odio está el amor y la utopía como valores capaces de impulsar la conducta humana”,¹⁰⁴¹ pensamiento que, a su vez, nos lleva a aquella cita de Spinoza que remitía el COMANDANTE de *Himmelweg*. Asimismo, tanto el ENMANUEL de *La paz perpetua* como el Kaliayef de *Los justos* de Camus, continua Barrera Benítez, sacrificarían “su vida por una idea como única manera de estar a la altura de ella”.¹⁰⁴² De hecho, en las dos obras se presentaría

la utopía bajo el “ideal revolucionario de sus respectivos protagonistas [...] Según Camus, para quien el enemigo perpetuo es el terror perpetuo, el Estado se identifica con «el aparato» [...] y siempre es, racional o irracional, terrorista.”¹⁰⁴³

De acuerdo con Barrera Benítez, lo interesante no es que la filosofía se palpe de forma destacada en la dramaturgia de Mayorga, sino que en tanto que filósofo haya optado por hacer teatro. Por construir un lenguaje poético, diríamos con Walter Benjamin, que es, piensa Barrera Benítez, “capaz de capturar la realidad como proceso”.¹⁰⁴⁴

¹⁰³⁷ *Op. cit.*, p. 68.

¹⁰³⁸ BARRERA BENÍTEZ, Manuel, “El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *Op. cit.*, pp 31-32.

¹⁰³⁹ *Op. cit.*, p. 32

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*. Según Barrera Benítez, Mayorga habría llevado la temática de *La paz perpetua* a la desarrollada en su versión de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen. En ésta cuestionaría el peligro de cómo la democracia puede tornarse demagogia. “El precio que paga quien actúa contra la mayoría, y, sobre todo, el del sacrificio de la verdad y del individuo a la razón de Estado”. Barrera Benítez añade también la mirada del Camus de *Los justos* que, como Mayorga, abordaría el problema del terrorismo, si bien éste excavaría “en las relaciones entre política y moral cuando la violencia se hace extrema y trágica, pero reconociendo la existencia y la necesidad de un límite moral en el ejercicio de la violencia política”. *Op. cit.*, pp. 33-35.

¹⁰⁴¹ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁴² *Ibidem*.

¹⁰⁴³ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁴ *Op. cit.*, p. 40.

Ahora bien, si Mayorga compartiría con ENMANUEL el deseo de controlar el exceso de moralismo, en el caso de Kant, sería el de la necesidad de “articular un sistema moral fundado en el hombre”.¹⁰⁴⁵ Es decir, donde el fin del Estado sea el hombre y no su medio. Mirar el humanismo desde abajo, como HARRIET.

Si prestamos atención a la utopía, y ha de ser así en el teatro de Mayorga, también ésta estaría en la cabeza de Kant, al menos, por lo que se refiere a pensar la paz. Sin embargo, si tal tarea se presenta irrealizable, lejana para el hombre; si tal acción aparece postergada a un futuro que en realidad no termina por venir; si como veíamos la civilización se alía a un imparable progreso ilimitado al que Walter Benjamin quiso hacerle frente con sus tesis, aun así considera Barrera Benítez, cabe recuperar de Kant la idea de desarme, la no intervención violenta y el federalismo como derecho cosmopolita que implique una libre circulación entre personas y bienes. Y aun así, si leemos bien, para Kant sería la propia naturaleza la que terminaría por conducir la vía hacia el Estado mundial. Asimismo, no sólo se aprovecharía la seguridad, y aquí está lo sorprendente, sino, como indica Barrera Benítez, “la rivalidad y la guerra, que une tanto como opone ya que se considera al hombre como un ser social y antisocial al mismo tiempo”.¹⁰⁴⁶ Para Kant, sigue Barrera Benítez leyendo a Christopher Innes, la afinidad y el rechazo entre unos hombres y otros generaría una tensión dramática similar a la de Beckett o Genet para “quienes el odio en la remetida dualidad amos-esclavos, poseedores-desposeídos está inextricablemente vinculado con una fascinación por el objeto aborrecido”.¹⁰⁴⁷

Y esta idea no deja de cuestionarnos, como parece cuestionar Juan Mayorga en *La paz perpetua*, si quizás no es posible la paz, si ésta es sólo una utopía. Ahora bien, lo que sí está claro, es que su inviabilidad continuará mientras se combata al terrorismo con terrorismo o, como decíamos en otro lugar, mientras demos muerte a la palabra.

Como en cierto modo anotábamos con el pensamiento de Joan-Carles Mèlich y Fernando Bárcena, Barrera Benítez piensa también que la lectura, la contingencia y el sabernos finitos contribuye “sin lugar a dudas a seguir avanzando en la medida en que cuestionan la forma y los procedimientos de la lucha antiterrorista y remueven nuestros valores y actitudes también en la esfera de lo más cotidiano”.¹⁰⁴⁸

La paz perpetua de Juan Mayorga se ocupa de la idea kantiana de libertad, hace presente cómo “la servidumbre es la muerte de la persona y la vida del animal”.¹⁰⁴⁹ De este modo, al final, JOHN-JOHN es consciente de sus límites. ODÍN, en cambio, próximo quizás a un GUARDIÁN, a un HOMBRE BAJO, termina por verse como un mercenario, Y CASIUS queda silente, distante, señala Barrera Benítez a “la petición de ayuda de ENMANUEL”.¹⁰⁵⁰ Y el HUMANO, como provocación, remite a Kant.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁶ *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁸ *Op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁴⁹ KANT, Immanuel, *Sobre la paz perpetua*, Madrid, Alianza, 2009, p. 45.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

Si alguna cosa se pregunta también Juan Mayorga es cómo el racionalista Kant actuaría en un momento como el nuestro. En este sentido, De las Peñas destaca cómo en *La paz perpetua* el interés del Estado recae en que “el ejecutor no vacile ni ponga en cuestión los mandamientos de su superior.”¹⁰⁵¹ Y, como sabemos ya, ENMANUEL no va a presentar ninguna intención por servir tales órdenes. Su arma es la razón, entiende que el HUMANO no habita la incertidumbre, sino el ataque a lo sospechoso.

Como veremos, al final de la obra se enfrentan dos discursos morales y, sin embargo, el dramaturgo entiende que los tres perros fracasan en su combate. El casting, la búsqueda del perro de élite, no es la búsqueda de un “torturador eficaz”. En este sentido, le comenta Mayorga a Sofía Básalo en una conversación:

No están buscando una herramienta, sino alguien que sepa decidir hasta dónde puedo o no puedo utilizar la presión física y ellos, creo que ellos esperaban que Emmanuel finalmente aceptase esto.¹⁰⁵²

Es decir, se esperaría que el candidato fuese a la par consciente y racional, pero sobre todo capaz de torturar. De ahí que para el dramaturgo falle la posibilidad depositada en EMMANUEL, porque en él “más que el amor a la ley” se impone “la memoria de su ama muerta”.¹⁰⁵³

Juan Mayorga constata que la memoria de ENMANUEL, más que a las voces de los pensadores a los que remite, no evoca el resentimiento ni el odio ni mucho menos la violencia, sino que el pensamiento que parece ofrecernos es justamente cómo “no se puede reaccionar a la violencia con más violencia y extender la espiral de la violencia y esto es algo que le defrauda al ser humano”.¹⁰⁵⁴

Entendemos así que para el dramaturgo no hayamos salido de Kant. Mayorga piensa que en *La paz perpetua* el filósofo alemán habla del ser humano que, bajo un punto de vista egoísta, se ha ido uniendo en sociedades con tal de defenderse, de protegerse del otro por conveniencia frente al posible enemigo, cosa que le habría llevado a entender que con los Estados ocurriría lo mismo. Como recoge Sofía Básalo en su entrevista: “se irían asociando poco a poco hasta llegar [...] a un estado si se quiere cosmopolita en el que los conflictos se podrían ir corrigiendo de algún modo y finalmente solucionando...”¹⁰⁵⁵

Juan Mayorga entiende que, si bien podemos creernos civilizados, es la ley del fuerte la que termina por imponerse. Es más, observa que la paz kantiana sería el final de ese proceso de civilización, aun si “quienes hablan de paz perpetua hablan más de una paz que resultaría de una victoria militar sobre el terrorismo”.¹⁰⁵⁶ Para nuestro dramaturgo, quien habla de paz perpetua no es ningún pensador, sino un Donald Rumsfeld o un

¹⁰⁵¹ *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁵² <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=29651> (Última consulta 7 de marzo 2011).

¹⁰⁵³ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁶ *Ibidem.*

George Bush y, en nuestra opinión, incluso un Obama o una UE, Premios Nobeles de la Paz.

Y el dramaturgo es bien consciente de cómo en *La paz perpetua* de Kant habita la paradoja, ya que si por un lado remite directamente al sueño de la Ilustración, donde la paz podría ser alcanzada mediante el diálogo, por otro, ésta parece estar actualmente vinculada “a una victoria militar, no a una victoria del argumento más fuerte sino a una victoria del más fuerte”.¹⁰⁵⁷ Y sin embargo, el texto kantiano, de acuerdo con Mayorga, es un texto actual: No es “el sueño de un visionario ingenuo, sino una descripción muy realista de distintos aspectos del estado moderno”.¹⁰⁵⁸

Y en este punto pensamos de nuevo en *Job entre nosotros*, en cómo el dramaturgo se había servido de algunos testimonios, entre otros, el de Hillesum, que en cierta medida puede encontrar su voz en ENMANUEL. Nos referimos a la urgencia de salvar lo humano del hombre. La responsabilidad de la que frente al mal, frente al terrorismo y la tortura como medios nos habla Juan Mayorga mientras Dios permanece silente.

5.5.1. El pacto y la apuesta de Pascal

A ODÍN y a ENMANUEL no les gusta el olor del sitio donde están. Demasiado limpio. Entre otras, se preguntan qué música escucha JOHN-JOHN. ODÍN toma sus auriculares y entiende que a JOHN-JOHN le duela la cabeza. También ENMANUEL se deja convencer y escucha la música. Piensan que JOHN-JOHN está colgado, que va a ser un rival difícil. ODÍN propone a ENMANUEL un pacto para quitarse a JOHN-JOHN de encima, para que la competición sea entre ellos dos. Pero ENMANUEL considera que ha de ganar el mejor, mientras ODÍN pone en entredicho sus palabras. Cree que éstas pueden dirigirse a la cámara por la que tal vez CASIUS les observa.

Se abre la puerta A. Entra el HUMANO con JOHN-JOHN. Ahora es a ENMANUEL a quien el HUMANO se lo lleva con una correa. ODÍN le pregunta a JOHN-JOHN por su paseo, ya que parece estar contento. Lo trata como si ya fuese el elegido. Mientras, JOHN-JOHN remite que su 40% de bóxer, 30 % de rottweiler, 15 % de pit bull y 15 % de dogo les ha impresionado. Pero ODÍN insiste en que no se trata solamente de genética, sino de su preparación. JOHN-JOHN explica que ha tenido a su lado a los mejores maestros de los colegios más caros. Relata en qué consistió la selección para entrar en ellos: prohibición de llorar, aguantarse el hambre y la sed, sometimiento a ruidos, especialización en narcóticos, inmigración, seguridad... Dice que con la ayuda de un actor aprendió las prácticas para afrontar a un hombre-bomba. Remite a la lección cuarenta y uno en la que “una manifestación mal resuelta bien se convierte en revuelta”.¹⁰⁵⁹ Pero, sobre todo, a cómo la violencia se ha de utilizar como último recurso.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁹ *Op. cit.* p. 45.

ODÍN intuye que JOHN-JOHN echa de menos ese colegio y remite lo diferente que es la situación en la que se encuentran ahora. Repite la misma estrategia, pero ahora acerca de ENMANUEL. Le comenta que encuentra que éste “dice una cosa y su olor es otra. Actúa como si fuese nuestro amigo. Pero no está aquí para hacer amigos”.¹⁰⁶⁰ ODÍN sugiere que ENMANUEL sólo ha ido a por el collar, que las cámaras son un farol, que siente a JOHN-JOHN como un rival difícil.

JOHN-JOHN se interesa por saber más, por saber qué piensa ENMANUEL de él. Y poco a poco, ODÍN lo va enrabiando. Le pide que no se prive, que se deje llevar por su instinto, que no se precipite, que cuando lo pille despistado se lance sobre él y lo mate.

Por la puerta A regresa el HUMANO con ENMANUEL. Se lleva a ODÍN, que lanza una mirada a JOHN-JOHN, que ENMANUEL percibe. Dice que no le gusta que le hagan análisis, que no aguanta ver sangre, que siente pánico a las agujas. Sin embargo, la actitud de JOHN-JOHN hacia él es violenta. Pelean hasta que ENMANUEL le pregunta si ha escuchado algo detrás de la puerta B. JOHN-JOHN contesta que no. ENMANUEL le dice si cree en Dios, que qué piensa responder si CASIUS le plantea esa pregunta. Insiste en que cabe tenerlo en cuenta, que el hombre mata en su nombre, mata en nombre de Dios: “Pero, ¿qué quieren decir con «Dios»? ¿qué hay en su cabeza cuando hablan de Dios?”¹⁰⁶¹

ENMANUEL le hace saber a JOHN JOHN que de ser así, en caso de que CASIUS le preguntase a él acerca de Dios, le hablaría de Pascal. ENMANUEL contestaría que ni su existencia ni su inexistencia pueden demostrarse. Lo compara con una ruleta de dos casillas, una para el sí y la otra para el no, para la no existencia. Le explica que cabe apostar por el sí, ya que si Dios no existe sólo pierde aquello que “renuncia el creyente y se permite el ateo”. En cambio, si apuesta que no y Dios existe lo lamentará “eternamente en el infierno”.¹⁰⁶² Pero JOHN-JOHN no le entiende, quiere que ENMANUEL se lo repita. Éste lo hace, pero con otros ejemplos hasta el punto que JOHN-JOHN termina por darle la razón a Pascal.¹⁰⁶³

Se abre la puerta, entra el HUMANO con ODÍN. JOHN-JOHN le pregunta si cree en Dios y ODÍN se pregunta por qué ENMANUEL sigue vivo, y entiende que se ha dejado liar. JOHN-JOHN le habla a ODÍN de Pascal.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁶¹ *Op. cit.* p. 48.

¹⁰⁶² *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁶³ Jankélévitch considera que en Pascal el hombre presiente a Dios, pero no por su naturaleza ni sus propiedades. Para el filósofo de los confines Pascal cree “que el hombre adivina *en su corazón* que Dios *existe*”, pero por ninguna de las maneras puede determinar qué es, en qué consiste. Y finalmente parece entender que dicha existencia termina por ser la de la opacidad, ya que esa certeza le es imposible designar. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*, València, Pre-textos, 2009, p. 130.

5.5.2. Más pruebas para los perros

CASIUS anuncia la segunda prueba. El HUMANO reparte un papel y bolígrafo a cada uno de ellos. Les explica que han de poner una cruz por respuesta, que cada respuesta errónea resta. El HUMANO controla el cronómetro de acuerdo a las indicaciones del Labrador. Hay tres respuestas, a, b, c. CASIUS empieza con las preguntas. Son diez en total. Sobre los metros de acción en un radio con una cantidad concreta de trilita; sobre qué ha de hacer el perro frente a un coche bomba; quién toma una decisión si no hay acuerdo entre el hombre y el perro; qué ha de hacer el perro si es capturado... A medida que avanza la prueba las preguntas y las respuestas son más peliagudas, hasta alcanzar la última, en la que CASIUS les pide que definan terrorismo en menos de veinticinco palabras.

JOHN-JOHN cree que ha acertado seis o, al menos, cuatro de las preguntas. Se interesa por saber qué contestó ODÍN por terrorismo, aunque éste argumenta que la dejó en blanco, que debería saber ya lo que los hombres hacen con las palabras:

Lo que los hombres hacen con las palabras. «Terrorismo.» «Derechos humanos.» «Democracia.» Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por sus palabras.¹⁰⁶⁴

JOHN-JOHN le cuestiona de qué lado está, pero ODÍN dice no estar de ningún lado. “Los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa”.¹⁰⁶⁵ JOHN-JOHN no le entiende. Y ENMANUEL le recrimina a ODÍN que hable así, que de haber visto la sangre de inocentes no lo haría. No hablaría así. ODÍN dice que no ha visto a nadie que sea inocente y ENMANUEL cree es un cínico. Le explica que los griegos llamaban cínicos a los filósofos que imitaban a los perros. Y mientras a ODÍN le agrada cómo suena la palabra cínico, ENMANUEL siente que no le han querido demasiado. ODÍN dice que sí, que su cuarto amo lo quería, aunque piensa que era un gilipollas. ENMANUEL le hace saber que será él –ODÍN– quien gane el collar. JOHN-JOHN insiste en repasar a Pascal. ENMANUEL cree que ha de confiar en su razón: “*Sapere aude*”.¹⁰⁶⁶

A JOHN-JOHN le interesa saber si ENMANUEL se ha formado una idea propia sobre Dios, a lo que contesta –y aquí resuena la voz de Mayorga– que “un ideal no puede alcanzarse en este mundo, así veo yo a Dios. Si hay un Dios, es un Dios lejano y silencioso. No interviene en la Historia, no reparte premios ni castigos”.¹⁰⁶⁷ Frente a esto, JOHN-JOHN cree que un Dios así es una mierda y ENMANUEL le da la razón. Se trataría de un Dios incapaz de aliviar el dolor. Piensa que es en lo pequeño de la vida y de la razón donde pueda expresarse esa idea de Dios, de un “Dios infinitamente separado de los hombres”.¹⁰⁶⁸ ODÍN le interrumpe. Le pide a la cámara-espectador que saquen a ENMANUEL de allí. Cree, y así parece compartirlo con JOHN-JOHN, que no es un candidato, sino parte del examen.

¹⁰⁶⁴ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁰⁶⁶ *Op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁸ *Ibidem.*

Considera que ENMANUEL solamente está ahí para ponerles nerviosos. ODÍN siente que no puede hacer nada frente a JOHN-JOHN y termina por preguntarle si entre tanta mezcla de bóxer, rottweiler, pit bull, no le han puesto algo de hombre para hacerlo más capullo. JOHN-JOHN le ataca hasta que el HUMANO le aplica electricidad. Se amansa. Le pone un bozal. A través del espectador-cámara, ODÍN le dice a CASIUS que se imagine a JOHN-JOHN frente a una situación de crisis, que él es el perro que necesita. Está dispuesto a escuchar una oferta.

CASIUS entra, de nuevo por la puerta A. Pide a JOHN-JOHN y a ENMANUEL que salgan. JOHN-JOHN desea saber quién ha ganado. Sin embargo, CASIUS les indica que al final del pasillo encontraran tres puertas, la de la biblioteca, la sala de televisión y la que da al jardín. Salen. CASIUS le pone la correa a ODÍN. Le obliga a que haga unos ejercicios mientras toma nota de ello. Le dice que se presente. Éste lo hace. No tiene idiomas ni conocimiento de informática, cree tener treinta y seis años, no sabe donde nació. CASIUS le pregunta si ODÍN es realmente su auténtico nombre, a lo que responde que nadie tiene un auténtico nombre, que él tuvo tantos como amos.

A CASIUS le es difícil imaginárselo como perro de compañía, aunque éste asegura haberlo sido hasta que se hartó, hasta que aprendió en la calle lo necesario para sobrevivir. CASIUS se interesa por el olfato de ODÍN, reconoce que es bueno. Le pide que concrete su trabajo en Aduanas. Por su explicación se entiende que buscaba a gente escondida en el interior de los camiones. Le pregunta también por su tarea en oncología, a lo que ODÍN concreta que detectaba tumores con casi una probabilidad del noventa por ciento, que estuvo allí hasta que recibió otra oferta. Dice que siempre se ha ido moviendo de un lugar a otro, que nunca lo echaron de ningún trabajo. Siempre ha ido, le dice a CASIUS, hacia su bienestar. ODÍN intuye que CASIUS puede pensar que es un mercenario y le insiste en que si quiere ideología escoja a JOHN-JOHN o “al pedantón, ese tiene filosofía, que es ideología para capullos. ¿Quiere ideología? Escoja a uno de esos dos. Pero si quiere un profesional, yo soy su hombre”.¹⁰⁶⁹ Su hombre, dice.

CASIUS quiere saber si en algún caso ODÍN estaría en contra de ellos, aunque ODÍN le contesta que le haga una oferta si es eso lo que quiere. Sabe que hay malos, pero no habría tantos de no haber hombres viviendo como perros. Increpa a CASIUS a que le diga quienes son los malos. Pero lo que CASIUS se pregunta es por qué ODÍN quiere ese empleo y añade que de no obtener respuesta no se lo dará. ODÍN entiende que no depende de él, sino de sus jefes, que si éstos comprenden que el sitio es suyo, si entienden que él es el mejor, entonces pagarán lo que les pida. Y CASIUS pide que se ponga en su lugar, que qué perro escogería. Pero ODÍN no puede. No puede verse “como un despojo que babea gratitud porque el amo no olvida lo que hice por él, porque no me tira a la basura, el amo”.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁹ *Op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁷⁰ *Op. cit.*, p. 67.

CASIUS le pregunta tanto si cree en Dios como que qué piensa del hombre que lo lleva de la correa. A la primera, ODÍN responde que pasó por la perrera. Sabe que de ahí se puede pasar a una mansión o a un laboratorio. Depende del amo, esa es su idea de Dios. A la segunda, dice que no siente al hombre. Y justo antes de que el HUMANO se lleve a ODÍN por la puerta A, CASIUS le cuestiona acerca de un programa de depuración de perros ilegales. ODÍN responde que ya hace tiempo de eso, que lo hizo cuando no tenía papeles. Pero a CASIUS no le interesa por qué realizó esa tarea, sino por qué no la incluyó en el currículum. Quiere saber si siente vergüenza. Cuando el perro va a responder, CASIUS hace un gesto al HUMANO y se lo lleva.

El HUMANO vuelve con JOHN-JOHN y CASIUS le dice que tiene un minuto para presentarse. JOHN-JOHN dice estar de acuerdo con Pascal. Se lo plantea como una lotería. Es consciente que sus padres no le hablaron de ello, pero ahora sabe que ha de tenerlo en cuenta, “porque muchos de esos cabrones se pasan el día rezando, y si no sabemos a qué rezan...”¹⁰⁷¹ JOHN-JOHN ha agotado su minuto. CASIUS sabe que ha estado leyendo, que estuvo en la biblioteca durante la espera. Sabe que consultó el quinto tomo de la Enciclopedia. JOHN-JOHN dice haber buscado Dios, pero que se quedó en Voltaire.¹⁰⁷² JOHN-JOHN no podía imaginarse que hubiese tanta gente preguntándose por Dios. CASIUS quiere saber si JOHN-JOHN se cree impulsivo. Éste responde que existen muchos prejuicios sobre el bóxer, ya que saben pensar por sí mismos. CASIUS le dice entonces si se tiene por bóxer y JOHN-JOHN dice que sí, que su porcentaje máximo es de esa raza.

CASIUS informa a JOHN-JOHN que su análisis grafológico muestra que es un perro violento. Quiere saber su opinión tanto de ello como también si disfruta del peligro. Para JOHN-JOHN en la vida cabe ser amenazante, al menos, con tal de evitar que le amenacen a uno. Hacerle saber al otro que le saldría caro amenazarle. Quiere ser como CASIUS. Y CASIUS le dice que él padece sordera del oído derecho y ceguera en el izquierdo, tiene dolores que le impiden dormir bien, en los sueños se le aparecen todos sus muertos, da miedo a los niños.

CASIUS se interesa por el programa R de JOHN-JOHN, que contesta que es de “Resistencia”. Explica que se trata de una simulación en la que, sin aviso alguno, se vuelve prisionero del enemigo y no puede decir nada acerca del trato recibido. CASIUS le recuerda que una prueba anterior, la tabla del agua, terminó por dar la palabra al enemigo. JOHN-JOHN replica diciendo que él fue quien más tiempo aguantó. CASIUS toma nota y JOHN-JOHN precisa que quiere el trabajo, que quiere el collar, que, de no ser así, debería ser sacrificado. Sólo sirve para ser gladiador. Pero CASIUS le dice que no dramatice, que “la guerra contra el terror no acaba en el K7”,¹⁰⁷³ que ellos son los mejores. CASIUS presume de ello, por el cuidado que tienen para elegir al mejor candidato. Como antes, ahora pide a

¹⁰⁷¹ *Op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁷² Barrera Benítez nos recuerda como, según Voltaire, el mejor ciudadano sería aquel que contribuyese a la felicidad. *Op. cit.*, p. 45. Además, en *Nostalgia del absoluto*, Steiner rescata la convicción férrea por la que Voltaire creía que la tortura nunca volvería a implantarse. Aunque más bien, no ha habido posibilidad de que volviera, ya que como recuerda Steiner ésta nunca se fue. STEINER, George, *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela, 2011, p. 104

¹⁰⁷³ *Op. cit.*, p. 73.

JOHN-JOHN que se ponga en su lugar y diga qué perro elegiría, pregunta que lleva a considerarse eliminado hasta que CASIUS le explica que no. JOHN-JOHN responde, no contaría con ninguno de ellos en una situación de peligro.

CASIUS le confiesa que una vez se les coló un topo. Le gustaría conocer con qué compañero confiaría JOHN-JOHN, a quién le confesaría un secreto de Estado. JOHN-JOHN piensa acerca del topo. Le pregunta a CASIUS si se refiere a un comunista, aunque dice que no. CASIUS insiste que tanto ENMANUEL como ODÍN han matado y quiere saber si también él lo ha hecho, pero JOHN-JOHN lo niega. Y a la pregunta de quién es aquel que tira de la correa, JOHN-JOHN responde con una lección: “Lección número cien y última: «Un día a un hombre se te entregará. / Hermano del hombre el perro será»”.¹⁰⁷⁴ CASIUS insiste y JOHN-JOHN, mirando al HUMANO, responde: “Soy yo mismo. Siempre estamos juntos. Si tú cometes un error o yo me equivoco, los dos caeremos juntos”.¹⁰⁷⁵ Con un gesto CASIUS pide al HUMANO que le quite la correa y salga por la puerta A. JOHN-JOHN confiesa a CASIUS que tal vez el no sea tan inteligente como ODÍN o ENMANUEL, pero que “sería el mejor con un hombre al lado”.¹⁰⁷⁶ Aunque los chinos inventen una nariz mecánica, dice JOHN-JOHN: “Nunca habrá una máquina como un perro con un hombre. Solo un perro sabe que alguien quiere matar, un perro sabe que el hombre va a hacerlo antes que el propio hombre”.¹⁰⁷⁷

Salen. Pronto vuelve el HUMANO con ENMANUEL.

Lo primero que CASIUS le pregunta es por qué esperó en la sala de la televisión y no en la de la biblioteca. Últimamente, ENMANUEL no se concentra demasiado al leer. Le pregunta por su peso, a lo que el perro responde que se ha dejado un poco. CASIUS cree que ENMANUEL es un nombre demasiado largo, piensa que tal vez “Manu” esté bien.

ENMANUEL no entiende por qué no le han eliminado ya. Considera que quizás se debe a que busquen olfato o fuerza. ENMANUEL le pregunta a CASIUS “¿de qué vale la fuerza sin una razón que la gobierne? ¿De qué vale un olfato que se pondrá al servicio de quien más pague?”¹⁰⁷⁸ Sin que CASIUS le explicita que se ponga en su lugar, ENMANUEL dice elegiría a JOHN-JOHN.

CASIUS se interesa por su currículum, por sus estudios de filosofía. Pero ENMANUEL siente que siempre se exagera, que aprendió de su dueña, a la que acompañaba a clase. Ella le llamaba “ENMANUEL can”, aunque CASIUS no sabe a quién se refiere. ENMANUEL remite a Kant, a *Crítica de la razón pura*. Pero de empezar por alguno de sus libros le recomienda *La paz perpetua*. Le explica que Kant es optimista, que los hombres,

¹⁰⁷⁴ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁰⁷⁶ *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁸ *Op. cit.*, p. 76.

por egoísmo, irán estableciendo acuerdos y que “al final reinará una hospitalidad universal, no habrá fronteras, nadie se sentirá extranjero en ningún lugar de la tierra”.¹⁰⁷⁹

CASIUS le pregunta si de verdad necesita ese trabajo, si cree que su sitio es ese. Con todo su corazón, ENMANUEL dice que sí. CASIUS quiere saber cómo se hizo la cicatriz que oculta bajo el collar. ENMANUEL responde que es demasiado grande para ocultarla, que fue un accidente de trabajo, que, antes de estar con Isabel, fue perro de peleas clandestinas. Tenía que ser buen luchador, ya que le pegaban en caso de cometer algún fallo. CASIUS le dice que no incluyó eso en el currículum y ENMANUEL remite a que nada de ello pertenece al perro que es ahora. CASIUS le pregunta si mató y ENMANUEL dice que de estar vivo es por ello, que tuvo suerte que lo recogiese un hombre y se lo llevase a su hija, a Isabel. Cuenta que al principio la encontraba un tanto extraña, especialmente, en sus movimientos, pero que pronto descubrió lo que ocurría:

No digo acompañar a una ciega, digo entender las nuevas reglas. Entender que ella no quería utilizarme. Eso es lo más importante que aprendí a su lado. Aparte de otras muchas. Pascal, por ejemplo. El padre le leía las lecciones en voz alta.¹⁰⁸⁰

CASIUS quiere saber si aparte de esos trabajos ENMANUEL realizó otras cosas. Éste aclara que lo de Isabel no era un trabajo, sino más que eso. CASIUS le pide que explique si lo dejó o lo echaron. Y contesta que camino a la universidad hubo una explosión y fue ahí donde pensó hacer alguna cosa... Se interesa por saber si tiene intención de visitar algún psicólogo para que le ayude a olvidar, pero, como la HARRIET de *La tortuga de Darwin*, ENMANUEL no quiere. CASIUS le hace saber que ellos no buscan un candidato incapaz de controlar la emoción, que no quieren darle a nadie el puesto con el que se salden las deudas personales. Pero ENMANUEL sabe que esa deuda no puede ser saldada. CASIUS le pregunta por la prueba de la definición de terrorismo, le comenta que escribió más de veinticinco palabras. Éste dice que sí, que cuarenta y tres, que prefirió “ser preciso a cumplir la regla”.¹⁰⁸¹

Como en las situaciones anteriores, CASIUS pregunta al candidato por el hombre que le lleva de la correa. ENMANUEL dice no saberlo, que no lo conoce. La situación se revierte. El HUMANO quita la correa al perro, pero es CASIUS quien sale por la puerta A. Si en las situaciones anteriores tanto ODÍN como JOHN-JOHN hablaron en ese instante a CASIUS, en este caso, es él quien habla a ENMANUEL.

Y aquí la escena, el gesto, recuerda en parte a *Himmelweg*, concretamente al gesto contenido al que se remite a través de GOTTFRIED, es decir, aquel que no ocurrió y que por un momento fue el deseo del COMANDANTE. El momento en el que el alemán creyó que el judío iba a romper la farsa. En definitiva, el gesto que nunca pudo ver el DELEGADO porque GOTTFRIED no hizo nada, sólo continuar, seguir el libreto. Ahora, en *La paz perpetua*, nos referimos al momento en el que CASIUS le hace saber a ENMANUEL que le

¹⁰⁷⁹ *Op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁸⁰ *Op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁸¹ *Op. cit.*, p. 81.

sorprendió que no hiciera nada cuando JOHN-JOHN atacó a ODÍN, y antes que ENMANUEL llegue a responder, CASIUS y el HUMANO salen. Juan Mayorga nos deja en la duda, para que la hagamos nuestra.

5.5.3. La puerta B

Regresan ODÍN y JOHN-JOHN. JOHN-JOHN se pregunta por el ganador y ODÍN pide música para no oírle llorar. Remiten a conversaciones anteriores, a cómo han ido las pruebas. CASIUS vuelve e informa a los tres que han obtenido buenas calificaciones. Sin embargo, las pruebas no han sido suficientes por lo que han de realizar otra más y determinar quién es el ganador.

El HUMANO entra por la puerta A. Trae el collar blanco. Habla por primera vez. Dice que no se equivocaron en la selección de los tres. Ahora bien, han descubierto que son vulnerables, que cada uno presenta “un talón de Aquiles”¹⁰⁸² y no están dispuestos a correr ningún riesgo. El HUMANO remite a la puerta B, a que estaban en lo cierto, a que hay vida detrás de ella. Les dice, además, que sospechan de un humano que pueda saber alguna cosa sobre un atentado contra civiles. El HUMANO quiere compartir sus dudas antes de tomar ninguna decisión. Advierte que también existe la posibilidad de que ese humano no sepa nada...

Humano: [...] Y aunque sepa, si lo tocamos, si tocamos a ese hombre desarmando, ¿no justificaremos su tenebrosa visión del mundo? ¿En que nos distinguiremos de él, si despreciamos la ley? Si ese hombre no tiene derechos, ¿no están también los míos en peligro, los de todos los hombres, la democracia? Luchamos por valores. Sin embargo, personas inocentes pueden estar a punto de morir.¹⁰⁸³

El HUMANO pone en marcha su cronómetro, ya no hay gesto de CASIUS. JOHN-JOHN quiere órdenes precisas para obedecer. ODÍN intuye que sólo el ganador sobrevivirá, que no van a permitirse la posibilidad de dejarles ir, que no van a permitirse que cuenten lo que saben del lugar. Y por sus palabras sabemos que el lugar es una farsa. Dice que después del jardín hay un foso, que en la biblioteca no hay ventanas, que las de la sala de televisión no son de verdad. JOHN-JOHN está hecho un lío. Se encamina hacia la puerta B, y ODÍN tras él. Pero el HUMANO les ordena que se detengan y los perros obedecen.

El HUMANO le comenta a ENMANUEL que, mientras JOHN-JOHN y ODÍN han decidido ya, él mantiene la duda, cosa que aprecia a la par que le pregunta por su decisión.

Si según el GUARDIÁN de *Ante la ley* la puerta estaba destinada únicamente al CAMPESINO, en *La paz perpetua* ésta parece estarlo para ENMANUEL. Ahora bien, en todo caso no dejaríamos de caer en la trampa del HUMANO, ya que nos llevaría a tomar por ciertas sus palabras. Es decir, si con Deleuze y Guattari veíamos como la ley se confundía

¹⁰⁸² *Op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁸³ *Op. cit.*, p. 86.

con la enunciación, en este caso, las palabras del HUMANO nos sólo nos llevarían a justificar el mal menor, sino que veríamos cómo éste puede llegar a enmarcarse dentro de la ley. Y, sin embargo, ésta –la ley– garantiza el derecho, aunque contenga violencia. En el final de *La paz perpetua*, si bien la mirada de ENMANUEL se dirige al derecho, la intención de Juan Mayorga es la de evocar la ética, la empatía. Entender cómo el peligro está justo en olvidar que si un derecho deja de aplicársele al otro, éste, con toda seguridad, puede dejar de aplicársenos a nosotros mismos. En otras palabras, la dramaturgia de Mayorga desea eliminar la barrera que nos separa del otro, que el vecino no sea un animal nocturno, podríamos decir parafraseando la pieza teatral. Pero, sobre todo, que también nosotros somos *Animales nocturnos* si no atendemos al extranjero, al extraño, al que viene de fuera... Y en el caso de *La paz perpetua*, ENMANUEL protege la puerta, la custodia, justamente, porque desconoce quién hay tras ella. Quiere hacernos ver que somos nosotros quienes estamos a cada uno de los lados. Insistimos, ENMANUEL vive la diferencia y no en vano decía ODÍN: “Los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa”.¹⁰⁸⁴ Por ello, casi al final dice ENMANUEL: “¿en qué nos distinguiremos de él, si despreciamos la ley? Si ese hombre no tiene derechos, también todos los suyos están en peligro”.¹⁰⁸⁵

El HUMANO recrimina que tal vez ODÍN tenga razón, que quizás sea verdaderamente un capullo. Ellos son “el corazón de la democracia”.¹⁰⁸⁶ Y le explica que ellos aman la ley, que es desde ella donde tratarán a aquel que está detrás de la puerta B, al menos, siempre que eso sea “compatible con nuestra primera misión, que es precisamente defender la ley”.¹⁰⁸⁷

Según HUMANO, en excepciones, para salvar la ley cabe suspenderla y eso sólo puede decidirlo alguien que la ame, alguien que no emplee la violencia. El HUMANO le pregunta a ENMANUEL si ama tanto la ley como ellos. De ser así, no consentirá que los otros perros se acerquen al hombre de la puerta B. El HUMANO realiza un giro en su discurso, cuestiona qué es más importante si el derecho a la vida o el derecho de ese hombre. Cuestiona qué ocurriría si ese hombre es inocente. Añade, además, que es consciente que pueden equivocarse tal y como también se equivocan los jueces, pero ellos no son jueces.

ENMANUEL responde diciendo que cabe dar justicia, ya que, en caso contrario, vendrá el odio de las siguientes generaciones, que según Hobbes... Pero el HUMANO lo corta, no quiere oír más citas a la vez que remite a Napoleón: “Con ellos, sólo se puede luchar a la manera de ellos”.¹⁰⁸⁸

El HUMANO siente que, aunque les condenen, hay que hacer lo que sea menester, que no es motivo de vergüenza, dice, ya que salvan vidas jugándose la propia. Pueden

¹⁰⁸⁴ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁸⁵ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁸ *Op. cit.*, p. 90.

vencer al mal: “¿Recuerda cómo empieza *La paz perpetua*? Un cementerio es el único lugar que garantiza la paz perpetua. No habrá otra paz que la que conquistemos”.¹⁰⁸⁹

Y el HUMANO cree que están en esa guerra, que luchan para que llegue ese día. Piensa que se trata de una guerra metafísica. Y opone los términos: razón frente a sombra, progreso frente a reacción, civilización contra barbarie... Así empezaba Juan Mayorga la pieza, aludiendo el binomio amigo-enemigo, mejor dicho, cuestionando la ausencia de tensión. En otras palabras, el arco *entre* un término y el otro.

El HUMANO exige al perro que defina su lado, sin embargo, como ya citábamos con ODÍN, “los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa”,¹⁰⁹⁰ asunto que nos lleva de nuevo al pensamiento de Giorgio Agamben en *Lo abierto*, por lo que aquí se refiere, el lugar en el que está ENMANUEL. No ya en cuanto animal, sino más allá de las diferencias que el HUMANO interpone con su discurso. Es más, el ENMANUEL de Juan Mayorga vive en esas diferencias. Sin embargo, como el CAMPESINO de *Ante la ley* también muere. Prestemos atención.

El HUMANO explica que nunca antes fue tan necesario luchar contra bestias y ENMANUEL afirma que él sólo es un perro, que CASIUS también sabe cómo nunca podrá vencerse si se actúa como animales. ENMANUEL pide que se le deje dialogar con el hombre de la puerta B, que encontrará el modo. Pero el HUMANO le recuerda que hay vidas en peligro, le recuerda a Isabel y le dice que Kant se avergonzaría de él. El HUMANO dice que trabajan para que todo el mundo pueda leer a Kant.

Kant se avergonzaría de usted. Kant estaría a nuestro lado. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant, ir al teatro, vivir en libertad. Pero la libertad tiene un precio. Ese precio lo pagamos nosotros, en nuestros corazones. Y lo seguiremos pagando hasta que llegue la paz. Al mundo y a nuestros corazones. Es nuestro sueño: la paz perpetua.

*Hace una señal a John-John y a Odín, que van hacia la puerta B. Pero Enmanuel les cierra el paso, protegiendo la puerta. John-John y Odín amenazan a Enmanuel, que no cede. John-John y Odín atacan a Enmanuel. Enmanuel muere.*¹⁰⁹¹

En *La paz perpetua*, a diferencia del CAMPESINO de *Ante la ley*, ENMANUEL interviene. A pesar de que el HUMANO ordene a JOHN-JOHN y a ODÍN que se dirijan hacia la puerta B, ENMANUEL obstaculiza el paso —él es la puerta, el mensaje, la resistencia, podríamos decir—. Los perros le amenazan, pero él no cede. Es atacado hasta que muere, en su intransigencia está la esperanza.

¹⁰⁸⁹ *Op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁰⁹¹ *Op. cit.*, p. 93.

5.6. Hacia los finales

En la entrevista que Juan Mayorga cede a Andrés Sorel —“Cinco cuestiones a propósito de *La paz perpetua*”—, el dramaturgo expresa que el teatro ha de ayudarnos a rechazar la apatía a la que el mundo parece no dejar de invitarnos. Pero para ello, y hemos insistido ya en esa idea, Juan Mayorga considera que lo complejo ha de tratarse como tal, como complejo. Y en el caso de la violencia —pero también el terrorismo, el mal necesario y la tortura— el dramaturgo entiende que ésta no ha de cegarnos ni en relación a aquello que la alimenta ni alrededor de cómo combatirla. Además, como señala, “de algunas de aquellas causas somos en parte responsables; algunas de estas armas pueden volverse contra nosotros”.¹⁰⁹²

En *Modernidad y holocausto*, Zygmunt Bauman escribe que la modernidad llega a presentarse como antítesis de lo salvaje, de las pasiones y de la barbarie. Sin embargo, dicha antítesis nada tiene que ver con el fin de la tortura, sino más bien al contrario:

A medida que la cualidad de pensar se va haciendo más racional, aumenta la cantidad de destrucción. Por ejemplo, en nuestra época el terrorismo y la tortura han dejado de ser instrumentos de las pasiones y han pasado a ser instrumentos de la racionalidad política.¹⁰⁹³

Y es precisamente en torno a la tortura lo que se reflexiona en *La paz perpetua*, es decir, si en cierto modo, como entiende el dramaturgo, se nos está preparando para la aceptación del mal necesario. Si poco a poco, a cuentagotas, se prepara “a la opinión pública”, piensa Mayorga, “a aceptar lo que hasta hace poco estaba fuera de discusión: que en nuestras sociedades haya funcionarios especializados en tortura”.¹⁰⁹⁴ Pero el dramaturgo nos remite a otra pregunta, es decir, si en vez de decantarnos por la abolición de ésta, se nos lleva a “ponerla en manos de hombres moralmente responsables que sólo la empleen para fines legítimos y sólo cuando y hasta donde sea preciso”.¹⁰⁹⁵ De este modo, en *La paz perpetua*, Juan Mayorga entiende que al tema del terrorismo cabe sumar el del mal necesario. Además, como sabemos, es el personaje del HUMANO quien finalmente apuesta por dicho mal, concretamente, con tal “de defender la democracia y la vida de inocentes”.¹⁰⁹⁶

Sin embargo, en relación a los personajes, Juan Mayorga siente que se ha de equilibrar el conflicto entre ENMANUEL y el HUMANO hasta poder llevar al espectador hacia un “callejón sin salida”.¹⁰⁹⁷ Nos encontramos de nuevo, entendemos, frente al espectro de zonas grises que aludíamos con Primo Levi, ya que de no ser así, bastaría, como piensa Mayorga, “dar el gobierno a los “buenos” para resolver el problema”. Como decíamos en *Himmelweg*, lo siniestro es que se escuche a Bach por la noche mientras se tortura a la luz del día. O como responde el dramaturgo a Nieves Mateo y David Ladra,

¹⁰⁹² SOREL, Andrés, *Op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁰⁹³ BAUMAN, *Modernidad y holocausto*, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁹⁴ SOREL, Andrés, *Op. cit.*, p.14.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁷ MATEO, Nieves y David LADRA, *Op. cit.*, p. 70.

que “puedan defender la tortura hombres que se creen buenos y cargados de razones morales que algunos espectadores, más o menos abiertamente, pueden compartir”.¹⁰⁹⁸

Alrededor de los finales de *La paz perpetua*, Juan Mayorga ha confesado que su deseo inalcanzable sería construir un discurso para el personaje del HUMANO que tuviese la fuerza de aquel de *El gran inquisidor*. Asimismo, en la conversación con Nieves Mateo y David Ladra, el dramaturgo destaca cómo al final de ese relato la palabra de Dostoievski presenta una pragmaticidad que se enfrenta a un Cristo de la libertad donde, entre tinieblas, su respuesta, su acción, es un beso.¹⁰⁹⁹ Ahora bien, en cierto modo, tal deseo haya podido traducirse, nacer, en su INQUISIDOR de *La lengua en pedazos*. En este caso, no frente a Cristo, sino frente a TERESA de Ávila; no frente la libertad ni con un beso, sino desde la impotencia del poder frente a la insurrecta. También Claire Spooner ha prestado atención al eco que resuena entre estas dos piezas, justamente, allí donde TERESA dice “Pero nadie puede hablar de ello. Es mejor no decir más”.¹¹⁰⁰ Asimismo, Spooner remite al silencio en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, donde el MONO BLANCO *muere* sin hablar de Dios.

De sobra es conocida la reescritura a la que Juan Mayorga somete a sus piezas, y *La paz perpetua* no se escapa de ella. Carmen de las Peñas ha prestado atención a tres diferentes modificaciones a las que añadiremos una apreciación más, en este caso, de acuerdo con la versión que precisa la investigadora, ya que en la edición que manejamos se puede apreciar un matiz diferente.

La primera de ellas sería la publicada en la revista *Primer Acto*, concretamente, en su número 320. Según De las Peñas, asistimos a un final abierto, a varias interpretaciones. La investigadora destaca el hecho de que sea el HUMANO quien termine por presionar al posible terrorista. De acuerdo con esta mirada, puede deducirse que los tres perros mueren por no haber sido merecedores del collar.

La segunda versión tendría que ver con una sugerencia de José Luís Gómez para la puesta en escena del Centro Dramático Nacional. A diferencia de la anterior, el HUMANO entraría acompañado por CASIUS. Como señala De las Peñas, la intención es la de obtener “información a la fuerza al presunto terrorista”.¹¹⁰¹ La sugerencia a la muerte de los perros se tornaría aquí explícita. El resultado sería, indica, “efectista, teatralmente hablando”.¹¹⁰² Según Mayorga:

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁹ Añadimos aquí parte del fragmento que IVÁN le relata a ALIOSHA: “[...] El viejo quería que el otro le dijera algo aunque fuese amargo y terrible. Él, de pronto, sin decir una palabra, se le acerca y le besa dulcemente los exangües labios nonagenarios. Esta es toda mi respuesta. El viejo estremece, algo tiembla en los dos extremos de sus labios; se dirige a la puerta, la abre y dice: «Vete y no vuelvas más... no vuelvas nunca... ¡nunca, nunca!». Y le deja salir a las «oscuras plazas y calles de la ciudad». El prisionero se va. -¿Y el viejo? -El beso le quema el corazón, pero el viejo persiste en su idea. -¿Y tú con él? ¿También tú?- preguntó con amargura Aliosha” (Fiodor DOSTOIEVSKI, *El gran inquisidor y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 46).

¹¹⁰⁰ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 285. La investigadora francesa ha prestado atención también a la versión que el dramaturgo realizó de *El gran inquisidor* de Dostoievski. En nuestro caso, como anotamos ya, no nos hemos decantado por estudiar las adaptaciones del dramaturgo en esta investigación.

¹¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 98-99.

¹¹⁰² *Ibidem*.

A él le parecía que la obra pedía eso: al no superar la prueba, los perros han de morir. A mí me pareció buena idea, y ese es el final que publicó el CDN. Después de verlo en escena, observé que convertía al Humano y a su organización en los “malos”, lo que afectaba decisivamente al significado de la obra. El hecho de que maten a los perros hace que el espectador muy difícilmente pueda adherirse al discurso del Humano. Yo ahora considero que el discurso del Humano ha de ser más comprimido y que debo insistir en el carácter moral de ese discurso: “nosotros salvamos la democracia cada día, salvamos vidas”. Eso es lo importante y no argumentos del tipo “estamos combatiendo contra un enemigo que no se deja ver”, que pueden ser interesantes pero que hoy por hoy están en las cabezas de casi todos, también creo que Enmanuel no debe hablar tanto en esa zona final. Incluso estoy tentado de eliminar su palabra absolutamente.¹¹⁰³

En la tercera versión, ENMANUEL moriría defendiendo la puerta B¹¹⁰⁴ y éste sería un final más “descorazonador”. Ahora bien, estando de acuerdo con esta lectura y teniendo en cuenta la reescritura mencionada, en ese final ENMANUEL permanecería sin resistencia, hecho que lleva a De las Peñas a pensar la muerte del perro con su modo de obrar. En cambio, en la versión de la edición de Krk encontramos un matiz al que aludíamos anteriormente. Ahora, no se explicita si ENMANUEL se resiste o no, aspecto que se deja, interpretamos, a elección de la dirección. Dicho esto, lo que sí mantendría Mayorga es el gesto en el que ENMANUEL defiende la puerta hasta su muerte, y es ahí donde, a pesar del detalle citado, la lectura de De las Peñas es más que válida. Es en este instante donde podría nacer, como hemos dicho ya, la esperanza. En palabras de De las Peñas: “un rasgo de esperanza trágica que da sentido a esa conducta”.¹¹⁰⁵

Si cuando abordábamos *La tortuga de Darwin* y, especialmente *Últimas palabras de Copito de Nieve*, recogíamos en qué medida el autor se servía de la máscara del animal, en cierto modo, para trasladar su voz, en el caso de *La paz perpetua*, la intención de Mayorga puede ser incluso mayor. En este caso, entendemos que Juan Mayorga no sólo trata de herir al lector-espectador a partir del rodeo del que habla Sarrazac, o lo poético que, al fin y al cabo, siempre tiene presente, sino incidir plenamente en la ética, concretamente, en la tensión entre ética y política, es más, pensar qué de ético hay o qué se queda fuera de la política. Como ha observado José Monleón en “Sobre *La paz perpetua*: cumpleaños con Juan Mayorga”, uno de los temas claves de la pieza es el “escaso crédito de los valores éticos frente a la sublimación de los objetivos”.¹¹⁰⁶ De acuerdo con Monleón, la atención recae en la intervención del HUMANO, es decir, en el precio por la libertad. Y Kant habla de ese precio. De un precio que, como sabemos, termina por equiparar la paz a la del cementerio. Y ahí está la pregunta que se realiza Monleón: “¿Quién nos asegura que los

¹¹⁰³ *Op. cit.*, p. 69

¹¹⁰⁴ En relación a esta reescritura, De las Peñas relata cómo el propio autor ha llegado a ironizar por lo que a *La paz perpetua* se refiere. Asimismo, De las Peñas remite a un texto que desconocemos del autor que se titula *La apuesta de María*. En él, aparecería el perro ENMANUEL y MARÍA, que traduce al griego *La paz perpetua*. Reproducimos aquí unas líneas que recogemos de la investigación de De las Peñas donde se refleja dicha ironía: Enmanuel: “¿Ha cambiado el final? / María: (Lee) / Enmanuel: ¿Lo ha cambiado? / María: Sí, Enmanuel, lo ha cambiado. Estás muerto. Lo siento mucho Enmanuel, pero por fin te mató. Le costó mucho. Lo sé. Pero te mató”. *Op. cit.*, p. 99.

¹¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 99.

¹¹⁰⁶ MONLEÓN, José, “Sobre la paz perpetua: cumpleaños con Juan Mayorga”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, p. 31.

buenos somos nosotros?”¹¹⁰⁷ *La paz perpetua* nos cuestiona cómo puede pensarse una mirada que destruya y, a la par, defienda la paz. ¿Es posible esa paz? ¿Sólo imaginable? Monleón cree que se puede hablar de tregua, pero que la paz perpetua es otra cosa: “Y la paz perpetua «en el mundo y en nuestros corazones» será quizá la última de las revoluciones, si antes no estalla el mundo en una de sus oscuras estaciones. De eso habla la obra”.¹¹⁰⁸

Y otro apunte bien interesante es el que recuerda De las Peñas, en este caso, en relación al poder sanador de las palabras en el teatro de Juan Mayorga. Es decir, cómo la palabra según el dramaturgo puede utilizarse para decir la verdad o para el engaño, cómo nos preparan para amar o matar. “Para revelar el mundo o enmascararlo”.¹¹⁰⁹ Es más, si citábamos que Sanchis Sinisterra recogía los postulados de Austin para establecer que *decir es hacer*, Claire Spooner –en sintonía con De las Peñas– va más allá. Si a partir de la lectura de *Himmelweg* la investigadora francesa considera cómo decir puede ser también mentir (el lenguaje no se corresponde con las cosas que nombra), en *Hamelin*, a partir de las palabras del ACOTADOR, nos recuerda que el lenguaje enferma.¹¹¹⁰ Por lo que se refiere a *La paz perpetua*, insistimos en las palabras de ODÍN:

ODÍN: A tu edad, ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. “Terrorismo“. “Derechos humanos“. “Democracia“. Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por las palabras.¹¹¹¹

En cierto modo, el reverso de esta mirada podríamos encontrarlo en *Sonámbulo*, allí donde, como ha observado De las Peñas, uno de los huéspedes dice:

Primero: Cuando el enemigo parece infinito, cuando el mal no tiene límites, cuando todo se vuelve cómplice suyo, entonces actúa el amigo. Sólo con su palabra, vence al adversario. Sólo con su palabra, hace ver que el mal es muy pequeño. Agarra el pez y sácalo del agua.¹¹¹²

5.7. Una vuelta de tuerca a Kant

En la dramaturgia de Juan Mayorga se tiene la sensación de asistir a la vez a una cosa y a la contraria, a otro lado, aspecto que, como se puede imaginar, favorece la entrada bien del lector al texto, bien del espectador a la propuesta escénica. No queríamos terminar esta lectura sin dar una vuelta de tuerca acerca de la reflexión de si hemos salido o no de Kant.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 32.

¹¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 43.

¹¹¹⁰ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 93, 106-112, 144.

¹¹¹¹ *Op. cit.*, p. 50.

¹¹¹² MAYORGA, Juan, “*Sonámbulo*” (A partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti), *Primer acto*, Madrid, núm. 300, p. 41.

Como señalábamos al principio del capítulo, partimos fundamentalmente del texto *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, de Félix Duque. Lo primero que nos llama la atención de su lectura es la observación que dedica a la oposición Estado-pueblo. Es decir, la ciudadanía como base del Estado frente al pueblo, a la *gens*, explicita Duque, “formada por una descendencia común, fijada en tradiciones”.¹¹¹³ Y si decimos que nos llama la atención es porque creemos que esta idea puede trasladarse a la mirada del dramaturgo en tanto que historiador y que, por lo que aquí nos interesa, no sólo tiene que ver con lo pequeño sino con mirar desde abajo, dos aspectos a los que remitíamos con Walter Benjamin.

Otro aspecto bien sorprendente del texto de Duque es que encuentra un posible –y extraño– sadomasoquismo en Kant. Duque presta atención a la idea de la naturaleza que el filósofo alemán desarrolla en su *Crítica a la razón práctica*, donde señala que Kant ve la naturaleza como una madrastra.

Nos trata «como una madrastra, al darnos una facultad [la especulativa, F. D.] que no puede de por sí conducirnos a nuestro fin y que se ve necesitada de ayuda». [...] Claro está: sabemos que eso lo hace «por nuestro bien», para que no nos encerremos en nuestra soberbia y creamos poder comprenderlo todo, sin advertir que la idea misma de comprensión está interesadamente orientada.¹¹¹⁴

Para el autor de *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, en Kant el ser humano se encontraría “habitado, poseído”¹¹¹⁵ por unas fuerzas que escaparían a su control y, además, continua Duque, le encaminarían a la paradoja, a “que se descubra como legislador en ambos mundos, el sensible y el inteligible, y a que obre en consecuencia, forjando su propio destino”.¹¹¹⁶

No entraremos ya en la idea de abierto que abordábamos de la mano de Giorgio Agamben. Sin embargo, sí nos centraremos en tal paradoja, especialmente, para la cultura, donde Duque entiende que estamos frente a un misterio. Esto es, el hombre encontraría en la naturaleza, señala, ciertos dispositivos que ésta le cedería, es más, que le permitiría someter: “Algo inexplicable (una masoquista autopunición por parte de la Naturaleza), a menos que supongamos que los gérmenes implantados por ella no son *de* ella, sino recibidos... de otra parte más alta”.¹¹¹⁷

De ahí que Duque observe en la cultura un acercamiento al Estado perfecto. Pero el reto que nos lanza es doble. Uno, alrededor de por qué la Naturaleza nos castiga castigándose a sí misma y por qué frente a tal imposición enaltece Kant la idea de libertad del hombre, “ese Sujeto autoconsciente, regulador y controlador de la naturaleza, etc”.¹¹¹⁸ Y

¹¹¹³ DUQUE, Félix, *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 9-10.

¹¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 15.

¹¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 16.

¹¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 16.

el filósofo piensa que la respuesta es sencilla, pero eso no quita que sea agradable. Según Duque, Kant no “tiene la más mínima confianza en el valor del hombre, en cuanto individuo y miembro de una especie”.¹¹¹⁹

Si con el Kant de *La paz perpetua* decíamos que “la servidumbre es la muerte de la persona y, sin embargo es la vida del animal”, la máxima kantiana que recogemos ahora con Duque es la siguiente: “El hombre es un animal que, cuando vive con otros de su especie, tiene necesidad de un amo”.¹¹²⁰ De ahí que Duque vea cómo el problema está en el Amo, en el Soberano, tal y como anotábamos al principio de estas páginas. El ansia de poder, piensa el filósofo, parece tornar al amo peor que al súbdito: “«Es el deseo de todo Estado (o de su Soberano) –dice Kant– alcanzar un estado duradero de paz a base de apoderarse, si posible fuere, del mundo entero»”.¹¹²¹

Para Kant, la noción de guerra sería la garantía, “el medio más drástico y efectivo para acrecentar la desigualdad” y, a su vez, “para preparar el advenimiento de «una fusión de pueblos en una sociedad»”.¹¹²² Pero eso no es todo, pues tal *enaltecimiento* a la guerra, sigue Duque, se traslada en Kant a la cultura: “sólo después de una cultura cabal (que Dios sabe cuándo se conseguirá) sería para nosotros saludable una paz duradera, la cual a su vez, sería posible únicamente por medio de aquella”.¹¹²³ Contrario a la lectura que realizará Walter Benjamin, Kant se presenta defensor de “la *revelatio sub contrario*”.¹¹²⁴ Es decir, partidario de un avance hacia adelante, irremediamente, incluso, a través del dolor. Como explicita Duque: “Quien bien te quiere, te hará llorar”.¹¹²⁵

Otra interpretación que querríamos sumar a la de la guerra es la del comercio. Si en el capítulo anterior observábamos con Massimo Cacciari cómo el ángel y el animal eran extraños al *commercium* por encontrar su afuera en su interior, en Kant, tal y como entiende Duque, el soberano –a pesar de su ansia de guerra– se encargará de tener contenta a la burguesía, precisamente, mediante un *comercio exterior*, que florecerá mientras haya paz. De este modo, entendemos que, cuantas más guerras hubiese, más sufriría la burguesía sus costes. Sin embargo, el filósofo concreta que a la larga puede producirse “una revolución, o bien proceda el monarca, prudente, a realizar hondos cambios en su política, interior y exterior, con lo que igualmente estará precipitando a la larga su caída”.¹¹²⁶

Félix Duque afirma que Kant piensa en la internacionalización del comercio, es decir, en un mercado libre donde el dinero destaque como el poder de mayor confianza

¹¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 17

¹¹²⁰ *Ibidem.*

¹¹²¹ *Ibidem.*

¹¹²² *Op. cit.*, p. 19.

¹¹²³ *Ibidem.*

¹¹²⁴ *Op. cit.*, pp. 19-20.

¹¹²⁵ *Ibidem.*

¹¹²⁶ *Op. cit.*, p. 21. No en vano, como recuerda Camus al abordar cómo lo trágico se hilvana a lo lógico y a lo cotidiano, el SAMS de *La metamorfosis* de Kafka “es un viajante de comercio. Y por eso lo único que le fastidia en la singular aventura que lo convierte en un insecto es que a su jefe le desagrada su ausencia”. *Op. cit.*, p. 168.

para el Estado: “¡a la paz perpetua por el capitalismo!”¹¹²⁷ Es más, opina que de la lectura kantiana no sólo se vislumbra un viaje hacia el eurocentrismo, sino que tras la razón ilustrada, tras la muerte de Dios y su mutación, tras su mirada hacia la naturaleza, también puede encontrarse en Kant una exaltación como “absolutización metafísica del orden geopolíticamente establecido”,¹¹²⁸ que bien podemos observar en *La paz perpetua* de Juan Mayorga, pero también en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, o en la Ley de extranjería de *Animales nocturnos*, eso sí, desde una mirada *centrífuga* como veíamos a partir del leitmotiv del verso de Arquíloco.

En los países cálidos madura antes el hombre en todas sus características, pero no alcanza la perfección de las zonas templadas. La humanidad se da en su más grande perfección en la raza blanca (*in ihrer grössten Vollkommenheit in der Rasse der Weissen*). El habitante de las zonas templadas del mundo, sobre todo en la parte central, tiene un cuerpo más bello, es más trabajador, más jovial, más controlado en sus pasiones, más inteligente que cualquier otra especie (*Gattung*) de hombres en el mundo. Por eso, en todos los tiempos han educado estos pueblos a los otros en las armas.¹¹²⁹

Duque observa en Kant una idea de geografía de acuerdo a una mirada eurocéntrica “basada en la educación y en las armas”¹¹³⁰ que se hilvanaría, pensamos, en favor de la búsqueda de una historia universal. Asimismo, Duque concreta que la filosofía de Kant parece esconder “un denominador común”¹¹³¹, que no sólo sería “el desprecio de las diferencias”, sino “su explotación *a sensu* contrario para promover la uniformidad”.¹¹³²

Sin embargo, la lectura que hacemos con el filósofo aún va más allá, pues considera que la mirada kantiana descansa fundamentalmente en la exclusión del otro, en la exclusión de todo aquello que no sea promulgado por el Estado.

En *Contribución a la guerra en curso*, especialmente alrededor de la paz imperial, Deleuze y Tiquun han observado cómo la fabricación de diferencias puede llegar a obedecer a “un imperativo binario”, sobre todo, si lo que se trata es de presentar, de escenificar falsas contradicciones. Citan ejemplos como: “«A favor o en contra de Milošević», «A favor o en contra de Sadam», «A favor o en contra de la violencia»...”¹¹³³

De este modo, estaríamos volviendo al binomio amigo-enemigo que, como señalábamos siguiendo la lectura de Claire Spooner, Juan Mayorga no deja de visitar. Además, para Deleuze y Tiquun dicho imperativo –y sus conflictos– puede llegar a producir un efecto que han convenido en llamar bloomificador, que no estaría demasiado alejado de lo que por *shock* entiende nuestro dramaturgo. En todo caso, para los autores de

¹¹²⁷ *Op. cit.*, p. 22.

¹¹²⁸ *Op. cit.*, p. 23.

¹¹²⁹ *Ibidem*.

¹¹³⁰ *Op. cit.*, p. 24.

¹¹³¹ *Op. cit.*, p. 25.

¹¹³² *Ibidem*.

¹¹³³ DELEUZE, Gilles y TIQUUN, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012, p. 103.

Contribución a la guerra en curso, tal efecto terminaría por conseguir “la indiferencia omnilateral que precisa el intervencionismo sin concesiones de la policía imperial”.¹¹³⁴

Asimismo, según Duque, *La paz perpetua* de Kant llegaría a presentarse como un equilibrio frente “las siempre actuantes y siempre acechantes tendencias al desorden”,¹¹³⁵ asunto que lleva a Duque a comparar el cosmopolitismo kantiano con la *tranquillitas* agustiniana. Si leemos bien, equipara el cosmopolitismo con el paradigma político clásico:

¿Qué otra cosa es pues la victoria, sino el sometimiento de las fuerzas adversas? (*nibi subiecto repugnantium?*) Logrado esto, tiene lugar la paz [...] Por ello, es evidente que la paz es la finalidad deseable de la guerra (San Agustín, *De civitate Dei*; XIX, 12, 1).¹¹³⁶

Ahora bien, la lectura de Duque se agudiza aún más. Remite a aquello que sabe el Humpy-Dumpty de *Alicia en el país de las maravillas*: “lo importante es quién manda”.¹¹³⁷ Si Duque está en lo cierto, a pesar incluso de las buenas intenciones de Kant, podríamos entender la guerra como un *continuum* de la historia. En cierto modo, *Himmelweg* trata de presentar también dicha perspectiva, sobre todo, cuando el COMANDANTE dice: “Díganme algo en su idioma, por favor. Una palabra: «Paz»”.¹¹³⁸ En palabras de Duque: “la prosecución perpetua de la guerra *ad extra*, como única manera de mantener la paz y la «calidad de vida»”.¹¹³⁹ Y eso es terrible.

Sin embargo, según explicita el filósofo, también puede leerse en Kant una petición de paz, al menos, en las naciones europeas. Ahora bien, para que dicten “sus leyes a los pueblos sin estado, no vaya a ser que éstos se agrupen [...] y destruyan la civilización, como los bárbaros otrora con Roma”.¹¹⁴⁰

Duque presta atención a cómo la opresión se vuelve contra la misma Europa; cómo parece posible el comercio sólo entre *iguales* – donde el ángel y el animal están fuera del *commercium*, decíamos con Massimo Cacciari–, cómo los ejércitos se aúnan para acabar con los pueblos “salvajes” a la par que éstos se encuentran en los territorios más difíciles del planeta; en cómo el cosmopolitismo kantiano puede traducirse en un permiso de visita, pero no de residencia, y esto nos lleva a *Animales nocturnos*; cómo el principio kantiano de indiscriminación radica en “la imposición recíproca de la ley...”¹¹⁴¹ Según Duque, el país que sigue estos principios es considerado como el más recto: “Ésa es la interpretación que dan los liberales. Y luego uno puede rasgarse las vestiduras y pensar: ¡pobre Kant, lo que han hecho con él! El peligro es que eso está también en Kant”.¹¹⁴² Y para nuestra herida ese peligro se actualiza en *La paz perpetua* de Juan Mayorga.

¹¹³⁴ *Ibidem*.

¹¹³⁵ *Op. cit.*, p. 29.

¹¹³⁶ *Ibidem*.

¹¹³⁷ *Ibidem*.

¹¹³⁸ MAYORGA, JUAN, *Himmelweg*, AZNAR SOLER, Manuel (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011, p. 148.

¹¹³⁹ *Op. cit.*, p. 29.

¹¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 40.

¹¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 53.

¹¹⁴² *Ibidem*.

Para finalizar este capítulo nos gustaría añadir brevemente dos miradas más. La primera es la de Jacques Rancière, concretamente, a través del prefacio que dedica a *La eternidad por los astros*, de Auguste Blanqui, el Encerrado. Rancière escribe que solamente el azar puede dar el triunfo a las insurrecciones, a aquellas que hayan sido preparadas desde el coraje y el detalle, “no dejando nada librado al azar. Nada, salvo aquello que le es propio: la bifurcación afortunada”.¹¹⁴³ Para Rancière es necesario afirmar y negar el azar cada vez, quizás sólo así pueda alcanzarse lo imposible. Tal vez ahí esté la paz.

La segunda mirada es la de Amelia Valcárcel en *La memoria y el perdón*. Valcárcel entiende que quizás el perdón es una palabra demasiado grande y que, en su lugar, lo que se nos presenta es la fatiga que el mal causa. Y en el caso de *La paz perpetua*, frente a tal fatiga, Juan Mayorga nos ofrece con ENMANUEL la memoria de Isabel. Como escribe Valcárcel: “La paz de nuestra herencia de tragedia. Llevar los huesos a lugares puros y hacer nuestra pequeña paz, digna y calladamente”.¹¹⁴⁴

¹¹⁴³ *Op. cit.*, p. 26.

¹¹⁴⁴ VALCÁRCCEL, Amelia, *La memoria y el perdón*, Barcelona, Herder, 2010, p. 113.

*tercera
parte*

* *
* * * *

CAPÍTULO SEXTO

El cartógrafo. Varsovia, 1: **400.000: paseo por la ausencia**

Es otra ciudad la que corresponde a cada punto
de vista, cada punto de vista es otra ciudad, y
las ciudades no están unidas más que por su distancia y
no resuenan más que por la divergencia de sus series,
de sus casas, de sus calles...

Gilles DELEUZE, *Lógica del sentido*

EN EL FONDO, ¿qué recuerdas del abuelo sino sus historias?
Qué son aquellos recuerdos sino otra historia –la fascinación por la existencia...

Miguel MOREY, *Deseo de ser piel roja*

Estoy seguro de dónde comenzó y dónde acabó nuestro paseo,
pero no del orden en que fueron apareciendo los lugares
que ahora, enredados, vuelven. Quizá podría ordenarlos
ayudándome de un mapa. Pero no tengo a mano un mapa,
ni quiero buscarlo, no quiero que ningún mapa imponga su ley
sobre mis recuerdos. Los recuerdos frágiles, preciosos,
del paseo con el amigo. En todo caso, lo importante
es justo aquello que no podría dibujarse en ningún mapa.

Juan MAYORGA, *La ciudad de mi amigo*.¹¹⁴⁵

La creación del mundo que aparece en *El cartógrafo* se nos presenta como un antes y un después en la concepción de teatro que trabaja Juan Mayorga. Si la noción de mapa estaba ya presente –dosificada– en las primeras piezas del autor, bien podemos hablar ahora de Juan Mayorga como coleccionista benjaminiano. La intención de este capítulo es la de reflexionar en torno al proceso de escritura, en este caso, en relación a la ciudad de Varsovia y, muy especialmente, entendemos, con la idea de andar y callejear que entiende Michel de Certeau.

Nos centraremos en la cartografía y en la lectura contemporánea que de ella hace el dramaturgo, concretamente, a partir de las posibilidades de la elipse benjaminiana. Para

¹¹⁴⁵ Primeras líneas de un texto cedido por Juan Mayorga.

llegar a tal lectura nos es clave acercarnos a la configuración de los mapas, a sus líneas, a cómo éstas se han asociado a ciertas experiencias de viaje. De este modo, nos aproximaremos no sólo a la elipse sino a cómo el autor entiende la filosofía y el teatro. A partir de aquí, profundizaremos en la idea de rizoma que plantean Deleuze y Guattari, que nos servirá para entender cómo cualquier mapa nombra sin llegar a nombrarlo todo. Pero también para acercarnos a una poética de la ausencia que trata de crear un mapa personal.

La dificultad a la que nos enfrenta *El cartógrafo* es la del número de sus escenas (treinta y siete en total). En ellas, el dramaturgo nos traslada a un pasado que se hilvana con el presente que habita en la fotografía, y en la postal: “En Varsovia entre 1940 y la actualidad”. Prestaremos atención a la escritura del texto a la par que desarrollaremos el enfoque teórico. Hemos optado por remitir a las escenas en números romanos, señalándolas, en todo caso, tanto a partir del nombre de los personajes como de las acotaciones.

6.1. La historia de un recuerdo

El *cartógrafo*, (*Varsovia 1: 400.000*) es la historia de un recuerdo. En “Cartografía teatral de espacios de excepción”, Juan Mayorga cuenta cómo a principios de 2008 visitó Varsovia. Cuenta que una mañana terminó por dejarse guiar por un mapa que había obtenido en el hotel en el que se hospedaba. Cuenta que se acercó a una antigua sinagoga frente a la que había un coche policial. Pero este paseo le llevó a otro momento, a un recuerdo anterior, a un recuerdo de niño. Al camino que recorría hacia la Biblioteca Popular de la calle Felipe el Hermoso de Madrid, donde, de igual modo, pasaba frente una sinagoga, que tenía siempre un coche de policía en su puerta...

En el interior de la sinagoga de Varsovia, Mayorga descubrió una escalera, que conducía a una pequeña sala en la que una mujer preparaba una exposición de fotos del gueto. En cada una de ellas, la mujer colocaba unas notas en polaco y en inglés, que indicaban tanto los lugares como el tiempo en el que las imágenes habían sido tomadas. Por su parte, Juan Mayorga trasladó dichas indicaciones a su mapa.

Ahí podría empezar el paseo por Varsovia, el recorrido por el que el dramaturgo parte de la sinagoga en busca de esos lugares durante la ocupación nazi. Pero con el paseo empieza la sorpresa, ya que la primera de esas cruces del mapa conduce a Mayorga a la “nada”, a la ausencia, a la invisibilidad de un pequeño parque en el que finalmente pudo encontrar una piedra en memoria de los sublevados muertos en el abril de 1943. En ese paseo sólo hay sombras. Una ciudad que no conserva las huellas, en este caso, las de su gueto. Según Juan Mayorga, *El cartógrafo* trata de un mapa en peligro, que ha de empezar “por las cuatrocientas mil personas allí enjauladas”.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁶ MAYORGA, Juan, “Cartografía teatral de espacios de excepción”. Material cedido por el autor.

En la actualidad del texto, BLANCA busca el mapa del gueto que una NIÑA y su abuelo dibujaron setenta años antes. Nos enfrentamos a dos tramas que confluyen en el instante en el que BLANCA encuentra a DEBORAH, una anciana cartógrafa a la que querrá ver como la niña de los lápices. Sin embargo, DEBORAH deseará que esa historia pueda transmitirse, traducirse, en una obra de teatro, en un mapa como lo desea también Juan Mayorga: “en el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho. Como los mapas”.¹¹⁴⁷

A partir de BLANCA, el dramaturgo nos va a ceder su experiencia tras aquel paseo por las calles de Varsovia. De este modo, BLANCA nos va a permitir recorrer otros motivos relacionados con la trama.¹¹⁴⁸ Ella es la mujer de RAÚL, un diplomático español en Varsovia –que visita la misma sinagoga que Juan Mayorga visitó en enero del 2008– que, justo cuando ve las viejas fotografías del gueto, conoce a un hombre que le cuenta la leyenda del cartógrafo. La leyenda del ANCIANO y la NIÑA, la del dibujo del mapa del gueto de la ciudad durante la ocupación alemana. De aquí nace el conflicto y la intención del dramaturgo de compartir con el lector-espectador la singularidad de su experiencia que, a su vez, se hilvana con otras piezas del autor.

En “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, Ana Gorría Ferrín ha observado cierto vínculo entre *El cartógrafo*, *Himmelweg* y *El jardín quemado*, sobre todo, de acuerdo con el tratamiento con el que el dramaturgo se acerca a la historia, a la “poética de la historia”.¹¹⁴⁹ Asimismo, Gorría Ferrín destaca que estas piezas comparten un nexo alrededor de la poética y la política por lo que a la estética se refiere. Además, tal experiencia permite al dramaturgo establecer un diálogo con la historia donde la memoria y la sensibilidad son, de acuerdo con Gorría Ferrín, las que facilitan dicha posibilidad.

Las relaciones entre la condición poética y la condición política de la experiencia estética hallan un punto de encuentro y diálogo en el tratamiento de la historia capaz de superar el conocimiento de esta última como ciencia analítica a través de la imaginación sensible, porque esta abraza la posibilidad de la memoria íntima.¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹¹⁴⁸ De modo similar, Virtudes Serrano y Mariano de Paco relatan cómo en *Misión al pueblo desierto* Buero Vallejo se teatralizaba en el personaje de LOLA, pero no únicamente para hablarnos de lo universal y lo particular, sino de los límites entre la ficción y la realidad, asuntos que, como sabemos, preocupan también a Mayorga. Destacamos aquí las palabras que recogen los estudiosos en relación al compromiso de Buero por un mundo del que si no hay certezas, al menos, el autor y el personaje “escriben una memoria del tiempo pasado susceptible de ser tomada al pie de la letra (realidad) o como invención literaria (narración teatro)” (Antonio BUERO VALLEJO, *Misión al pueblo desierto*, ed. de Serrano Virtudes y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 29 y 30-31). En *Misión al pueblo desierto*, César Oliva entiende que el espectador se encuentra con que ha de leer la pieza bueriana desde un “conflicto generacional, que no oculta los desmanes de un sistema, mediante un anecdótico conflicto personal, muy difícil de admitir como verosímil”. En este pieza, Oliva observa lo azaroso, donde el rescate del cuadro lleva al drama a “un debate a tres voces, donde se mezclan sin demasiada convicción una posible acción amorosa con la lección de política cultural, y de política de Estado”. Para Oliva, lo interesante es que Buero Vallejo pone el dedo en la llaga en el peligro de la ausencia de memoria histórica. *Op. cit.*, pp. 227-228.

¹¹⁴⁹ GORRÍA FERRÍN, Ana, “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, *Escritura e imagen*, Vol. 9, 2013, p. 223.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*.

La memoria puede funcionar como eje de lectura de la obra mayorguiana. Ésta se opone al historicismo. La propuesta del dramaturgo es la de pasarle el peine a la historia a contrapelo, en el sentido benjaminiano. En otras palabras, en el sentido de una tarea a realizar para el verdadero historiador, para el lector de la constelación, para la mirada del Ángel de la historia. Según escribe Ricardo Forster en *Benjamin. Una introducción*, esa tarea precisa de la exigencia de “auscultar, mirar, comprender, recuperar como si fuéramos coleccionistas [...] aquello olvidado de la historia”.¹¹⁵¹

Y si hasta el momento habíamos hablado de Juan Mayorga como traductor, como dramaturgo historiador, ahora lo haremos como coleccionista, y como dramaturgo cartógrafo, tal y como él mismo se ha definido.

I RAÚL y BLANCA. RAÚL le pregunta cómo está, dónde estaba. BLANCA dice que bien, que perdió la noción del tiempo, pero él no sabe lo que ella quiere decir con eso. Le recuerda que tenían una cita en casa del embajador, que habían quedado para comer. BLANCA contesta que se dirigió hacia allí. Que fue a pie con la ayuda de un mapa. Que de camino vio una iglesia antigua, aunque luego descubrió que se trataba de una sinagoga. Le dice que junto a la puerta había un coche de policía. Que con un gesto le dijeron que se cubriera el pelo, que así podía entrar.

Él está sorprendido. Dice que toda la embajada la ha estado buscando. En cambio, ella le cuenta que por dentro una sinagoga es distinta a una iglesia. Hay libros. Le dice que había hombres hablando en inglés, que comentaban cómo los alemanes la usaron como establo, que por eso no se quemó. Le cuenta que cuando la vieron le indicaron el camino hacia una escalera. Hacia el lugar de las mujeres durante el culto. Le explica que había una exposición de fotografías de la época: del gueto, la calle donde se hizo la foto, los coches, la policía, gente, prostitutas, niños...

En ese momento, BLANCA decidió marcar en su mapa los lugares de aquellas fotos. Creyó que el *nombre* de las calles habría cambiado. Sin embargo, encontró muchas en su mapa. Le muestra el mapa a RAÚL, donde cada marca es una foto. Le dice que al salir de la sinagoga decidió hacer ese recorrido. Él le pide que empiece de nuevo, que ha de llamar al embajador y no puede contarle esa historia. Pero ella le sugiere que lo olvide, que puede contarle que, al salir de casa, la golpearon y la metieron en un coche, tal vez eso le convenza. O que cuente que entró en un bar, conoció a un hombre, que la invitó a una copa —el bar Yakarta de *Animales nocturnos*, quizás—.

RAÚL se excusa, le pide que continúe. BLANCA explica que llegó a una casa vieja de dos plantas. Miró por la verja y sintió que una niña la observaba desde la ventana. Luego, continuó por una calle que la foto señalaba como el inicio de la rebelión, pero no encontró señal de ello. Que fue en el parque donde vio un monumento con velas y flores y a un grupo que le hizo “pensar en naufragos que llegasen a una isla”.¹¹⁵² BLANCA explica que le causó zozobra el vacío que envolvía las estatuas... Encontró un cartel que informaba de la construcción de un museo. Cuenta que continuó su paseo a través de otras calles hasta que

¹¹⁵¹ FORSTER, Ricardo, *Benjamin. Una introducción*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2009, p. 34.

¹¹⁵² MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014, Op. cit.*, p. 605. En cierto modo, la frase recuerda a *El jardín quemado*.

dio con otro monumento, concretamente, “con una piedra negra quemada, de las ruinas del gueto”.¹¹⁵³

Le explica a RAÚL que la piedra tiene inscrita los nombres de los que resistieron. Pero que está dejada caer, apartada. Ese lugar le había parecido más alegre en la fotografía. En ese momento se dio cuenta que era tarde. RAÚL le pregunta si ha comido alguna cosa. BLANCA contesta: “no es sólo la gente lo que falta. Es como si todo se hubiese evaporado”.¹¹⁵⁴ Él dice que va a llamar a la embajada. Ella, que la casa en la que se encuentran está en el mapa, dentro del gueto.

II “Un anciano congelado como en una fotografía”.¹¹⁵⁵

6.2. Pensar la historia, una idea de andar

Frente a cualquier edificio que un arquitecto puede tener como referente, en *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur se interesa en la relación entre mapa y territorio, en cómo la escala cartográfica remite a su exterioridad, a aquello que el mapa representa. Ricoeur traslada tal interés al discurso histórico, a cómo éste se inserta en su entorno, a cómo la lectura del pasado es una reconstrucción “al precio, a veces, de costosas demoliciones: construir, destruir, reconstruir son gestos familiares al historiador”.¹¹⁵⁶

Asimismo, reprocha a la macrohistoria que no haya tenido en cuenta el carácter de escala en la elaboración de su relato y, sin embargo, asiente que, aún sin saberlo, ésta ha tenido “un modelo más cartográfico que específicamente histórico, de óptica macroscópica”.¹¹⁵⁷ Paul Ricoeur entiende que el problema reside en el camino de la microhistoria a la macrohistoria y, aun así, nos traslada una pregunta, concretamente, si ésta puede narrar la “historia total, pero vista desde abajo”.¹¹⁵⁸

Como ha escrito Michel de Certeau en “La operación histórica”, hacer la historia –tal vez pensarla– es hacer una práctica. Como si de una balanza se tratase, dependiendo del peso que se le dé a la técnica, De Certeau considera que la historia termina por inclinarse hacia el lado de la literatura o de la ciencia, que, en todo caso, depende de cómo cada “sociedad se piensa «históricamente» con los instrumentos que le son propios”.¹¹⁵⁹ Ahora bien, insiste en que no sólo se trata de medios, sino en cómo la “historia viene

¹¹⁵³ *Ibidem*.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 6.

¹¹⁵⁶ RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2010, p. 270.

¹¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 280.

¹¹⁵⁸ Paul Ricoeur siente que el problema reside en preguntarse si el pueblo es un lugar favorable para identificar las formas intermedias de poder a través de las cuales éste se articula en el del Estado. La mirada de Ricoeur aquí nos devuelve la crítica que Félix Duque observaba en Kant, concretamente, en la oposición entre pueblo y Estado.

¹¹⁵⁹ CERTEAU, Michel de, “La operación histórica”, en LE GOFF, Jacques y Pierre NORA (ed.), *Hacer la historia*, vol. I, Barcelona, ed. Laia, 1978, p. 32.

mediatizada por la técnica”.¹¹⁶⁰ Para De Certeau, la práctica del historiador no ha de consistir en una mera traducción de un código a otro, sino que su proceder está próximo al de un desplazamiento —así lo veremos también con el rizoma deleuziano—, a la “articulación naturaleza-cultura”.¹¹⁶¹ Según De Certeau, el historiador puede transformar

las relaciones entre «ruido» y «mensaje». Metamorfosea el entorno con una serie de transformaciones que desplazan las fronteras y la topografía interna de la cultura. «Civiliza» la naturaleza —lo que siempre ha querido decir que la «coloniza» y la cambia.¹¹⁶²

Como para la HARRIET de *La tortuga de Darwin*, también para De Certeau la historia comienza desde abajo, a ras del suelo, con los pasos que tejen la cartografía o, como veremos, el lugar de la constelación, la razón por la que la NIÑA dibuja el gueto por el que anda en *El cartógrafo*.

Como en cierto modo en la filosofía benjaminiana, los pasos, entiende De Certeau, pueden traducirse en huellas, en ausencia. En *La invención de lo cotidiano* establece una comparación entre un paseo y el acto mismo de hablar, el caminar con la enunciación, el *speech act*. De este modo, De Certeau considera cómo el caminar sería la lengua, el enunciado por el que un peatón de una ciudad se apropiaría del sistema del lugar, tal y como “el locutor se apropia y asume la lengua”.¹¹⁶³

De Certeau se fija en las relaciones, en los movimientos, en las improvisaciones que ocurren en la enunciación, en el andar. Piensa, incluso, cómo estas ideas pueden traducirse en la escritura, en la pintura. En las relaciones entre una “«pincelada» (el gesto y la gesta del pincel) con el cuadro que se ejecuta (formas, colores, etcétera)”,¹¹⁶⁴ aspectos que, a su vez, nos hacen pensar en la relación de Walter Benjamin y el *Angelus Novus*, el cuadro de Klee. De Certeau habla de enunciación “peatonal” para remitir al espacio, donde entiende que ésta presenta características como son las del presente, lo discontinuo o lo fáctico, que actualiza el caminante, como hace Juan Mayorga en *El cartógrafo*, cuando sigue las huellas desaparecidas de Varsovia.

Es en estas actualizaciones —lo contemporáneo en Giorgio Agamben— donde, según De Certeau, el caminante hace coincidir el ser con el aparecer, en otras palabras, allí donde el CAMPESINO de *Ante la ley* olvida que viene de lo abierto. De Certeau piensa en invenciones, transformaciones, “atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, que privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales”.¹¹⁶⁵ El símil con la memoria nos

¹¹⁶⁰ CERTEAU, Michel de, *Op. cit.* p. 32.

¹¹⁶¹ *Op. cit.* p. 35.

¹¹⁶² *Op. cit.* pp. 35-36. Cabría recordar de nuevo el carácter de responsabilidad. No sólo con respecto al pasado, sino con el propio presente. No sólo de acuerdo a qué de científico tiene la historia y qué la literatura, sino a cómo en ambas habitaría tanto la realidad como la ficción, ya que tanto en una como en la otra se asiste a la transformación. A la vida.

¹¹⁶³ CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 110.

¹¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹¹⁶⁵ *Ibidem.*

resulta más que evidente, más aún si desde ésta se sabe que no podrá contarse todo, que siempre habrá detalles que se escapen. Asimismo, la memoria, como el andar:

Afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta [...] las trayectorias que «habla». Todas las modalidades se mueven [...] con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes.¹¹⁶⁶

De este modo, si al andar, al callejear una ciudad, podemos hablar de cierta retórica de caminantes como piensa De Certeau, por el caso que aquí nos concierne, es interesante recalcar cómo las anotaciones que Mayorga toma en su mapa se tornan válidas para el teatro no sólo en tanto que teatro de la memoria sino en tanto que experiencia.

El caminar recoge en la ficción su eco, su rumor. De Certeau explicita toda una serie de figuras retóricas que equipara al andar, de las que queremos destacar la asíndeton y la elipsis. Nuestro interés es enlazar el paseo, la filosofía del caminante –tal y como el dramaturgo define el pensamiento benjaminiano– con la ausencia que Juan Mayorga encuentra en Varsovia y que, tiempo después, traduce en la escritura de *El cartógrafo*.

De Certeau corrobora que para hablar de asíndeton cabe hablar de supresión de nexos tanto sintácticos como de adverbios y conjunciones y, aún sin saberlo, dice, es en el andar donde seleccionamos nuestra trayectoria. El caminar “selecciona y fragmenta el espacio recorrido; salta los nexos y las partes enteras que omite”.¹¹⁶⁷

En este punto queremos traer a colación la lectura que de la mano de Reyes Mate dedicábamos a la actualización de la tragedia, a cómo la elección y la selección se relacionaban con las formas que aquí, como vemos, son ahora las del caminar. Pero también, la ética del andar desacompañado a la que remitíamos como una crítica al historicismo –y a la mirada burguesa– cuando seguíamos a Walter Benjamin a partir de Ricardo Forster. A cómo desde la mirada de un niño podría encontrarse un posible en cada cosa, un mundo en estado de promesa, decíamos. Y es ahí donde pensamos que estas ideas convergen con las de De Certeau: “Todo andar sigue saltando, o brincando, como el niño que anda «en un solo pie». El andar practica la elipsis de posiciones conjuntivas”.¹¹⁶⁸

El caminante, como el poeta, como igualmente veremos en el coleccionista, reúne de otro modo, mantiene otra relación con las calles, con el campo, con la constelación que lee, con el pájaro que vuela. Andar es encontrarse fuera, pero también, según De Certeau, habitar la “movilidad bajo la estabilidad del significante”.¹¹⁶⁹ Es salir al encuentro de no se sabe qué y, a su vez, al encuentro del nombre de las cosas, pero también al de la ausencia:

Lo que hace andar son las reliquias del sentido, y a veces sus desechos, los restos opuestos a las grandes ambiciones. Nadas o casi nada simbolizan y orientan los pasos. Nombres que precisamente han dejado de ser «propios». ¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁶ *Op. cit.* p. 113.

¹¹⁶⁷ *Op. cit.* p. 114.

¹¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹¹⁶⁹ *Op. cit.* p. 116.

¹¹⁷⁰ *Op. cit.* p. 117.

Entre las prácticas espaciales y las significantes, De Certeau destaca lo creíble, lo memorable y lo primitivo. Nudos que designan lo que autoriza –o no– hacer creíble una apropiación espacial. Nudos que organizan los lugares, piensa, “del discurso de la ciudad y sobre la ciudad (la leyenda, el recuerdo y el sueño)”.¹¹⁷¹

Funciones mediante las que, por un lado, parecen invitarnos a pensar la ciudad, a reconocer cómo éstas recaen en la de los nombres propios; cómo el lugar puede tornarse habitable a partir de cómo se revista la palabra, el recuerdo o la evocación a los muertos. Pero, por otro, cómo el nombrar daría pie al relato, a otro lugar, al origen, quizás ya, como espacio para con el otro. A la leyenda que Juan Mayorga teje en *El Cartógrafo* y, como recuerda De Certeau, leyenda es “lo que debe leerse, pero también lo que uno puede leer”.¹¹⁷² O lo que podría ser también, el andar para crear espacios de memoria, puertas de entrada y salida de Babel.

6.3. Una idea errónea de fin

Según escribe Óscar Cornago en “Dramaturgias para después de la historia”, no es la historia lo que terminó sino el discurso para dar cuenta de ella. En el texto, Cornago no se centra en las historias de Europa, sino en “las construidas desde Europa”. Asimismo, se pregunta por la “la posibilidad de construir un imaginario histórico desde el espacio europeo a comienzos del siglo XXI [...] relatos del pasado que expliquen un presente en función de un futuro”.¹¹⁷³

Tanto para Juan Mayorga como para Óscar Cornago la escena da lugar a pensar el espacio de la historia. Como señala el teórico, “la organización de los acontecimientos en el tiempo como resultado de la ecuación que cruza el cuerpo con el espacio”.¹¹⁷⁴ En otras palabras, estar atravesados por el tiempo donde la historia, piensa Cornago, “queda escrita en los cuerpos que ocupan un espacio público, es decir, escénico”.¹¹⁷⁵ De acuerdo con Cornago, las puestas en escena de hoy no sólo pondrían en duda una vuelta de la historia, sino el planteamiento de que, aun a través del *performance* para la historia del teatro, la historia nunca se fue.

La historia no volvió, porque en realidad nunca se fue, lo que sí volvió fue la necesidad, no de los textos, en el sentido en que se estaba reclamando, como estrategia de organización del material escénico, sino de la palabra, una palabra otra, histórica no por contar historias, sino por ser dicha desde un presente, que trató así de hacer frente a esos relatos que se veían encima sin avisar, que es del único modo en que la historia como los accidentes, ocurren.¹¹⁷⁶

¹¹⁷¹ *Op. cit.* p. 118.

¹¹⁷² *Op. cit.* p. 119.

¹¹⁷³ CORNAGO, Óscar (ed.), “Dramaturgias para después de la historia”, en SÁNCHEZ, José Antonio *et al*, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC-Centro Párraga, 2011, p. 264.

¹¹⁷⁴ *Op. cit.* p. 265.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹¹⁷⁶ *Op. cit.* p. 270.

Óscar Cornago aboga por una representación en la que el ciudadano no sea espectador de la historia, que el público no sea la “metáfora última de lo social”.¹¹⁷⁷ Reclama la necesidad de un presente para la escena que hable del presente. En el caso de Mayorga, el teatro histórico, como hemos señalado, habría de remitir a una actualización.

Ahora bien, según Cornago, la visibilidad del pasado en el presente de la escena no sería la del “relato de lo que ya pasó, sino la constante de una permanencia”.¹¹⁷⁸ Cornago remite al «estado de excepción» del que habla Giorgio Agamben. “La historia es únicamente la historia de una excepción, de una anormalidad, es la historia de los muertos”.¹¹⁷⁹ Y para hacerse cargo de esta nueva historia, que para Cornago ocurre en cualquier lugar —en ese cualquier lugar como la acotación inicial de *La paz perpetua* de Mayorga—, cabe empezar por la palabra. Según Cornago, una palabra próxima a lo biográfico, que hable en primera persona allí donde se da el “comienzo de todas las historias, por el cuerpo que habla o trata de hablar”.¹¹⁸⁰

Como frente a la constelación benjaminiana, donde el pensamiento del historiador puede detenerse y ver aquello cristalizado en la mónada, el interés de Cornago no es sólo el del contenido de la historia, sino el de observar cómo a lo largo del siglo XX la escena ha tratado de presentar —y aquí remite tanto a actores como a bailarines— una “desorientación del gesto”.¹¹⁸¹ Un interrogante por el que un actor solicitaría, interpelaría al público con tal aprehender de éste cierto sentido. Y sin embargo, tal vez frente a la imposibilidad del mismo, frente al enmudecimiento, ese gesto habría sido abierto, considera el teórico, en “un vacío entre la Historia y el individuo, entre el artista y su historia”.¹¹⁸²

Para Juan Mayorga la concepción espaciotemporal sería aquella dispuesta a la imaginación del lector o del posible espectador. La palabra estaría escrita con la intención de producir, afectar, agujonear cierto recorrido para el que, como argumenta Cornago, cabría “recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia”.¹¹⁸³ Ahora bien, una historia que habría de ser pensada bajo el nuevo humanismo y a través del Ángel de la historia. En palabras de Cornago, hablaríamos de una

recuperación que comienza por el espacio más inmediato, el aquí y ahora (que es también lo más político) sobre el que se construye cualquier obra escénica sobre el que tratar de levantar la historia de un nosotros.¹¹⁸⁴

¹¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹¹⁷⁸ *Op. cit.* p. 272.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹¹⁸⁰ *Op. cit.* p. 273.

¹¹⁸¹ *Ibidem*.

¹¹⁸² *Ibidem*. De acuerdo con Cornago, cabe considerar cómo la democracia habría ido paso a paso ocupando “el puesto que tenía antes la idea de «progreso» como motor de la historia”. Cornago remite también a Walter Benjamin, a cómo la escena, a través de una dimensión teleológica, puede repensar el conflicto inicial. Por ello, considera interesante plantear la escena no desde el tiempo, sino desde la posición espacial. La mirada, no en relación a la historia sino al lugar: “Para ver dónde estás tú y dónde estoy yo, y sobre esa dimensión «dramatúrgica» (es decir, espacial), tratar de recuperar una cierta relación, un horizonte histórico, aunque sea de conflicto, (o sobre todo si es de conflicto)”.¹¹⁸² *Op. cit.*, 274.

¹¹⁸³ *Ibidem*.

¹¹⁸⁴ *Ibidem*.

Cornago remite a cómo en la obra de Tadeusz Kantor historia y memoria han sido planteadas de acuerdo a una “ordenación del pasado sobre sí mismo, un pasado que parece que no avanza”.¹¹⁸⁵ El interés de Cornago en Kantor, de quién también bebe nuestro dramaturgo, se centra en el carácter de testigo sobre su propia historia: “Una historia que por momentos parece escaparse, aunque no así la construcción formal sobre la que se levanta, que está perfectamente definida en términos escénicos”.¹¹⁸⁶

Sin embargo, lo que nos interesa aquí es la relación entre la memoria y su presente. Cornago piensa cómo la mirada de Kantor puede ser comparable “con aquel «gesto del Ángel» de Benjamin al volver el rostro hacia atrás. Ambos se giran hacia el pasado y ven un encadenamiento de catástrofes que llega hasta el presente”.¹¹⁸⁷ Y así veíamos cómo la HARRIET de Mayorga rememoraba lo no vivido, donde su palabra era ficcionalizada comprometidamente.

Siguiendo las bifurcaciones que latan entre ambos pensamientos –el de Cornago con el testigo y el de Mayorga para el testimonio–, *El Cartógrafo* podría ser una respuesta posible a la pregunta de Cornago por “¿cómo seguir haciendo un teatro de las ausencias, o como diría Kantor, un teatro de la muerte?”¹¹⁸⁸ “Lo más importante del espacio es el tiempo”, dirá el ANCIANO de Juan Mayorga.

En esta línea, en *El cartógrafo*, como ha destacado Gorriá Ferrín, el espacio –“la dimensión urbana”– es el que permite hablar de una articulación dialéctica que, en todo caso, va a ser temporal. Asimismo, recuerda Gorriá Ferrín, se trata del conflicto entre el ahora y lo perdido que, en todo caso, está “encarnado en la búsqueda de BLANCA y puesto en escena en las imágenes que suponen el encuentro como presente radial entre la actualidad y lo perdido”.¹¹⁸⁹ En este sentido, para el dramaturgo, el hecho escénico, como cualquier mapa, siempre toma partido. Propone una orientación. Pero para ello hemos de volver a los mapas. A pasear por ellos. Al rodeo.

III. SAMUEL y BLANCA. SAMUEL le pregunta a BLANCA si puede ayudarla. Ella dice que no habla polaco. Él cree que es francesa. Ella contesta que española. BLANCA le pregunta por qué retira las fotografías. Él le comenta que la exposición “ha sido suspendida”.¹¹⁹⁰ Ella las vio ayer. “Hay una controversia sobre a quién pertenecen las fotos. El juez ha decidido hacerse cargo de ellas hasta que se resuelva”.¹¹⁹¹ BLANCA parece no entenderlo. SAMUEL le explica que un obrero encontró las fotografías en el interior de una caja y dentro de una zanja. Luego la llevó a la policía, que las reveló. Dice que el obrero y el

¹¹⁸⁵ *Op. cit.* p. 276.

¹¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹¹⁸⁷ Para Cornago, Tadeusz Kantor construye una mirada política a “lo largo de la representación”. Ahora bien, si como piensa el teórico, esta mirada se despliega hasta el fin de las vanguardias teatrales, es una vez ha caído el muro de Berlín cuando, según Cornago, lo excepcional se convierte en regla. Aún más, esa “excepcionalidad sobre la que se levanta el poder soberano va a hacerse cada vez más visible, ahondando en la crisis de legitimidad de los sistemas democráticos”. *Ibidem.*

¹¹⁸⁸ *Op. cit.* p. 280-281.

¹¹⁸⁹ GORRIÁ FERRÍN, Ana, “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, *Op. cit.*, p. 229.

¹¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 605.

¹¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 606.

dueño de la propiedad piden tanto una retribución como quedarse con los carretes. Explica que también hay un alemán que las reclama, concretamente, por ser el hijo de quien realizó las fotografías. Añade que el juez se está debatiendo a quién pertenecen: “¿A los descendientes de quien las tomó? ¿A los descendientes de quienes aparecen en ellas? ¿A Polonia, a Alemania, a Israel?”¹¹⁹²

Sin embargo, SAMUEL dice tener confianza, “ni siquiera el diablo es perfecto. Siempre olvida algo, siempre deja un resto”.¹¹⁹³ Miran detalladamente las fotografías. Le pregunta a BLANCA que le parece Varsovia, aunque ella contesta que lleva poco tiempo en la ciudad. Remiten a las fotografías que no tienen cartel, a las que no saben dónde fueron tomadas. SAMUEL conoce un lugar donde puede llevar a BLANCA a bailar. Se llama utopía, y queda cerca. Ella le pregunta por una fotografía. Por el objeto que un hombre tiene en la mano, que parece ser un reloj. Le pregunta si ha guardado la imagen de “La niña de los lápices”, que pronto encuentra. BLANCA percibe cómo en ambas imágenes hay un mapa al fondo: “Mire, las tomaron en el mismo lugar. El mapa del fondo, ¿se da cuenta? En las dos fotos es el mismo mapa”.¹¹⁹⁴ El mapa marca el lugar.

BLANCA le pide a SAMUEL si puede llevárselas, aunque él responde que ha de entregárselas al juez. Pero ella no le exige los originales. BLANCA insiste en saber qué ciudad aparece en otra de las fotos. SAMUEL no lo sabe, “esa ciudad no existe”, dice.¹¹⁹⁵ BLANCA cree que no pudo haber ninguna ciudad así.

BLANCA: No hay ninguna ciudad así, ni la había entonces... Unter den Linden... Boulevard Saint Germain... Campo dei Fiori...

SAMUEL: ¿Puede leer esas letritas?

BLANCA: No. Pero reconozco la forma de las calles. Caminas por la Gran Vía de Madrid y llegas al Castillo de Praga. Cruzas la Praça dos Restauradores y estás en Piazza Navona... ¡Una brújula, eso es lo que tiene en la mano ese hombre!¹¹⁹⁶

SAMUEL le insinúa a BLANCA el nombre de Mosiek, el cartógrafo, o bien Merkin, el cartógrafo. Ella cree que se lo está inventando, pero él le responde que su abuela Marysia le contó muchas veces la historia del cartógrafo del gueto. Le dice que le espere, que de camino le contará esa historia, aunque ella no quiera bailar.

IV “Congelados como en fotografías, el Anciano y una Niña”.¹¹⁹⁷

V El Anciano y la Niña. El ANCIANO le dice a la NIÑA que mejor, aunque aún falta algo. Tienen el camino de la niña, el del lobo, falta el del cazador, pregunta el ANCIANO: “El del cazador, ¿cae del cielo para salvar a la NIÑA?”¹¹⁹⁸ Le pide que cuando

¹¹⁹² *Ibidem.*

¹¹⁹³ *Ibidem.*

¹¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 607.

¹¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 608.

¹¹⁹⁸ *Ibidem.*

acabe le haga “El gato con botas”. Le pregunta si recuerda cómo empieza. Pero ella responde que su padre la espera. El ANCIANO le dice que marche, pero que mire antes en el cajón de los lápices, que abra el armario con la llave que hay allí. Que verá un par de carpetas. Que le acerque la roja y la abra. El ANCIANO le dice que mire, que si en ese mapa siente que está en la batalla de Waterloo. Que no tenga tanto respeto por el dibujo, que no es ningún original, que el original lo dibujó Ibrahim al Mursi sobre una piel de gacela. Miran otro mapa, que es de Durero.

El ANCIANO le pregunta a la NIÑA si un mapa es ciencia o arte, entre otros, de cómo los egipcios pensaban que les podían servir para orientarse una vez muertos.

ANCIANO: Como que lo dibujó Durero. ¿Qué es un mapa, ciencia o arte? Mapa egipcio del más allá. Lo dejaban en el sarcófago, para orientarse en el reino de los muertos. Hasta que los dibujamos, los lugares dan miedo. Cuando hemos dibujado un lugar y el camino que lleva hasta él, sólo entonces nos sentimos dueños del lugar. Éste es el mundo que Colón llevaba en la cabeza cuando creía navegar hacia la India. Este mapa es de sólo unos años más tarde, pero representa un mundo completamente distinto. Con esta raya, Castilla y Portugal se dividieron el mundo.

NIÑA: Éste es como de niños.¹¹⁹⁹

El ANCIANO remite a cómo los mapas dicen más acerca del mundo que los dibujó que acerca del mundo que representan. En ellos están “los sueños y las pesadillas de su época”.¹²⁰⁰ Miran más mapas. La NIÑA pregunta si Francia es el mapa de Francia, mientras que el ANCIANO responde que es el mapa que hace que Francia exista, que hace desaparecer las diferencias en el país.

ANCIANO: El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras. Los mapas cubren y descubren, dan forma y deforman. Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido. ¿Por qué en Versalles, después del rey, el hombre más importante era su cartógrafo? ¿Por qué fue quemado Servet? Ortelius de Amberes, Mercator de Rupelmondo, todos ellos fueron peligrosos, y todos ellos vivieron en peligro. En este mapa, el centro del mundo es Atenas; en éste lo es Jerusalén. Estos dos representan el mismo lugar, pero fíjate: los checos lo llaman Terezin; los alemanes, Theresienstadt. El México que encontró Cortés según lo veían los indígenas; los españoles lo veían así. Primer mapa de la India. La India es un invento de los cartógrafos ingleses. Es un mapa militar: lo que importa al cartógrafo son los puntos estratégicos para controlar el territorio. En este viejo mapa, América aparece despoblada, como pidiendo que los blancos la ocupen. África: leones, chimpancés... ¿Y los hombres? Este mapa de lenguas, éste de credos, éste de razas, son armas contra otros mapas, preparan ataques que borrarán unas fronteras. Por eso, en la mesa de los poderosos siempre hay mapas. Mapas que exhiben para asustar y mapas secretos que jamás muestran. Mapas nuevos llenos de delirios y mapas viejos que empuñarán para llamar a la guerra. ¡Cuántas catástrofes han comenzado en un mapa! Buenos tiempos para el cartógrafo, tiempos difíciles para la humanidad.¹²⁰¹

¹¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 609.

¹²⁰⁰ *Ibidem.*

¹²⁰¹ *Op. cit.*, p. 610. Esta idea le sirve a Juan Mayorga para reflejar los lazos existentes entre cartografía y teatro: “La cartografía es una ciencia que me permite establecer una correspondencia con el teatro y plantear algo

El ANCIANO le explica a la NIÑA cómo mirar es más importante que todos los aparatos con que pueda hacerse: “mirar, escoger y representar”,¹²⁰² que ese es el secreto del cartógrafo. Y lo más importante, más que el espacio, es dibujar el tiempo, dice. Compara la Europa de 1914 con la de 1918. Le explica que se pueden hacer mapas de cualquier cosa. “De la alegría. Del dolor”.¹²⁰³ Le da la llave y le pide que la guarde. Que de ocurrirle algo sabe donde está todo, que ya su padre sabe de ello, que todos los mapas son para ella, incluso los de las paredes, que a su abuela no le gustaba ver ahí, pero para el ANCIANO forman parte de la familia: Varsovia 1874 y la numeración de las casas; la primera partición de Polonia, 1772, mapa de la lengua alemana... El ANCIANO le dice a la NIÑA que, en cierto modo, lo que hoy ocurre ya latía en esos mapas.

ANCIANO: Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿No sientes que la catástrofe se acerca?

NIÑA: Sí.

ANCIANO: Sin embargo, no supimos leerlos a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos?¹²⁰⁴

El ANCIANO sabe que todos sus mapas son la introducción del último mapa – *Últimas palabras...* – que dibujaría ahora: “el mapa de esas calles en que hombres cazan a hombres”.¹²⁰⁵ Sin embargo, el ANCIANO no puede hacer ese mapa solo. Y la NIÑA se ofrece a hacerlo por él, será sus ojos. Como de otro modo ocurría en *El traductor de Blumemberg*, la NIÑA medirá sus pasos con tal de trazar el perímetro del muro y calcular el espacio. “Luego dividiremos el espacio en cuadrículas. Y luego nos plantearemos el problema de la escala”.¹²⁰⁶ Como si de un tablero de ajedrez se tratase, de una batalla...

VI “Blanca camina siguiendo un mapa. La niña mide distancias con sus pasos”.¹²⁰⁷

VII RAÚL y BLANCA. En la terraza de la embajada, RAÚL le pregunta a BLANCA con quién hablaba durante el cóctel. Ella dice que con un concejal, al menos, eso le ha dicho éste. Él sugiere que deberían entrar a escuchar al embajador. En cambio, ella le dice que no ve su casa desde allí. RAÚL le pide que siga su mano. Con la mano RAÚL le va indicando –dibujando en el aire– donde está la casa. Ella le cuenta que ha tenido una idea para un mapa de Varsovia, pero él se muestra un tanto irónico. Insiste en saber de qué ha hablado con el concejal. Le contesta que éste le habló del museo y de los monumentos, aunque ella le trasladó una idea que se le ocurrió mientras andaba: “marcar la silueta del gueto en el suelo de Varsovia”.¹²⁰⁸ Él ha dibujado en el aire, ella quiere hacerlo en el

que ya he dicho muchas veces: que, como los mapas, ninguna obra es neutral, está hecha a base de datos seleccionados en función de una idea y, por tanto, está constituida por preguntas morales y políticas”. (http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1565/Juan_Mayorga (Última consulta 7 de septiembre de 2011).

¹²⁰² *Op. cit.*, p. 611.

¹²⁰³ *Ibidem.*

¹²⁰⁴ *Ibidem.*

¹²⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 611-612.

¹²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 612.

¹²⁰⁷ *Ibidem.*

¹²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 613. “En el cuerpo se hizo verbo” Gabriela Cordone presta atención al cuerpo *desde* el texto, concretamente, a la relación que existe entre la palabra y la corporeidad de los personajes de *Más ceniza*, de

suelo... Si al final de *Animales nocturnos* HOMBRE ALTO se sometía a escribir un diario para HOMBRE BAJO, una de las diferencias con respecto a *El cartógrafo* es que BLANCA no va a dibujar mapas con tal de seguir las palabras o los gestos de otros, sino sus propias palabras para encontrarse con el otro, con RAÚL, que finalmente le ayudará.

RAÚL le sugiere a BLANCA que se imagine qué ocurriría si un extranjero le pidiese marcar en Madrid el mapa de la Guerra Civil. BLANCA siente que el concejal no se ofendió por su idea, simplemente le dio las gracias. RAÚL cree que la recepción a la que van a asistir se trata de un teatro, que lo más importante que pueden hacer es no molestar. “No somos polacos, no somos judíos, no somos alemanes. ¿Qué ciudad no tiene sus heridas, sus sombras?”¹²⁰⁹

BLANCA localiza una torre en la que antes estaba la Gran Sinagoga y ahora es la central de Peugeot. Siente que no hay nada que remita a lo que allí ocurrió. Le cuenta a RAÚL que también le habló al concejal del cartógrafo del gueto, aunque él tampoco recuerda que ella se lo hubiera comentado. RAÚL le pregunta si ha vuelto a la sinagoga y por qué entro en ella aquel día. Ella dice que han retirado las fotos, que no fue allí para rezar. RAÚL piensa que BLANCA debería hacer alguna cosa, que pasa mucho tiempo sola. Ella contesta que hace mapas, que no los hacía desde el colegio. RAÚL tiene un mapa de Europa en la pared de su despacho. En cambio, ella hace uno cada día. Son como un diario, piensa. A BLANCA le gustaría que RAÚL viese esas fotos.

Como ha estudiado Wilfried Floeck en “La *shoa* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, los personajes de BLANCA y RAÚL van a enfrentarse al pasado traumático de diferentes formas –“allí olvido y represión y aquí testimonio y memoria”–¹²¹⁰, sobre todo, al principio de la trama. Lo que en este momento nos interesa es que, según Floeck, Juan Mayorga entiende que tales reacciones pueden trasladarse a las de la Guerra Civil española. Como destaca el investigador:

Por un lado, la censura bajo el franquismo y el «pacto de silencio» durante la transición de la dictadura y, por otro, los esfuerzos de hacer memoria desde finales de los años ochenta, que él mismo apoyó con sus propios dramas sobre la Guerra.¹²¹¹

Para Floeck, RAÚL es el representante de ese pacto de silencio, es decir, representa a buena parte de la ciudadanía española que no quiere indagar en la memoria: “Lo único importante es no hacer nada que pueda molestar”, dice. Y BLANCA, de acuerdo con Floeck, lucha “obstinadamente por el descubrimiento de la inhumanidad pasada y su memoria”.¹²¹²

Juan Mayorga. CORDONE, Gabriela, “Y el cuerpo se hizo verbo. Reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga”, *Versants* 55:3, fascículo español, 2008, pp. 113-126.

¹²⁰⁹ *Ibidem*.

¹²¹⁰ FLOECK, Wilfried, “La *shoa* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php> (Última consulta 22 de marzo de 2014).

¹²¹¹ *Ibidem*.

¹²¹² *Ibidem*.

VIII El ANCIANO y la NIÑA. Suman cifras. Tratan de dibujar el gueto. El ANCIANO le dice que no debe acercarse al muro. La NIÑA sabe que acercarse está prohibido, aunque puede medirlo si él le ayuda. Le pide que le deje un aparato, que lo ocultará con un trapo, que ha visto muchas veces cómo lo utiliza. El ANCIANO le explica que se llama teodolito, que sirve para medir los ángulos, las alturas. Le sugiere que también ha de llevarse la brújula, pero que si le paran debe decir que es un juguete. Le insiste en que el mapa que van a dibujar no es para ellos, sino para aquel que lo encuentre dentro de muchos años. La pregunta que deben hacerse es “¿qué queremos que él vea? Ahí aparece la cuestión de la escala. Las cosas importantes sólo se ven a pequeña escala”.¹²¹³

6.4. De las líneas de los mapas a la esfera

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau explica que en la Edad Media los mapas se caracterizaban por cómo sus líneas —rectilíneas— se traducían en jornadas del viaje, que éste se adecuaba a las etapas, a la distancia a recorrer. Un mapa se presentaba, señala De Certeau, como “memorándum que prescribía acciones”.¹²¹⁴ Ahora bien, lo interesante de esta lectura no es sólo el vínculo que De Certeau establece entre mapa y memoria sino su denominación en tanto que teatro —atlas— y su evolución.

Transformado por la geometría euclidiana luego descriptiva, constituido en conjunto formal de lugares abstractos, es un “teatro” (así se llamaban los atlas) donde el mismo sistema de proyección yuxtapone sin embargo dos elementos muy diferentes: los datos proporcionados por una tradición (la *Geografía* de Ptolomeo, por ejemplo) y los que provenían de navegantes (los portulanos, por ejemplo). Sobre el mismo plano, el mapa reúne pues lugares heterogéneos, unos *recibidos* de una tradición y otros *producidos* por una observación.¹²¹⁵

Para De Certeau, el desarrollo de los mapas recae en la desaparición de sus itinerarios. Es decir, la vuelta totalizante del mapa tal y como veíamos que ocurría en Kafka, donde la frontera, decíamos, se concreta sobre el mapa. Un mundo que se habría quedado solo, podríamos decir con Marina Garcés y sus *En las prisiones de lo posible*. Asimismo, la evolución del mapa a la que remite De Certeau bien puede deberse a cómo la esfera se ha impuesto sobre la bidimensionalidad del mapa, es decir, la esfera frente al planisferio bidimensional donde el mundo, como entiende Garcés, habría perdido sus rincones. Es más, al hilo de la leyenda —dar a leer— que Juan Mayorga construye en su dramaturgia y, especialmente, en *El cartógrafo*, la desaparición del mapa —su idea de viaje— es la desaparición, según De Certeau, de un espacio para el relato, y viceversa.

Allí donde los relatos desaparecen (o bien se degradan en objetos museográficos), hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones (como se puede constatar lo mismo en la ciudad

¹²¹³ *Op. cit.*, p. 20.

¹²¹⁴ *Op. cit.* p. 132. Aunque el mapa presente alguna imagen, para De Certeau será a partir del siglo XVI cuando el mapa se torne autónomo.

¹²¹⁵ *Ibidem*.

que en el campo), el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna.¹²¹⁶

Si De Certeau apunta aquí al museo, que trataremos más adelante, por ahora queremos quedarnos con otra invitación. Es decir, pensar el relato allí donde hallan movimientos que se crucen, rizomas, como veremos. En otras palabras, según De Certeau, hacer del relato un «crucigrama» (una cuadrícula dinámica del espacio) y del cual la *frontera* y el *punte* parecen ser las figuras narrativas esenciales.¹²¹⁷ Y no en vano, en este punto, el filósofo e historiador habla de un teatro de acciones, de una marcha de etapas centrífugas, palabra que, además, ya nos aparecía en Isaiah Berlin acerca de los escritores, pero también a la que, en cierto modo, sobre todo, en relación al rodeo, resonaba en Jean Pierre Sarrazac para la dramaturgia contemporánea.

De este modo, De Certeau remite al crucigrama con tal de convertir “la frontera en travesía, y el río en puente”.¹²¹⁸ Para el historiador, el mapa corta tanto como el relato atraviesa. Si entendemos bien, De Certeau nos invita a jugar con el pensamiento, a entender que éste, por emplear el término de Sarrazac, es también un juego de rodeo. En *Paul Ricoeur-Michel de Certeau: La historia entre el decir y el hacer*, François Dosse entiende que es en el rodeo donde el historiador se enfrenta con la memoria y lo hace “a la manera de un insoslayable trabajo de duelo”.¹²¹⁹ Para Dosse, como para De Certeau, la historia es relación con el otro en la que ese otro está a la par ausente como presente, y Juan Mayorga sabe de ello.

Ahora bien, ausente pero en el interior del presente, tal y como entendemos que intuye Walter Benjamin. Según Dosse, “accesible a la legibilidad gracias a las sucesivas metamorfosis de que es objeto en una invención perpetuada”.¹²²⁰ Como podemos imaginar, Walter Benjamin, Reyes Mate y Juan Mayorga reclamarían la atención del historiador no sólo ya con respecto a las diferencias sino, como la entiende Dosse, en tanto que “incesante desgarramiento temporal, semejante a un pliegue de la temporalidad”.¹²²¹

La historia nace de ese encuentro con el otro que desplaza las líneas del presente en un entrelazamiento de la historia con la memoria: “El paralelismo ‘memoria’ / ‘historia’ permite escuchar al dúo ‘yo’ / ‘tú’, que no se deja ver. Le sugiere al oído una intimidad

¹²¹⁶ *Op. cit.* pp. 105-106.

¹²¹⁷ *Op. cit.* p. 136. Tal vez desde esta idea pueda pensarse la última pieza de Juan Mayorga titulada *Reikiavik*. En ella se nos remite a una partida de ajedrez, pero no en la línea del juego que se planteaba en *El jardín quemado*, sino en relación a una partida que tuvo lugar tiempo atrás, que, como se vislumbra en el texto, se traduce por lo que unos personajes recuerdan de ella.

¹²¹⁸ *Op. cit.* p. 140. De Certeau observa como el término griego “diegesis” significa, por un lado, la narración que insta un camino, una guía y, por otro, ir a través, transgredir. Quizás, por un lado, concuerde aquí la idea de la pulsión rapsódica de la que habla Sarrazac y, tal vez, por otro, “la ruta de contrabando” de la que hablaba Walter Benjamin sobre lo épico a través de la herencia del drama medieval y barroco. SARRAZAC, Jean-Pierre, *Apostilla a L’avenir du drame*, México, Paso de Gato, núm. 12, 2009, p. 7.

¹²¹⁹ DOSSE, François, *Paul Ricoeur-Michel de Certeau: La historia entre el decir y el hacer*, Buenos Aires, Nueva visión, 2009, p. 85.

¹²²⁰ *Op. cit.* p. 89.

¹²²¹ *Op. cit.* p. 91.

subyacente en la oposición visible (legible) que separa a la perduración interior (la memoria) el tiempo del Otro (la historia).¹²²²

Cabe continuar volcando la mirada en los mapas y la cartografía. Para ello, trataremos de acercarnos al pensar de Franco Farinelli, a las relaciones que establece entre el mapa y el soberano, entre la presencia totalizante y su apuesta por la esfera, a la que contraponemos la elipsis benjaminiana.

En *Franco Farinelli: El llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Bernat Lladó Más ha estudiado las relaciones que Farinelli establece en los mapas, sobre todo, entre mapa y pensamiento. Se pregunta, por ejemplo, por el vínculo entre el mapa y los postulados de Heidegger de acuerdo a la época moderna y la imagen que proyecta del mundo; por qué Colón reforzaba la idea de un mundo plano; por qué el sujeto kantiano es un punto proyectado bajo la técnica de Ptolomeo; qué relación existe entre el mapa y el laberinto... Como leemos con Lladó Mas, para Farinelli, el mapa es la casa del Ser, el origen de la Ley, de la palabra, en definitiva: “La barra de Saussure”.¹²²³

Frente al mapa de la NIÑA de los lápices de *El cartógrafo* de Juan Mayorga, frente al dibujo que ésta realiza con la ayuda del ANCIANO, si hay algo que debe leerse en un mapa es, según Lladó Mas, “el caràcter deshumanitzador [...] com una instància que no només descriu com són les coses sinó que, al mateix temps, les prescriu. El mapa, en efecte, diu com han de ser les coses. Té un caràcter normatiu”.¹²²⁴ Y como sabemos ya, la relación con el nombre es un tema que interesa a Mayorga. Y el mapa nombra. Ahora bien, no como lo haría un niño, un coleccionista o un poeta.

De este modo, según Lladó Mas, la identificación entre la lógica del mapa y la de la ley nos lleva a diferentes pasajes donde quedarían anuladas las preguntas por las cosas. Si recordamos, en *Himmelweg*, el COMANDANTE clavaba alfileres en un mapa para delimitar la posición de los actores judíos el día de la farsa frente al DELEGADO; en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el GUARDIÁN se servía de un mapa para remitir a los ciudadanos de Madrid y de Barcelona, eso sí, a partir de unos monos enjaulados, donde es la muerte la que se presenta como aquella que les iguala. En cambio, en *Animales nocturnos*, aunque de forma ausente, el mapa recogía la “ley de extranjería”, como sabemos ya, en relación al lugar de nacimiento. De este modo, tal lugar permite –o no– la presencia de una persona en un país. Asimismo, como detalla Mayorga en “Nadando entre medusas” (anexo II) sobre *Cartas de amor a Stalin*: “Y el mapa que Stalin muestra a Bulgakov con lugares a los que el dramaturgo podría exiliarse, burlándose de todos ellos”. E incluso, el mapa como la partida de ajedrez que se juega en *El jardín quemado*, en el psiquiátrico de San Miguel, donde ley y mapa parecen ir de la mano. Además, en un sentido similar, en este caso, a partir de Schmitt, Lladó Mas piensa cómo la espacialidad vincularía su significado a la ocupación y a la división:

¹²²² *Ibidem*.

¹²²³ LLADÓ MAS, Bernat, *Franco Farinelli: El llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Universitat Autònoma de Barcelona, Tesi doctoral, 2004, p. 18.

¹²²⁴ *Op. cit.* pp. 25-26.

Nomos és el terme que descriu aquest mecanisme i, segons el jurista alemany Carl Schmitt (citat per Farinelli), el significat d'aquest terme estaria vinculat a l'espai (a la seva ocupació i partició) i voldria dir "la primera mesura a partir de la qual deriven tots els altres criteris de mesura."¹²²⁵

En esta línea, en *La invención de lo cotidiano*, De Certeau remite a *La colonia penitenciaria* de Kafka para hablar de ley y cuerpo. De este modo, De Certeau piensa que no hay derecho que

no se escriba sobre los cuerpos. [...] Del nacimiento a la muerte, el derecho se «apropia» de los cuerpos para hacerlos su texto. [...] La ley se escribe sin cesar sobre el cuerpo. Se graba en los pergaminos hechos con la piel de los sujetos. Los articula en un *corpus* jurídico. Los hace su libro.¹²²⁶

Según De Certeau, la escritura sólo puede tener lugar fuera de ella, en el lector. Razón, si entendemos bien, por la que se construya en un movimiento que surja a través de la pérdida. Motivo por el que De Certeau hilvana la escritura incluso con la muerte, con esas palabras últimas que no dejan de recordarnos las del MONO BLANCO en *Últimas palabras de Copito de Nieve*:

De esta pérdida se forma el escribir. Es un gesto propio de un moribundo, una retirada de lo que se tiene al atravesar el campo de un conocimiento, el modesto aprendizaje del «hacer una seña». De esta forma, la muerte que no se dice puede escribirse y encontrar un lenguaje, aun cuando, en este trabajo del gesto, retoma constantemente la necesidad de poseer por medio de la voz, de negar el límite de lo infranqueable que articula entre ellas presencias diferentes, de olvidar en un conocimiento la fragilidad que instaura en cada sitio su relación con las demás.¹²²⁷

Otra mirada, también en relación a Kafka, es la que piensa Reyes Mate. Insiste en que la mirada del hombre —y así lo veíamos también en *Últimas palabras de Copito de Nieve*— ha de tornarse hacia la de su finitud para evitar el peligro de "desconocer las posibilidades de existencia de los demás que le superan totalmente".¹²²⁸ Y esta idea, esta conciencia de límite, Reyes Mate la traslada a Europa, la invita a "un repliegue, pues no en vano ha intentado, como el padre de Kafka, ocupar y cubrir todo el mapamundi".¹²²⁹ Desde esta *perspectiva*, si puede llamarse así, Juan Mayorga habla de atlas para hablar de mapas, para hablar de teatro.¹²³⁰

¹²²⁵ LLADÓ MAS, Bernat, *Op. cit.* p. 264.

¹²²⁶ CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 152-153.

¹²²⁷ *Op. cit.*, p. 212.

¹²²⁸ MATE, Reyes, *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae, 2008, p. 50.

¹²²⁹ *Op. cit.* p. 50.

¹²³⁰ En el texto "La creación sin mañana" de Camus, pareja a la noción de atlas con la que trabaja Mayorga, el filósofo y dramaturgo francés remite a la creación por yuxtaposición. Esta creación consistiría, según Camus, en establecer relaciones entre obras que, si bien entre sí parecen contradictorias, adquirirían en su reunión cierto orden. "Reciben, pues, su sentido definitivo de la muerte. [...] si esos fracasos conservan todos la misma resonancia, el creador ha sabido repetir la imagen de su propia condición, hacer que resuene el secreto estéril" (Albert CAMUS, *Op. cit.* p. 148).

El dramaturgo, entiende el atlas como conjunto de mapas. Como una constelación, podemos decir, en la que se reúnen las mónadas benjaminianas, donde cada mapa como cada una de sus obras de teatro “tiene un valor singular al tiempo que da un valor al conjunto”.¹²³¹

Asimismo, tal y como en cierto modo veíamos la traducción bajo la mirada de Walter Benjamin y la vasija rota, para Juan Mayorga cada mapa resignificaría “a todos los demás y al conjunto”.¹²³² Si la traducción se sirve, como sabemos, de una lengua a otra para desplegar el original, de igual modo va a presentarse aquí la idea de cartografía. Esto es, que un mapa total –final– no va a poder dibujarse. El mapa –como la memoria– va servir a Juan Mayorga para dilatar el sentido, para presentar otros sentidos posibles, justamente, a través de los detalles más insignificantes, a través de las grietas más pequeñas. Y esa es, pensamos, la idea de atlas que maneja el dramaturgo, la dialéctica entre mapas. Según Mayorga:

La insistencia en unos asuntos, el eco, tiene también un significado, así como lo tiene la ausencia de otros asuntos, el silencio. En un atlas también el hueco entre dos mapas –los mapas que no se ha sabido o no se ha querido dibujar– tiene un significado, un sentido.¹²³³

En este punto, en relación a la traducción, creemos que es pertinente hablar del vínculo entre territorio y mapa. En otras palabras, la relación entre mapa y realidad. Asimismo, nos interesa el caso deconstructivo que Lladó Mas encuentra en el pensamiento de Farinelli.

Si como afirma el investigador, es en la tradición donde se acepta la originalidad del territorio con respecto al mapa, el punto de giro consistiría en entender que es el mapa el que anticipa el territorio y no a la inversa: “El mapa no és la copia del territori sino que és aquest qui imita el mapa”.¹²³⁴ Por un lado, frente a la relación entre original-copia, presencia-representación Lladó Mas propone el concepto de archigeografía, que le sirve para equiparar la línea que el campesino deja al arar la tierra: “la marca sobre el territori, que seria al mateix temps representació sobre el territori i el mateix territori”.¹²³⁵ Por otro, frente a una geografía que delimite o clasifique, Lladó Mas recoge de Farinelli cómo la barra de Saussure, la barra entre significado y significante, es la del mapa. Según Farinelli:

Però que és aquesta barra [la barra de Saussure] [...] si no la carta geogràfica, el diabòlic dispositiu capaç, de la mateixa manera que el diner [...] de transformar treballs qualitativament diversos en unitats quantitativament comparables? El lloc en el qual la

¹²³¹ “Nadando entre medusas”, anexo II.

¹²³² *Ibidem*.

¹²³³ *Ibidem*. Similar a estas grietas, para Reyes Mate, es el poder cognitivo de la memoria. Y en este caso, el filósofo piensa en los huecos, en los vacíos de las esculturas de Chillida: “Son vacíos, sí, pero que tienen el poder de debilitar la contundencia de la materia, ya sea hierro u hormigón. Son huecos de ausencias que se hacen presentes como vacíos. Lo que se quiere decir que para la memoria la realidad no es la facticidad, lo que hay; de la realidad es también lo que está ausente, lo que quedó en el camino. La memoria lo trae a la presencia para cuestionar lo que ha triunfado y para postularse como posibilidad futura” (Reyes MATE, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 29).

¹²³⁴ *Op. cit.* p. 82.

¹²³⁵ *Ibidem*.

idealització espai-temporal de marca galileiana assimila i redueix al mateix temps els fenòmens físics i les manifestacions històric-socials.¹²³⁶

Y aquí Farinelli nos plantea un problema de índole geográfica, que entiende que es el de Occidente. Éste reside en preguntarse cómo trasladar la esfera al mapa y, para ello, Farinelli nos invita a viajar al Renacimiento, entendemos, a la *perspectiva artificialis*. Vayamos por pasos.

Si desde el Renacimiento, desde su forma política como Estado, la posibilidad de experimentar el territorio había sido “la medida”, Lladó Mas concibe que la puesta en crisis que de ella hará la posmodernidad será la del mapa. Ahora bien, si del Renacimiento a la caída del muro de Berlín el mundo puede pensarse, según Farinelli, como “un extenso mapa” y entenderse de acuerdo al globo, a la esfera; si por un lado, el Estado-nación adopta una forma que se piensa continua para hacer coincidir aquello que quiere reflejar en los puntos de su mapa y, por otro, presenta la medida como forma de experimentar y cuantificar el territorio; si existe una distancia que separa la cosa del nombre; si nos encontramos frente a disfuncionalidades por lo que a la organización del Estado se refiere, frente a medios de comunicación y a un derrumbe de la economía que, según Lladó Mas, “posa entre parèntesi els models visuals del món, entre ells els cartogràfics”;¹²³⁷ si Farinelli propone el estudio de la física cuántica como modelo alternativo; si la perspectiva “cambia” tanto la forma de mirar como lo mirado; si con ella, indica Lladó Mas, pasamos de lo finito a lo infinito, a lo cuantitativo... Si incluso el soberano se transforma en una proyección de la propia perspectiva, de la cartografía;¹²³⁸ si de acuerdo con el investigador el mapa sería el paradigma de la racionalidad científica a lo largo de la época moderna...

En un sentit a la vegada literal i metafòrica, hauria pogut instituir, de fet, algunes de les distincions pròpies de la modernitat; com per exemple: interior/exterior, veí/estranger, forma/funció, contenidor/contingut, centre/perifèria o significant/significat.¹²³⁹

¹²³⁶ *Op. cit.*, p. 111. Lladó Más observa los paralelismos entre la deconstrucción de la metafísica y los orígenes de la razón cartográfica en el pensamiento de Farinelli, donde distingue dos tradiciones. En primer lugar, la vertiente kantiana “que concep la veritat com una relació vertical entre la representació i allò que representa, i en la qual l'interès filosòfic se centra sobretot en la veritat científica”. Y en segundo lugar, la hegeliana, que hablaría de “la veritat com un conjunt d'interpretacions relacionades entre sí, i la certesa científica no és ni model ni l'exemple a seguir”. Según Lladó Más, el pensamiento de Farinelli se enmarcaría en esta segunda vertiente, tal y como entendemos, por una crítica al modelo de conocimiento kantiano. Como veíamos en el capítulo anterior, otra cosa sería pensar si tal vez no hayamos podido salir de Kant. Aún así, para Lladó Más, Derrida sería “el darrer intent dels dialèctics d'acabar amb la imatge que els kantians tenen de sí” mientras Farinelli “el darrer intent dels dialèctics d'acabar amb la imatge que els cartògrafs tenen de sí mateixos com a geògrafs que representen fidelment la veritable manera de ser de les coses”. *Ibidem*. En relación a la alegoría barroca, Egelton recoge cómo Walter Benjamin se centró en la línea existente “entre el objeto teatral y el sentido, entre el significante y el significado”. Egelton entiende que es en esa línea donde Benjamin proyecta la hecatombe del signo y de la escritura “que tiene lugar en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, y con la cual [...] la muerte está íntimamente asociada”. No en vano, al hablar de historicismo y de la lectura “sagrada” que Benjamin propone al materialismo histórico piensa Egelton como “lo escrito y Saussure son enemigos” (Terry EAGLETON, *Op. cit.*, pp. 25-26 y p. 230).

¹²³⁷ *Ibidem*.

¹²³⁸ Tal y como recoge Lladó Más en su estudio sobre el pensamiento de Farinelli, será en el *Leviatán* de Hobbes donde quede entredicho tal proyección en tanto que relación estructural. “En la mateixa portada del llibre Farinelli hi llegeix la representació exacta de la piràmide visual de la perspectiva: el sobirà ocupa el punt transcendental; i el pla d'intersecció no és res més que el nou territori de la sobirania estatal”. *Op. cit.* p., 125

¹²³⁹ *Op. cit.*, p. 128.

Si como piensa Lladó Mas, la pregunta es pensar nuestra relación con el mapa —pensar tanto el mapa como aquello que, según Farinelli, lo piensa—, es decir, si una vez creado éste se desentiende, digamos, de su cartógrafo; si “la «dictadura» del mapa o el «dictat» cartogràfic, en base a la «lògica tabular» [...] es basa en la “sintaxi de la rectilinealitat” i la “unicitat del centre”;¹²⁴⁰ si el mundo ya no funciona de acuerdo a esa lógica; si la geografía ha agotado los modelos de representar el mundo... Para el geógrafo boloñés, y la lectura que de él hace Lladó Mas, si aún quedan posibilidades para la geografía, éstas habrán de ser las del arte.

Si encara hi ha alguna forma de Geografia, serà un treball d'artistes, serà una Geografia capaç d'inventar nous esquemes expressius, noves figuracions lògiques, noves imatges i nous conceptes emancipats d'allò que Ritter condemnava com la 'dictadura cartogràfica': nous models per la representació del món.(FARINELLI, 1999/2000: 27)¹²⁴¹

6.5. El paisaje y la elipse benjaminiana como respuesta

A partir del pensamiento del geógrafo boloñés, Lladó Mas insiste en que es a través del sujeto cómo el mapa no habría dejado de relacionarse con el paisaje.¹²⁴² Como giro a la geografía, considera que aquello que “té d'objectiu el mapa, ho té de subjectiu el paisatge”.¹²⁴³

Según el investigador, lo propio del mapa sería la subjetivación *versus* la pérdida de ese vínculo que, en cambio, sí podría encontrarse en el paisaje, “de tota relació que doni per descomptat la fractura entre una realitat exterior i una altra d'interior”.¹²⁴⁴ Asimismo, sigue Lladó Más, la mirada hacia el paisaje podría verse como respuesta a la crisis de la cartografía, al menos, tal y como la representación del mundo habría sido pensada hasta hoy.

Dit d'una altra manera: dels models amb què la Cartografia pensa la Geografia. El paisatge podria ser, per tant, el concepte geogràfic, “l'element estructural”, que podria absorbir aquesta crisi en la mesura que en la seva trama i textura es troba ja alguna cosa que excedeix a la representació, que la sobrepassa i la dissol; alguna cosa que és incommensurable i inefable. El paisatge és en sí mateix un element de crisi. Degut a la seva mateixa naturalesa és un element obert sempre a la crítica constant, en la mesura que replanteja d'una forma única algunes de les dicotomies que la raó cartogràfica assumeix plenament, com per

¹²⁴⁰ *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

¹²⁴¹ *Op. cit.*, p. 132.

¹²⁴² Guillermo Heras habla de “paisaje” en relación a la tragedia, en concreto, en la obra *Tierra* de José Ramón Fernández. Asimismo, destaca como éste juega un papel fundamental en una acción que para nada determina el conflicto. De acuerdo con Heras, *La tierra* y *Para quemar la memoria* serían piezas imprescindibles de la dramaturgia contemporánea a las que podríamos sumar *Las manos*, coescrita junto Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe. Para Heras, las piezas citadas de José Ramón Fernández heredarían de los años noventa la “memoria personal, fantasmal e imaginarios privados a veces inconfesables, y, por el otro, memoria histórica, crónica de sucesos y acontecimientos que va tallando nuestro propio destino”. (Guillermo HERAS, *Miradas a la escena de fin de siglo (Escritos dispersos II)*, València, Universitat de València, 2003, pp. 174-175)

¹²⁴³ *Op. cit.* p 138.

¹²⁴⁴ *Ibidem*.

exemple entre naturalesa i cultura, entre allò material i immaterial, real i virtual o subjectiu i objectiu.¹²⁴⁵

El interés de Lladó Mas reside en cuestionarse por aquel o aquella que mira a partir de la perspectiva, por la pregunta acerca del pensamiento bajo el paradigma científico racionalista. Es decir, por qué la perspectiva sitúa al sujeto como un ojo en un punto fijo de su línea.

Sorprendentment, encara que segurament no per casualitat, en un altre lloc s'ha definit aquesta de forma estrictament puntual: el subjecte és un ull que és un punt – que coincideix amb el punt de projecció de Ptolomeu o el punt de vista de la perspectiva. “El cogito de Descartes – escriu d’una manera molt gràfica Peter Bürger – expressa [...] una evidència ferma: el jo es sap, en l’acte de pensar, com el punt fix a partir del qual es deixa sotmetre l’univers a la intervenció de l’home.”¹²⁴⁶

El interés recae, continua el investigador, en cómo ese ojo habría sido concebido con la Muerte de Dios bajo la mirada del soberano.¹²⁴⁷ Ahora bien, si paisaje y mapa dependen dialécticamente uno del otro, el paisaje “no formaría parte” de la constelación entre el objeto y el sujeto del mapa. De ser así, éste podría exceder tanto la representación como la noción de sujeto, ya que, según Lladó Mas, en él “només s’hi pot estar; estar en devenir”.¹²⁴⁸ La perspectiva crea resumiendo, su hacer opera a través de un olvido y una disciplina: “Un s’oblida de les mans i dels gestos de la mateixa manera que posa en quarantena els seus afectes”.¹²⁴⁹

¿Adónde queremos llegar? A un acto de traducción. En cierto modo, a ver en el paisaje al que alude Lladó Mas lo abierto que citábamos con Giorgio Agamben, la lectura que éste hace de Walter Benjamin y esa posibilidad de *abrir los posibles* que estudia Marina Garcés y que, en el caso de *El cartógrafo*, remite a la mirada de la NIÑA que, con la ayuda de su abuelo, realiza un mapa para un momento otro. En otras palabras, un mapa que sea leído gracias al tiempo, y no poseído por ningún Estado.

Por ello, como apunta Lladó Mas cabe pensar el paisaje como contragiro a la cartografía, pero teniendo en cuenta lo abierto y, especialmente, como veremos ahora, la elipse como imagen dialéctica.¹²⁵⁰

¹²⁴⁵ *Ibidem*.

¹²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 143.

¹²⁴⁷ Lladó Más recoge cómo Cardin Le Bret, jurista del Cardenal Richelieu, llegó a escribir: “La soberanía no es más divisible que el punto en geometría”, también la raíz del filósofo “es indivisible i per això té la seva seu en l’individu”. *Ibidem*.

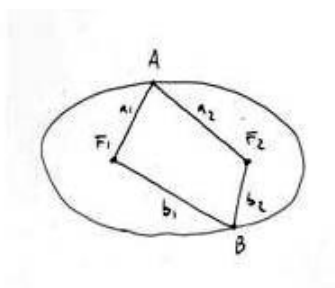
¹²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 145. El paisaje sería la forma contemporánea más preparada tanto para pensar como para asumir, según Lladó Mas, la “morte del subjecte [...] absorbir, com un concepte-refugi, els límits de la raó cartogràfica a l’hora d’interpretar el món en el qual vivim. El paisatge és, com el cel de Brunelleschi, allò ‘índomable’, allò que no es pot reduir a la lògica o raó cartogràfica”. *Ibidem*.

¹²⁴⁹ *Ibidem*. Llado Más retoma los postulados de Panofski alrededor del paisaje bajo la mirada barroca como alternativa a la perspectiva: “Part del barroc «creés el paisatge modern en el sentit ple de la paraula». O la mirada de Burke sobre lo sublime: “experiència propera al terror: l’albirar, amb espant i admiració al mateix temps, el resplendor fugaç d’alguna cosa la grandesa del qual sobrepassa tota vida humana”. *Op. cit.*, p. 148.

¹²⁵⁰ De acuerdo con Mónica Molanes Rial, otra de las imágenes benjaminianas que tiene en mente Juan Mayorga en relación a la elipse o a la constelación es la del enjambre. Además, en cierto modo, entendemos

A continuación, reproducimos el texto completo *Las elipsis de Benjamin*, de Juan Mayorga que, a su vez, recoge Claire Spooner en su investigación. De este modo, consideramos que la elipse puede servirnos tanto para seguir el pensamiento que Walter Benjamin nos da a leer –que Walter Benjamin lee en Kafka–, como la mirada filosófica que Juan Mayorga destina a su teatro.

La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos F_1 y F_2 si $a_1 + a_2$ (suma de las distancias respectivas de A respecto de dichos focos) valiese lo mismo que $b_1 + b_2$ (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos).



Walter Benjamin utiliza la imagen de la elipse para hablar de Franz Kafka. En una carta a Scholem, representa la obra kafkiana como una elipse “cuyos focos, muy alejados entre sí, son determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad”.¹²⁵¹

La imagen de la elipse es útil para entender el modo en que lee Benjamin y, me parece, debería ser tomada en cuenta para leer al propio Benjamin. Quien con frecuencia desencadena su pensar al descubrir la conexión –que nunca es identificación, sino vínculo atravesado de tensiones– de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas. Así procede, por ejemplo, en el libro sobre el *Trauerspiel*, la investigación del cual hace depender de la búsqueda de accesos no directos al objeto y del rodeo de éste como método –observar el objeto como foco de una elipse es, por cierto, rodearlo de un modo más productivo que trazando a su alrededor una circunferencia, en que los puntos de vista a ocupar son equidistantes de la cosa observada–. También en su tenaz trabajo como paseante: Benjamin camina siempre como un lector doble, que en cada rincón de la ciudad ve dos ciudades, la hoy dominante y esa otra de la que no hay sino huellas fugaces. Y, desde luego, en *Sobre el concepto de historia*, que se despliega alrededor del par materialismo histórico / teología.

que ésta puede conectarse con la imagen del rizoma. Como recuerda Molanes, existe un poema recitado por el dramaturgo con ese mismo título: *Enjambre*. Asimismo, la investigadora detalla que en el poema pueden encontrarse parte de las coordenadas –zozobras– con las que leer la dramaturgia mayorguiana. A continuación recogemos tres versos: Quiero ser una rama de la hipérbola. / Quiero ser el foco izquierdo de tu elipse. / Quiero ser número imaginario –raíz cuadrada de menos uno, si no se lo ha pedido nadie-. MOLANES RIAL, Mónica, “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 11, 2014 (en prensa).

¹²⁵¹Tal y como remite Mayorga, la carta es del 12 de junio de 1938. BENJAMIN, W. y G. SCHOLEM, *Correspondencia 1933-1940*, traducción de R. Lupiani, Taurus, Madrid, 1987.

En general, creo que Benjamin tiende a ver cada objeto como foco de una elipse oculta –o mejor: como posible foco de elipses–. Al observar un objeto, la imaginación y la memoria de Benjamin – ¿vale decir su imaginación anamnética?– tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación. Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra.

Ese espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable.

Por volver a la terminología geométrica, lo decisivo no es el segmento que une F_1 y F_2 , sino el campo de tensiones que aparece alrededor de la constelación de esos dos puntos.

Creo que una lectura de la obra benjaminiana que tuviese en cuenta lo antedicho debería esforzarse por dar hospitalidad a motivos exteriores a esa obra que tanto más podrían fecundarla cuanto más aparentemente ajenos le fuesen. Una lectura benjaminiana de la obra de Benjamin debería ser, por principio, no redundante, no endogámica, no monógama, crítica.

En general, la imagen de la elipse, tal como Benjamin la usa, me parece útil para pensar sobre la misión del artista, del historiador, del matemático y, desde luego, del filósofo. El trabajo de todos ellos está atravesado por la duplicidad: al observar una cosa deben estar, al tiempo, viendo otra. Los mejores de entre ellos, al ver un objeto, son asaltados por el recuerdo de otro con el que el primero abre elipse. Una mirada que, al entrar en un lugar, vea elipses –una mirada que vincule puntos distantes; que incluso vincule un punto interior, a la vista, con otro exterior (invisible) al lugar, rompiendo los límites de éste– podría ser, me parece, una caracterización de la mirada filosófica.¹²⁵²

Además, como recuerda Claire Spooner, si hay un aspecto bien interesante en la elipse es que “l’ «image dialectique» que propose l’ellipse permet à l’historien de lire «ce qui n’a encore jamais été écrit» come écrit Benjamin, et au spectateur de voir/lire ce que l’auteur n’a pas écrit”.¹²⁵³

De modo similar, en su estudio a *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, Mariano de Paco recoge las palabras de Ruiz Ramón en relación al drama histórico, concretamente, respecto a las decisiones del dramaturgo por las que se establecería una analogía entre un tiempo histórico y su actualización. Por lo anotado más arriba, entendemos que ese pensamiento puede trasladarse a las focalizaciones que Juan Mayorga propone con la elipse benjaminiana, ya que en él no sólo se nos brindaría la posibilidad de hablar de un teatro que abogue por la dialéctica como medio, sino de una naturaleza trágica entre el espectador y la pieza:

Se establecen analogías entre el tiempo histórico elegido y el actual, pero no entre individuos o aspectos particulares, «sino entre el haz de relaciones polisémicas y

¹²⁵² MAYORGA, Juan, *Las elipsis de Benjamin*, cit. en SPOONER, Claire, *Op. cit.*, pp. 501-502.

¹²⁵³ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 81.

polisemánticas que movilizan todos los elementos dentro del sistema histórico A y todos los elementos del sistema histórico B», con lo que se crea un tiempo que no es puramente histórico, «sino puro *tiempo* de la mediación», es decir, un tiempo que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente, un tiempo construido en el que se imaginan, se inventan o se descubren nuevas relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido tanto del uno por el otro». Esa mediación tiene en el teatro bueriano «una naturaleza esencialmente trágica», que implica que el espectador actúe, modificando la realidad en la que se encuentra, después de haber visto en el escenario la ya inalterable actuación de los personajes en otro momento de la historia.¹²⁵⁴

Y las analogías no terminan ahí, también en el pensamiento de María Zambrano podríamos hablar de cierta elipse, tal y como Juan Mayorga piensa la benjaminiana, es decir, bajo la forma de un “rodeo como método”. En *Notas de un método*, Zambrano habla de una rememoración no “discurriendo” de acuerdo a una idea de “dar vueltas –quizás a fuerza de insistencia y de velocidad–, de un mirar circular o que tienda a serlo, de un movimiento que aspira a ser circunvalación”.¹²⁵⁵ Zambrano piensa en una mirada que busque su sentido a sabiendas que “el centro” que la llama ha de ser errante. Según escribe la filósofa:

La mirada que busca algo caído dibujaría, si fuese apresada por un trazo visible, algo así como un laberinto en embrión: la maraña que postula un centro, el enredado hilo de Ariadna, de la araña –memoria; memoria en estado embrionario.¹²⁵⁶

De estar encaminados, entendemos que la figura de la elipse que defiende el dramaturgo puede conectarse con los postulados que sobre el andar hemos desarrollado de la mano de Michel de Certeau, pero también, lo hemos dicho ya, de acuerdo con la idea de traducción en Walter Benjamin. Como explica Juan Mayorga acerca de la elipse y la relación con el pasado en su teatro:

La elipse es una figura sin centro; depende de sus focos, esos dos puntos que, con peso equivalente, la constituyen. Entre el presente y el pasado sólo puede haber una relación de conversación, de aparición de un tercero, porque de lo contrario lo que se da es un ejercicio de dominación de un tiempo sobre otro, de ocupación, de colonización. De algún modo, esa colonización es lo que practica Benet en *El jardín quemado*. Benet es un ilustrado que se siente lleno de razón para, desde su presente, establecer una teoría total sobre el pasado. Con su discurso dominador, pretende ajardinar el pasado: las cosas fueron así y en este

¹²⁵⁴ BUERO VALLEJO, Antonio, *El sueño de la razón*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 13.

¹²⁵⁵ ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, Madrid, Tecnos, 2011, p. 130. En el capítulo “Las raíces de la esperanza” de *Los bienaventurados*, Zambrano filosofa acerca de las posibilidades de desentrañar el tiempo. Considera que tal acción sería la más “actuante” que el ser humano pudiera llegar a realizar. Asimismo, consciente de esa dificultad, Zambrano ve en ella la esperanza que libraría al sujeto “del cerco que lo rodea”. La filósofa piensa en las raíces, pero también en la metáfora de la serpiente como camino, en un puente que alcance al sujeto “sobre toda situación sin salida, pertenezca a la clase simbolizada por la caverna, por la del laberinto a través del que se anda errante o por la celda donde se está inmovilizado. Todas tienen en común que el tiempo ha dejado de servir, que corre sin desembocar en parte alguna. Y todas son al par desierto sin fronteras. La esperanza como un puente marca el camino al señalar la otra cara de la orilla” (María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 103).

¹²⁵⁶ ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, *Op. cit.* p. 130.

orden. Sin embargo, cuando se acerca a ese pasado –a los testigos–, se encuentra con experiencias que son inconmensurables a su presente.¹²⁵⁷

IX MAREK y BLANCA. MAREK le cuenta a BLANCA que en su trabajo ha visto todo tipo de tesoros. Que observa cada pieza detalladamente, que eso es su responsabilidad. Le dice lo imaginativa que puede llegar a ser la memoria. Que de tanto en tanto aparece alguien con un mapa del gueto. MAREK lleva a BLANCA a la “Sala de las mentiras”, un museo dentro de otro, como en unas cajas chinas. La guía. Le remite a algunos objetos. Pero también a la leyenda del mapa. BLANCA le pide que se la cuente. MAREK empieza con el “érase una vez”.¹²⁵⁸ Dice que un viejo cartógrafo quiso hacer un mapa, pero por problemas de movilidad le ayudó una niña. BLANCA le pregunta por la autenticidad de las fotografías de la exposición de la sinagoga. MAREK dice que las están investigando, al menos, una de ellas, la del club de boxeo, que es de la zona aria. Le pide que le siga para que pueda ver los mapas del gueto.

Le pregunta si sabe alemán, BLANCA dice que no. MAREK le explica que el tifus fue la excusa para el levantamiento del muro. Le explica que a los judíos les estaba prohibido sentarse en los bancos y entrar en los parques. Entre otros, le enseña unos libros: los directorios de Varsovia de 1939 y 1946. Le muestra un mapa medio quemado de antes de 1939: Berlín es el centro. Le dice que ese mapa señala

Lisboa, Rotterdam, Trieste... Lugares desde donde aún había alguna posibilidad de escapar. Y los posibles puntos de llegada con distancias desde Berlín: a Ciudad del Cabo, 13.250; a La Habana, 9520; a Shangai, 9300.¹²⁵⁹

MAREK le muestra un mapa auténtico del gueto. Le dice que “el mapa más exacto siempre lo hace el enemigo”.¹²⁶⁰ Le explica que estaban convencidos –los alemanes– que “iban a acabar su trabajo”.¹²⁶¹ BLANCA se interesa en saber por qué MAREK considera falsa la leyenda del cartógrafo y la niña. MAREK alude que cualquiera que conozca ese periodo creería lo mismo.

Es impensable que permitieran a un crío ir de un lado a otro con esa libertad de movimientos. Mire este mapa: el gueto no era una ciudad, era una cárcel. Y desde el 42, cualquier niño estaba condenado a muerte. *Sólo un ángel hubiera podido moverse así.*¹²⁶²

X El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA codifica algunos detalles del mapa: la oficina de correos de la zona aria, la oficina de empleo, un taller de zapatos... “El dibujo es lo que se hace en el taller”.¹²⁶³ La NIÑA marca diferentes siglas, entre ellas, la P para policías, que divide en judíos, polacos, ucranianos... El ANCIANO piensa que tal vez no haya sido buena

¹²⁵⁷ Anexo II.

¹²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 616. Recuérdese el “érase una vez” de Walter Benjamin que definía como la puta de la historia, asunto en el que nos deteníamos a partir de *Método Le Brun para la felicidad*.

¹²⁵⁹ *Ibidem*.

¹²⁶⁰ *Op. cit.*, p. 617.

¹²⁶¹ *Ibidem*.

¹²⁶² *Ibidem*. La cursiva es nuestra.

¹²⁶³ *Ibidem*.

idea hacer el mapa, aunque la NIÑA no tuvo la culpa. Cree que es mejor que marche a jugar, que “el vicio del cartógrafo es querer ponerlo todo. Si quieres ponerlo todo, nadie verá nada. Te lo he explicado mil veces: Definitio...”¹²⁶⁴ *Definitio est negatio*, dice la NIÑA.

El ANCIANO insiste en que la importancia reside en saber que se deja fuera, que un mapa es superior a una fotografía. “En una fotografía siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa sólo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?”¹²⁶⁵ Reclama que ese mapa no es uno cualquiera, sino el “de un mundo en peligro. Un arca”.¹²⁶⁶ Le pide a la NIÑA que tome la llave y le traiga la carpeta blanca. Quiere enseñarle algo que nadie ha visto. La NIÑA percibe que se trata de un mapa de Varsovia.

ANCIANO: Éste es el mapa de mi padre. Cada día durante cuarenta años hizo este camino a su trabajo. Mis padres nacieron a mil kilómetros el uno del otro, pero sus mapas se cruzaron en el momento justo. Éste es de su hermano Stefan, el que emigró a Argentina. Compáralo con el de mi padre: al principio casi coinciden, poco a poco se van separando y nunca más vuelven a juntarse. Y este mapa, ¿sabes de quién es?

NIÑA: Ni idea.

ANCIANO- ¿No conoces a tu padre? Es su mapa. Ahí estás tú, tu nacimiento.

NIÑA: ... ¿Y éste?

ANCIANO: Un mapa fallido. El mapa de mi vida. Me llevó años crear ese sistema de signos. El camino a la escuela, donde por primera vez vi un mapa. La casa del hombre que me enseñó a dibujar. La casa de mi mejor amigo, la casa de la primera mujer a la que besé. Plazas en que bailé, tabernas en que reí o lloré, el parque en que conocí a tu abuela, el hospital en que murió, tumbas de hombres cuyos nombres nadie recuerda. Lugares en que fui amado, lugares en que me humillaron. El azul marca los lugares de mis sueños; el negro, mis pesadillas. Un mapa con líneas de felicidad y de desdicha, de miedo y de esperanza. Mi anhelo era que, de un vistazo, cualquiera pudiese decir: «Conozco a este hombre». Una imagen de mi vida, eso es lo que yo quería dibujar. Ya no lo acabaré, ¿quién puede pensar en sí mismo en estos días? Guarda esta carpeta, por favor.

NIÑA: Déjeme volver a intentarlo. Deje que lo intente otra vez.¹²⁶⁷

El ANCIANO le pregunta a la NIÑA si es más importante dibujar la policía o cómo el profesor Berman sigue enseñando a tocar el violín a sus alumnos. “Qué es lo importante cuando hay cuatrocientos mil seres humanos en peligro”.¹²⁶⁸ Le pide que regrese a la calle, que abra bien los ojos... El COMANDANTE de *Himmelweg* los quería cerrados. “Y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quién salve o condene. En eso yo no voy a ayudarte”.¹²⁶⁹

¹²⁶⁴ *Ibidem*.

¹²⁶⁵ *Ibidem*.

¹²⁶⁶ *Ibidem*.

¹²⁶⁷ *Op. cit.*, p. 618.

¹²⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 618-619.

¹²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 619.

6.6. La realidad del mapa y sus desplazamientos

Si de acuerdo con Lladó Mas y, así lo podemos ver en *El cartógrafo*, es el mapa quien crea realidad –“El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras”–; si se crear puede aliarse a una forma de experimentar el mundo, de afirmarlo como diría Marina Garcés; si el mapa, como veremos, es el rizoma, la diferencia... De ser válidas estas lecturas, de poder traducirse mapa –la cartografía– por diferencia, en cada diferencia, encontraríamos un mapa y en cada mapa una apertura, que entendemos que podría extenderse a la cita benjaminiana y, aquí, al teatro histórico de Juan Mayorga.

En otras palabras, en cada diferencia –en cada mapa– asistimos a un desplazamiento. Como veíamos al abordar la idea de traducción, la copia –la cita– permite agrandar el original, extenderlo. Y el original, como piensa Elisabeth Collingwood-Selby en *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, sólo puede entenderse como desplazamiento. Si estamos encaminados, siguiendo la lectura que Collingwood-Selby establece alrededor del original, de la copia y del desplazamiento, entendemos que también en cada mapa podría asistirse a una puesta en duda de la “continuidad y homogeneidad del tiempo, su linealidad”.¹²⁷⁰ Es más, como en la cita, en el mapa existiría un vínculo con la memoria, que trataría de hacernos ver que hay algo del pasado que ha quedado en el olvido.

La cita, como advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, acusa en el original un origen que está desde siempre diferido, un origen que en sí mismo puede entenderse como deseo: deseo de su propia consumación, desde asistir a su cita futura –cita en la que fugazmente habrá de recuperarse.¹²⁷¹

Por lo que a *El cartógrafo* se refiere, entendemos que cabe hablar de leyenda, de dar a leer, tal y como anotábamos ya. Y si hay una cosa que la BLANCA de Juan Mayorga quiere saber es la leyenda del cartógrafo, la leyenda de la NIÑA de los lápices, la historia del gueto que está hilvanada –cruzada– con su propia historia, que es llamada a ser leída.

Ahora bien, si a partir de Collingwood-Selby o Mahmud Darwix podemos entender que la traducción se presenta como una entrada al exilio, y así se nos presentaba MUJER ALTA en *Animales nocturnos*, ahora, en el fragmento final de *El cartógrafo*, Juan Mayorga nos da a leer un momento que bien puede coincidir con la idea de estar entre lenguas. En este caso, remitimos al gesto de la NIÑA y a lo que del mapa del gueto puede deshilarse o, más bien, llevarnos a pensar lo que pudo haber sido. Creemos que la intención del dramaturgo es la de desnudar la ciudad de Varsovia para que, aunque sea por un momento fugaz, aunque sea por un instante y a partir de un dibujo, el lector-espectador pueda afirmar un mundo posible tanto para la NIÑA como para la memoria de su abuelo y la ciudad.

Si recordamos, según escribe Fernando Bárcena en *La esfinge muda*, cabe ver la ciudad desde “una ética de infancia”, especialmente, como “promesa de un verdadero *initium*”.¹²⁷² De este modo, si con anterioridad remitíamos con Bárcena al pensamiento de

¹²⁷⁰ COLLINGWOOD-SELBY, Elisabeth, *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, Santiago de Chile, Arcis, 1997, p. 75.

¹²⁷¹ *Op. cit.*, pp. 75-76.

¹²⁷² Fernando Bárcena remite al saber de los griegos allí cuando “trataron de remediar la intrínseca fragilidad de la *acción* humana a través de la fundación de la polis”. Para Bárcena, hablar de ciudad es hablar de un

Hannah Arendt para hablar de acción como una forma de nacimiento, ahora, es el turno de la idea de paseo. Asimismo, como en De Certeau o en *Las elipses de Benjamin*, donde Juan Mayorga piensa la elipse como rodeo y tarea del historiador, para Bárcena: “pasear por la ciudad no era un simple merodearla, sino descubrirla y *aprehenderla*, tomarla para sí, como posibilidad de una ciudadanía *por venir*”.¹²⁷³

Y aquí entendemos que está el deseo de Juan Mayorga tanto con el gesto final de la NIÑA como con la relación que *El cartógrafo* establece con la ciudad. Y esta relación es benjaminiana. Juan Mayorga sabe que Walter Benjamin es un filósofo del paseo pero, sobre todo, un filósofo paseante que, a partir del surrealismo, habría tenido presente la estructura del mosaico para su filosofía. No la mirada para un ojo que debe disponerse a ella, sino la observación de una realidad que, como piensa el dramaturgo y percibimos en esta pieza teatral, “se ha vuelto discontinua e inabarcable y sólo se deja expresar en montajes de restos”.¹²⁷⁴

Tal y como ha escrito Juan Mayorga en *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Benjamin aprehendería de la imaginación del surrealismo que la revolución únicamente podría venir desde el margen. Y esta idea es más que importante, no ya por la influencia y el trasvase del pensamiento benjaminiano al de Mayorga, sino por cómo ese entramado nos distancia de la mirada historicista de la historia, donde también *El cartógrafo* es un claro ejemplo. Según el dramaturgo, el paseo se trasladará a la obra benjaminiana de *Los pasajes* a través de un mosaico, de un montaje, afirma, capaz de reunir en él la destrucción y la construcción bajo un “«no decir, sólo mostrar»”.¹²⁷⁵ Tal vez sugerir, para que en este caso, en *El cartógrafo*, hagamos nuestro el mapa, para que lo hagamos original.

XI RAÚL y BLANCA. RAÚL le muestra a BLANCA un vestido rojo que ha comprado de un escaparate.¹²⁷⁶ Le dice que un vestido así no se puede estrenar en cualquier lugar, que el embajador le ha hablado de un restaurante en el Vístula, donde hay una orquesta. Y también de un hotel en Cracovia al que RAÚL propone ir el fin de semana, aunque BLANCA dice que tiene una cita con un anticuario, que va a enseñarle cosas del gueto. Frente a la moda y el escaparate, BLANCA parece decantarse por lo antiguo. Sigue con su idea del mapa. Él desea acompañarla a esa cita, pero ella prefiere ir sola. Como HOMBRE ALTO, RAÚL le pregunta si va a ir dormir, aunque ahora es ella quien le pide ayuda:

BLANCA: Voy a tenderme ahí. Desnuda. Con este lápiz, quiero que marques mi silueta.

RAÚL: ¿En el suelo?

BLANCA: Espera, todavía no. En esta postura, no. Así. Sin tocarme. No me toques, por favor... Gracias.

“recuerdo organizado”, que aseguraría a cada uno de los ciudadanos que su vida depende de la ciudad en la medida en la que éstos estén expuestos en ella. La ciudad como un “escenario de aparición” donde “la actividad política depende de la posibilidad del ciudadano de «compartir palabras y actos»” (Fernando BÁRCENA, *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 124).

¹²⁷³ *Ibidem*.

¹²⁷⁴ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos; México, UAM-Iztapalapa, 2003, p. 55.

¹²⁷⁵ *Ibidem*.

¹²⁷⁶ Otra posible remisión al escaparate de *Método Le Brun para la felicidad*.

RAÚL: ¿Qué vas a hacer con eso?

BLANCA: Un mapa.¹²⁷⁷

Como detalla Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*, el paso de la memoria corporal a la de los lugares se garantiza a través de actos como los de la orientación y el desplazamiento, pero, sobre todo, en el vivir, aspecto que le lleva a hablar de lugares memoria. Sin embargo, frente a los monumentos, frente a la posible lectura de los mismos, Ricoeur puntualiza cómo puede aparecer un problema, en este caso, al establecer un vínculo entre recuerdo y lugar, asunto que, según el filósofo, “adquirirá vigor en el punto de unión de la memoria y de la historia, el cual es también geografía”.¹²⁷⁸ De ahí que el cuerpo constituya para Paul Ricoeur un lugar primordial en relación al binomio espacio tiempo:

¿Puedo evitar unir mi aquí al allí delimitado por nuestro cuerpo del otro sin recurrir a un sistema de lugares neutros? La fenomenología de la memoria de los lugares parece presa, desde el comienzo, en un movimiento dialéctico insuperable de des-implicación del espacio vivido respecto al espacio geométrico, y de re-implicación mutua en cualquier proceso que ponga en relación lo propio y lo extraño.¹²⁷⁹

Pero Ricoeur formula otra pregunta, piensa si serían los lugares los guardianes de la memoria –personal y colectiva– de no encontrarse éstos en su lugar, “si no permaneciesen «en su sitio», en el doble sentido del lugar y del emplazamiento”.¹²⁸⁰ Ricoeur considera que cualquier ciudad se entrega a “ser vista y ser leída” y eso es lo que pretender BLANCA con la ayuda de RAÚL, poder verse ella, junto con él, y acercarse a la leyenda del gueto. Según Ricoeur:

Una ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega a la vez, para ser vista y ser leída. El tiempo narrado y el espacio habitado se asocian en ella más estrechamente que en el edificio aislado. La ciudad suscita también pasiones más complejas que la casa, ya que ofrece un espacio para desplazarse, acercarse y alejarse. Uno puede sentirse extraño en ella, errante, perdido, mientras que sus espacios públicos, sus plazas bien rotuladas invitan a las conmemoraciones y a las concentraciones ritualizadas.¹²⁸¹

¹²⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 619-620. Somos conscientes que establecer una lectura alrededor del siluetazo en Argentina desbordaría nuestra investigación. No obstante, debido a las concomitancias a partir de la silueta de BLANCA y dicho siluetazo consideramos pertinente remitir al vídeo *El siluetazo: la política del acontecimiento*, de Marcelo Expósito. <http://www.youtube.com/watch?v=TaQDxMBPYdk> (Última consulta 23 de enero de 2014). Santiago Bolaños considera que, en *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo, el cuerpo se entiende como memoria, como libro en el que “se escribe la historia personal”. Asimismo, destaca que los filósofos de occidente no le han prestado demasiada atención al cuerpo, “mas, el mundo como voluntad y representación se da a conocer sobre él. Como huella, requiere interpretación, lectura del signo: el lector del cuerpo, dirá Shopenhauer, es el literato”. Sin embargo, la pregunta que Santiago Bolaños nos traslada es si la sabiduría podría encarnarse en Buero Vallejo en un “principio femenino y no logocéntrico” (María Fernanda SANTIAGO BOLAÑOS, “El cuerpo como memoria: Schopenhauer en *Las trampas del azar*, de Antonio Buero Vallejo, en LEYRA, Ana María (ed.), *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 203-204, 206 y 208.

¹²⁷⁸ RICOEUR, Paul, *Op. cit.* p., 64.

¹²⁷⁹ *Op. cit.* p., 65.

¹²⁸⁰ *Op. cit.* p., 66.

¹²⁸¹ *Op. cit.*, pp. 196-197.

Hablamos de una memoria que se ocupa de una ausencia. El binomio presencia / ausencia “se politiza en tanto que las ausencias y las presencias remiten no sólo a una memoria íntima, personal, sino a una memoria e historia colectiva”.¹²⁸² En este sentido, cabe tener presente el punto en el que la trama de *El cartógrafo* diverge. Obviamente, nos referimos a la historia de BLANCA y RAÚL –y Alba, la hija de ambos– y la historia –leyenda– del cartógrafo y su nieta, es decir, la historia del gueto de Varsovia. De este modo, podemos ver cómo la mirada política de Juan Mayorga trata de hacernos reflexionar en torno a una memoria compartida entre la “memoria común” y la “memoria personal”:

La radicalidad política de esa madeja reside en que la memoria común, el proceso común de hacer memoria (la recuperación de la historia del mapa del gueto y con ella de los que murieron dentro de sus muros) y la memoria personal (la historia de ALBA) se arrastran hasta significarse terapéuticamente. Para BLANCA el mapa del gueto no es un viaje a la depresión, sino un mapa como parte de la ciudad. Y por ello quiere que el mapa forme parte de la Varsovia actual. El gueto, en tanto que espacio físico tejido inevitablemente a la memoria de la comunidad judía de Varsovia, volvería a ser presente. Se estaría dando un paso más en el intento de completar esa memoria. Se estaría atendiendo y cuidando la memoria de las víctimas que pisaron esas calles y no otras, no exactamente las calles sí conservan su nombre en la Varsovia de hoy en día. O, al menos, eso cree BLANCA. [...] Cuando RAÚL dibuja en el suelo la silueta que luego será un mapa de BLANCA, se realiza una analogía entre la memoria de BLANCA y la memoria de Varsovia. El mapa se constituye como la ficción, que hace posible el recuerdo. A partir de esta figura, las ausencias correspondientes van a poder ser recuperadas: ALBA y el gueto; el cabello de ALBA, el cuerpo de ALBA, y el cuerpo del gueto, el espacio físico del gueto; o mejor: ALBA y la niña-cartógrafo, la nieta del cartógrafo del gueto, que funcionaría como metonimia, como otro de los símbolos posibles del gueto.¹²⁸³

Bien podemos pensar que la intención de Juan Mayorga es decirnos que al hacer memoria personal, estamos, a su vez, haciendo memoria colectiva, asunto que, además, nos devuelve el pensamiento que Marc Augé desarrolla en *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, concretamente, allí donde afirma que “los muertos son quienes hacen que la historia individual se junte con la historia de todos”.¹²⁸⁴

XII El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA le da una prenda al ANCIANO. Se la pone, pero cree que parece un payaso. Le da también un lápiz Lefranc, y dice que hace mucho que no veía uno como ese. La NIÑA le muestra la evolución del mapa. Entre otros, le

¹²⁸² MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, “Poéticas de la ausencia”, *Sticomythia* 13, 2012, p. 119. Si recordamos, en relación a la presencia, Nancy habla de la existencia de la imagen frente al “borramiento real”. Para Nancy, nuestro mundo es el constructor de Auschwitz y esa es, piensa, la historia terminal de Occidente, la imagen de su obsesión. Por ello entendemos con Nancy –así lo veíamos en *Himmelweg*– que el acercamiento a la representación ha de darse a través de la prohibición, a través de la ausencia. Como sabemos, es en los campos de concentración donde según Nancy la representación habría sufrido su muerte desde sus dos sentidos. En primer lugar, de acuerdo a la ejecución sin resto –la operación olvido que llama Reyes Mate–, una “efectuación sin resto (en presentación hastiada de sí)”. Y en segundo lugar, el “agotamiento sin resto”, es decir, cómo esa ejecución imposibilitaría “la posibilidad de una representación dada con todas las otras muertes [...] sin ese resto que no había sido ni más ni menos, acaso, que el motivo y el móvil de toda representación” (Jean-Luc NANCY, *La representación prohibida*, *Op. cit.*, pp. 64-65).

¹²⁸³ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, *Op. cit.*, pp. 119-120.

¹²⁸⁴ AUGÉ, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 116.

indica cómo “el maestro Trachter ha empezado un mural sobre Job”.¹²⁸⁵ El ANCIANO reconoce cómo algunos lugares han ido cambiando. Cómo el cine es ahora un centro de refugiados. Le pregunta por unas marcas grises, la NIÑA dice que remiten a unos policías judíos y a gente de la Gestapo, a la peluquería preferida de los alemanes. El ANCIANO considera que esas marcas no han de aparecer en el mapa:

ANCIANO: Borra estas manchas. No puedes juzgar. Límitate a mirar.

NIÑA: Es parte del gueto.

ANCIANO: Un peluquero afeita a los alemanes porque tiene miedo, porque tiene miedo por sus hijos. ¿Qué derecho tienes a juzgarlo?

NIÑA: Es parte del gueto.¹²⁸⁶

El ANCIANO le pide a la NIÑA que marche a jugar, que por hoy es suficiente, pero ella no está cansada. Él le dice que el mapa que van a dibujar no ha de ser útil al enemigo, que han de cifrarlo. Ha de hablar de aquello que el enemigo no pueda leer.

ANCIANO: No queremos un mapa que el enemigo pueda utilizar. Queremos que, si lo captura, hoy o dentro de cien años, no sepa leerlo. Vamos a cifrar el mapa. Distancias, nombres, signos. A la escuela la llamaremos almacén; al almacén, escuela. Las sinagogas las dibujaremos como iglesias. No se llamará Varsovia.

NIÑA: ...

ANCIANO: Ese amigo tuyo, el que ha dejado de hablar. ¿Cómo se llama?

NIÑA: Hurbinek.

ANCIANO: Hurbineka. La llamaremos Hurbineka.¹²⁸⁷

En *Deseo de ser piel roja*, Miguel Morey piensa que cabe ceder lugar a “la magia del país de Ninguna Parte, esa última frontera donde reina el cuentero”;¹²⁸⁸ que cabe saber que es el horizonte el que callaría “el trecho que se extiende entre el rayo y el trueno”.¹²⁸⁹ Según Morey, el horizonte trata de colmar la ausencia de aquello que no está. Por ello, la poesía, piensa Morey, la palabra, como la palabra sanadora en Juan Mayorga, decíamos con la lectura de De las Peñas, ha de tratar de hacer hablar, de recordar esas mismas ausencias.

Y entonces las palabras justas son las que dicen la distancia justa, las que dan a ver, en tantas ausencias como se han grabado un hueco en tu corazón, el horizonte de su calmado silencio. Por eso la poesía es una tierra de nadie que no hace sino repetirse y repetirlo: que las tierras son de nadie, y que las palabras son como las nubes... Las nubes pasan por el cielo para decir que levantar la vista y mirar a lo alto –aunque sólo sea para saber que el cielo nunca será un horizonte, que es la suya una distancia engañosa, un horizonte. Que es la suya una distancia engañosa, como la del espejo –parece distancia, pero no es más que

¹²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 29.

¹²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 621.

¹²⁸⁷ *Ibidem*. Desarrollaremos el nombre de Hurbinek en el apartado “He escrito la palabra palabra y estoy tratando de decirte algo”. El título de este apartado proviene de un verso de un poema de Chantal Maillard.

¹²⁸⁸ MOREY, Miguel, *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 203.

¹²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 213.

una ventana tapiada por una gruesa costra de adarce que te impide ver lo que hay al otro lado: la línea añil del mar.¹²⁹⁰

Morey afirma que la memoria acontece con el encuentro entre la ficción y la palabra en un instante de lectura, donde bien podríamos recuperar esa imagen en la que, según Morey, el rayo y el trueno coinciden sin coincidir. El rayo, como la promesa que el niño encontraría en la cosa –como el deseo que la NIÑA de los lápices trata de trasladar a su papel– anuncia “lo que aún se ha de cumplir”.¹²⁹¹ El trueno, en cambio, remite a lo ocurrido, a “lo que ya ha pasado”.¹²⁹² Lo que se ha esfumado como el caballo del apache, que velozmente ve desaparecer Kafka, y en *Deseo de ser piel roja*, Morey en él.

EL VIENTO es siempre un rayo invisible que cabalga su trueno, cuando el cielo no es más que una pradera negra. Y lo que canta el viento es que el trueno sólo es trueno porque el rayo no deja de encontrar obstáculos que quiebran su vuelo. Entonces, el viento silba o brama o llora y dice los nombres silenciosos de las rocas, los árboles, los cañaverales y los juncos, y todos los secretos de cada uno de los rincones de las casas. Una y otra vez, no deja de repetir sus nombres de guerra, el arcano de su poesía. Y cuando esto ocurre, en la noche de tu corazón se abre la rosa más imposible y bella –no la tan buscada rosa negra de los expertos, sino la cristalina rosa de los vientos: la flor que invita a huir.

Deseo de ser piel roja –siempre alerta, y cabalgando sobre un caballo veloz, a través del tiempo.

En la noche de tu corazón.¹²⁹³

La poesía para Morey, como para nosotros la palabra dramática de Juan Mayorga, es el arma contra el lenguaje de Auschwitz: “Y la huida es la única moral que cabe en Auschwitz: escapar por la arista de una esquina que siempre está por inventar, haciéndole caso al viento.”¹²⁹⁴

Morey se pregunta por cuántos acontecimientos pueden componer la vida de un hombre. Pero además, si hacerse esa pregunta es preguntarse acerca de la verdadera memoria; preguntarse “de cuántas pequeñas muertes se compone la vida de un hombre”.¹²⁹⁵

EN LA PIZARRA DE CLASE, la tiza va trazando la caligrafía de un relámpago que no dice nada. Sólo cuando el maestro ponga el punto final se precipitará el sentido –y lo que vemos, hablará. Como el trueno le hace decir al rayo su distancia, tu distancia. Algo así es lo que persigues en estos cuadernos de notas: hacer hablar lo que has visto, ensayar continuamente el punto final que podría precipitar el sentido. Si hablas solo es porque interrogas tu distancia, la que podría hacer que el pasado se consolidara en el presente bajo

¹²⁹⁰ *Ibidem*.

¹²⁹¹ *Op. cit.*, p. 35.

¹²⁹² *Ibidem*.

¹²⁹³ *Op. cit.* p., 51.

¹²⁹⁴ *Op. cit.* p., 39.

¹²⁹⁵ *Op. cit.* p., 102.

la forma de la justa memoria: la justa distancia que debería permitirte alcanzar a ver la vagabunda esencia del mundo, su perfume errátil –con los ojos del silencio.¹²⁹⁶

Como vimos con Michel de Certeau y Ricardo Forster al tratar la idea del paseo y del andar, aquel que pasea con nosotros es, según Miguel Morey, “el niño imposible que fuimos”.¹²⁹⁷ De este modo, es en el andar, en el paseo auténtico donde Morey entiende que “todo tiene su rostro”.¹²⁹⁸ Pero sobre todo, de acertar el instante, el rostro puede, piensa Morey, aparecérsenos en cualquier cosa. Quizás sea bajo una mirada como la de la medusa benjaminiana¹²⁹⁹ o la del coleccionista donde puedan las cosas levantar “hasta ti la mirada, cualquier cosa”.¹³⁰⁰ Y, de tal mirada, Miguel Morey no remite a un árbol sino a sus ramas, a una ventana, al aire. Sabe que las cosas mueren, que cuando mueren “pasan a ser solamente cosas, siempre hay algo en ti que enferma”. Como hace la NIÑA de *El cartógrafo* con la memoria del abuelo, sabe que, en ese relámpago, cuando permitimos que las cosas nos den su rostro, el presente se torna “regalo”.¹³⁰¹

Nombras lo que sientes y lo que haces es recordar lo que has sentido que se acomoda a las pautas que le impone su mismo nombre –solamente un recuerdo en el que empeñas tozudo tu presente, que sin embargo ya ha pasado. Pero es como si sólo así tu presencia pudiera con la pretensión de tener un sentido –que sólo así la realidad tiene una trama. Recuerdas lo que has sentido y forzándote, lo llamas dolor, ternura o tedio –y ya no eres alguien que siente algo muy profundo, sino alguien que recuerda y trata de avenirse con el nombre de lo que ha sentido.¹³⁰²

XIII TARWID y BLANCA. TARWID se pregunta cómo BLANCA ha sabido de él. Ella dice que preguntando. Él le pide que pase, pero que no toque nada. Le ofrece un catálogo donde le pide que marque con una cruz el objeto que le interese. Y BLANCA debe marcar alguna cosa, ya que el anticuario se dispone a buscarla. “En su aparente ingenuidad, éste es un documento excepcional”¹³⁰³ con información de la historia del gueto “en una sola imagen, desde que se decretó el confinamiento hasta el final de la guerra, tal y como se veía desde dentro”.¹³⁰⁴ TARWID explica que lo más interesante es la mirada por la que el mapa fue trazado, “como si el cartógrafo se hiciese adulto mientras elabora el mapa”.¹³⁰⁵

TARWID: [...] Pero siempre aparece el asombro infantil ante lo que está presenciando. Véase de qué modo el autor refleja que el espacio limitado por el muro se reduce más y más. El autor va haciéndose consciente de que está siendo cartógrafo de su propio cerco. Y

¹²⁹⁶ MOREY, Miguel, *Op. cit.* p., 112.

¹²⁹⁷ *Op. cit.* p., 121.

¹²⁹⁸ *Op. cit.* p., 138.

¹²⁹⁹ Como nos recuerda Beatriz Sarlo, la mirada de la medusa es aquella por la que Benjamin se refería a la de los surrealistas. Esto es, el guiño hacia lo particular, hacia lo pequeño. El destello con el que ésta atraparía lo fugaz. Según escribe Sarlo en “La verdad de los detalles” esta mirada nos conduce a los pliegues, pero también a los despliegues. A la lectura en la que la verdad, entiende Benjamin, se presenta como “una presa de caza, salta en lo concreto. [...] Pero no hay síntesis sino conflicto: la forma de su verdad es la contradicción” (Beatriz SARLO, *Op. cit.*, p. 39).

¹³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 139.

¹³⁰¹ *Ibidem.*

¹³⁰² *Op. cit.*, p. 163.

¹³⁰³ MAYORGA, Juan, *Op. cit.*, p. 622.

¹³⁰⁴ *Ibidem.*

¹³⁰⁵ *Ibidem.*

de que no está haciendo un mapa para sus contemporáneos, sino para nosotros»... Mi hermana ha redactado las fichas. Son más de quinientos objetos, no tengo cabeza para todos. Quinientos ochenta y uno.¹³⁰⁶

BLANCA informa a TARWID que ella creía que el mapa lo había realizado el ANCIANO con la ayuda de la NIÑA. Pero él dice que no, que en los nombres puede verse la letra de un niño. BLANCA pregunta al anticuario si dispone del original, y dice que sí. Se interesa en saber cómo el mapa ha llegado a él. TARWID responde que “quien lo puso en mis manos, sabía lo que hacía”.¹³⁰⁷ Podría haberlo vendido a un *museo*, ya que le han ofrecido, dice, mucho dinero por él. Pero no ha querido. Sin embargo, le dice a BLANCA que no le pondrá pegas si le ofrece alguna cosa por la fotografía, pues le es difícil mantener una *colección* así con su pensión de maestro. Y cuenta la primera vez que entró en el gueto. Cómo él y su hermana se acercaban allí al salir de la escuela. Era como un juego, dice. Y luego ha sido al revés, ha sido la gente quién se acercado a ellos a llevarles cosas:

¿Qué habría sido de todo esto si nosotros no lo hubiéramos protegido? Si este mapa no fue devorado por la luz y la humedad, es gracias a nosotros. Cuando lo recibí, se me desmigaba entre los dedos. *Quinientas ochenta y una piezas*. ¿Quiere ver algo más?¹³⁰⁸

Ella quiere saber si TARWID tiene noticia de la NIÑA y del ANCIANO. Él dice que a menudo habla de ello con su hermana. Remite al catálogo, en concreto, a los objetos 134 y 135, un teodolito y una brújula. Dice que fue un fotógrafo del ejército alemán quien le llevo esos objetos, quien se los quitó a la NIÑA mientras dibujaba, que luego la dejó marchar. El anticuario explica que su hermana cree que eso es lo último que la NIÑA dibujó, “que la cogieron mientras dibujaba esa calle”.¹³⁰⁹

6.7. Coleccionismo y museísmo. 581 mapas

Según escribe De Certeau en “La operación histórica”, es a partir de mitad del siglo XV, y gracias a la imprenta, cuando la colección se torna biblioteca. Si como indica, el hecho de coleccionar estuvo largo tiempo relacionado con la fabricación de objetos, con copiar, con clasificar, el coleccionista –como el anticuario TARWID y su hermana en *El cartógrafo*– pasa a convertirse “en un actor en la cadena de una *historia por hacer*”.¹³¹⁰ Es más, como leemos en *La invención de lo cotidiano*, entendemos que tal actitud acontecería en relación con el otro, hilvanándose así con la memoria, que “viene de otra parte, está en otra parte y no en sí misma, y traslada”.¹³¹¹

Como podemos imaginar, hablar de memoria para De Certeau es hablar de *alteración*, de encuentros, de llamadas del otro. De ahí que en una línea similar, Juan

¹³⁰⁶ *Ibidem*.

¹³⁰⁷ *Ibidem*.

¹³⁰⁸ *Op. cit.*, p. 623. El subrayado es nuestro.

¹³⁰⁹ *Ibidem*.

¹³¹⁰ CERTEAU, Michel de, “La operación histórica”, *Op. cit.*, p. 37.

¹³¹¹ CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 96.

Mayorga tenga en cuenta la singularidad en su escritura, el despliegue en el que cada detalle, cada recuerdo constituya, al modo que entiende De Certeau, “el modelo del arte de hacer, o de esta *mitis* que, al aprovechar las ocasiones, no deja de restaurar, en los lugares donde los poderes se distribuyen, la insólita pertenencia del tiempo”.¹³¹²

En *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Juan Mayorga ha observado que, para el filósofo alemán, el binomio destrucción y construcción del pasado puede entenderse a partir de las diferencias entre el coleccionismo y museísmo. De este modo, entendemos con el dramaturgo, el coleccionista tendría que ver con la destrucción, con la mirada que tantea, que renueva, que revive lo viejo. Una conservación que, según Mayorga, partiría del objeto. En cambio, el museísta establecería, continúa el dramaturgo, su relación con el objeto a partir del espacio.

Si el museísta acumula piezas disolviendo la singularidad de cada una en un inventario, al coleccionista, dice Benjamín, se le hace presente el mundo en cada objeto. Así es como las piezas singulares son salvadas en el artificio llamado «colección».¹³¹³

No debe sorprendernos que Juan Mayorga preste atención a los vínculos existentes entre la figura de este coleccionista con la del historiador benjaminiano. Es más, el dramaturgo señala que el mismo Walter Benjamin podría leerse como coleccionista, sobre todo, en *El libro de los pasajes*. Así pues, entendemos que Juan Mayorga se apoya en esa idea con tal de desfetichizar la historia y trasladar ese pensamiento a su dramaturgia bien como rizoma —raíz—, bien con una cartografía que recogiese —recolectase— los destellos contemporáneos. En todo caso, una dramaturgia, como Mayorga ha convenido llamar, que se reuniese en un atlas teatral. Sigamos un poco más alrededor de este coleccionista.

En *Benjamin. Una introducción*, Ricardo Forster concibe el libro como el lugar donde la vida del niño se extiende, donde la ficción y la realidad se entremezclan. En este sentido, un ejemplo en Mayorga es también la pieza *El chico de la última fila*, donde, entre otros, el reto es el de poner en escena las voces de la escritura, el deseo de cuentos e historias en las que, como explicará GERMÁN a CLAUDIO, lo importante es el punto de vista y éste, en Mayorga, está en movimiento. En otras palabras, el lugar donde, como apunta María José Orozco Vera en “La escritura como revelación”, el viaje se vuelve iniciático.

El viaje literario se torna viaje iniciático, aprendizaje vital que marcará para siempre la existencia de todos sus personajes y de manera especial al joven y al adulto que asumieron el reto de desafiar el poder de la palabra para forjar otros mundos posibles, para abrazar un espacio donde realizar sus sueños.¹³¹⁴

Si de acuerdo con Forster, Walter Benjamin abordaba la experiencia bajo una política de la infancia, en relación a *El cartógrafo*, el interés es sumar a esa mirada la del

¹³¹² *Op. cit.*, p. 98.

¹³¹³ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, *Op. cit.*, pp. 104-105.

¹³¹⁴ OROZCO VERA, María Jesús, “La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*”, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, núm. 34-35, 2011-2012, p. 301. http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/cauce34_35.htm (Última consulta 3 de mayo de 2014).

coleccionista. Hablamos de las estampillas, de las tarjetas postales, como piensa Estrella de Diego en *Contra el mapa*. Según el investigador argentino, las estampillas –y aquí nosotros las leemos como mapas– acercarían al niño –coleccionista– al habitante “de un país solamente conocido por Gulliver, Liliput”.¹³¹⁵

Tal y como defiende Forster, la estampilla es la posibilidad de un viaje. Es más, aunque ésta esté “regulada por la Ley y por lo decible del lenguaje,” el niño puede abrirse hacia eso, piensa Forster, “que queda del otro lado del umbral, en esa zona donde el mundo se vuelve territorio abierto, plural y cargado de una diversidad irreductible al trabajo unificador del concepto”.¹³¹⁶

Ahora bien, no sólo el niño será un coleccionista, sino también aquel que, como Juan Mayorga, rescate la cosa de la mercancía, aquel que, como el trapero, señala el investigador argentino, rescate al objeto de su obsolescencia.

Lo coloca en un lugar único, lo *redime*. Al redimirlo lo está nombrando. Aquí Benjamin establece una relación entre el lenguaje originario, el lenguaje de Adán, el lenguaje donado por Dios en el Paraíso al primer hombre, el modo de discurrir de la infancia y su relación con las cosas y la redención que opera el coleccionista al rescatar un objeto del mercado y literalmente *salvarlo* en el interior de su colección.¹³¹⁷

Y frente al coleccionismo, frente a la mirada con la que ha de construir el historiador benjaminiano está, lo hemos dicho ya, la del museísmo. Según escribe Giorgio Agamben en *Profanaciones*, el museo no ha de traducirse solamente como un lugar concreto y fijado, sino, más bien, como una dimensión en la que se encuentra aquello “que en el pasado fue percibido como verdadero y decisivo, y ya no lo es”.¹³¹⁸ De este modo, el museo, entiende el filósofo italiano, bien podría coincidir con una ciudad entera en la medida en la que ésta se presente como exposición de “una imposibilidad de usar, de habitar, de experimentar”.¹³¹⁹

Sin embargo, la lectura de Agamben va más allá. Establece una analogía entre museo, capitalismo y religión, concretamente, piensa el museo como el lugar que en otro momento se dedicó al sacrificio. En otras palabras, el museo se presenta hoy para Giorgio Agamben como el destino de la peregrinación a la que se acogerían los turistas que “viajan sin tregua por un mundo extrañado en Museo”.¹³²⁰ Por ello, Agamben reflexiona sobre la posibilidad de una sociedad sin separaciones. Asimismo, su propuesta es la de pensar acerca de la profanación. Es decir, que el reto está en hacer un nuevo uso de las cosas, “jugar con ellas”, señala. Y ésta es también, entendemos, la propuesta que Juan Mayorga nos presenta con *El cartógrafo*, sobre todo, a través de BLANCA y la NIÑA. La primera, ahora, en casa del anticuario –coleccionista– TARWID en busca de un mapa en el que pueda leer –

¹³¹⁵ FORSTER, Ricardo, *Benjamin. Una introducción*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2009, p. 99.

¹³¹⁶ *Op. cit.*, p. 100.

¹³¹⁷ *Op. cit.*, pp. 106-107.

¹³¹⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, *Op. cit.*, p. 111.

¹³¹⁹ *Ibidem*.

¹³²⁰ *Ibidem*.

y leerse ella misma, despertar— el dibujo que hizo la NIÑA con la ayuda y la memoria de su abuelo. El teatro de Juan Mayorga es de memoria, de acuerdo con Claire Spooner, trata de darnos aquello que al museo le es imposible: “Le «théâtre de la mémoire» de Mayorga ne se veut ni musée, ni livre d’histoire, encore moins exaltation du passé, mais questionnement de l’ordre établi et du présent”.¹³²¹

Según Giorgio Agamben: “La profanación de lo improfanable es el deber político de la próxima generación”.¹³²² Desde esta mirada, en *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Terry Eagleton entiende que el coleccionista ha de romper el esquema que plantea el museo en tanto que catálogo. Además, según el crítico literario, si alguna cosa habría de reunir es la contingencia: “Coleccionar es una suerte de retroceso creativo desde la narrativa clásica, una «textualización» de la historia que reclama áreas reprimidas aún sin cartografiar”.¹³²³ Y en *El cartógrafo* los mapas contienen la ficción y la memoria y, sin embargo, como sabemos, un mapa puede llegar a ser mucho más que todo eso:

Un mapa puede ser el indicio de una ley o un orden, la causa o la consecuencia de una guerra; una señal que anticipa un incendio o un mecanismo de control. Puede ser una forma de huida, un punto de fuga o un gesto de resistencia —o las dos al mismo tiempo—; una página para la confusión y el olvido o un arte que representa la habitabilidad —o no— del mundo en el que se inscribe.¹³²⁴

Sin embargo, tales ideas no sólo se nos aparecen en la escena anterior — XIII TARWID y BLANCA— de acuerdo con esos 581 pedazos del mapa del gueto que TARWID tiene en su colección, sino que éstos remiten a otra pieza de Juan Mayorga titulada de igual modo: *581 mapas*.¹³²⁵ De este modo, los 581 restos no sólo configuran el mapa del gueto en *El cartógrafo* sino que remiten al carácter que ha de habitar en cada uno de esos pedazos. Cada pedazo como mapa, cada mapa como mónada, cada mónada como imagen dialéctica.

Como ha recogido Mónica Molanes Rial en su entrevista a Juan Mayorga, *581 mapas* nace como un encargo en el Royal Court y, como veíamos, así ocurría también con el texto *El buen vecino*. Este caso, la propuesta de escritura es alrededor de la libertad de expresión. Asimismo, como confiesa el dramaturgo a la investigadora, la pregunta que quiere contener *581 mapas* es la de cuestionarse por el propio límite. En todo caso, según Mayorga:

Pero lo importante es que te preguntes hasta dónde llegan tus propios límites. Personalmente me fascina el mundo de los mapas, tengo otra obra sobre ello que se llama *El Cartógrafo*. Pensé, ¿habría mapas inaceptables? Un mapa de los jueces en Madrid, por

¹³²¹ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 19.

¹³²² *Op. cit.*, p. 121.

¹³²³ Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, *Op. cit.*, p. 102.

¹³²⁴ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, “Poéticas de la ausencia”, *Sticomythia* 13, 2012, pp. 117-118. En *La balsa perpetua*, Iván de la Nuez compara la cartografía y las artes plásticas en obras como las de Guillermo Kuitca, en las que también se centra Estrella de Diego en *Contra el mapa*. De la Nuez entiende que los geógrafos operan “para entender ese arte delicado que es el de saber estar en el planeta. Se torna al punto en el que la geografía operaba como un arte para morar en el mundo”. Sin embargo, cabe entender que, cuando De la Nuez habla de geografía, remite a cartografía, al arte de hacer mapas. DE LA NUEZ, Ivan, *La balsa perpetua*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 150.

¹³²⁵ MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009, pp. 165-172.

ejemplo. Si tienes un mapa así te pueden meter en la cárcel. Mapas que son legales o ilegales: eso me dio para pensar en un personaje extravagante, un personaje que pudiese ser peligroso por hacer mapas de encargo.¹³²⁶

En *581 mapas*, los personajes LEZCANO y MUÑOZ interrogan a HERMIDA, un traductor de mapas personales de la ciudad de Madrid. Aconsejado por su hermana, justo después de haber sido despedido de una editorial de libros escolares, HERMIDA empezó a elaborar una serie de mapas por los que LEZCANO y MUÑOZ se interesan ahora. Quieren saber todo tanto acerca de esos mapas como de los clientes que le encargan dibujos. Pero, HERMIDA confiesa que en sus dibujos

lo difícil no es decidir si utilizas colores o sombreados o figuras geométricas. Lo difícil es expresar de la forma más sencilla posible la imagen que el cliente tiene en la cabeza. El mapa tiene que hablar a primera vista.¹³²⁷

Aparte de la originalidad de la que Juan Mayorga dota cada uno de los mapas que se van citando en la pieza, hay un par de aspectos bien interesantes a comentar. El primero, a nuestro entender, cómo a lo largo del interrogatorio asistimos a la invitación de LEZCANO y MUÑOZ para que HERMIDA trabaje para ellos. Y el segundo, la respuesta de HERMIDA sobre el número total de mapas, en este caso, quinientos setenta y nueve.

Por un lado, cabe pensar cómo sutilmente se nos alude a que el hacedor de mapas preste sus servicios a aquellos que parecen ofrecer la negación de una lectura plural. Es decir, a aquellos que no quieren fisuras, que no quieren traducción. Pero por otro, de acuerdo al número total de mapas, HERMIDA afirma que, al salir de ahí, cuando termine el interrogatorio, dibujará otro mapa para explicar qué ha sucedido. Insiste en que es así como le contará a su hermana todo lo que ha ocurrido desde que él entró en ese lugar:

HERMIDA: No diré nada. Haré un mapa.

LEZCANO: ¿Un mapa de qué?

HERMIDA: De este lugar y de nosotros en él. De dónde y cómo se ha movido cada uno. De lo que ha hecho y dicho cada uno en cada momento en cada lugar. *En el suelo dibuja un mapa.*¹³²⁸

Un mapa personal para cada uno de ellos. En total quinientos ochenta y uno.¹³²⁹ Además, podríamos preguntarnos por otro puente entre la pieza *581 mapas* y *El cartógrafo*. La pregunta sería si DEBORAH, la anciana cartógrafa de *El cartógrafo* que BLANCA visita al final de la pieza, es la hermana de HERMIDA en *581 mapas*. En otras palabras, si HERMIDA tiene algo del TARWID de *El cartógrafo*. Es decir, si en una pieza Mayorga nos presenta al hacedor de mapas y en la otra al coleccionista. Es más, la reflexión acerca de si aquel que hace mapas no tiene, a su vez, algo de coleccionista.

¹³²⁶ MOLANES RIAL, Mónica, *Algunas claves del teatro breve de Juan Mayorga*, *Op. cit.*, p. 205.

¹³²⁷ *Op. cit.*, pp. 168-169.

¹³²⁸ *Op. cit.*, p. 623.

¹³²⁹ Esta escena nos lleva de viaje a otra, en este caso a *Algunas personas bones*, del Pontflotant. En concreto a un instante de la pieza en la que sobre una pared Joan Collado se dibuja a sí mismo junto a sus compañeros (Pau Pons, Àlex Cantó y Jesús Muñoz). Un dibujo, un mapa a rotulador que, reforzado por la iluminación, crea la ilusión de estar vivo.

XIV El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA informa al ANCIANO que el profesor ha terminado ya su mural de Job. Dice que cabría volver a la calle Chlodna, “que hay muchos cambios allí”.¹³³⁰ El ANCIANO le dice que sí, que mañana. Pero antes de que la NIÑA marche le pregunta por otras marcas, en este caso, en su cuerpo. Ella dice que se ha caído. El ANCIANO la ve muy delgada, le dice que si no come. Casi va descalza. Ella contesta que ha comido carne. Entonces, no entiende porque a él sólo le ha llevado sopa. “Mírame a los ojos. ¿Qué está pasando ahí fuera? ¿Crees que no podré soportarlo? No me engañes por favor. No me engañes tú también”.¹³³¹

La NIÑA le cuenta que hay peleas, robos, lugares donde no hay agua, donde no hay electricidad, donde no hay carbón. Le dice que hay médicos que no tienen con qué ayudar a los enfermos: “En la escuela no tenemos tizas. De aquí salen los carros que recogen a los muertos de las aceras. Sigue llegando gente. Por todo el gueto, rumores. Cuentos. No se pueden creer. Un hombre que escapó de Lodz cuenta que allí...”¹³³²

El ANCIANO no quiere oír esos cuentos, sólo aquello que la NIÑA ha visto con sus ojos. Ella dice que su padre tiene confianza, que ha oído por la radio que los rusos les sacarán de ahí. El ANCIANO se interesa en saber si es cierto que ha habido un torneo de ajedrez de niños.¹³³³ Le dice que le diga aquello que ella ve, que si no es así, mejor sería que no volviese. Pero ella le describe todo lo que ha visto. El ANCIANO le pregunta que qué ha comido. La NIÑA cuenta que su padre está tratando de cambiar cosas, aunque sólo les queda la máquina de coser de su madre. Que si la pierde, ya no podrá trabajar en el taller.¹³³⁴ El ANCIANO le dice a la NIÑA que se lleve la carpeta roja, que intente obtener comida con ella. La NIÑA se niega. Como HARRIET dice que no. “No voy a hacerlo. No voy a vender sus mapas”.¹³³⁵ El ANCIANO argumenta que no son originales: “Nunca tuve dinero para originales”.¹³³⁶

El ANCIANO le pide que espere, que han de dejar el dibujo del mapa. Siente que no debía haberla involucrado, que sería peligroso si la detuviesen. La NIÑA cree que no, que en todo caso tiene la información en su cabeza y nadie sabe lo que está haciendo. En cambio, el ANCIANO afirma que su padre sí es consciente. Ha estado en la casa y le ha dicho que de continuar con el mapa no verá más a la NIÑA. Ella dice que hay que seguir. Él siente

¹³³⁰ *Op. cit.*, p. 624.

¹³³¹ *Ibidem.*

¹³³² *Ibidem.*

¹³³³ Si recordamos, la partida de ajedrez aparecía ya en *El jardín quemado*. También en *Reikiavik* –la última pieza de Juan Mayorga– se asiste a una partida de ajedrez. Entendemos que el dramaturgo pueda pensar aquí en cómo las posibilidades del tablero pueden trasladarse a la dramaturgia. Es decir, pensar las diferentes partidas que pueden jugarse, cruzarse, en cada movimiento. En este sentido, puede pensarse también el rodeo planteado por Jean-Pierre Sarrazac, no sólo como estrategia de la dramaturgia contemporánea con tal de aproximarse a una verdad, sino por la relación que de él puede establecerse con el historiador benjaminiano. Es decir, el “rodeo” que éste ha de realizar alrededor de su objeto de estudio. Tal asunto nos conduce de lleno a la lectura que Juan Mayorga hace de la elipse benjaminiana, sobre todo, lo hemos señalado a partir del texto “Las elipses de Benjamin”, por cómo los historiadores habrían de tratar de ver el lado oculto de las cosas.

¹³³⁴ Recuérdesse la pieza teatral *El hombre de oro*, de Juan Mayorga, donde los personajes trabajaban en un taller de costura a la par que piensan acerca de su porvenir durante la Guerra Civil española.

¹³³⁵ *Op. cit.*, p. 625.

¹³³⁶ *Ibidem.*

vergüenza. Siente que ella ya ha visto demasiada muerte. Siente que deberían haber hecho otro mapa. “El mapa que tendría que haber hecho es uno para sacarte de aquí”.¹³³⁷ Ella afirma que hará la parte más alta de Bonifraterska. Él le sugiere que no vuelva más.

XV “La Niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina sin rumbo”.¹³³⁸

XVI RAÚL y MAGDA. MAGDA le ofrece ayuda a RAÚL. Él parece no recordarla, mientras ella le dice que fue su intérprete en las jornadas de la Constitución Europea. Está buscando un edificio y ella se sorprende del mapa que lleva. Es de 1939, justo un mes antes de la guerra. MAGDA no sabía que en ese lugar hubiese un club de boxeo. Le ofrece un bombón de la pastelería más antigua de la ciudad. RAÚL le pregunta si puede sentarse a su lado. Ella dice que sí. Hablan del mapa. RAÚL dice haberlo encontrado en un mercadillo esa misma mañana. MAGDA le pregunta si en ese mercadillo hay muchas tiendas con recuerdos comunistas. Él asiente. Le pregunta si alguno de esos niños es suyo. Ella contesta que sí, que el del jersey rojo, Thomas, aunque no se le parece en nada. RAÚL no piensa lo mismo. Descubre que MAGDA traduce al alemán. En una revista de matemáticos que investigan la nieve, dice ella. Le explica que trabajan para predecir las avalanchas. RAÚL se interesa en saber lo que gana. Ella le contesta. Y le dice también que lee artículos muy interesantes. Él nunca se hubiera imaginado que las avalanchas pudieran predecirse. Ella le informa que sí, pero es difícil estudiar una cosa como la nieve, que cambia todo el rato. Como Copito de Nieve en *Últimas palabras...*

MAGDA- Antes, para estudiarlas, se provocaban con dinamita, era muy peligroso. Desde un refugio, en la ladera de la montaña, medían la velocidad de la nieve, la trayectoria... Ahora todo eso se hace por ordenador, no tienen ni que tocar la nieve. Observan cómo se comporta al cambiar las condiciones: presión, humedad, temperatura, tiempo de exposición al sol, pendiente... Procesan miles de datos, reales o inventados. La nieve es difícil. Parece sencilla, pero a nivel microscópico es muy compleja. Prueba a meter un puñado en el frigorífico y vuelva al rato, verá cómo ha cambiado. Está en permanente metamorfosis, es difícil estudiar algo que se transforma permanentemente. El objetivo es entender qué factores determinan las fuerzas de enlace entre los cristales. Qué hace una capa que sea más fuerte o más débil. Si entendemos eso, entenderemos las avalanchas y podremos preverlas. La idea es aplicar el modelo a otros campos. A la economía. A la sociología. A la psicología. En las capas débiles, los cristales están muy sueltos, como bolas de billar en una caja. La nieve es como una tarta con muchas capas, unas de metros de espesor, otras delgadas como hojas de papel. En la superficie, los cristales son afectados por el sol, el viento... Mientras eso ocurre fuera, ¿qué está pasando dentro? ¿Y qué sucede si sobre una superficie nevada una tormenta deja caer otra capa más densa? El escenario más probable de avalancha es cuando en una ladera una capa débil es cubierta por otra más fuerte. Una pequeña presión puede fracturar la capa débil y provocar un enorme desplazamiento. Pero, contra lo que se suele creer, el sonido no causa avalanchas.¹³³⁹

¹³³⁷ *Op. cit.*, p. 37.

¹³³⁸ *Op. cit.*, p. 626. En la escena VI, mientras la NIÑA medía las distancias era BLANCA quien caminaba.

¹³³⁹ AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*, *Op. cit.*, p. 39.

RAÚL descubre que la nieve es difícil. Le pregunta cómo se llama. Ella dice que Magda.

Volvemos a la traducción. En este caso, en comparación con la nieve, con lo que cambia. Quizás así quiera Juan Mayorga remitir a su propia escritura y a cómo hacer mapas pueda ser también hacer traducciones.

En *Las formas del olvido*, Marc Augé ha observado que el traductor encontraría cierta resistencia a la hora de empezar a realizar su tarea. Sin embargo, Augé considera que ésta podría generar el impulso a la traducción justo antes de empezar a traducir. Hablaríamos de cierta angustia, en cierto modo, como la que podría sentir MUJER ALTA en *Animales nocturnos*, cuando tenía que enfrentarse a la traducción de un fragmento de *Arizona Kid*. Por un lado, cómo el texto a traducir, el texto extranjero, se presenta como resistencia a la propia traducción. Pero por otro, la aparición del fantasma de la intraducibilidad, el instante en el que el traductor, según Paul Ricoeur, se pone a traducir. Sin embargo, lo verdaderamente interesante es que en este punto Ricoeur tiene en mente la idea de coleccionismo. Equipara la presuposición de la traducción con el quehacer del coleccionista: “Las zonas de intraducibilidad están diseminadas en el texto, y hacen de la traducción un drama, y del deseo de una buena traducción un desafío”.¹³⁴⁰

En “La forma de la memoria”, Enrico di Pastena piensa si la nieve puede ser vista – traducida, entendemos ya– como metáfora de la historia, como aquello de lo que uno no se puede apropiar.¹³⁴¹ En este sentido, en *El mito de Sísifo*, Albert Camus siente que el hombre podría reconciliarse con el universo al entender que éste puede “amar y sufrir”. El hombre descubriría, piensa Camus, que la felicidad espiritual se encuentra en lo cambiante. En la nieve en *El cartógrafo*. Pero también en la experiencia –*versus* experimento–, que el personaje de MAGDA defiende como traductora.

XVII EL ANCIANO y la NIÑA. El ANCIANO le pregunta a la NIÑA si no le entendió. Ella le dice que desde el día veintitrés se están llevando personas a trabajar al Este. Se han llevado a prisioneros de cárceles, a viejos y a niños. La NIÑA ha visto los trenes. Salió por las alcantarillas. El ANCIANO siente que debería haberse quedado fuera del gueto, que ha de volver allí. La NIÑA le detalla cómo meten a cien personas en cada vagón: “seis mil al día”.¹³⁴² El ANCIANO le pregunta qué hace el Consejo. Si en *Himmelweg* se precisaba de un informe de la Cruz Roja, en *El cartógrafo* se remite a una firma:

NIÑA: Los alemanes le pusieron delante un documento para que lo firmase. Una solicitud del Consejo para que los alemanes se lleven a los que el Consejo no pueda alimentar. Czerniakow pidió que lo dejaran solo, para pensar. Tenía cianuro. Mucha gente tiene cianuro.

ANCIANO: ... Sabes cómo salir. Puedes sacar gente. Utiliza lo que sabes para salva tu vida y la de alguien más. Una vida es más importante que todos los mapas del mundo.

¹³⁴⁰ RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, *Op. cit.* p. 21.

¹³⁴¹ PASTENA, Enrico di, “La forma de la memoria. La *Shoa* nel teatro di Juan Mayorga”, en Monti Silvia y Paola Bellomi (ed.), *L’impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, p. 33.

¹³⁴² *Op. cit.* p. 628.

NIÑA: Seis mil al día.¹³⁴³

XVIII “Blanca ante su silueta vacía”.¹³⁴⁴

XIX El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA siente que el ANCIANO está enfermo. Él dice que está bien, le pide que hable. La NIÑA le cuenta cómo les reparten el pan, cómo hay voluntarios, cómo muchos esperan en la plaza cargados de maletas. Le describe las filas de gentes desde las que los alemanes hacen una primera selección... Le cuenta al ANCIANO cómo a los niños se les dan inyecciones para que no lloren... Dice que se han repartido números, “Números de la vida”,¹³⁴⁵ pero que su padre todavía se encuentra seguro en el taller de uniformes. Le señala el lugar de la entrada, el lugar de la segunda selección. Le dice que ahí aún existe posibilidad de librarse. Y también si se dispone de dinero. Y también si se opta por permanecer horas en la plaza. Todo cuesta zlotys.

La NIÑA explica como un alemán y un comandante judío cuentan personas hasta sumar seis mil...¹³⁴⁶ La NIÑA duda si se los llevan a trabajar, ya que necesitan que no estén enfermos. Dice que se puede salir al otro lado por las alcantarillas, pero que hay gases. Que de cruzar, la gente cobra por ayudar al judío. Cuenta que la gente juega a las cartas mientras espera al silbato. Que en el Hotel Polski hay gente de recursos que espera ser llevada a América del Sur. La NIÑA describe cómo su padre va a mover un armario para que ella pueda esconderse, que sólo saldrá a la señal convenida para la comida.

De día no podemos movernos ni hablar. De noche podemos hablar en voz baja, pero mejor que no hablemos. De noche podemos movernos, dice mi padre que tenemos que movernos, pero que hay que envolverse los pies con trapos.¹³⁴⁷

El ANCIANO sugiere que tal vez quepa subir al segundo piso para ver qué ocurre al otro lado del muro. Aunque de ese modo, intuye, serían descubiertos. La NIÑA le dice que tienen miedo, que “también ellos están en peligro”.¹³⁴⁸

XX “Raúl observa la silueta vacía de Blanca. Suena el silbato. El Anciano y la Niña se tienden en el suelo, boca arriba, inmóviles”.¹³⁴⁹

XXI RAÚL y MAGDA. RAÚL le pregunta a MAGDA si puede sentarse a su lado. Le pregunta si está aprendiendo polaco, ella dice que sí, que asiste a cursos que se imparten en la embajada. Hablan de los bombones y de lo bien que se conserva la tienda donde los venden. Magda cree que la lengua polaca no es demasiado útil, que “sólo lo estudian los

¹³⁴³ *Ibidem.*

¹³⁴⁴ *Ibidem.*

¹³⁴⁵ *Op. cit.*, p. 629.

¹³⁴⁶ En el caso de *Himmelweg*, el alemán era el COMANDANTE. Necesitaba de la complicidad del judío para la preparación de la farsa en la que seleccionaban y contaban hasta cien personas, número que coincidía con el de los libros de la biblioteca.

¹³⁴⁷ *Ibidem.*

¹³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 630.

¹³⁴⁹ *Ibidem.*

que piensan quedarse”.¹³⁵⁰ Él trata de ver si entiende lo que ella está escribiendo. Lee: “«En el club “Utopía” todo empieza a medianoche» ¿?”.¹³⁵¹ MAGDA le comenta que se trata de una guía nocturna de la ciudad. Pero RAÚL se interesa en saber dónde está el padre de su hijo, aunque ella dice no haberlo visto en años. Ella le pregunta si tiene mujer. RAÚL dice que sí, pero ella quiere que se lo diga en polaco, que le diga cómo se llama su mujer en polaco. Quiere saber donde la conoció, pero en esa lengua, en polaco. RAÚL responde: “Yo conocí a mi mujer en la universidad. El miércoles hace veinte años que yo a mi mujer la conocí”.¹³⁵² Le pregunta si es guapa, él dice que sí. RAÚL percibe que llueve, pero ella le corrige. “No es lluvia. Está nevando”.¹³⁵³

XXII El ANCIANO y la NIÑA. Si antes la NIÑA evocaba las indicaciones de su padre en relación a cómo habría de moverse tras el agujero, ahora es ella quien sugiere al ANCIANO que se mueva, que estire un poco las piernas. Él dice que han estado cerca, que pronto volverán. La NIÑA le pide que se apoye en ella, que camine. Él, que vuelva al otro lado y haga una copia del mapa. El ANCIANO sabe que puede hacerlo, que tiene todos los detalles en la cabeza. Le pregunta cuándo empezó. La NIÑA contesta que hace veintitrés días. Piensa qué será de él si ella marcha. El ANCIANO sugiere que no se preocupe, que de eso se ocupará su padre. Que se llevan a seis mil al día. “Deberíamos haber dibujado el mapa de cada uno de ellos, al menos uno de ellos. Esto es todo lo que hemos hecho, poca cosa. Pero si también esto se perdiese...”¹³⁵⁴ La NIÑA piensa que quizás no pueda salir de nuevo. Sin embargo, el ANCIANO quiere saber por dónde lo haría.

ANCIANO: ... Si sales por Muranowski, en cuanto puedas ve hacia el parque Traugutta. Aquí hay, había, un descampado. Sal por aquí, Krakowskie, pero en cuanto puedas desvíate por Powisle. Bordea la fábrica de gas y cruza la plaza Pilsudski en dirección de Senatorska. Al llegar aquí, dobla a mano derecha. Esto es Krakowskie, luego viene Nowi Swiat, debes evitarlo, calles elegantes, pasarás más desapercibida si atraviesas Mokotow. ¿Te acuerdas del parque Dreszera?

NIÑA: No.

ANCIANO: Tu padre te llevaba aquí a jugar.

NIÑA: ...

ANCIANO: Aquí había un mercadillo, aquí unos soportales con jardín. Quiero que te fijes en el número siete de esta calle. El número siete, no te equivoques. En esta casa había un restaurante, aquí una panadería. Una casa de tres plantas, la fachada medirá unos catorce metros. Portal techado, dos columnas, ocho escalones. Dos entradas, ésa de Krakowskie y otra que da a Mariensztat, quiero que te fijes en la de Mariensztat. No te acerques a la casa el día que la encuentres. Observa quién entra y quién sale, el movimiento de las casas vecinas, lo que pasa en la calle. Cuando estés segura, nunca el primer día, llama a la puerta de Mariensztat. Pregunta por la señora Bogulova. Marta Bogulova. Dale esto.¹³⁵⁵

¹³⁵⁰ *Op. cit.*, p. 631.

¹³⁵¹ *Ibidem.*

¹³⁵² *Ibidem.*

¹³⁵³ *Ibidem.*

¹³⁵⁴ *Op. cit.*, p. 632.

¹³⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 632-633.

El ANCIANO le insiste que camine con cuidado, que lo disimule, que no se fie de nadie. Le dice que si la paran puede decir que se llama Mirka Wojtowicz o Jadzia Wojtowicz, que también puede hacerse pasar por muda. Él se preocupa por arreglarle el pelo. La NIÑA, por su pantalón. “Voy a coserle algo en el pantalón. Recuérdelo: cuatro mil zlotys, la mitad en cada pierna”.¹³⁵⁶

XXIII RAÚL y BLANCA. RAÚL le detalla a BLANCA el recorrido que ha ido haciendo. Le dice que le ha sido muy fácil saber cada uno de los lugares por los que ella se dirigía, que en todos los cruces escogía la calle más estrecha... “En la tierra, con los dedos, has dibujado un mapa. ¿Qué ciudad es esa?”¹³⁵⁷ Pero BLANCA contesta que ninguna. Él le recuerda que había reservado mesa en un restaurante, que ella le había prometido asistir. BLANCA le dice que no lo ha olvidado. RAÚL piensa que hubiera sido hermoso. Ella quiere saber si ha sido el embajador quien le ha recomendado ese lugar. Él dice que todo el mundo le ayuda en la embajada. Además, aunque lleva poco tiempo, cree que no le pondrán pegas en caso de solicitar un traslado. Sin embargo, BLANCA no quiere marcharse de Varsovia. RAÚL siente que desde que están en la ciudad “todo ha ido a peor”.¹³⁵⁸ Dice que se esfuerza con el idioma, que su profesora de polaco le hace preguntas sencillas, y también ha preguntado por ella. A RAÚL le falta vocabulario: “Me faltan palabras”.¹³⁵⁹ BLANCA no va a irse de la ciudad.

XXIV “El Anciano, solo. Suena el silbato. Se tiende en el suelo, boca arriba, inmóvil”.¹³⁶⁰

XXV RAÚL y MAGDA. RAÚL le dice a MAGDA que espere, que el embajador le ha recomendado lo que han de pedir: “¿Sazy zawijane?”. Ella le corrige, “Zrazy zawijane”.¹³⁶¹ Él dice que la orquesta es buena. MAGDA que qué hace él en la embajada. RAÚL responde que lee informes y hace informes de esos informes. Presta atención a los intereses de España, a allí donde el país pueda influir.

Si en escenas anteriores MAGDA explicaba cómo leía en sus traducciones acerca del trabajo de los matemáticos y la previsión de las avalanchas, ahora es RAÚL quien habla sobre pronósticos, en este caso, para “anticipar movimientos en esta parte del mundo. Supongo que el embajador lee mis informes, o alguien en Madrid. Quiero creer que alguien lee mis informes, para hacer más informes, pero no estoy seguro”.¹³⁶² RAÚL le comenta los días que asiste a clases de polaco. Por su parte, ella dice no haber visto nunca el Vístula congelado. Él siente que es hermoso. También MAGDA cree que la orquesta es buena. RAÚL le propone bailar.

¹³⁵⁶ *Op. cit.*, p. 633.

¹³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 633.

¹³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 634.

¹³⁵⁹ *Ibidem.*

¹³⁶⁰ *Ibidem.*

¹³⁶¹ *Ibidem.*

¹³⁶² *Ibidem.*

XXVI MOLAK y DEBORAH. MOLAK invita a DEBORAH a que tome asiento. Le dice que han leído su solicitud, que no se lo esperaban, pero que es libre de hacer lo que quiera, aunque le sorprende. DEBORAH se siente agradecida. Afirma que ha aprendido mucho allí, pero que ahora quiere “trabajar para los niños, y creo que ha llegado el momento de cumplir esa ilusión”.¹³⁶³ MOLAK le pregunta si tiene niños, si tiene treinta y cinco años. Ella dice que no, pero que sí tiene esa edad. Él le pide que considere su solicitud, cree que con ellos “es un honor, el máximo al que puede aspirar un cartógrafo polaco”.¹³⁶⁴ Añade que la entiende, aunque no cree que hacer mapas para niños sea “lo más útil que pueda hacer por su país”.¹³⁶⁵

Le recuerda que fue formada en Moscú, con los mejores, que no ha de pensar sólo en sí. Sin embargo, DEBORAH explica que lleva tiempo observando cómo sus mapas no se han editado tal y como ella los ha ido dibujando. “Los mapas no son editados tal y como yo los dibujo. No me afecta sólo a mí, a toda la sección. Sé que algunos de los mapas que hacemos tienen un carácter, por así decirlo, propagandístico”.¹³⁶⁶ DEBORAH señala ejemplos urbanísticos, avenidas que sólo existen en proyectos, edificios y parques que no están... MOLAK insiste en que si faltan edificios se debe a la seguridad del Estado. Pero DEBORAH cree que “también en los planos regionales hay desplazamientos y ausencias. De pueblos enteros. En nuestros mapas, este lugar figura como un hotel”.¹³⁶⁷ MOLAK sabe que ella debió aprender cómo un mapa puede acabar en manos del enemigo.

MOLAK: ¿Le enseñaron sus maestros que es responsable hacer un mapa sin considerar la posibilidad de que caiga en manos del enemigo? No podemos tomar el lápiz sin pensar qué le interesa a él: el trazado de nuestras carreteras, la ubicación de nuestras fábricas, las coordenadas de las casas de nuestros líderes, dónde dibujamos nuestros mapas. El enemigo quiere saber todo eso, y nosotros no vamos a decírselo. A menos que él se quite su propia máscara. Por cada mapa auténtico, el enemigo produce dos falsos. ¿Necesita que se lo explique, Deborah, quién es el enemigo?¹³⁶⁸

Ella replica cómo sus dibujos han sido manipulados. Dice que ha llegado a considerar que el Servicio Cartográfico es un “Departamento de Desinformación”.¹³⁶⁹ DEBORAH no puede dibujar falsedades ni aceptar que sus mapas se manipulen. MOLAK le sugiere que replantee su elección.

MOLAK: Está bien, Deborah, he entendido lo que piensa de nosotros. Ahora más que nunca estoy seguro de que debe replantearse su decisión. La delicada naturaleza de este trabajo hace que el país vigile cada uno de nuestros gestos. En tiempos turbulentos, el de cartógrafo es oficio de alto riesgo. Nadie va a impedirle trabajar para los niños, si eso la ilusiona. Pero, desde el momento en que abandone esta casa, se examinará cuanto haga y cuanto haya hecho, así como a sus familiares y amigos. Y no olvide que su apellido, hoy

¹³⁶³ *Op. cit.*, p. 635.

¹³⁶⁴ *Ibidem.*

¹³⁶⁵ *Ibidem.*

¹³⁶⁶ *Ibidem.*

¹³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 636.

¹³⁶⁸ *Ibidem.*

¹³⁶⁹ *Ibidem.*

como siempre, la convierte en sospechosa. Estoy seguro de que, en cuanto reflexione sobre ello, decidirá quedarse aquí. Nosotros la cuidaremos, Deborah. Fuera de aquí, ¿quién la protegerá?¹³⁷⁰

6.8. Constelación y rizoma

Si en el capítulo anterior remitíamos al Ángel de la historia y a la mónada oponiendo tales ideas a las del progreso y de la técnica, en este momento cabe hablar de la lectura de la constelación, especialmente, bajo la óptica del coleccionista. Ahora bien, si Walter Benjamin habla de mónadas para referirse a su idea de constelación, si Juan Mayorga habla de mapas para su idea de atlas, Jorge Wagensberg, en *La rebelión de las formas*, emplea el término “constitución” para remitir a una cartografía de la vida. Vayamos paso a paso para observar cómo los conceptos de “nervura” y rizoma pueden trasladarse al pensamiento y al teatro de Juan Mayorga.

Según Wagensberg, tal “constitución” se traduciría como “el mapa de una maraña de caminos posibles marcados con unas señales que regulan el domino de lo imposible”.¹³⁷¹ Wagensberg nos presenta una estructura monadológica de la que, como veíamos con Lladó Mas y su estudio sobre el pensamiento de Franco Farinelli, por un lado, va a tener presente el paisaje. En este caso, los afluentes, los ríos... Pero, por otro, las arterias y vasos capilares para el sistema vascular; la similitud entre el sistema nervioso y las redes de comunicación. Lo que nos interesa de su cartografía para la vida es el término “nervura de lo real”.¹³⁷² Somos conscientes que a primera vista puede existir un abismo entre esta alusión y aquello que venimos diciendo alrededor de la dramaturgia de Juan Mayorga. Sin embargo, esperamos poder explicarnos para que tal remisión no sea baladí. No sólo queremos destacar el carácter de ramificación por el que apuesta Wagensberg, en su caso, con la física cuántica, sino la similitud con lo rizomático en Deleuze y Guattari y el pensamiento al que Juan Mayorga se acoge para una cartografía de la memoria.

Según han dejado constancia Deleuze y Guattari en *Rizoma*, la escritura –escribir– está en relación con cartografiar. Análoga a la “nervura” de Wagensberg, Deleuze y Guattari prestan atención a cómo el libro, el libro-raíz, el árbol, es una imagen de la naturaleza. Como señalan estos filósofos, el interés no radica en ver cómo el libro imita al mundo como el arte a la naturaleza, sino, especialmente, en ver cómo la mirada recae en las raíces y no en el libro-árbol. Según observan Deleuze y Guattari en la naturaleza, “las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica”.¹³⁷³ Asimismo,

¹³⁷⁰ *Ibidem*.

¹³⁷¹ WAGENSBERG, Jorge, *Op. cit.*, pp. 56-57.

¹³⁷² Wagensberg explica que toma tal expresión a partir del título *A nervura do real, imanência e liberdade em Espinoza*, un artículo de Marinela Chauí, una filósofa brasileña. De ahí se interesa por ver cómo la Real Academia de la Lengua recoge la palabra nervura: “Conjunto de las partes salientes que en el lomo de un libro forman los nervios o cuerdas que sirven para encuadernar”. Y si bien encuentra preciosa esta definición para que la palabra nervura se despliegue aun a pesar de las modificaciones que en el libro puedan acontecer, la apuesta de Wagensberg por esta nervura es la “estructura ramificada, real o abstracta, que recuerda la de los nervios en el sistema nervioso”. *Ibidem*.

¹³⁷³ DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Rizoma. Una introducción*, València, Pre-textos, 2008, p. 13.

encuentran la realidad espiritual del libro en una imagen que no “cesa de desarrollar la ley de lo uno que deviene dos, dos que deviene cuatro...”¹³⁷⁴ En cierto modo, tales concepciones nos devuelven la mirada a la filosofía del paseante y a la idea del paseo a partir de De Certeau o el mirar circular en María Zambrano.

Sin embargo, si la dramaturgia de Juan Mayorga habla de una experiencia que parte de la pérdida; si hablábamos de la traducción como ese habitar entre lenguas, ese estar en el exilio, ese estar en Babel; si con Reyes Mate remitíamos a la metáfora de la vasija rota de Walter Benjamin, pero también a la grieta como el lugar del poeta; si la lectura de la constelación y sus mónadas no es sino fugaz, ahora, hablamos de cómo lo múltiple, tal y como entienden Deleuze y Guattari, puede ser trasladado al pensamiento de Mayorga.

Según estos pensadores, lo múltiple ha de entenderse como el escribir n-1, una escritura que se despliega mediante la sustracción.¹³⁷⁵ El interés en este punto es el de la cartografía, el de la reunión de los mapas en un atlas siempre a completar, a interpretar. El deseo de una traducción otra, saberse pedazo de la vasija, agujero, apertura. Pero, al mismo tiempo, destello. Oscilación, podríamos decir en el pensamiento de Deleuze; clinamen, en cambio, según Tiqqun. La escucha con la que cualquier mónada puede hacer girar cualquier constelación. “La verdad es la muerte de la intención”, recogíamos con Juan Mayorga a partir de su lectura benjaminiana, y ahí es donde entendemos que cabe pensar la sustracción. La transversalidad. Pero divergente del árbol y de su iconografía vertical. Hablamos del rizoma.

En *Rizoma. Una introducción*, Deleuze y Guattari denuncian la pseudo-multiplicidad arborescente, entienden que la multiplicidad no tiene sujeto: “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras”.¹³⁷⁶ Y, para hablar de tal multiplicidad, remiten a un concepto que definen como agenciamiento. Éste ha de pensarse en relación con el devenir —una filosofía *por venir*, diría Fernando Bárcena—, pero, sobre todo, de acuerdo con las diferentes relaciones y alianzas que pueden llegar a establecerse allí donde diferentes signos pueden conectarse entre sí. Ahora bien, a sabiendas, insistimos, que un rizoma puede romperse, volverse a conectar, volverse a romper... Deleuze y Guattari ponen como ejemplo el vuelo de una avispa alrededor de una orquídea. A partir de ese vuelo hablan de una territorialización, pero sobre todo, de una desterritorialización por la que esa avispa puede formar parte o no de esa imagen —la avispa alrededor de una orquídea—. Sin embargo, estos filósofos entienden que el meollo va más allá de una noción de mimesis por la que la avispa o la orquídea se atraen una a la otra y este algo más no es sino una

captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires

¹³⁷⁴ *Op., cit.*, pp. 12-13. En su investigación, Claire Spooner remite también a la imagen del rizoma, concretamente, a partir de Michel Foucault y de sus postulados en torno a los dispositivos de poder, que luego relaciona con el pensamiento de Deleuze y Guattari. SPOONER, Claire, *Op., cit.*, pp. 17-18.

¹³⁷⁵ En relación a la sustracción en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé puede leerse: Xavier PUCHADES, “Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 4, 1999, pp. 19-22. Puede consultarse también: RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 210-213.

¹³⁷⁶ *Op. cit.* p. 22.

la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta por un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno.¹³⁷⁷

Y en la dramaturgia de Juan Mayorga también podemos hablar de agenciamientos, concretamente, allí donde los acontecimientos se ponen en escena, se “disponen”. De acuerdo con Claire Spooner: el agenciamiento “comme toute carte, propose toujours une orientation”.¹³⁷⁸ Y entendemos que ahí también estaría lo intempestivo. Según los autores de *Rizoma*, lo que cabe es la insistencia en el ritmo, su continua continuación, pero por medio de la ruptura, por medio de la brecha. De una línea de fuga por la que cabría “producir la línea más abstracta y más tortuosa de *n* dimensiones, de direcciones quebradas”.¹³⁷⁹ Aquello que diferencia al mapa del calco. En otras palabras, el error que lleve a todo a traductor a creer que con sus palabras puede suplantar las del original. Como diría Juan Mayorga, el poder como lo sueña el impotente.

Como entienden Deleuze y Guattari, el rizoma difiere de la calcomanía, “la orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma”.¹³⁸⁰ Y ahí está la oposición entre mapa y calco, el mapa sólo puede ser creador. Como leemos en la escritura de nuestro dramaturgo, el mapa contribuye a la conexión entre campos. Frente al calco, “es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones”.¹³⁸¹

Como la escritura kafkiana, un mapa tiene diversas entradas, aunque llegue a presentarse incluso como “madriguera”.¹³⁸² Asimismo, “entrar” no es aquí interpretar, sino hacer de ello una experiencia de lo complejo. Además, ésta cambia en función del camino que se tome, ya que, como detalla Claire Spooner para la dramaturgia de nuestro autor, depende del lector, del espectador. En palabras de la investigadora francesa:

Y entrer, ce n'est pas chercher à interpreter, à trouver une signification, mais y faire l'expérience du complexe. [...] En effet la «carte du rhizome» qu'est l'oeuvre de Mayorga est changeant en fonction du cheminement que nous entreprenons, de ce qui attire ou repousse l'oeil dans le creux du lisible et du visible. Elle est tracée par le lecteur, dans les béances du text de l'auteur: comme le vrai historien qui selon Walter Benjamin va «lire ce qui n'a encore jamais été écrit», le spectateur voit et lit ce que le dramaturge n'a pas écrit.¹³⁸³

Ahora bien, Deleuze y Guattari son conscientes que, a su vez, el mapa puede ser calcado. Saben que en el mismo existir del rizoma –al cruzar sus raíces– se dan líneas de

¹³⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 23-24.

¹³⁷⁸ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, p. 373.

¹³⁷⁹ *Op. cit.*, p.26. El subrayado es nuestro.

¹³⁸⁰ *Op. cit.*, p. 29.

¹³⁸¹ *Ibidem.*

¹³⁸² DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990, p. 11.

¹³⁸³ SPOONER, Claire, *Op. cit.*, pp. 351-352.

fuga. Por ello, consideran que es necesario “volver a colocar el calco sobre el mapa”,¹³⁸⁴ pero no en términos de reproducción sino como acto de creación. Frente a la cultura arborescente, “no hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma”.¹³⁸⁵

Similar, tal vez, al mirar desde abajo, a la interrupción y a la discontinuidad benjaminiana, el rizoma se presenta como “anti-genealogía, una memoria corta o anti-memoria”.¹³⁸⁶ Cabe recordar aquí “la evidencia del esto ha sido” que anotábamos desde *La cámara lúcida* de Roland Barthes, ya que el rizoma, el mapa para Mayorga, procedería por despliegue. No estaría del todo del lado ni del dibujo ni de la fotografía; sino del devenir, del devenir otro, como destaca Claire Spooner. Desentrañar, como veíamos con María Zambrano.

Además, si al tratar *La paz perpetua* de Juan Mayorga hablábamos de cómo la historia habría sido escrita desde la guerra ignorando una historia de la paz, ésta habría sido escrita, según Deleuze y Guattari, por los sedentarios, concretamente, “en nombre de un aparato unitario de Estado”.¹³⁸⁷ Asimismo, si no existe una historia de la paz, tampoco existe una sobre la “nomadología” que sería “justo lo contrario de una historia”.¹³⁸⁸

La historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo, el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera. Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto.¹³⁸⁹

Frente a la imagen de orden desde la que se presenta el Estado, Deleuze y Guattari proponen una escritura capaz de horadar que abogue por las multiplicidades. Una escritura que desestabilice, que haga mapas y no calcos, podríamos pensar ya con Juan Mayorga. Según Deleuze y Guattari, un rizoma, un mapa, no empieza, no acaba.¹³⁹⁰ Es conjunción y,

¹³⁸⁴ DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Rizoma. Una introducción*, València, Pre-textos, 2008, p. 30.

¹³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 35.

¹³⁸⁶ *Op. cit.*, p. 36.

¹³⁸⁷ *Op. cit.* p. 53.

¹³⁸⁸ *Ibidem.*

¹³⁸⁹ *Ibidem.* En *Caminar*, Thoreau confiesa no haberse encontrado con demasiadas personas que hubiesen llegado a comprender el arte de andar. Thoreau se centra en la etimología de la palabra, que hilvana a la de *sauntering*, deambular. Remite a cómo ésta proviene de la Edad Media, en concreto, en relación con aquel o aquella que vagaba por el campo pidiendo dinero “so pretexto de encaminarse a la *Sainte Terre*”. Sin embargo, la belleza de la historia no se queda ahí, ya que, según Thoreau, “de tanto oírsele, los niños gritaban: «Va a *Sainte Terre*»: de ahí *sauntere*, peregrino. [...] Hay, sin embargo, quienes suponen que la palabra procede de *sans terre*, sin tierra u hogar, lo que, en otra interpretación positiva querría decir que no tiene un hogar concreto, pero se siente en casa en todas partes por igual. Porque éste es el secreto de un deambular logrado. Quien nunca se mueve de casa puede ser el mayor de los perezosos; pero el *saunterer*, en el recto sentido, no lo es más que el río serpenteante que busca con diligencia y sin descanso el camino más directo al mar. Sin embargo, yo prefiero la primera etimología, que en realidad es la más probable. Porque cada caminata es una especie de cruzada, que algún Pedro el Ermitaño predica en nuestro interior para que nos pongamos en marcha y reconquistemos de la mano de los infieles esta Tierra Santa” (Henry David THOREAU, *Caminar*, Madrid, Árdora Ediciones, 2010, pp. 6-7).

¹³⁹⁰ Si estamos encaminados, próximos a los rizomas estarían los fractales. Para Wagensberg, éstos serían la manera más sencilla de crear complejidad. Wagensberg habla de cómo una rama puede llegar a parecerse al árbol completo, como “un pedazo de rayo,” dice, “se parece al rayo entero”. *Op. cit.* p. 254. Si como vemos con Deleuze y Guattari la aproximación a la realidad es a través del rizoma, parte del interés de Wagensberg

como piensa Santiago López Petit en *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*, conjugar proviene de yugo, “indica la operación de unir”.¹³⁹¹

XXVII El Anciano y la Niña. El ANCIANO le pregunta a la NIÑA por qué ha vuelto. Ella dice que el mapa ya está hecho, que ya está allí, que no coma de prisa. El ANCIANO nota que ella tiene las piernas hinchadas. La NIÑA le explica que ahora las calles y la gente están más limpias, que hay toque de queda. “El resto es como antes”.¹³⁹² La NIÑA describe cómo ve la situación, cómo el teatro ha sido bombardeado, cómo ha regresado siguiendo el Vístula. El ANCIANO desea conocer qué tal está Marta Bogulova, que qué dijo sobre el dibujo. La NIÑA cree que está enferma, que debió ser muy guapa de joven, que no dijo nada. Le cuenta que en la casa había otra niña, que, por su suciedad, la miró con extrañeza. Pero Marta Bogulova le dio un beso, le dijo que podía empadronarse “como nieta suya. Venden partidas de nacimiento falsas”.¹³⁹³ El ANCIANO insiste en saber por qué ha vuelto. La NIÑA dice que siguió la “bifurcación de Sokolw. El tren toma el ramal de Treblinka”.¹³⁹⁴

XXVIII “El Anciano y la Niña tendidos en el suelo, boca arriba, inmóviles. Blanca ante su silueta vacía. Sonido de silbato. Blanca dibuja sobre su silueta”.¹³⁹⁵

XXIX DUWOVSKI y DEBORAH. DUWOVSKI interroga a DEBORAH. Le indica su nombre, su edad y su profesión. Ella corrobora la información, pero dice no ser geógrafa, sino cartógrafa. Él se interesa por el tipo de mapas que dibuja y ella responde que se trata de mapas escolares.

DUWOVSKI remite a un mapa que ha aparecido en la prensa que, según él, no parece escolar. DEBORAH explica que lo dibujó por gusto: “Llevo años preparando una guía personal de Varsovia”.¹³⁹⁶ En cambio, él quiere conocer si la editora es o no extranjera. Si es o fue amiga de Adam Rybak. DEBORAH dice que sí, que fueron amigos. DUWOVSKI le pregunta si es consciente que escapó a Occidente, que si por un casual se puso en contacto con él. Ella dice que sí, pero que ni le ha llamado ni ha ido a su casa, que no recuerda quién le dijo que Rybak había huido, ni con qué palabras se enteró. DUWOVSKI le muestra un mapa encontrado en la casa de Rybak. DEBORAH cree que bien puede habérselo dado ella como algún amigo en común.

Sin embargo, a la pregunta de éste, DEBORAH no sabe cuántos amigos en común tienen. Él quiere saber si ella piensa en alguien, pero dice que no. Tampoco cree que Rybak

se centra en pensar qué de fractalidad se comparte entre animales y plantas. Por ello, observa el entorno, las formas y la temperatura de éstos. Sin embargo, si hay un aspecto que de su pensamiento nos llama poderosamente la atención es el de la relación del dentro con el afuera. Es decir, cómo los animales —a excepción, señala, de algunas medusas y estrellas—, son fractales tal y como por fuera lo son las plantas. Entre varios ejemplos, Wagensberg piensa en el sistema circulatorio y remite a la imagen que de éste recoge la Enciclopedia de Diderot y D’Alambert.

¹³⁹¹ LÓPEZ PETIT, Santiago, *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*, Barcelona, Bellaterra, 2003, p. 156.

¹³⁹² *Op. cit.*, p. 637.

¹³⁹³ *Ibidem.*

¹³⁹⁴ *Ibidem.*

¹³⁹⁵ *Ibidem.*

¹³⁹⁶ *Op. cit.*, p. 638.

se haya llevado mapas suyos al extranjero. DUWOVSKI desea conocer si DEBORAH cobró por ese mapa. Dice que no. Él le muestra una copia de un mapa suyo, que fue encontrada en Holanda. Pero DEBORAH afirma no enviar mapas al extranjero. DUWOVSKI considera si dibujar mapas debería ser una tarea del Estado. “¿Qué pasaría si cada cual quisiese hacer su propio mapa? Nos hemos pasado la mañana mirando éste. ¿Qué representa?”¹³⁹⁷ “La Varsovia de Gombrowicz”, dice DEBORAH mientras explica cómo su idea es mostrar algunos momentos y lugares importantes para el escritor. “La idea es componer un *atlas* de mapas biográficos siguiendo los pasos de distintos hombres. Resulta asombroso comparar algunos de esos mapas. Ver cómo hombres separados por siglos eligen las mismas calles, los mismos rincones”.¹³⁹⁸

Sin embargo, DUWOVSKI cree que puede deberse a lo contrario, “que dos personas vivan al mismo tiempo en una misma ciudad, pero en mundos diferentes”.¹³⁹⁹ Considera que sus cartógrafos creen que DEBORAH no trabaja en ningún atlas. Señala en el mapa “los lugares de los que debería apoderarse una revuelta para dominar Varsovia. Un documento muy útil para los enemigos del Estado”.¹⁴⁰⁰

DUBOWSKI: Un plan para estrangular los nudos de comunicación y transporte de Varsovia.

DEBORAH: ¿De qué se me acusa?

DUBOWSKI: «Deborah Mawult. Cuarenta y nueve años. Cartógrafa. Hace mapas escolares y para la prensa, especialmente para *Przekrój*. También hace mapas para sus amigos, entre los que se encuentra Adam Rybak». ¿De qué se la acusa? ¿Sabotaje? ¿Terrorismo? ¿Alta traición? Todavía no sé de qué se la acusa. Se lo diré cuando me explique qué representa este otro mapa.

DEBORAH: La Varsovia de Chopin.¹⁴⁰¹

DUWOVSKI se pregunta si no es una paradoja “que a Hitler le pusieran una bomba bajo una mesa llena de mapas”.¹⁴⁰² Le muestra a DEBORAH una fotografía. La imagen es de Jan Zavlocki, a quien le explotó una bomba en la calle, cerca de Pulawska 22. Él no era el objetivo, dice, sino el que vive en esa dirección. Jan iba al parque a volar una cometa. DUWOVSKI detalla que “los autores han sido detenidos. Les hemos encontrado este mapa «La Varsovia de Chopin»”.¹⁴⁰³ DEBORAH no sabe nada de esa explosión. DUWOVSKI le explica que antes de la guerra su abuelo tenía una librería. Dice haber aprendido de él todo acerca del papel. “El tacto, el olor, puedo distinguir calidades por el olor. Antes de la guerra había un papel de calidad que no he vuelto a ver en Varsovia”.¹⁴⁰⁴ Y quiere saber con qué papel trabaja DEBORAH, si utiliza lápices Tindall, si hace esbozos antes de pasar al mapa. Ella dice que papel Szondi 75 y lápices Lefranc, que no sabe nada de la explosión.

¹³⁹⁷ *Op. cit.*, p. 639.

¹³⁹⁸ *Ibidem*. El subrayado de “atlas” es nuestro.

¹³⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*.

¹⁴⁰² *Ibidem*.

¹⁴⁰³ *Op. cit.*, p. 640.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*.

DUBOWSKI: Los mapas los carga el diablo. ¿Es responsable el dibujante de cómo otros usan sus mapas? Yo creo que no. Yo creo que usted hizo este mapa sin saber para qué iban a utilizarlo. También creo que va a escribirme ahí los nombres de las personas en cuyas manos deja sus mapas. ¿Le apetece un bombón? Puede tomarlo con toda confianza. Es un Wedel, inimitable.¹⁴⁰⁵

XXX El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA le dice al ANCIANO que, según su padre, ya no hay trenes en Umschlagplatz, que tampoco llevan gente a la plaza. El ANCIANO cuenta los días, los multiplica por seis mil. La NIÑA le pide que abra la boca, le dice que esa noche va a salir.

6.9. Por un mapa imposible

Como hemos señalado de la mano de Reyes Mate, es en los nietos donde reside el poder para reparar las injusticias hacia sus abuelos. Y en *El cartógrafo* de Juan Mayorga la NIÑA y el ANCIANO dibujan juntos el mapa del gueto, el mapa con el que BLANCA podrá enfrentarse a ella misma y a la ausencia de su hija Alba.

La noción de generaciones no es baladí, según escribe Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, contribuye a abrir el pasado hacia los allegados, pero también a “ensanchar el círculo de los próximos”.¹⁴⁰⁶ Permite aceptar que la historia carga con “los muertos del pasado cuyos herederos somos nosotros”.¹⁴⁰⁷ Tal y como veíamos con De Certeau, también para Ricoeur toda operación histórica –y Juan Mayorga es consciente– puede entenderse como un acto de sepultura, como un acto ritual siempre renovado. Como podemos imaginar, dicho acto ha de vincularse con el compromiso, la tarea del historiador que, en *El cartógrafo*, es también la de la relación de la nieta con el abuelo y la ciudad. En palabras de Ricoeur:

No un lugar, un cementerio, simple depósito de osamenta, sino un acto renovado de enterramiento. Esta sepultura escrituraria prolonga, en el plano de la historia, el trabajo de memoria y el trabajo de duelo. El trabajo de duelo separa definitivamente el pasado del presente y da paso al futuro. El trabajo de memoria alcanzaría su objetivo si la reconstrucción del pasado lograra suscitar una especie de resurrección del pasado. [...] ¿No es ilusión de todo historiador llegar, detrás de la careta de la muerte, al rostro de los que existieron en otro tiempo, actuaron y sufrieron e hicieron promesas que dejaron sin cumplir? Éste sería el deseo más disimulado del conocimiento histórico. Pero su cumplimiento continuamente diferido ya no pertenece a los que escriben la historia; está en las manos de los que hacen la historia.¹⁴⁰⁸

De modo similar, en *Història. Entre la ciència i el relat*, François Dosse detalla cómo la noción de generación se presenta no sólo en tanto que mediación entre seres de diferentes

¹⁴⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁰⁶ RICOEUR, Paul, *Op. cit.*, p. 515.

¹⁴⁰⁷ *Op. cit.*, p. 649.

¹⁴⁰⁸ *Ibidem*.

edades sino entre tiempos –público y privado–: “La noció de generació permet consignar el deute, enllà la finitud de l’existència, més enllà de la mort que separa els avantpassats dels contemporanis”.¹⁴⁰⁹

Como sabemos, la intención de Juan Mayorga en su dramaturgia, y muy especialmente en *El cartógrafo*, es la de pensar el detalle para la práctica teatral, para un mapa que no puede ser neutral. Ahora bien, cabe recordar que, en relación con ese compromiso, en relación con lo contemporáneo, Juan Mayorga –coleccionista– recolecta el pensamiento de Walter Benjamin. Recolecta unos mensajes –mapas– que llevarían al propio dramaturgo a desear, a anhelar, a estar a la espera, a la escucha de un traductor. Además, como en Deleuze y Guattari, el mapa que aborda Mayorga presenta un carácter de multiplicidad, de desterritorialización. En todo caso, como en *581 mapas*, hablamos de un mapa personal.

En *Contra el mapa*, Estrella de Diego se plantea si la eternidad y el espacio no han sido sino una convención que Occidente habría querido establecer a través de los mapas. De Diego ha observado cómo los surrealistas se relacionaron con ellos, cómo perseguían su diseño, cómo se interesaban por una parte u otra... Considera que en todo mapa existe una reflexión que no es únicamente geográfica, que su configuración no sólo depende del lugar desde dónde éste haya sido hecho, sino de cómo allí se definan “los espacios y el mundo, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta”.¹⁴¹⁰

Además, Estrella de Diego se pregunta también por cómo las imágenes y los mapas pueden ser traducidos en tarjetas postales, *souvenirs*, fragmentos de mundo que pueden ser llevados a casa, puestos en el bolsillo, coleccionados. Observa cómo la tarjeta postal y el mapa terminan por reunir, por sintetizar, una colección irrealizable.¹⁴¹¹ Para De Diego, la función de éstos estaría próxima a la de la etiqueta, que intentaría convertir su contenido –la selección– en un mundo completo. Una ilusión donde la parte trataría de sustituir al todo. De hecho, destaca cómo en esas imágenes el presente querría contenerse hasta el punto de afirmar que “las postales [...] poseen una vida paralela que no nos necesita.

¹⁴⁰⁹ DOSSE, François, *Història. Entre la ciència i el relat*, València, Universitat de València, 2001, p. 85.

¹⁴¹⁰ De Diego se interesa además por cómo en el tiempo de los surrealistas el mapa podría ligarse con las políticas que Francia habría establecido desde finales del siglo XVIII y que seguía vigente en 1929 y que, si entendemos bien, pretendían presentar París como la imagen del mundo. DIEGO, Estrella de, *Contra el mapa*, Madrid, Siruela, 2008, p. 15. De Diego remite a *Del rigor en la ciencia* y *Atlas*, de Borges Sobre el primero, recuerda cómo el arte de la cartografía consiguió hacer coincidir que el mapa de una provincia ocupase una ciudad entera mientras el mapa del Imperio ocupaba toda la provincia. Según De Diego, en *Atlas*, Borges reflexionaría acerca de la fragilidad y la fragmentación “del mapa, que obliga a aprender a ver de otra manera: romperse”. *Op. cit.*, p. 95.

¹⁴¹¹ Esta idea nos recuerda cómo el personaje de la película de *Arrebato*, de Iván Zulueta, detenía su mirada en los cromos. También, cómo la idea de estampilla benjaminiana podría trasladarse a la postal de *El tragaluz*, de Buero Vallejo. Nos referimos a la escena en la que EL PADRE habla con MARIO acerca de cómo salvar a aquel que habita la postal. “EL PADRE: (Sin mirarlo). Sólo cuando hay mucha gente. Si lo recortas entonces, los partes, [porque se tapan unos a otros.] Pero yo tengo que velar por todos y, al que puedo, lo salvo. / MARIO: ¿De qué? / EL PADRE: De la postal. [...]” (Antonio BUERO VALLEJO, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de Ricardo DOMÉNECH, Madrid, Castalia, 1971, p. 224). Con la salvación de la postal, Abellán entiende que Buero trataría de hablar de las posibilidades de tener una vida propia, no “imagen fija, seca, acartonada y esclerótica” (José Luis ABELLÁN, “Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento”, en Ana María LEYRA (ed.), *Op. cit.*, p. 170).

Representan ese momento feliz y la garantía de qué será feliz para siempre: perfectas y a la mano, igual que el mapa”.¹⁴¹²

Según De Diego, en las postales existe cierto carácter fúnebre que quiere organizar el mundo, aspecto que la lleva a establecer vínculos con la cartografía, al menos, a no ser que por colección se entienda también la idea de su imposibilidad: “postales como antipostales”.¹⁴¹³ De Diego destaca también el caso de la *perspectiva artificialis*. Se pregunta si su aparecer se hilvana con la tendencia hacia la absolutización de un espacio total. Cómo la perspectiva, en tanto que estrategia de representación, “termina por asociarse a cuestiones ideológicas y, más concretamente, a una fórmula de control que la clase dominante [...] establece sobre el resto”.¹⁴¹⁴

Con la *perspectiva artificialis*, podemos afirmar junto con De Diego, nos enfrentamos a una realidad que delimita la mirada, sobre todo allí donde la Ilustración perfecciona sus políticas coloniales e imponga con sus mapas el dibujo –la lectura– del mundo que Occidente quiere poseer. En la línea de Juan Mayorga, como abordan Deleuze y Guattari con el rizoma, según De Diego cabe “rasgar el mapa, el atlas, el mapamundi es otra forma de enfrentarse a la hegemonía de las convenciones”.¹⁴¹⁵ Nombrar otra vez el mundo, profanarlo diría Giorgio Agamben, pero a sabiendas que “el mapa no puede jamás acabar de nombrar ni dibujar”.¹⁴¹⁶

XXXI DARKO y DEBORAH. DARKO lamenta que la solicitud de Deborah siga en espera, que reciben muchas y no pueden ayudar a todo el mundo, sus prioridades son el personal sanitario, y ella es cartógrafa y los de más de cincuenta han de ser médicos o enfermeros. DEBORAH dice haber estudiado el mapa que se publicó en el periódico, el mapa con el que encontraron a los francotiradores. Explica que ese mapa lo tuvo que hacer alguien que conoce tanto Sarajevo como su propio cuerpo.

Ha crecido allí, conoce cada rincón, qué hay detrás de la puerta. Las posiciones de disparo han sido elegidas por alguien que, esté donde esté, ve Sarajevo desde dentro. Un mapa con los puntos desde los que unos pocos rifles pueden aterrorizar a toda la ciudad.¹⁴¹⁷

DEBORAH insiste en cómo “el sitiado tiene que verse con los ojos del sitiador”,¹⁴¹⁸ como en el Cuento de *Capercita Roja* al que se alude al inicio de la pieza. DEBORAH se ofrece para hacer un mapa de la ciudad, pero desde abajo, desde las alcantarillas. “Las aceras invisibles, las zonas ciegas bajo los puentes, las horas en que la sombra va cubriendo las calles...”¹⁴¹⁹ DARKO cree que un mapa así les sería útil. Hablará de ello a sus superiores,

¹⁴¹² DIEGO, Estrella de, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴¹³ *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴¹⁴ *Op. cit.*, p. 32.

¹⁴¹⁵ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁴¹⁶ *Ibidem*.

¹⁴¹⁷ *Op. cit.* p. 641.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*.

¹⁴¹⁹ *Ibidem*. Esta apreciación rimaría con la poética que desarrolla Lluïsa Cunillé en *Barcelona mapa de sombras*. Puede leerse “Sobre (vivir) las sombras y los hilos”, *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics*, nº 3, julio-diciembre, 2008, pp. 3-38. <http://www.uv.es/liquids/liquids3/espanoldef.html> (Última consulta 1 de septiembre de 2013).

la llamarán. Sin embargo, DEBORAH siente que él no la cree, que la “toma por una vieja loca. Mire esta carpeta, llevo toda la vida dibujando. Mi mapa salvaría vidas”.¹⁴²⁰ DARKO concluye que ha de consultarlo. DEBORAH necesita ir allí. A Sarajevo.¹⁴²¹

XXXII El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA le comenta al ANCIANO por dónde pasa el nuevo muro, “los nuevos límites”.¹⁴²² Le propone nuevos códigos para diferenciar el mapa anterior del de ahora: “horizontales para antes, verticales para hoy. ¿O mejor rayas y puntos?”¹⁴²³ La NIÑA remite al camino que su padre realiza dirección al taller de uniformes. Sin embargo, ésta precisa que hay un punto donde su padre entra en un edificio del que no sale hasta la tarde. Le muestra galletas y jabón que cree que su padre ha traído de allí. La NIÑA detalla cómo desde una ventana ha visto que hay dos policías judíos en la puerta. Dice que también los alemanes entran y salen. Hoy lo ha visto. “De la pared cuelga un gran mapa del gueto. Los alemanes le pasan papeles y él dibuja en el mapa. Siempre vuelve con algo”.¹⁴²⁴ La NIÑA se dispone a lavar al ANCIANO. Luego, será él quien la lave, dice.

6.10. Acontecimiento y memoria

No nos salvaremos solos
Marina GARCÉS

En *las prisiones de lo posible*, Marina Garcés nos cuestiona si cabe hablar de las prisiones de lo posible aun cuando los posibles no dejan de configurar un mismo mundo. Una realidad que “no deja nada fuera ni se tiene a sí misma como límite”.¹⁴²⁵ Entendemos que la invitación de Garcés es la disposición a morder la realidad, la pregunta por “cómo pensar lo inacabado de lo real de tal forma que nos pongamos en situación de hacer, deshacer y rehacer el mundo y a nosotros mismos”.¹⁴²⁶ De este modo, Garcés piensa que la relación con el mundo, la relación con la cartografía, ha de ser otra, y así lo entendemos también con la escritura de Juan Mayorga, que no está fija, que se presenta en movimiento. Asimismo, según Garcés:

¹⁴²⁰ *Ibidem*.

¹⁴²¹ Si bien en nuestro análisis no hemos abordado toda la dramaturgia de Juan Mayorga, por lo que la idea cartográfica de teatro se refiere cabe señalar la pieza *Los yugoslavos* y *Una carta desde Sarajevo*. En esta última, un CIEGO entrega a un JOVEN una carta para que se la traduzca en voz alta. La última frase de la carta es: “Necesito pensar que aún vive alguien a quien pueda querer”. Y sin embargo, esas no son las últimas palabras, ya que, como aprecia el JOVEN, la carta presenta una posdata, una tachadura y una “anotación al margen”. El Joven lee –traduce– lo tachado (“El señor Sukic no quiere que entre usted y él haya otra relación que el olvido”) y también la anotación al margen (“El señor Sukic siente que no ha sido justo con usted. Reconoce que sólo la desesperación le llevó a hacerle responsable de la desgracia. Todavía no se siente preparado para volver, pero sabe que algún día lo hará. Mientras tanto, entre usted y él no se imponga el olvido. Le pide cualquier noticia de su vida. El nombre de un lugar al que dirigir sus pensamientos. Necesita pensar que aún vive alguien a quien pueda querer”). A éstas palabras el JOVEN añade: “Esta última frase está escrita por otra mano. Es su letra. La letra de Darko” (Juan MAYORGA, *Teatro para minutos*, Ñaque, Ciudad Real, 2009, pp. 73-76).

¹⁴²² *Op. cit.*, p. 642.

¹⁴²³ *Ibidem*.

¹⁴²⁴ *Ibidem*.

¹⁴²⁵ *Op. cit.*, p. 121.

¹⁴²⁶ *Op. cit.*, p. 122.

En el fin sin fin de las prisiones de lo posible, hacer y deshacer mundos sólo puede tener un sentido: hacer inservible el mapa que dibuja los caminos de la realidad; abalanzarse sobre él hasta invalidar su orden infinito.¹⁴²⁷

Cartografiar el detalle, a sabiendas que el mapa último quedará por cartografiar: “Pensar lo posible contra lo posible”.¹⁴²⁸ En este sentido, Garcés remite a cómo Maurice Blanchot, Jacques Derrida o Gilles Deleuze han tratado de pensar tanto la posibilidad como el acontecimiento. Para los dos primeros, explica Garcés, habría que entender el acontecimiento en relación con lo imposible, mientras que, en el caso de Deleuze, se asistiría, señala, a una confrontación con lo impensado. Bien podemos sumar a esta última mirada la de Fernando Bárcena, concretamente, la que desarrolla en *El aprendiz eterno*, donde entiende el acontecimiento como aquello que llega sin anticipación:

Irrumpe y rasga la continuidad de una determinada experiencia del tiempo. Si hay acontecimiento, su rasgo principal es que jamás sea predicho, anticipado, programado o decidido de antemano.¹⁴²⁹

Marina Garcés recoge cómo para Blanchot el acontecimiento remitiría a la oscuridad; para Derrida a lo fantasmal y para Deleuze a la incorporealidad y, sin embargo, “indecible, impresentable, irreconocible, el acontecimiento no puede [...] pensarse más allá de la realidad o ser buscado en su fondo”.¹⁴³⁰ De este modo, el acontecimiento pasaría a formar parte de un encuentro, tal vez, de una encrucijada –y pensamos aquí en la cuadrícula final de *El cartógrafo*– que haría “saltar todos sus parámetros: la acogida de una alteridad radical como invención imposible; la invención de alianzas impensadas como creación de nuevas posibilidades de vida”.¹⁴³¹

Asimismo, tanto la destrucción en Walter Benjamin como el hacer de la NIÑA de los lápices de *El cartógrafo* no parecen estar demasiado alejadas de esa mirada. Ahora bien, de presentárenos esta “destrucción” como violenta lo sería, entendemos, de acuerdo a la noción de apertura que, siguiendo con Marina Garcés, habría de hilvanarse en relación a un encuentro entre posibilidad y necesidad: “la necesidad de lo fortuito, que nos hace asistir a la emergencia de unos posibles que no se escogen”.¹⁴³² Lo intempestivo y la esperanza van de la mano en Juan Mayorga y, en este sentido, el tiempo, incluso sin ideal de salvación, puede abrirse. Pero para ello, para tal apertura, cabe *pensar* el acontecimiento, querer

¹⁴²⁷ *Op. cit.*, p. 123.

¹⁴²⁸ *Ibidem*.

¹⁴²⁹ BÁRCENA, Fernando, *El aprendiz eterno*, Madrid, Miño y Dávila, 2012, p.71. Según Bárcena frente al acontecimiento pueden adoptarse dos tácticas. La primera sería la de su aceptación hasta su disolución “en un modelo prefigurado”. El filósofo remite cómo gran parte de la pedagogía moderna ha subrayado de ese modo “el proceso del acto pedagógico («proceso» pensado como mero conjunto de secuencias calculables),” todo ello sin atender debidamente al carácter, digamos de novedad, que presentaría el acontecimiento en sí. Para Bárcena, esto conlleva a observar que la singularidad y la significación de éste están escindidas. Cada singularidad podría verse como un posible calco del patrón definido: “cada singularidad no vale por sí misma, sino en la medida en la que encaja en modelos previamente dados”. La segunda táctica sería, piensa Bárcena, la de cómo el acontecimiento puede ser narrado. Ahora bien, lo que el filósofo quiere dejar claro es la posición de cómo la singularidad precisaría ser narrada “para ofrecer su testimonio” aún cuando el acontecimiento no contenga, entendemos, ni explicaciones causales ni otras regularidades. *Op. cit.*, p. 72 y 185.

¹⁴³⁰ *Op. cit.*, p. 185.

¹⁴³¹ *Op. cit.* p. 187.

¹⁴³² *Ibidem*.

producirlo. La pregunta que la autora de *En las prisiones de lo posible* nos lanza es cómo. Su apuesta es la de crear una nueva sensibilidad:

El acontecimiento no es una confrontación con lo impensado sin ser al mismo tiempo el choque, la visión de lo intolerable. «Lo intolerable no es una justicia enorme sino el estado permanente de la banalidad cotidiana» o, dicho de otro modo, la estupidez y la bajeza que son propias de cada tiempo. Por eso el acontecimiento es siempre intempestivo, y lo es doblemente: por lo que da a ver y por lo que exige. En la visión de lo intolerable reluce el destello de la posibilidad de otra cosa; un posible puro, «ese momento extrañamente polívoco en el que todo es posible». “El acontecimiento es la apertura de un campo de posibles que no es neutro (lleva inscritas las marcas de un problema, de un sentido, de una visión) pero en el que no hay nada dado, ninguna posibilidad por escoger y realizar. Ya no hay entonces opciones o alternativas que se sustenten: el mapa se rompe bajo la violenta necesidad del encuentro con lo impensado del mundo.”¹⁴³³

No insistiremos ya en torno al “todo es posible”. Sin embargo, sí es preciso anotar que Marina Garcés nos traslada su preocupación por el peligro de anudar los fines con los medios a la hora de vincular el “cumplimiento de lo posible a las capacidades y finalidades, a los éxitos y los fracasos de la voluntad”.¹⁴³⁴ De este modo, nos detendremos en cómo para Garcés pensar, crear y experimentar se encuentran del lado del deseo, aspectos que pueden leerse, entendemos, en *El cartógrafo* y, muy especialmente, en la idea de atlas con la que Juan Mayorga define su dramaturgia y que, aquí, se relaciona con la actualización —que nos vuelve a Walter Benjamin —y el devenir— a Deleuze—:

Una producción de realidad que no se propone dotar de existencia a fantasmas que esperan su transfusión de sangre sino que actualiza virtualidades ya reales en un proceso creativo que avanza por diferenciación y conexión. Este proceso no determina el progreso ni la evolución de la realidad. No establece las pautas del programa de su transformación. Hace lo múltiple, hace rizoma, crea bloques de realidad que no se definen por el conjunto de sus elementos ni por su término. *Devenir* es el proceso del deseo: a partir de formas que ya tenemos, el sujeto que somos, los órganos que nos componen y las funciones que integramos, devenir es trazar vecindades nuevas, zonas de coexistencia que no proceden por imitación, identificación o correspondencia sino que multiplican las dimensiones de lo real por contagio y destruyen, así, la ortodoxia del pensamiento y las leyes del sentido común.¹⁴³⁵

Marina Garcés piensa lo múltiple como forma de resistencia, como lugar donde llevar “cada presente a hasta su propio límite”,¹⁴³⁶ eso sí, en tanto que potencia, de acuerdo con la autora, para pensar, crear y experimentar. Es decir, llevar la mano al fuego, tal y como el dramaturgo Paco Zarzoso defiende de forma insistente en sus talleres de escritura.

No hablamos de un mundo otro, sino de éste. De afirmar el azar de un golpe —«celebrar el azar», decíamos al principio de estas páginas con Diana González en relación a la tragedia—. Garcés insiste en que querer “el acontecimiento y cumplir su campo de

¹⁴³³ *Op. cit.* p. 190.

¹⁴³⁴ *Ibidem.*

¹⁴³⁵ *Op. cit.* p. 191.

¹⁴³⁶ *Op. cit.* p. 192.

posibles es afirmar este vínculo impensable entre el hombre y el mundo y creer en él como en lo imposible”.¹⁴³⁷ Ser jugador, entendemos con la autora, donde la contingencia produzca vida.

Y sin embargo, en este mirar al ser humano y al mundo no hay lazo. Como piensa la filósofa, sólo amor. No estamos ya en el universo de Leibniz. No en una arquitectura sin abismos. Como la cuadrícula a la que la NIÑA de los lápices le dará la vuelta, estamos, piensa Garcés, frente a una diversidad que “no está dispuesta a dejarse integrar en un mundo solo. El mundo estalla en muchos mundos, pero no hay otro”.¹⁴³⁸ Similar entonces a la destrucción de Walter Benjamin que sigue Mayorga, creer en el mundo es, según la pensadora, “aspirar al mundo como mundo por demoler aún”.¹⁴³⁹ Pero sin esperar nada, piensa. Nada que no sea hacer “inservible el mapa que explica, justifica y hace transitable lo real”.¹⁴⁴⁰

Un acontecimiento sin sujeto pero mío, tuyo, nuestro, lugar de una nueva subjetividad. Sus marcas no son ahora las de una única tendencia que atraviesa una totalidad contradictoria y prefigura su transformación total. Son las marcas de un cuerpo, mío tuyo, nuestro, al que no le da la gana estar atravesado por un mundo que a la vez se le hace extraño. Son las marcas de un lenguaje que siempre balbucearemos juntos y que se rebela contra la obviedad de lo que el mundo sabe y contra la estupidez de no tener nada que decir.¹⁴⁴¹

En *las prisiones de lo posible*, la filósofa insiste en que el sentido es preguntarse por qué puede ocurrir. Como desarrollábamos en “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*”, Deleuze afirma que un acontecimiento no es lo que ocurre, sino que “es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace señas y nos espera. Lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre”.¹⁴⁴² En cambio, para Derrida, hablar de acontecimiento es hablar de aquello que llega como otro, que, al fin y al cabo, se presenta en tanto que sorpresa.

En *El cartógrafo* de Juan Mayorga existe una intención de realizar una acción que, como sabemos, podrá ser leída en tanto que acontecimiento. El interés no es el de indagar en la muerte de ALBA, la hija de BLANCA y RAÚL, sino en ver cómo la pieza teatral de Mayorga aborda la ficción. Como ocurría en *Himmelweg*, también aquí encontramos ecos de barbarie difíciles de aceptar. Sin embargo, lo urgente es acercarse, entendemos, a la noción de acontecimiento como posibilidad que, siguiendo a Derrida, defiende Joan-Carles Mèlich:

Hay que darse cuenta que el acontecimiento –en Derrida– no solamente es lo que sucede sino también lo que *puede* suceder. El acontecimiento es una posibilidad, es *la* posibilidad humana, la posibilidad que muestra la extrema *finitud* de la *condición* humana. [...] El

¹⁴³⁷ *Ibidem*.

¹⁴³⁸ *Op. cit.* p. 194. Tal vez el pensamiento de Marina Garcés coincida aquí con el de Paul Ricoeur, concretamente, por cómo de renovarse “el principio leibniziano de razón suficiente –cómo la diversidad, la diferencia, los fenómenos constituyen el todo– podría hablarse de “colectivo singular”, idea que, si leemos bien, Ricoeur ve próxima a la mirada de la dialéctica de la historia. RICOEUR, Paul, *Op. cit.* p. 402.

¹⁴³⁹ GARCÉS, Marina, *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Bellaterra, 2002, p. 200.

¹⁴⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁴¹ *Op. cit.* p. 194.

¹⁴⁴² DELUEZE, Gilles, *Lógica del sentido*, edición electrónica: www.philosophia.cl (Última consulta 13 diciembre 2013).

acontecimiento es una ruptura del (mi) mundo. Abre, entonces, una grieta que no puede ser soldada. A lo sumo puede suturarse, pero a condición de aceptar que siempre (nos) queda una marca, una huella, una cicatriz... imposible de borrar... El acontecimiento abre un *trauma*.¹⁴⁴³

De este modo, según Deleuze, habría un componente en aquello que ha sucedido y que, a su vez, nos espera. En este sentido, Mèlich insiste en que dicho acontecimiento habría de conllevar a una transformación, a una respuesta, aunque para ella no contemos “con referentes firmes y seguros”.¹⁴⁴⁴ El acontecimiento formularía una pregunta, en cierto modo, tal y como la formula Mayorga a partir de la ciudad de Varsovia, concretamente, a través de RAÚL, que trata, digamos, de equilibrar a BLANCA.¹⁴⁴⁵ Mèlich habla de una dimensión dramática. Según el sociólogo, ésta aparecería cuando el trauma se ha vuelto insoportable, cuando se ha convertido en espectro: “el trauma nos recuerda insistentemente que en mi presente perviven ausentes, situaciones ausentes, personas ausentes, anhelos ausentes”.¹⁴⁴⁶ Asimismo, en *El cartógrafo*, Juan Mayorga trataría de ofrecernos una lectura de cómo gracias a la “memoria compartida de ese trauma [...] se puede articular una ética y una política que nos permite seguir viviendo, el querer vivir que reclama López Petit”.¹⁴⁴⁷ Según escribe Emmanuel Lévinas en el *Humanismo de otro hombre*:

La apertura es lo descarnado de la piel expuesta a la herida y al ultraje. La apertura es la vulnerabilidad de una piel ofrecida, en el ultraje y en la herida, más allá de todo lo que puede mostrarse, más allá de todo lo que... puede exponerse a la comprensión y a la celebración. En la sensibilidad, “se pone al descubierto”, se expone un... desnudo de una piel ofrecida al contacto, a la caricia que siempre, y aún en la voluptuosidad equivocadamente, es sufrimiento por el sufrimiento del otro.¹⁴⁴⁸

XXXIII RAÚL y BLANCA. RAÚL recrimina a BLANCA que no haya cogido el teléfono. Le dice si puede mirarle. Ella responde que se ha dedicado al mapa. Él le informa que ha hablado con su familia, que ha de volver a Madrid, que allí la cuidarán. BLANCA dice “no” y RAÚL le pregunta si de verdad se trata de un mapa.

BLANCA: Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio.¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴³ MÈLICH, Joan-Carles, *El otro de sí mismo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Textos del cuerpo, 2010, p. 45 y pp. 45-46.

¹⁴⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁵ Según Agamben, “casi ninguno de los principios éticos que nuestro tiempo ha podido creer reconocer como válidos ha soportado la prueba decisiva, la de una *Ethica more Auschwitz demonstrata*” (Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer III. El archivo y el testigo*, València, Pre-textos, 2005, p. 10).

¹⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁴⁷ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁴⁴⁸ LÉVINAS, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, *Op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁴⁴⁹ *Op. cit.* p. 643.

BLANCA le cuestiona a RAÚL por qué nunca hablan de ella. Según él, eso les hace daño. BLANCA se pregunta dónde estaban mientras Alba estaba sola. RAÚL opina que nadie podía imaginárselo. Ninguno de los dos percibió en ella la tristeza.

BLANCA: Se podría hacer al revés. Se podría ir por el mundo dejando trozos del cuerpo.

RAÚL: ¿Me dejas ver cómo lo haces?... Deja que me quede, por favor.

BLANCA: ... A las cinco todavía estaba allí, yo entré en su cuarto a las cinco. Tenía los ojos cerrados pero no dormía, ahora sé que no dormía, no la besé, ojalá la hubiera besado. Me pesaban las piernas de tanto bailar, la cabeza me dolía de beber y reír, sólo quería meterme en la cama. A veces sueño que otra vez es aquel domingo y la despierto con un beso. «Arriba, Alba, hace un día precioso, no lo malgastes». Debería haberla besado. Debíó de salir poco después, oí sus pasos, salió sin besarnos, sin decir nada, sin hacer ruido, ojalá hubiera dado un portazo, ojalá se hubiera ido gritándonos, ojalá nos hubiera insultado. Ojalá me hubiera pegado. Tuvo que salir antes de las seis, a las seis fui a su cuarto y ya no estaba. El armario estaba abierto, dudó si ponerse la camisa roja, se la puso, estaba tirada en el suelo, al final eligió la blanca. El pelo se lo cortó después de vestirse, la camisa roja no tenía pelos. A veces pienso que la vi salir, llevaba el pelo muy corto y antes de salir volvió la cabeza hacia atrás, sonriéndome, pero no es verdad, lo habré soñado después o lo soñé antes, esa sonrisa tengo que haberla soñado. No encontré las tijeras, sólo su pelo sobre la cama. Desde casa a ese parque hay dos horas, hora y media si caminas deprisa, no fue por el camino más corto, la vieron pasar por aquí y por aquí, no sabía dónde iba, no sabía que estaba yendo hacia allí, nunca antes ha estado en ese parque. Al hombre del bar le llamó la atención una chica descalza en una mañana tan fría, el pelo mal cortado, la camisa blanca, aquí la vio el hombre del bar, aquí la mujer del quiosco, no sabe dónde va. Oye sus propios pasos. Camina eligiendo siempre la calle más estrecha, no sabe dónde está, nunca ha pisado estas calles, no está lejos de casa, la veríamos si pudiéramos mirar en línea recta. Si alguien se aproxima, ella cambia de acera y aprieta el paso, echa a correr hacia delante, ya no puede volver, se echaría a dormir en la acera, se dejaría caer, tiene miedo de quedarse dormida, lleva días sin dormir, daría cualquier cosa por cerrar los ojos y dormir, aquí nadie va a molestarla, entre los columpios, no hay nadie en el parque, tiene frío, ese perro no va a molestarla, perro sin dueño, entre los columpios, cierra los ojos, por fin está en paz, por fin sonrío.¹⁴⁵⁰

6.11. “He escrito la palabra palabra y estoy tratando de decirte algo”¹⁴⁵¹

Blanca dice: “Se podría ir por el mundo dejando trozos del cuerpo”. Tal y como argumentábamos en “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*”, parece que en ese instante exista en ella un deseo de olvido. Aun así, éste sería fugaz, permitiría a Blanca expresar el miedo a no poder compartir su herida. Asimismo, en *El cartógrafo*, Juan Mayorga parece sugerir cómo “ese carácter corpóreo del trauma hace inevitable su presencia en el presente, pero para problematizar la relación entre el trauma y su comunicabilidad”.¹⁴⁵²

¹⁴⁵⁰ *Op. cit.* pp. 643-644.

¹⁴⁵¹ Como hacíamos en el artículo “Poéticas de la ausencia”, tomamos de nuevo el verso de un poema de Chantall Maillard para título de este apartado. Éste pertenece al poemario titulado *Hilos*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 56.

Si en páginas atrás remitíamos a cómo el mapa nombra, aunque no puede terminar de hacerlo, es en este punto donde cabe recuperar el nombre del mapa: Hurbineka. Con este nombre –y decíamos con Massimo Cacciari que nombrar es nombrar al ángel– Mayorga desea escuchar, acercarse de nuevo, digamos con Walter Benjamin, al ser espiritual de la cosa. El dramaturgo recupera la figura de Hurbinek para dar cuenta de la incapacidad de la ciudad para comunicar su memoria, ya que, como vemos, ésta se define aquí por el sufrimiento. Tal y como relata Primo Levi en *La tregua*, Hurbinek es un hijo Auschwitz de “unos tres años” que “no sabía hablar”.¹⁴⁵³ No vio ningún árbol. Hurbinek es un hijo de la muerte.

Como entiende Giorgio Agamben, al tratar lo indecible remitiríamos a aquello que el lenguaje ha de “presuponer para poder significar”.¹⁴⁵⁴ Aun así, el filósofo entiende que lo inefable sería “lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje”.¹⁴⁵⁵ En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Agamben hace hincapié en la mirada que Primo Levi dedica a Hurbinek, concretamente, para remitir a la idea de “laguna” que, como es sabido, se nos presenta como base de su pensamiento en relación al testimonio del acontecimiento.

Según Agamben cabe tener presente una aporía por lo que a la verdad de los supervivientes se refiere. Si entendemos bien, Agamben remite a cómo esa aporía afectaría al conocimiento histórico. En ella, retoma la figura de Hurbinek. De él destaca su incapacidad de pronunciar un sonido –que Primo Levi transcribe como “*mass-kló*” o “*matiskló*”. Sin embargo, tal sonido, tal voz, “no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado”.¹⁴⁵⁶ O como piensa Fernando Bárcena, las palabras de Hurbinek son inaudibles, “la palabra inaudible e impronunciable que convoca un silencio rotundo”.¹⁴⁵⁷

En esta línea, cabe recordar otra figura clave en relación al testigo. Hablamos del *musulmán*, que, por haber vivido el horror hasta el final, no puede testimoniar. Obviamente no puede volver de la muerte para contar nada. Es más, según Agamben, no cabe equiparar

¹⁴⁵² MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, *Op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁵³ LEVI, Primo, “La tregua”, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph Editores, 2010, p. 263. Como escribe Eusebio Calonge el dolor sólo puede comunicarse por mediación de los gestos. El dramaturgo de La Zaranda entiende que el dolor suspende “el habla; solo podemos murmurarlo en silencio y a gritos. Es pues ese dolor revelador como lenguaje, hecho que expresiones y sonidos prelingüísticos que recuerdan el lugar originario y primitivo al que pertenece el cuerpo del ser humano”. En su escritura, Calonge se centra en comunicar lo inefable, en acercarse a lo que no puede explicarse. Y piensa que uno de los primeros pasos es el balbuceo, las palabras del “sabor de la ceniza. Palabras en las que hay que dejar que el aire se cuele por cada sílaba, para la palabra respire, es decir, tenga vida, tenga sangre. Palabras que danzarán entre el silencio. Que arrojarán luz, sobre el papel que oreamos en ese silencio, antes de que tiemblen al ser escritas. Escribirlas como quien esculpe epitafios. Borrando el olvido. Rompiendo como olas furiosas contra el olvido” (Eusebio CALONGE, *Orientaciones en el desierto. Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral*, Bilbao, Artezblai, 2012, p. 35 y 45).

¹⁴⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 211. Aunque sea el “infans” aquel que no habla, para Fernando Bárcena lo importante es la alusión hacia su potencialidad, hacia su capacidad de hablar. BÁRCENA, Fernando, *El aprendizaje eterno*, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer III. El archivo y el testigo*, València, Pre-textos, 2005, pp. 7-89.

¹⁴⁵⁷ BÁRCENA, Fernando, *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 187.

Auschwitz con lo indecible, ya que eso sería, piensa, adorarlo. De este modo, entendemos, cabe reflexionar alrededor de esa *laguna*, interrogarla, “porque quizás estos esfuerzos puedan orientar, precisamente, a “los cartógrafos”, apunta Agamben, “de la nueva tierra ética”.¹⁴⁵⁸

Por lo que se refiere a *El cartógrafo* de Juan Mayorga, debemos insistir en los diferentes acontecimientos: las víctimas del gueto y la relación de BLANCA con la ciudad. De este modo, como señalábamos en “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*”, podemos pensar que “hay un vacío que ALBA y la comunidad judía de Varsovia no han podido colmar. Pero además, “ese vacío se traduce en otros tantos en el espacio de la ciudad y en BLANCA”.¹⁴⁵⁹ Sabemos que BLANCA imagina una línea sobre la ciudad y luego pasa a colocarse ante su silueta. En ese instante, cuando BLANCA dibuja, cuando Juan Mayorga se define como cartógrafo, el dramaturgo trataría de interrogar el silencio. Es decir, el de ALBA, y el de ella en BLANCA.

Gracias a que ALBA fue vista en ciertos puntos de la ciudad, gracias a que al hombre del bar le llamó la atención una chica descalza con pelo corto y camisa blanca, BLANCA puede reconstruir sobre la silueta el mapa de Londres y el trayecto que realizó su hija el día que murió. De igual modo puede hacerlo Juan Mayorga porque Primo Levi ha testimoniado y ha rescatado la figura de Hurbinek. El dramaturgo puede hacerle decir al ANCIANO cartógrafo que la ciudad del mapa de su nieta se llamará Hurbineka.¹⁴⁶⁰

Sin embargo, tal interrogación va más allá, ya que entendemos que si alguna cosa reflexiona Juan Mayorga con *El cartógrafo* es cómo a través de la poética “puede acortarse la distancia entre nosotros”.¹⁴⁶¹ Es decir, que la trascendencia del mapa no se limite a un carácter a *posteriori*, sino que, sobre todo, presente la intención de cuidar las heridas del otro. A partir del pensamiento benjaminiano, como decíamos, Reyes Mate insiste en la relación de compromiso entre abuelos y nietos. Además, Reyes Mate entiende que en Walter Benjamín hay un guiño para la ficción que se opone al relato que ofrece el historicismo. Nos referimos al pensamiento del filósofo cuando hace hincapié en “aquello que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino”:

El problema del historicismo es que... cuenta, sí, lo más notable, pero se olvida de lo pequeño, y es que “es más difícil honrar el recuerdo de los sin-nombre que el de los famosos” (GS I/3, 1241), y una historia que se precie tiene que dedicarse a los sin-nombre. Una historia universal no sólo tiene que contar todo, lo grande y lo pequeño, sino también lo que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino. La historia es no sólo de hechos, también de no-hechos. Al historicismo le falta “armazón teórico” para hacer frente a todos estos problemas... El conocimiento presupone una empatía o complicidad entre pasado y presente. Los historicistas explicitan esa empatía diciendo que el presente hace preguntas al pasado para entender el presente. Benjamín lo expresa de otra manera: la empatía no es un gesto generoso del presente que pide al pasado que le eche una mano, sino que es una

¹⁴⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 10 y 32-33.

¹⁴⁵⁹ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, *Op. cit.*, p. 124.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁴⁶¹ *Op. cit.*, p. 126.

operación calculada entre abuelos y nietos de una misma familia en vistas a conservar la herencia.¹⁴⁶²

De este modo, Juan Mayorga retomaría en *El cartógrafo* dicha operación calculada, justamente, a partir del mapa que la NIÑA realiza con la ayuda de su abuelo, de sus narraciones, de sus recuerdos.¹⁴⁶³ Asimismo, tal y como se produce “la dramatización del recuerdo, del hecho de recordar, se abre una brecha como oposición a la univocidad del concepto de progreso”.¹⁴⁶⁴ No en vano remitíamos al texto “La memoria no té passat” de Josep Lluís Sirera, donde aludíamos a los recuerdos como estrategia válida para un teatro de la memoria en la medida en la que éstos remitan tanto a experiencias vividas como otras donde hayan sido otros quienes han dejado huellas en nosotros.

XXXIII El ANCIANO y la NIÑA. El ANCIANO le pregunta dónde ha estado, que han pasado dos días y no ha sabido de ella y durante la noche ha habido explosiones. La NIÑA narra que el gueto se ha levantado, que han vuelto los trenes, que se están armando contra los alemanes... Y le da un objeto y una pistola con dos balas. A la pregunta del ANCIANO le dice que son cien, pero que su padre no está entre ellos. La NIÑA cree que no se puede vencer a los alemanes. Sin embargo, el ANCIANO le dice que la importancia está en la lucha. Confía en que ella pueda terminar el mapa.¹⁴⁶⁵

NIÑA: Ya no hay mapa que hacer. Si usted saliese, no reconocería nada. Ruinas y fuego, eso es el gueto.

ANCIANO: Si todavía hay un modo de escapar, tú lo encontrarás. Es necesario que te salves. No por ti. Por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si sabes cómo escapar, tu deber es contar al mundo lo que has visto.¹⁴⁶⁶

XXXV DEBORAH y BLANCA. DEBORAH le pide a BLANCA que se siente, que lo hará tan bien como pueda, aunque su inglés no es muy bueno. Le pregunta cómo se hizo con su teléfono. BLANCA responde que a través de su editor. Quiere saber si DEBORAH es cartógrafa y DEBORAH si BLANCA es editora. DEBORAH dice que sí, aunque está jubilada. Nació en 1933. BLANCA le dice que su marido trabaja en la embajada, que hasta el momento no sabía demasiado sobre el gueto. A DEBORAH no le gusta hablar de ello, pero que lo hace “cuando hablar de ello sirve para algo. Dígame qué es lo que quiere”.¹⁴⁶⁷ BLANCA le informa que fue a la Asociación de Cartógrafos, que sabe que sólo hay tres que

¹⁴⁶² MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín «Sobre el concepto de historia»*, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁶³ En el artículo “Mi padre lee en voz alta” Juan Mayorga revela hasta qué punto él mismo viene de un relato. En este texto, el dramaturgo describe los días en que su padre (le) leía libros y cuentos en voz alta, como hace el ABUELO de *El cartógrafo* con su nieta. Las referencias a los cuentos es muy frecuente en el conjunto de la obra mayorguiana (*Hamelin*, de 2005, por ejemplo, remite ya desde el título a uno de los cuentos más conocidos de los hermanos Grimm). Para un estudio más exhaustivo de esta intertextualidad, léase el capítulo que Xavier Puchades le dedica a Juan Mayorga en su tesis doctoral (pp. 535-713). En todo caso, la ficción, su transmisión entre distintas generaciones se identifica con un gesto de resistencia.

¹⁴⁶⁴ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, *Op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁶⁵ Tal y como anotábamos, el número cien coincidiría, por un lado, con los “actores” para la farsa de *Himmenev* y también con los libros de la biblioteca del COMANDANTE. Por otro, en el anexo II puede leerse el pensamiento de Juan Mayorga en relación con la figura del héroe trágico, que aquí estaría del lado de las palabras que el ANCIANO le dice a la NIÑA.

¹⁴⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 644-645.

¹⁴⁶⁷ *Op. cit.*, p. 645.

fuesen niños en aquel tiempo. A través del editor, BLANCA ha descubierto que DEBORAH es una superviviente. A DEBORAH no le gusta la palabra superviviente. Le pregunta sobre el gueto. DEBORAH le cuenta que ella no nació allí, que tenía siete años cuando se trasladó al “distrito judío”. Sin embargo, BLANCA remite al cartógrafo y a su nieta. Y DEBORAH dice que ya en aquel entonces se hablaba de esa leyenda, que incluso ha oído como alguien va a hacer una película.

Las versiones difieren sobre todo en el final. Una sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva York para convertirla en una autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla.¹⁴⁶⁸

BLANCA cree que el mapa de DEBORAH también fue una forma de combate. Aunque para DEBORAH eso depende de la existencia de tal mapa. Dice que no le hubiera importado, pero que ella no fue la NIÑA de los lápices. DEBORAH invita a BLANCA a que la siga. Le muestra el tipo de mapas que dice haber dibujado. Para BLANCA, DEBORAH es demasiado modesta. Sabe que durante el comunismo estuvo encarcelada. Le dice, además, que ha visto su libro “*Cartografía de la ausencia*”: mapa del exilio republicano español, mapa de la limpieza étnica en Yugoslavia... Una cartografía de la desaparición”.¹⁴⁶⁹ DEBORAH insiste en que su vocación por la cartografía fue tardía, que se dedicó a otras cosas antes que a los mapas. Repite que no fue la niña que BLANCA desea ver en ella. “Yo quería ser pintora, lo que me gustaba era dibujar. Lo de los mapas sólo ha sido un medio de vida”.¹⁴⁷⁰ Pero BLANCA sabe que el abuelo de DEBORAH fue el cartógrafo Jakub Mawult. DEBORAH descubre que BLANCA conoce mucho sobre ella. Le enseña los recuerdos que le quedan de su abuelo: “*El gato con botas*. Él me contaba un cuento y yo tenía que hacerle el mapa. Hice muchos. *Hansel y Gretel*, *El flautista de Hamelin*. Un cuento terrible, el del flautista”.¹⁴⁷¹

BLANCA le pide si puede enseñarle unas fotografías, DEBORAH le dice que las saque. Le pregunta si conoce al hombre y a la niña de la imagen. DEBORAH recuerda que vio esas imágenes en la sinagoga Nozik, pero no les conoce. Le pregunta a BLANCA cuánto ha pagado, aunque ella dice que nada. “Cada día hay más fraudes en torno a la *Shoah*. Donde hay industria, hay fraude”.¹⁴⁷² BLANCA se pregunta cómo DEBORAH puede llegar a esa afirmación sólo con ver una fotografía.

DEBORAH: Primero, porque es un mal mapa. Si éste fuese el mapa, no merecería haber sobrevivido. El peor vicio del cartógrafo es querer ponerlo todo. Si quieres ponerlo todo, nadie verá nada. «Definitio est negatio». Sería horrible que fuese el mapa. Por suerte, no lo es. Con toda seguridad.¹⁴⁷³

¹⁴⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 645-646.

¹⁴⁶⁹ *Op. cit.*, p. 646.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*.

¹⁴⁷² *Ibidem*.

¹⁴⁷³ *Op. cit.*, p. 647.

Aun así, DEBORAH dice no ser la niña de los lápices, aun cuando le sugiere a BLANCA que todo se trata de una leyenda, aun cuando muestra los mapas de niña a partir de los cuentos... Pese a todo, remite a las palabras con las que el ANCIANO resumía su saber: “*definitio est negatio*”. Como si Juan Mayorga quisiese trasladar ese pensamiento como vía de transmisión, también de entendimiento, entre generaciones.

DEBORAH cree que de ser tan importante ese mapa no deberían haberlo hecho en papel. Tampoco podría haberse hecho sobre madera. Sin embargo, una vez, creyó tenerlo ante sus ojos mientras caminaba por la calle Chlodna...

DEBORAH: Me fijé en una casa que me hizo pensar en aquel tiempo. Desde una ventana, una vieja me invitó a subir, o eso quise creer. Subí por una escalera sin luz, muy muy estrecha. Al final había una puerta cerrada, pero yo sentía a la vieja al otro lado. Por fin me abrió. La seguí por un pasillo vacío, toda la casa parecía vacía. La vieja me guió hasta una pared cubierta por una sábana. Quitó la sábana. No había nada. Eso me pareció al principio. Al principio no me di cuenta de que la pared estaba llena de marcas, como incisiones hechas con un punzón. Dibujos, palabras. Nombres. Un mapa esculpido en la pared. Un mapa trazado por la mano de un niño.

BLANCA: ...

DEBORAH: Investigué. Aquella casa había sido construida después de la guerra. Lo sentí mucho, créame, me gusta la historia de la niña cartógrafa. Lo lamento, ni yo soy aquella niña ni creo que haya existido. Siempre me pareció inverosímil, cuento de vieja. Pero no tengo nada contra los cuentos si sirven para recordar. ¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir. Pero usted quiere algo más, usted quiere salvar a la niña. O al menos, salvar el mapa, asegurarse de que todo aquello no fue en vano. No creo que lo encuentre nunca. Y aunque lo encontrase, aunque lo tuviese delante de los ojos, no lo reconocería. Ellos se habrían asegurado de que no cualquiera pudiese utilizarlo. Me gustaría que hiciesen esa película. Sería una forma de hablar de aquello indirectamente. No sería «otra película sobre el Holocausto». El mapa no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante. La película debería ser el mapa. No creo que lleguen a hacerla. La idea, un cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil, no sé si el público aceptaría que hay algo importante en juego. Sería mejor una obra de teatro. Las películas están llenas de respuestas a preguntas que nadie hace. En el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho. Como los mapas. Qué cuento más cruel el del flautista, ¡se lleva a los niños! Ésta es la Europa que me enseñaron en la escuela. Un día retiraron este mapa y colgaron este otro y yo supe al instante que mi vida había cambiado. Usted también lo verá algún día. De pronto, las calles cambian de nombre, unas fronteras se borran y aparecen otras. Mire esa pared, observe cómo se mueven las fronteras: 1938, 1939, 1945, 1989... Fíjese en este pequeño lugar, mire cómo cambia de nombre: Czernowitz, Cekanti, Chernovstsi... Red de ferrocarriles europeos en 1939: quien lo hizo, no sabía qué estaba dibujando en realidad. Treblinka escala uno a mil. Ruta Fietkau: con este plano en la mano, algunos consiguieron cruzar a tiempo los Pirineos. Hay mapas que matan y mapas que salvan. Mire estos dos.

BLANCA: Sarajevo. ¡Y Sarajevo!

DEBORAH: Éste es el mapa de los francotiradores. Alguien les respondió con este otro.

BLANCA: Dos cartógrafos; un demonio y un ángel... ¿Y esto?¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 647- 648. En “Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga”, Mónica Molanes Rial ha observado que, aparte de *581 mapas*, hay otro

DEBORAH dice que es un mapa de Europa para africanos, que, ahora, desde que está jubilada, sólo hace mapas útiles. “Mapas para la gente que huye”.¹⁴⁷⁵ Pero BLANCA descubre otro, que remite a la Varsovia actual y que, según DEBORAH, parece querer representar la ciudad “si aquello no hubiera sucedido”.¹⁴⁷⁶ Es la hora del paseo. DEBORAH pide a BLANCA que la acompañe.

DEBORAH: ¿Me alcanzas esas zapatillas?, en casa siempre estoy descalza. El médico me manda caminar una hora al día, me da pereza, las piernas cada día me pesan más. Para convencerme, me digo: «Vamos a tal sitio, Deborah, vamos a ver si sigue allí». Salgo a comprobar si aún existe un sitio o en qué lo han convertido. Pero en cuanto estoy ahí fuera me dejo arrastrar por un letrero en que nunca me había fijado, un escaparate, el bullicio de una calle o su silencio. Todos los días encuentro un rincón en que nunca había estado, todos los días me pierdo en Varsovia. Si quieres conocer un lugar, tienes que perderte en él. Si quieres comprender cómo funciona, quién manda y quién obedece, si quieres ver la frontera entre la ciudad de los señores y la de los que sólo tienen su cuerpo, tienes que perderte. Nunca tomo notas, pero al volver a casa podría repetir cada uno de mis pasos. Camino lentamente, haciendo memoria, como si tuviese que contar lo que he visto a alguien que me espera. Siento que la gente me mira mal, el que camina despacio y mirando despierta sospechas. Tengo tiempo, todo el tiempo del mundo, pude morir a los siete años. Nunca voy derecha a lo que busco, avanzo y retrocedo, doy vueltas alrededor, miro el lugar a varias horas del día, intento recordar qué hubo antes allí. Desconfía de tus ojos, lo que tus ojos ven esconde cosas. Quédate quieta mientras todo se mueve, échate a un lado, échate atrás. No basta mirar, hay que hacer memoria, lo más difícil de ver es el tiempo. Un adorno en un portal, un dibujo en una baldosa son señales a punto de perderse para siempre. A Chopin le gustaba pasear por ese parque. En esa puerta del parque se juntaban las

pasadizo que abre sus puertas en *El cartógrafo*. Se trata de la pieza *Jk* a la que brevemente remitíamos en relación a *Himmelweg*. En este caso, el pasadizo que nos cede Mayorga es justamente a partir de la “ruta Fietkau” y la escena, como nos podemos imaginar, evoca a Walter Benjamin: “Allí alguien debió decirle que, siendo judío y comunista, su única posibilidad era el camino Fietkau. Lo llamaban así por Louisa Fietkau, que sabía cómo atravesar los Pirineos evitando los puestos fronterizos franceses” (Juan MAYORGA, *Teatro para minutos*, *Op. cit.*, p. 143). Molanes Rial explicita como ésta ruta bien podría ser uno de los mapas que salvan vidas de los que el ANCIANO remite a la NIÑA. MOLANES RIAL, Mónica, “Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga”, *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne, 2013. En otro artículo, la investigadora observa el vínculo que existe entre *El cartógrafo* y *Departamento de Justicia –Teatro para minutos–*, en relación a un dibujo de acuarelas que un NIÑO ha hecho del PRESIDENTE. Asimismo, Molanes Rial destaca ciertos ecos que resuenan de la poética de *El proceso*, de Kafka. MOLANES RIAL, Mónica, “Animales en el teatro de Juan Mayorga”, *Ficciones animales/ Animales de ficción en la literatura española e hispanoamericana*, Zürich/Berlin, LIT Ibéricas (Estudios de Literatura Iberorrománica), 2014 (en prensa). Artículo prestado por la autora.

¹⁴⁷⁵ *Op. cit.*, p. 648. En *Y los peces salieron a combatir a los hombres*, de Angelica Lidell, el personaje LA PUTA dice: “No se puede detener a nadie por ser extranjero, verdad, señor / Puta/ ¿O es una cosa de razas? / [...] Una vez, señor puta, dibujé el mapa de África. / Dibujé el mapa de África en el colegio. / Y dibujé a los negros con lanzas en las manos. Y en la punta de las lanzas estaban clavadas las cabezas de los niños blancos. / Mi mapa de África era el mejor mapa de África. / Mi mapa de África era el único mapa de África clavado con chinchetas en la pared del colegio. / Pero en mi mapa no había ni un solo nombre. No había escrito un sólo país. / Mi mapa de África estaba completamente vacío. / Pero mi mapa era el mejor mapa de África. / Y me regalaron una bolsa enorme de caramelos. / Y me dieron la cabeza de un niño negro [...] ¿No estaremos pagando por todos esos mapas, señor Puta? / ¿Cómo dibuja el mapa de África su hija, señor Puta? / ¿Cómo dibujan el mapa de África las hijas del presidente, señor Puta?” *Op. cit.*, p. 27 y p. 28. En la misma colección, en este caso, en la pieza *El año de Ricardo*, RICARDO lee un poema con título “Si esto es un hombre”, mención explícita a Primo Levi. Al final, RICARDO concluye que Levi debería de llamarse MARGARITA. *Op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁴⁷⁶ *Ibidem*.

prostitutas viejas del gueto. Ahí había un club de boxeo, ahí estaba el cuadrilátero, los boxeadores aparecían por ahí, a mi padre le gustaba el boxeo, creo que le gustaba. Todo va a borrarse, la cabeza es como un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, nuestros pies descalzos. El ruido del gueto, los gemidos que nunca cesaban, de día y de noche, el silencio del gueto. Desde aquí había mil doscientos pasos hasta la escuela, ahí formábamos la cola de la sopa. Aquí estaba mi casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, en el desván teníamos la mesa de los mapas. El muro pasaba por aquí. Unos centímetros, eso era todo. Aquí está, Umschlagplatz, de aquí salían los trenes. Aquí vi a mi abuelo por última vez.¹⁴⁷⁷

6.12. Un teatro de la escucha, un teatro contra la ciudad

Juan Mayorga afirma que no suele compartir la opinión de sus personajes. Sin embargo, en *El cartógrafo* observamos cómo su pensamiento parece coincidir con el de DEBORAH allí donde teatro y cartografía pueden compararse, allí donde esta comparación nos conduce a la tarea del historiador benjaminiano. Por un lado, con las palabras de DEBORAH asistimos a la importancia de la idea del camino para esta filosofía o, más bien, la inquietud que Juan Mayorga encuentra en Walter Benjamin, que define como filósofo paseante. Por otro, asistimos de nuevo al tema de la exclusión y la inclusión, aunque ahora, como vemos, en relación a un mapa para el teatro: “¿qué incluir y qué dejar fuera?”

En “Cartografía teatral de espacios de excepción” Juan Mayorga defiende esta pregunta como una de las cuestiones más decisivas a las que debe enfrentarse no sólo el dramaturgo sino “todo hombre de teatro –el dramaturgo, el director, el actor...-, que jamás es neutral”.¹⁴⁷⁸ En este sentido, tal y como Juan Mayorga le transmite a Ruth Vilar y a Salva Artesero:

El actor debe elegir cada gesto, cada movimiento, cada elemento que pone en juego, respondiendo a una pregunta que se ha hecho, porque quiere que sean significativos. Al final de *El cartógrafo* se suscita una reflexión sobre la obra misma: por qué se han presentado ciertas cosas y no otras. Todo lo que aparece en un texto ha de ser esencial, ha de responder a una pregunta que se hace el autor.¹⁴⁷⁹

El teatro ha de nacer de la escucha. No puede, entendemos con Mayorga, “conformarse con devolver a la ciudad su ruido; ha de entregarle una experiencia poética. No es un calco, es un mapa”.¹⁴⁸⁰ De ahí su importancia como asamblea, como arte político de la ciudad. Como lugar para la crítica, para la utopía, para el conflicto, para el pensamiento. En la línea de la teoría de Jorge Dubatti, “el teatro convoca”, según Juan

¹⁴⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 648-649. En *El arte de la entrevista*, Juan Mayorga escribe una reflexión similar en relación al cine, en este caso, su interés reside en cómo lo importante no són las películas, sino la compañía, el recuerdo con quien se las ve.

¹⁴⁷⁸ MAYORGA, Juan, “Cartografía teatral de espacios de excepción”. Archivo cedido por el autor.

¹⁴⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem.*

Mayorga, “a la ciudad para desafiarla. Por eso, igual que un mapa, un teatro que no provoque controversia es un teatro irrelevante”.¹⁴⁸¹

De este modo, el dramaturgo entiende que el mejor teatro es aquel capaz de dividir la ciudad, de darle de comer, podríamos decir, aquello que le horroriza: “Aquello que la ciudad quiere expulsar del territorio y del mapa. Un teatro valioso, como un valioso mapa, nos sitúa otra vez en la escena original: aquella en que la ciudad establece sus límites”.¹⁴⁸²

Juan Mayorga desea que la historia del teatro pudiese ser pensada como un atlas. Como un atlas de los lugares “puestos por los actores ante / frente a la ciudad”.¹⁴⁸³ Lugares de los que, en primer lugar, piensa Mayorga, cabría presentar lo que violentamente está en tensión y, en segundo, la memoria y el olvido, el arco de esa misma violencia. Según el dramaturgo, memoria y olvido son dobles marcas, encrucijadas, caminos. Caminos, entiende, como los del teatro de Sófocles, Lope, Calderón, Weiss, Tabori...

Ahora bien, como sabemos, en la dramaturgia de Mayorga la violencia física no tiene lugar. Su dramaturgia nos invita a la imaginación, a la experiencia de dibujar otras posibilidades del texto. Como de forma análoga abordábamos con Jean-Luc Nancy alrededor de la representabilidad, el reto está, defiende el dramaturgo, en buscar “en cada caso un modo de representación que se hiciese cargo de la imposibilidad última de la representación”.¹⁴⁸⁴ La apuesta constante, entendemos, por una tensión –elíptica– tanto en la forma como en el compromiso y la posición benjaminiana del historiador.

De este modo, para Mayorga, y *El cartógrafo* es un magnífico ejemplo, cabe “comenzar [...] en el reconocimiento de que el pasado es irreconstruible, inasible e imprevisible”.¹⁴⁸⁵ Su apuesta es que el teatro no sea un mapa demasiado inútil, que revele, al menos, aquello que “sólo el tiempo ha revelado”.¹⁴⁸⁶

El teatro, entendemos ya, ha de parecerse al relámpago benjaminiano, estar a la escucha de las preguntas aún por hacer con las que el pasado arrebató. Como para Tadeusz Kantor, para Juan Mayorga la lucha está en “dar a ver lo que «vive fuera del alcance de nuestra vista» y de superar «el umbral de lo visible»”.¹⁴⁸⁷ Exponer al espectador, al lector, piensa el dramaturgo, frente a la muerte:

El teatro no puede, desde luego, resucitar a los muertos, pero sí construir una experiencia de la pérdida. No puede hablar por las víctimas, pero sí hacer que se escuche su silencio. El teatro, arte de la palabra pronunciada, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. Y así, ayudarnos a ser más críticos y

¹⁴⁸¹ *Ibidem.*

¹⁴⁸² *Ibidem.*

¹⁴⁸³ *Ibidem.* A nuestro entender, esta idea nos remite al “contra” chantaliano que presentábamos en el epígrafe con que encabezábamos el capítulo dedicado a *Animales nocturnos*.

¹⁴⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁸⁷ *Ibidem.*

combativos, más vigilantes, más valientes contra la dominación del hombre por el hombre. Al proyecto de olvido de los verdugos y de sus herederos debería oponerse un teatro de la memoria que participe en el combate contra la docilidad y el autoritarismo.¹⁴⁸⁸

Como pieza del teatro del holocausto, *El cartógrafo*, lo sabemos ya, no va a competir con ningún testigo. En “La lección de Auschwitz”, Fernando Bárcena y Joan-Carles Mèlich precisan cómo con la literatura del testigo se asiste a la escritura de la vergüenza en la que el testimonio, el superviviente –y a DEBORAH no le gusta esa palabra– del horror, no tiene “más remedio que referirse a lo que no debería ser nombrado”.¹⁴⁸⁹ No podemos estar más que de acuerdo con estas miradas que reclaman una escritura que asuma el “compromiso de ficcionalizar la memoria”.¹⁴⁹⁰ Ahora bien, a sabiendas que en la voz del testimonio “el silencio no es ausencia de comunicación, sino el *límite simbólico* de lo que debe escribirse o no, de lo que debe decirse o callarse”.¹⁴⁹¹

Y, en *El cartógrafo*, Juan Mayorga construye experiencia. Como ha escrito el dramaturgo en “La experiencia teatral del holocausto” para recordar que “la deuda nunca será saldada, no hablar por la víctima”, sino –como ocurría en *Himmelweg*– “hacer resonar su silencio”.¹⁴⁹² De este modo, de acuerdo con Mayorga, el teatro trataría de tornar a los espectadores, a los lectores, no sólo en críticos sino

más vigilantes y más valientes contra la dominación del hombre por el hombre. Un teatro contra Auschwitz también sería una forma –negativa, paradójica, profundamente judía– de representar el Holocausto. Un teatro contra Auschwitz sería una derrota de Hitler y una forma de hacer el duelo.¹⁴⁹³

XXXVI RAÚL y BLANCA. BLANCA le pregunta a RAÚL qué hace que no va a la embajada. Él, en cambio, le pide ayuda a la que ella se presta. Dice que va tenderse en el suelo, quiere que BLANCA dibuje su silueta.

BLANCA: ¿Qué haces aquí? ¿No vas a la embajada?

RAÚL: ¿Me ayudas?

BLANCA: ¿En qué puedo ayudarte yo?

RAÚL: Voy a tenderme ahí. Desnudo. Quiero que dibujes mi silueta.¹⁴⁹⁴

Al recuperar la memoria individual, decíamos, se tiende a la memoria del nosotros. Asimismo, esta conversación entre RAÚL y BLANCA se nos presenta como un ejemplo donde ni “siquiera esa memoria que venimos llamando individual, la que se refiere a los

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁹ BÁRCENA Fernando y Joan-Carles MÈLICH, “La lección de Auschwitz”, en Reyes MATE (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, p. 261.

¹⁴⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁹¹ *Op. cit.*, p. 262.

¹⁴⁹² http://www1.yadvashem.org/yv/es/education/articles/article_mayorga.asp (Última consulta, 21 de enero de 2014). También publicado en *Raíces*, núm. 73, 2007, pp. 27-30 y en *Abril*, núm. 39, 2010, pp. 75-83.

¹⁴⁹³ *Op. cit.*, pp. 75-83.

¹⁴⁹⁴ *Op. cit.*, p. 71.

recuerdos más «privados» del sujeto, es realmente individual”.¹⁴⁹⁵ Como escribíamos en “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*”:

La memoria de BLANCA demanda, construye e *incluye* también la de RAÚL. Creemos que es justamente esta capacidad para la empatía la que define este proceso como un acto político. La politización en BLANCA pasa, como piensa Santiago López Petit, por una autotransformación personal a partir del hacer memoria. [...] Este cambio es el que lleva a BLANCA hacia RAÚL y hacia Varsovia, el que le permite percibir como problema político, que afecta al otro, su propio problema. BLANCA acaba dibujando en el suelo la silueta de RAÚL y, sin embargo, eso es sólo un principio de un nuevo tipo de encuentro, un nacimiento, podríamos decir. [...] En el hecho mismo de hacer memoria con el otro reside cierta “esperanza”, por utilizar un término que, como sabemos, Juan Mayorga usa con frecuencia, y que podríamos entender en relación con la duración de ese ejercicio y de ese compromiso.¹⁴⁹⁶

XXXVII “La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña saca un punzón y hace más marcas. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia.”¹⁴⁹⁷

¹⁴⁹⁵ MARCH TORTAJADA, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ, *Op. cit.*, p. 126.

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁷ *Op. cit.*, p. 650.

conclusiones

En su dramaturgia, Juan Mayorga presta atención a las mismas preocupaciones a las que ha dedicado su estudio como investigador. Puede decirse que su teatro trata de conectar la práctica con la teoría, en este caso, la escritura dramática con la filosofía, especialmente, a partir de la memoria, que se presenta como una matriz que orienta la lectura de la totalidad de sus textos.

El pensamiento del filósofo Walter Benjamin puede palpase tanto en la mayoría de sus obras teatrales como en los artículos críticos donde el dramaturgo ha volcado su reflexión, su mirada política. Bajo este prisma pueden leerse tanto las piezas que han sido estudiadas aquí –*Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *El cartógrafo*– como los textos “Teatro y cartografía”, “La representación teatral del Holocausto”, “Teatro y verdad”, “El dramaturgo como historiador”, “El teatro es un arte político”, “Herida de ángel”, “El poder como lo sueña el impotente”, “Cultura global y barbarie global”, “El espectador como autor”, “«Shock» y experiencia”, “El topo en la historia” y, obviamente, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*.

La memoria en el teatro de Juan Mayorga abarca un gran número de temas que parecen construirse como si de un juego de cajas chinas se tratase, sobre todo, a partir de la palabra y del silencio. Ejemplo de ello es cómo el pensamiento ético del autor termina por configurar un metateatro, donde, a partir de un gesto de desobediencia, como ocurre en *Himmelweg* con el personaje de REBECA, se quiere hacer resonar el silencio de los ausentes, de los muertos. Por un lado, con una canción –no definida, no delimitada– y con la intención política y ritual de dar tumba a las víctimas del Holocausto mediante una escritura que se apoya en la ficción. Por otro, con tal de establecer una relación diferente –responsable– con la palabra. Hablamos de una escritura abierta, llena de citas, de interrupciones, de puntos de fuga, de desestabilizaciones, que permite al lector, al espectador, ser también escritor, ser el constructor de su propio sentido.

Juan Mayorga desconfía del lenguaje pero, a su vez, tiene fe en él. Sabe que las palabras pueden producir heridas, pero también amor. Asimismo, el dramaturgo explota esta desconfianza para generar una desestabilización, para hacernos dudar sobre lo que creemos conocer, sobre lo que creemos saber. En este sentido, la idea de traducción benjaminiana es fundamental. Con ella, trata de acercarse al origen, a la autenticidad, como en la escena de *Himmelweg*, donde el judío GOTTFRIED no deja que el COMANDANTE alemán traduzca su nombre por Gerard. O como en el caso de *Animales nocturnos*, donde, a partir del texto de *Arizona Kid*, el binomio amigo-enemigo se presenta en tensión. Amigo y enemigo deja de ser una relación antagónica absoluta para pasar a ser una relación de tensión de acuerdo a la «zona gris» del pensamiento de Primo Levi. Una relación que el dramaturgo revisita constantemente.

El metateatro y las estrategias dramáticas permiten al autor cuestionar la realidad, la verdad, entender ésta como una construcción. Caso notable es la propia estructura de *Himmelweg*, los monólogos, las repeticiones, la rapsodia y el final. Pero también, el momento en el que HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO visitan el zoo en *Animales*

nocturnos, o en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, donde un MONO BLANCO nos habla desde un zoológico.

Las piezas teatrales de Juan Mayorga se presentan interconectadas. Entre ellas resuenan ecos que nos conducen a otras. Es más, parten de una intertextualidad que parece no tener fin. No ya el hecho de que *El buen vecino*, *Legión*, *Método Le Brun para la felicidad*, *581 mapas* puedan verse como gérmenes creativos o, por el contrario, piezas independientes, en este caso, de *Animales nocturnos*, *Angelus Novus*, *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *El cartógrafo*, sino que *Himmelweg* puede llevarnos a *Alguien vivo pasa* –la entrevista de Lanzmann a Maurice Rossel–, al cuento kafkiano de *La peonza* o, por ejemplo, al pensamiento de Hillesum, que el dramaturgo recoge de nuevo en *La paz perpetua*; o que *Animales nocturnos* nos lleve a la ley de extranjería, a reflexionar acerca de la traducción, de la idea benjaminiana de habitar entre lenguas, pero también al verso de Arquíloco, que estudia Isaiah Berlin en *El erizo y la zorra* en relación a la mirada de Tolstoi sobre la historia; o que *Angelus Novus* nos remita al cuadro de Paul Klee y, a su vez, a la imagen dialéctica que el dramaturgo desea –y analiza en su investigación– como tarea para la filosofía, para el verdadero historiador; o que *Método Le Brun para la felicidad* no sólo nos lleve a cuestionar la interpretación actoral, las pasiones, sino, sobre todo, que se presente como una crítica al historicismo, tal y como, de modo similar, hace también HARRIET en *La tortuga de Darwin*, que quiere volver a sus orígenes, lejos de la involución a la que ha llegado el hombre con un uso perverso de la técnica. Al fin y al cabo, Juan Mayorga quiere ofrecer en su dramaturgia la posibilidad en la que todo pueda ser leído –también interpretado por los actores y directores– desde varios puntos de vista, desde varios lados.

La violencia forma parte del teatro del dramaturgo, en este caso, bien en relación con una representación que abogue por una poética no explícita o bien con el lenguaje, donde, de forma imparable, insiste en luchar contra el *shock* que elimina la posibilidad de experiencia, de contingencia. Asimismo, Juan Mayorga reflexiona cómo la barbarie y la cultura van de la mano, tal y como se nos presenta en la escena en la que el COMANDANTE de *Himmelweg* remite a su biblioteca, a su idea de Europa. La reflexión acerca de la violencia se extiende al campo de la ley, como ocurre en *La paz perpetua*, donde el dramaturgo pone el dedo en la llaga al cuestionar qué se entiende por terrorismo, qué por tortura y qué por democracia. Y, sin embargo, frente a ese *shock*, Juan Mayorga nos cede la decisión final de MUJER ALTA en *Animales nocturnos* –su relación con lo extranjero–, que marcha con el “Hombre del sombrero”, personaje que no conoce. En este sentido, pensamos también en el comportamiento del perro ENMANUEL de *La paz perpetua* que, en este caso, muere protegiendo la puerta B, o en *El cartógrafo*, concretamente, en el acto de resistencia de la NIÑA de los lápices y la complicidad con su abuelo, donde ésta trata de dibujar un mapa verdaderamente útil frente a una imagen que pueda servir al Estado o al totalitarismo para ejercer el poder, el control. En otras palabras, un dibujo que trate de detener la sumisión por la que HOMBRE ALTO traslada en un diario las palabras dictadas, y baila con MUJER BAJA, mientras HOMBRE BAJO observa, lee, y nace la náusea, como nace para el COMANDANTE de *Himmelweg*, prácticamente, incapaz de desear. O las palabras del HUMANO en *La paz perpetua* que, como si de un hechizo se tratase, quieren presentarse únicas, sin mediación.

Juan Mayorga tiene bien presente que la ley puede volvérsenos en contra, dejarnos fuera, encerrarnos, sobre todo, si ésta se confunde con el poder, como ocurre en Kafka. El dramaturgo recuerda cómo en el interior de la ley late la violencia y, frente a ésta, contrapone la memoria como dialéctica, como tensión, como despertar, como urgencia. Y también como camino, como relación en la que el ser humano se vincula con la ciudad que habita, con el paisaje que observa. Una mirada que quiere devolver lo que ve, que se asemeja a aquella que pueda percibir el poeta, el niño o el animal, que no saben de apariencias. Pensamos en MUJER ALTA, en REBECA; en el MONO BLANCO lector de Montaigne, en la tortuga HARRIET y los detalles que narra, que rememora... Personajes, máscaras, en el caso de los animales, con los que Juan Mayorga nos habla de lo más profundo de la persona, de sus estados del alma. Personajes que habitan la tragedia de un mundo sin dioses, donde la acción depende de sus acciones, de sus posibilidades de elección en un tiempo que es el del fragmento: un tiempo sin duración. Donde todo parece ser pérdida, ausencia de experiencia, animalidad. Juan Mayorga desea que el ser humano no sea partícipe de una injusticia como la que representan el COMANDANTE en *Himmelweg* o HOMBRE BAJO en *Animales nocturnos*. Y, sin embargo, el dramaturgo va más allá, sugiere que, igual que estos personajes, también nosotros somos responsables de las injusticias de hoy. Es decir, cuestiona si en cada uno de nosotros hay algo de HOMBRE BAJO, de COMANDANTE o de DELEGADO cobarde de la Cruz Roja que, como sabemos, decidió no abrir la puerta del hangar. Por ello, Juan Mayorga presta atención a la animalidad que habita en nosotros, en el ser humano, aspecto que le lleva a tener en cuenta los postulados de Giorgio Agamben por lo que a la relación entre *zoé* y *bios* se refiere. A desear que el fuerte no sólo sea aquel que se encuentre dentro de la ley, más aún si ésta, en su establecimiento, en su ejecución, es capaz de generar injusticia.

Asimismo, Juan Mayorga no aparta la mirada de su tiempo, no se deja deslumbrar por la razón ni por sus luces. Trata de percibir lo aún velado, traer al presente la herida, a sabiendas que, si ésta no puede ser saldada, el error está en no intentarlo, en renunciar a la esperanza. Razón que, por un lado, le lleva a concebir personajes como héroes trágicos, tal y como puede reflejarse, por ejemplo, en *Himmelweg* o en *El cartógrafo*. Por otro lado, su teatro presta atención a imágenes como el *Angelus Novus* o la elipse benjaminiana, imágenes a las que el dramaturgo ha dedicado una gran reflexión. El primero, el Ángel de la historia, permite a Mayorga observar la alegoría, pero no como figura, sino como interpretación de la filosofía misma, es decir, orientar la palabra dramática allí donde el ángel, empujado por el viento del progreso, no se detiene. El dramaturgo orienta su vuelo poético hacia las víctimas que abandona la historia, hacia aquellas donde la excepción se torna regla. Sin embargo, con Walter Benjamin, Mayorga sabe que la verdad tiene hora, que ésta es una construcción, que en ella ha de estar la memoria y, de modo similar, se vale de la elipse benjaminiana. Como matemático, Juan Mayorga no sólo es consciente de cómo la elipse es una figura sin centro, sino que a ésta le traslada diversos intereses, concretamente, a cada uno de sus focos. Asimismo, entiende que la distancia temporal puede barrerse, incluso, de forma aparentemente inconexa. La distancia puede así tornarse imagen anacrónica, contemporánea, actual, donde cada foco puede remitir al otro, donde el presente puede remitir al pasado, donde es el pasado fallido quien hace hablar al presente, donde el pasado está abierto a la escucha. En este sentido, como entiende Mayorga, es el tiempo –la

memoria— el que puede revelar lo que en un momento determinado permaneció desconocido. Además, como le sugiere el ANCIANO a la NIÑA en *El cartógrafo*, “lo más difícil de dibujar el tiempo”. Asimismo, la lectura que de la elipse benjaminiana hace Mayorga está próxima a la mirada bueriana —trágica— y al método por el que María Zambrano encomienda al ser humano a una de las tareas más arduas: desentrañar las entrañas.

Como Tadeusz Kantor, Juan Mayorga sabe que el reto está en ver lo que parece no estar a nuestro alcance. Por ello, trata de exponer al espectador, al lector, frente a la muerte, frente al sufrimiento, frente a una memoria de la que se siente responsable tanto en su ficcionalización como en la búsqueda de sus huellas. Hablamos de una poética de la ausencia por la que el autor piensa la memoria como una tarea inabarcable, necesaria, precisa en la construcción del nosotros, asunto que comparte con otros autores de su generación como, por ejemplo, José Ramón Fernández, Eusebio Calonge, Angelica Lidell, Laila Ripoll o Juan Copete.

La dramaturgia de Juan Mayorga revela el paso que va desde la memoria de la propia herida hasta el cuidado de la heridas del otro. En el hecho mismo de hacer memoria con el otro reside la esperanza. En su teatro, dedica su mirada a la importancia del relato y la narración, a la necesidad de cuentos y de historias, de intertextualidades, con las que abordar la experiencia, como hace HARRIET en *La tortuga de Darwin*, cuando se presenta como interrupción, como una visita inesperada en casa del PROFESOR; o la NIÑA de los lápices con sus mapas y BLANCA en *El cartógrafo*, cuando dibuja con la ayuda de RAÚL, y lee en su silueta —interpreta— su historia personal.

En la escritura de nuestro autor hay una relación con lo impronunciable, que no es otra que aquella donde la cosa espera ser nombrada. En este sentido, el dramaturgo trata de acercarse al límite del lenguaje. Para ello, busca la precisión de la palabra, la responsabilidad que ella contiene y que, en su teatro, trata de trasladar a la imaginación. De nuevo, pensamos en el silencio final de *Himmelweg*, pero también en el mapa Hurbineka en el caso de *El cartógrafo* —nombre que el dramaturgo recoge de la lectura de Primo Levi—, para volcar en el espectador, en el lector, cierto testimonio del horror, pero también de la esperanza, donde aunque el mapa no puede decir, pueda ser entendido.

Como dramaturgo, el interés de Juan Mayorga consiste en ejercer su libertad creadora. Libertad con la que quiere afirmar un humanismo donde los seres humanos sean capaces de vivir mirándose a los ojos. Un teatro, en definitiva, para la escucha, para atender al otro. En sus textos, nos propone leyendas, nos da a leer, pero, sobre todo, a releer una y otra vez, a cuestionarnos, tal y como él mismo no deja de preguntarse, de dónde vienen nuestras palabras, de qué voces, de qué textos, de qué relatos. Asunto en el que incide, incluso, para hacerle frente a la cultura, o a cualquier historia que trate de dominar al hombre a través de sus intereses.

La escritura de Juan Mayorga está en constante desplazamiento. Es compleja, quiere serlo así, y pensamos en *El traductor de Blumemberg*, en cómo el mal busca lengua, como

afirma el propio dramaturgo. Sin embargo, la palabra mayorguiana quiere ser de arropamiento, como la de Copito en *Últimas palabras de Copito de nieve*, no quiere dejar de recordarnos que somos finitos; como la de MUJER ALTA antes de coger un tren, cuando le dice a HOMBRE ALTO que ella no va a compararse con un esclavo. Su palabra nos pone en el punto de mira, pero para que creemos mundo, para que seamos críticos. Para que no dejemos de hacer agujeros, interpretaciones. Para que construyamos nuestra propia tradición, que, en su caso es, principalmente, a partir de la filosofía de Walter Benjamin, pero también del pensamiento de Reyes Mate.

Juan Mayorga hilvana lo singular con lo universal, el nudo y la madeja. Ejemplo es la cuerda de la peonza por la que el COMANDANTE de *Himmelweg* se sirve de Aristóteles para hablar de armonía. Pero, sobre todo, el caso del personaje de BLANCA en *El cartógrafo*, donde la memoria individual quiere ser compartida. Es decir, la de BLANCA, la de NIÑA, la de las víctimas del gueto; la de BLANCA, RAÚL y su hija Alba. Y la del propio Juan Mayorga a partir de su paseo, de su caminar en la ciudad de Varsovia.

La dramaturgia de Mayorga puede leerse como imagen dialéctica, como mónada benjaminiana, como la suma de mapas que tratan de configurar un atlas siempre a completar. Precisamente, como la suma de unos mapas que presentan espacios para la fisura, espacios para la yuxtaposición, para la sustracción. En ellos, en cada mapa, la memoria aparece imprescindible, sobre todo, políticamente, aunque también de forma estética, al menos, en la medida en la que esta escritura evoca —y apuesta— por un tipo de representación no fastuosa, pobre, de teatro de actor, de palabra, de complicidad. Al fin y al cabo, donde el conflicto esté entre el patio de butacas y el escenario. Entre el libro y la lectura.

Juan Mayorga se ha definido como un cartógrafo que desea que la historia del teatro pudiese ser pensada como un atlas. Como un atlas de los lugares, de los actores, de los ciudadanos “contra” la ciudad. Cuando Mayorga habla de atlas es para hablar de mapas, para hablar de teatro, para hablar de una constelación capaz de reunir ciertas mónadas que, aunque sea por un instante, resignifiquen al resto. Y sus piezas entran en diálogo, tanto entre ellas mismas como entre otras “ajenas” al autor, pero donde la palabra teatral, el gesto que late en los personajes, nos conduce a una poética que parece no tener fin. Todo hilo, memoria.

Juan Mayorga escribe y piensa como un coleccionista benjaminiano, como un recolector de imágenes, de sombras. Como un dramaturgo historiador, que quiere desmitificar la historia. Recolecta los mensajes que entiende que Walter Benjamin pensó para otras —para éstas— generaciones, y éstos le llevan a estar a la espera, a la escucha de un traductor. Como HARRIET, como la NIÑA de los lápices, piensa el detalle para un teatro que se interese en el pensamiento y la filosofía, que defienda que el teatro, como mapa que es, no puede ser neutral. Pero, sobre todo, porque quizás sea de nuevo el momento de hilvanar para el teatro pensamiento y filosofía, poesía y pensamiento. La apuesta de Juan Mayorga es que el teatro no sea un mapa demasiado inútil, que pueda revelar algo que aún no haya sido leído, algo que está por escribir.

{ *anexos* }

ANEXO I

— *la guindalera y la sala Beckett* —

En el territorio nacional, *Animales nocturnos* ha tenido varias representaciones. La del estreno, que fue llevada a cabo en la Sala Guindalera en noviembre del 2003; la del Teatro Arniches con motivo de la XII Muestra de Teatro Contemporáneo, en 2004. Y la puesta en escena de la Sala Beckett en Barcelona, en julio de 2005. Trataremos aquí la primera y la última de esas representaciones.

En relación al montaje de la Sala Guindalera,¹⁴⁹⁸ dirigido por Juan Pastor, docente de la RESAD, Ruggieri Marchetti destaca el trato respetuoso hacia el texto en el que las escenas se suceden a través de pequeños “pero importantes detalles mientras todo se queda en la oscuridad”. De éstos, de estos detalles, Ruggieri Marchetti destaca la *voz en off* de las tres primeras escenas, de las que piensa que pueden crear angustia en el público. Además, remite también a cómo la voz que se oye desde el televisor es la de la publicidad. O la oscuridad que se genera entre la sexta y séptima escena, donde se rompe con la luz de un foco sobre la cara de MUJER ALTA (Victoria del Vera) y HOMBRE ALTO (Francisco Rojas) mientras miran al público y hablan en una lengua de Europa del este. De estos personajes del piso de abajo, Ruggieri Marchetti señala que “sus intensas expresiones comunican con eficacia la continua perturbación y hacen participar al público de todos sus sufrimientos, pero nunca exagerando, al contrario presentando una capacidad de aguante increíble”. Sin embargo, acerca del los vecinos de arriba, de HOMBRE BAJO (Rafael Navarro) observa que “compone un personaje en el que cada palabra, movimiento o mirada contribuye a rendirlo escurridizo, sinuoso y odioso”. Y sobre MUJER BAJA (Ana Sala) “una Baja un poco tonta y muy indecisa, trabajos engarzados ambos en una labor de reparto equilibrada”. En cierta sintonía, Iolanda Madariaga considera que los personajes de *Animales nocturnos* viven “por y en una situación escénica y se desarrollan en una constante interrelación mutua. No en vano se trata de una obra escrita a pie de escenario y en diálogo con los actores”¹⁴⁹⁹ Por

¹⁴⁹⁸ Gracias al estudio Guimãraes de Andrade hemos encontrado el link que permite la visualización de la puesta en escena de la Guindalera:
http://ntic.educacion.es/w3//recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/mayorga/laobra/texto1.htm#fotos
(Última consulta 18 de febrero de 2013).

¹⁴⁹⁹MADARIAGA, Iolanda G., “Animales Nocturnos, de Juan Mayorga: Compromiso en formas contemporáneas”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 2005, pp. 175.176.

otro lado, el propio Juan Pastor ha declarado que uno de los principales problemas para la puesta en escena apareció al intentar crear “un mundo oscuro de toques kafkianos y atmosferas inquietantes y misteriosas. Un mundo en el que viven unos personajes que esconden más que muestran, que acechan más que actúan”.¹⁵⁰⁰

Lo ideal hubiese sido que todos estos lugares estuvieran dentro de un gran espacio poético que posibilitara el viaje de los personajes a otros en compilaciones de cambios escénicos y que no produjera cortes casi traumáticos en la línea de actuación. [...] Por otro lado para estimular la imaginación del espectador con una puesta en escena pobre –pero necesaria de climas y atmósferas– y predisponiendo para que desde el principio mantuviera una escucha muy activa, había que dar claves para que éste pensara [...] Coreografía de movimientos limpios, precisos y generadores de sensaciones muy concretas y que a la vez transmitiera cierta armonía. En este espacio desnudo, sin apenas recursos escenográficos, la iluminación y el espacio sonoro tienen cierta relevancia y su presencia es vital.¹⁵⁰¹

De esta puesta en escena Ruggieri Marchetti destaca su mirada de conjunto, de “espectáculo conseguido medido y refinado en el que nada sobra y nada falta. Resalta el trabajo tanto de luz como de audio a cargo de Sofía Pérez Arrabal y Pablo Jaenicke. De esta importancia, anota la división del escenario en tres zonas, interfiriendo así en las partes en las que se intercala la acción dramática.

A la izquierda el Bajo se está divirtiendo con su tren, en el medio la Baja baila largamente con el Alto mientras a la derecha la Alta parece subir a un tren que la envuelve con su humo. Ni el texto ni la puesta en escena nos indican si se va acompañada como dice o sola, pero estamos convencidos de que se va sola. En efecto, si se fuera con el Hombre de quien habla, no invitaría a la Baja. Está claro que el marido la ha desilusionado y que ella escoge la libertad.¹⁵⁰²

En cambio, sobre la puesta en escena de la Sala Becket bajo la dirección de Magda Puyó, Begoña Barrena remarca el carácter político y poético de la obra y, además, cómo el texto de ficción “permite llevar al extremo las acciones”¹⁵⁰³ de todos los personajes, mientras que Francesc Massip destaca los “diàlegs diamantins”¹⁵⁰⁴, que configuran una densidad inquietante en las réplicas. Massip puntualiza también la calidad rítmica y la acción que despierta la atención del espectador de la sala.

La impecable posada en escena de Magda Puyó apuesta per estipular la intel·ligència del públic amb imaginatives resolucions que dinamitzen l'acció, clarifiquen els conflictes i ens fan directes i propers els personatges. A començar per la disposició escènica central amb els espectadors a banda i banda amb una eficaz escenografia de Ramón Simó que posa simultàniament i a la vista tots els espais de la ficció per on transiten els personatges, cosa que otorga fluïdesa i organicitat a l'escenificació, en una aticulació embastada de rimes internes i amb un bellíssim i sorprenent estrambot final.¹⁵⁰⁵

¹⁵⁰⁰ PASTOR, Juan, *Op. cit.*, p. 187.

¹⁵⁰¹ *Op. cit.*, pp. 187-188.

¹⁵⁰² *Op. cit.* p. 126.

¹⁵⁰³ BARRENA, Begoña, “Político y poético”, *El País*, domingo 10 de julio 2005, p. 45.

¹⁵⁰⁴ MASSIP, Francesc, “L'esclau”, *Avui*, 11 de juliol de 2005, p. 38.

¹⁵⁰⁵ *Op. cit.* p. 38

En este sentido, Marcos Ordóñez, también en relación a la puesta en escena de la Beckett echa en falta el universo pinteriano (“ese puro Pinter, el Pinter de *El portero*”) que, en cambio si estaría presente en el texto. Concretamente, remite al momento en el que HOMBRE BAJO (Pep Jové) entra en casa de los vecinos, en el piso de abajo. Es el momento en el que MUJER ALTA (Mercè Mariné) se siente acosada. Marcos Ordoñez considera que la dirección tendría que haber optado por dar el “contrapié” en la elección del personaje de HOMBRE BAJO: “Es el problema, tan corriente en nuestro teatro, de repartir un papel por el tipo físico en vez de jugar al contrapié, que siempre es mucho más inquietante”.¹⁵⁰⁶

Por lo demás, encuentra que en el teatro de Mayorga hay “algo de excesivo cálculo, de taller de dramaturgia. Los diálogos del «matrimonio alto» están, cómo decirlo... demasiado escritos. Ésa sería mi única pega”. Piensa que del conjunto de los personajes, el caso de MUJER ALTA es la “peor pintada”. Señala que “le falta carne, carne exhausta” y que en cambio le sobra “una historia de amor, un punto de fuga”, aspecto, este último que, como hemos tratado de explicar en el capítulo, no compartiríamos. Sin embargo, sí coincidimos con Ordóñez en su mirada hacia el final y no lo hacemos, en este caso, con Benach, del que si bien compartimos las huellas pinterianas que destaca el texto, no consideramos que “le falte la rúbrica de un buen desenlace total para ser un producto de irreprochable calidad”.¹⁵⁰⁷ Así pues, de acuerdo con Ordóñez:

Y acaba en punta. Un final perfecto, en el que el Hombre Alto baila para el Hombre Bajo. Y para su mujer. Con los elementos justos, turbadores de puro precisos. El muñequito en la copa de vino, boca abajo, ahogándose. El tren nocturno alejándose con una nueva pasajera. Y el diario. Una idea sensacional: Pinter se sentiría orgulloso. Escribir el diario del otro, inventar su felicidad. El diario de un día perfecto. Esa última escena, en la que muda radicalmente el destinatario del juego, podría llevar un subtítulo: de cómo la Mujer Baja recuperó el sueño perdido.

<http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/11341/1/20050711MAE-AVU-II.pdf> (Última consulta 18 de febrero de 2013).

¹⁵⁰⁶ ORDÓÑEZ, Marcos “De cómo la mujer baja recuperó el sueño perdido”, *El país*, 13 agosto, 2005 http://elpais.com/diario/2005/08/13/babelia/1123887976_850215.html (Última consulta 18 de febrero de 2013).

¹⁵⁰⁷ BENACH, Joan-Antón, “Con nocturnidad y psicopatía”, *La vanguardia*, domingo, 10 de julio 2005, p. 61.

ANEXO II

— nadando entre medusas: conversación con Juan Mayorga —

Robert March: Me interesa cómo se relacionan tus piezas entre ellas, cómo dialogan y cómo en ellas la literatura parece jugar con la filosofía y con cierta poética que no deja de lado la narración. De este modo, al menos en algunas piezas, observo cierta noción de “visita”, es decir, el hecho de que algún personaje entre en contacto con otro “visitándolo”, tal vez, como elemento desestabilizador como ocurre en *El arte de la entrevista*, o en *Cartas de amor a Stalin* con la presencia del dictador. O como ocurría también en el caso de *Penumbra...* Y me pregunto si no es la propia filosofía la “extraña” que visita, que se presenta en tu teatro, la que todo lo pone en duda.

Juan Mayorga: Es una pregunta muy interesante. La visita, la irrupción de un personaje en el espacio de otro, reaparece a menudo como forma en mi teatro. Eso que sucede en la primera escena de *Animales nocturnos* -que en la vida de un hombre, de forma abrupta, aparezca otro, a quien quizá el primero anhelaba sin todavía conocerlo, y que el visitante desestabilice al visitado así como ese

encuentro lo transformará a él-, ese motivo también puedo reconocerlo, desde luego, en *Los yugoslavos*, en *El crítico*, en *La lengua en pedazos...*

R. M.: También claro.

J. M.: Y en *Cartas de amor a Stalin*. Stalin aparece de modo inesperado, si bien su visita era de algún modo deseada, como sucede en esas otras piezas a las que me he referido. También podría decirse que en *El chico de la última fila* asistimos a una visita diferida. Toda la obra preparara el momento en el que el chico entrará en la casa del PROFESOR. La primera redacción del chico prepara la visita, la relación personal que va a establecer con su PROFESOR, relación que culminará cuando entre en la casa de éste.

Me resulta muy atractiva la imagen que propones de la filosofía, si es que la entiendo bien: la filosofía como visita desestabilizante, incluso violenta, temida y deseada a la vez.

R. M.: Como la capacidad para generar y que se produzca, se proporcione la propia duda y ver qué ocurre...

J. M.: Para hablar de visita hemos de hablar de entrada en territorio ajeno, y es verdad que ése es el modo en que yo querría que la filosofía ingresase en mis textos. Como un cuerpo extraño. No como un conjunto de filosofemas, sino como algo problemático, incómodo... Una verdadera visita es la que te obliga a comportarte de otro modo; la que transforma tu casa, tu espacio, tu vida.

R: *El arte de la entrevista* me ha hecho dar muchas vueltas, me ha hecho preguntarme cómo se entrevén en ella otras de tus piezas. Y teniendo en cuenta lo que me acabas de contar en relación a esa “visita diferida”, me pregunto si se puede asistir a un intercambio entre personajes. Lo que me interesa es justo este “entre”, ese lugar en donde empiezan a conocerse en la medida en la que se van desarrollando sus propias conversaciones, ese lugar en el que va dándose el diálogo. Por ello, me pregunto, además, si esto permite que la memoria se nos presente como medio.

J. M.: Por seguir tu reflexión, cuando dos seres humanos se encuentran aparece un tercero, aparece una realidad que no se puede reducir a ninguno de ellos dos. En esta conversación que ahora tenemos está apareciendo un tercero en la medida en que tus provocaciones, tus preguntas, si son originales y singulares, me obligan a ir a lugares a los que no había ido y a los que no habría ido sin ellas. No estoy respondiendo como un papagayo, sino que tus intervenciones me descolocan, como ha de ocurrir en todo auténtico diálogo. Entre nosotros aparece un

tercero que nace en nuestra conversación. Ese tercero no llegaría a nacer si no se produjese el encuentro de dos diferentes. Creo que, en el fondo, eso es lo que ha de ocurrir en cualquier encuentro teatral que merezca tal nombre. Y ha de aparecer un tercero cada vez que haya un encuentro entre dos personajes, y así cada uno de éstos saldrá de ese intercambio de un modo distinto a como entró. Más aun, me parece que en el encuentro de la obra con cada espectador habría de surgir un tercero.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, desde luego que el encuentro con el otro puede despertar tu memoria...

R. M.: Y a través de lo que es la propia dialéctica.

J. M.: Incluso si la pregunta del otro no te interpela directamente sobre el pasado, las palabras del otro, las preguntas del otro, las inquietudes del otro van a hacer que se remueva una parte del pasado y no otro. Ahora mismo, tus preguntas me están llevando a recordar unos textos míos y olvidar otros, y eso ocurre también en la vida en lo que a la biografía —el relato de esa vida— se refiere.

R. M.: Dándole otra vuelta de tuerca a *El arte de la entrevista*, noto que la acción surge ahí en primavera, cosa que, al leerla, me hizo pensar en *El jardín quemado*. ¿Qué separa a este jardín de ahora del *El jardín quemado*, allí donde todo parecía ser olvido?

J. M.: Perdona un segundo (Juan toma notas). Tu pregunta me ha llevado a cuestionarme si debo reescribir esa primera acotación, si no sería más

interesante que la acción tuviese lugar, en vez de en primavera, al final del verano, de modo que hiciese sol pero se levantase viento, no se supiese si va a llover... Probablemente el tiempo de primavera sea menos dramático que el tiempo de un verano que acaba, en que ya asoma el otoño. Por otro lado, hasta ahora no había pensado en la posible vinculación entre *El jardín quemado* y este jardín de *El arte de la entrevista*, y por ese lado tu pregunta me interesa mucho. Es verdad que son dos obras en las que, de algún modo, se plantea la pregunta sobre qué es lo que esconde el jardín. Rosa, la abuela, piensa que el jardín está descuidado, y, quizá sea ese descuido del jardín lo que le ha hecho recordar, o anhelar, otro tiempo. Benet i Jornet utilizó una expresión muy poderosa en su comentario a esta obra: me dijo que la obra habla de la “esperanza hacia el pasado”. También *El jardín quemado* habla, en otro sentido, de esperanza hacia el pasado: hay un pasado fallido que, por utilizar una expresión benjaminiana, merece ser, debe ser recordado, si bien esa recordación no puede ser completa. Ningún presente puede recuperar un pasado, pero en el empeño de que lo muerto no muera para siempre, de que no se lo lleve definitivamente el olvido, ahí hay una esperanza hacia el pasado.

R. M.: En relación a esa idea de capturar el pasado y a sabiendas de que es imposible, pero no por ello vano, quería sumar, desde la intuición, ciertos detalles, destellos de los que hablaba también Benjamin y que me hacen pensar en ese ir y venir que aparece en tus propias obras, ciertos guiños que se nos aparecen diluidos como, por ejemplo, el Bar Yakarta en *Animales nocturnos*, que está

también en *El arte de la entrevista*; la vieja canción cantada por una niña como ocurría de algún modo en la Rebeca de *Himmelweg*, o la necesidad de que la abuela Rosa hable antes de que muera como lo hace también Copito de Nieve... En este punto, me interesa cómo se complementa una pieza tuya con la otra, cómo niega la anterior; cómo avanza tu escritura o si avanza de forma interrumpida en cada una de ellas y, en ese caso, qué se discontinúa y, al mismo tiempo, cómo dialoga.

J. M.: Habría distintas cosas que decir a este respecto. Para empezar, por ese impulso de reescritura que se ha convertido en constitutivo del trabajo de uno, creo que estoy cerca de tener una visión completa de mi obra ya que, de algún modo, estoy escribiéndola ahora mismo toda ella: mis textos largos y mi *Teatro para minutos* fundamentalmente, pero también mis versiones y mis trabajos filosóficos... Cada pieza es pieza de una misma obra, de forma que no veo cada una de ellas aislada, sino que creo que cada pieza resignifica a las otras y lanza una luz, un foco sobre ellas. Eso siempre fue así, pero ahora soy más consciente de ello, e incluso provoqué deliberadamente vínculos entre obras. Ahora, por ejemplo, escribo una obra que comienza con una mujer que, no pudiendo dormir, se pone a ver una película de Laurel y Hardy. Por supuesto, la opción por esa película alude a mi obra *El gordo y el flaco*, que es una obra sobre el matrimonio.

Por otro lado, me he ido haciendo consciente de que hay piezas mías en que, más o menos exactamente, se repiten frases o acciones que ya aparecían en otras, pero que pronunciadas o actuadas por distintos personajes en distintas

situaciones cobran distintos significados, lo que hace que esas piezas dialoguen entre sí. A menudo sois traductores y estudiosos los que me llamáis la atención sobre esos ecos.

Todo ello, creo, tiene que ver con esa visión del conjunto de mis textos como una obra única en la que cada nueva pieza, cada nuevo personaje, cada nueva frase y cada nueva palabra resignifican todas las anteriores.

R. M.: Alrededor de esta forma de escritura, me pregunto si esto se conecta con esa idea de dramaturgo cartógrafo, como has llegado a definirte y, en ese caso, si tal mapa no va de la mano de cierta ausencia, de ciertas líneas de fuga que parecen hilvanar la ficción en tanto que mapa y hacer de ella una madeja como base de lo político.

J. M.: Por seguir utilizando la imagen de los mapas, podríamos hablar de un atlas. Atlas como conjunto de mapas en que cada uno tiene un valor singular al tiempo que da un valor al conjunto. Cada mapa del atlas resignifica a todos los demás y al conjunto. La insistencia en unos asuntos, el eco, tiene también un significado, así como lo tiene la ausencia de otros asuntos, el silencio. En un atlas también el hueco entre dos mapas –los mapas que no se ha sabido o no se ha querido dibujar– tiene un significado, un sentido.

R. M.: En relación a todo esto me viene a la cabeza el ejemplo de *El cartógrafo* con la niña de los lápices, que al mismo tiempo creo que está también en Rosa, en la abuela de *El arte de la entrevista...* Pero esta idea de mapa aparecía ya *El traductor de Blumemberg*, cuando Calderón indicaba los lugares que se habían ido

recorriendo... Me parece ver una relación entre mapas y la propia imaginación, o las ideas de que las palabras parecen dibujar.

J. M.: Y el mapa que Stalin muestra a Bulgakov con lugares a los que el dramaturgo podría exiliarse, burlándose de todos ellos.

R. M.: Y Juan, en este caso, en esta obra, o en este atlas teatral ¿no podríamos pensar que siempre habrá una obra que quede fuera?

J. M.: Sin duda.

R. M.: En este punto, elaborando y pensando la pregunta, pensé en una MUJER ALTA que se marchaba con Bulgakov (Juan ríe) como si este fuese el hombre con sombrero de *Animales nocturnos*. O en Blumemberg y Calderón viajando dentro de un tren de juguete, de un tren mecano al que se le quiere robar a unos niños, como hacía el Comandante para poseer la peonza de los chicos de *Himmelweg*.

J. M.: Eso que dices es muy interesante en distintos sentidos. Te voy a enseñar una cosa, mira (me muestras unas carpetas, una pila de anotaciones). Aquí voy anotando argumentos que se me van ocurriendo. Ayer se me ocurrió uno que es “La foto del Ministro de Cultura” (me río). Se me ocurrió que el ministro va a ver una función en un teatro nacional y quiere hacerse una foto con la compañía, pero los actores no quieren hacerse una foto con ese hombre al que, al tiempo, temen; pensé que esa situación podría dar lugar a una comedia. Aquí tengo un montón de argumentos. Esta otra carpeta está llena de obras que nunca escribiré.

Siento que mi propio trabajo como adaptador, como reescritor de obras ajenas, me hace darme cuenta de que mis propias obras están de algún modo a la espera de un adaptador, de un traductor, así como hay obras de las que solo he pergeñado el argumento y otras en las que, como tú estabas haciendo ahora, cabe especular sobre desarrollos, transformaciones. ¿Qué pasaría si por ejemplo, decidiésemos hacer *Cartas de amor a Stalin* invirtiendo la flecha temporal, al modo de Pinter en *Traición*, esto es, contándola desde el final?

Todas estas obras posibles están a la espera de alguien que quiera escribirlas, así como las obras ya escritas están también a la espera de reescritura, especialmente aquellas que incluyen una meditación sobre cómo se construyen las historias y sobre cómo el narrador puede tomar unas decisiones u otras. Me refiero a obras como *Himmelweg* o *El chico de la última fila*. De algún modo, estas piezas están animando a que cada lector las manipule y las haga suyas. En este contexto, me están resultando muy interesantes críticas y comentarios en torno a la película de Ozon, en especial en torno al final de la película, que establecen comparaciones con mi obra. Digo que me parecen interesantes porque corresponde al material de partida —una obra sobre los mecanismos de la ficción— que la gente que conoce película y obra comente si le parece mejor un final u otro o un tercero que a ellos se les ocurra.

R. M.: Y entonces, considerando estas interrupciones o la idea de “visita” de la que hemos hablado antes, ¿podríamos decir que esta escritura, que parece presentarse como dando la bienvenida a un cierto atravesamiento, nos invita a un

desplazamiento, a un pliegue para abrirle la puerta a una nueva traducción?

J. M.: A un pliegue o a un despliegue. La apertura es constitutiva al texto teatral, y no puede haber nada más atractivo para un creador que servir de impulso a la creación de otros, a la imaginación de otros. Esa apertura es en todo caso propia al hecho teatral desde que el autor pone en juego su obra hasta que cada espectador la hace suya de un modo singular. Cuando se pone en marcha una cadena de creaciones, no puede haber nada más fascinante que la aparición de lo extraño, lo inesperado. Acabo de ver en Nápoles un excelente montaje de *Cartas de amor a Stalin*. En él, Bulgakov, cuando decía ser tratado “como un perro”, hacía el perro, y acababa desnudo como un perro. Era un montaje intensamente físico y, al mismo tiempo, muy poético, frente a otro tipo de montajes de la pieza cuya poética se hallaba dentro de una estética realista. Me parece formidable que, desde mundos poéticos distintos, creadores distintos puedan lanzar una mirada productiva sobre la misma obra. Por eso, procuro escribir textos tan abiertos como sea posible. Haciendo los textos abiertos invito a una traducción, a una adaptación.

R. M.: Otro asunto que me interesa de tu teatro sería la idea de fin, de frontera... De fin incluso como final, es decir, de un fin que nos invita a preguntarnos si podemos aprender del fracaso, de la catástrofe. Pienso en el naufragio en *El jardín quemado* o en *Penumbra*; del exilio en *Siete hombres...*; del descarrilamiento del tren en *El traductor...* Y teniendo en cuenta esto, sin olvidar tampoco los espacios asfixiantes, me pregunto por esa

recuperación de lo trágico para el teatro de hoy.

J. M.: Lo trágico aparece cuando el héroe, aunque sabe que su derrota es inevitable, no rehúye el combate. En ese combate que, contra toda esperanza, el héroe da, se anticipa un mundo en que él no podrá vivir, pero en que sí podrán vivir otros. El héroe trágico combate anunciando un nuevo orden para otros, lo que me hace pensar en la respuesta de Kafka a la pregunta de Max Brod: “Pero entonces, ¿no hay esperanza?”, pregunta Max Brod, a lo que Kafka contesta: “Hay esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros”. ¿Para quién hay esperanza? Para el observador, para el lector, para el espectador. En *Himmelweg*, el gesto de desobediencia de la niña Rebeca no evitará que ella sea víctima de la máquina de muerte, pero en ese gesto sí aparece un mundo emancipado; de algún modo, ese gesto emancipa al espectador. Volvemos, claro, al campo del viejo Sófocles: al ver el combate de Antígona con Creonte, descubrimos que ella no puede ganar, pero en ese combate, en el hecho de que ella, a pesar de todo, combata, se anticipa un orden absolutamente otro que el orden de Creonte. En ese sentido, podemos reconocer en nuestro propio tiempo momentos trágicos en los que un pequeño ser humano combate contra un orden que sin duda lo derrotará, pero la verdadera derrota sería que no se diese el combate, y es cierto que en mi obra aparecen, alguna vez, esos personajes que combaten frente a toda esperanza. Quiero creer que en ese combate entregan esperanza a otros.

R. M.: Sin abandonar esta idea, me pregunto si la propia imaginación y el

placer por la lectura, que se reitera constantemente en *La lengua en pedazos* nos puede llevar, por un lado, a esta idea de combate y, por otro, ¿qué relación se establece en la lectura como refugio? ¿Qué juego entre dentro y fuera en el que la misma imaginación de la propia Teresa le hace sobrevivir?

J. M.: Creo que, entre otras, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *El chico de la última fila* y *La lengua en pedazos* son obras vinculadas por el carácter ambivalente de la imaginación ante la vida. En las cuatro nos encontramos con personajes que viven en un mundo violento, áspero, negativo o pequeño y a los cuales, de distintos modos, la imaginación les ofrece una vida absolutamente otra, una vida más rica, más digna de ser vivida. Y eso puede ser juzgado de distintos modos. Por un lado, podemos ver la imaginación como fuga: no quiero ver este mundo y construyo un mundo alternativo; por otro, podemos ver la imaginación como superación del mundo, como donación de sentido. En *El jardín quemado* esa ambigüedad es constitutiva: los internos han construido en sus cabezas mundos —uno se cree campeón de ajedrez, otro domador de perros...— donde pueden sobrevivir.

R. M.: ¿Podríamos decir incluso afrontar la soledad?

J. M.: Sí.

R. M.: Que al mismo tiempo está en relación con Teresa... La soledad requerida para leer y para seguir imaginando...

J. M.: De algún modo, esos internos del psiquiátrico de San Miguel son monjes. Yo no sabría juzgarlos. Entiendo que

alguien diga que esos personajes tendrían que haber afrontado su derrota y hecho algo productivo, rico, de ella. Puede ser, pero quizá eso sólo esté a la altura de los más fuertes. A ellos es la imaginación, alentada por Garay, lo que les permite sobrevivir. También en *Cartas de amor a Stalin* la imaginación aparece de forma ambigua. Un escritor acosado que es al mismo tiempo un atleta de la imaginación como Bulgákov realiza su obra maestra imaginando a Stalin. La gran obra de Bulgákov, que cree estar buscando la carta magistral, es en realidad “su” Stalin. Finalmente, su gran obra es —estoy hablando de mi personaje, no del Bulgákov histórico— es el espectáculo que se está construyendo a su alrededor. En alguna medida, ahora que lo pienso, es lo que de otro modo hace en *Himmelweg* el Comandante. Para éste, el mundo es muy insatisfactorio, pero él puede cubrirlo con un gran espectáculo. En *El chico de la última fila* nos encontramos a dos tipos que tienen enorme dificultad para relacionarse con el mundo como son Germán y Claudio, que inventan un mundo alternativo, para ellos mucho más interesante que el real. Por el mero hecho de contarla, la mediocre vida de los Rafa se convierte para ellos en algo más interesante que sus propias vidas. Finalmente, por lo que se refiere a la Teresa de *La lengua en pedazos*, en ella esa ambigüedad de la imaginación es fundamental, porque un espectador puede tomarla como una delirante y otro como alguien que, en un mundo hostil a una mujer inteligente cuyo linaje es sospechoso y cuya fe bordea la heterodoxia, es sin embargo capaz de construir, con su inteligencia y su lenguaje, un mundo maravilloso.

Esa ambigüedad de la imaginación frente al mundo es la ambigüedad misma del arte frente al mundo. Cuando uno hace arte, cuando uno escribe, cuando uno pinta, cuando uno hace películas, está sustituyendo la vida, su propia vida, por otra cosa, y eso puede entenderse como una renuncia a la vida o como una superación de la misma. Lo que me hace pensar, por cierto, en Nietzsche: el mundo no tiene sentido, pero podemos dárselo.

R. M.: A partir sobre todo de la reescritura de *Siete hombres buenos*, querría compartir contigo la sensación que he tenido al comparar la nueva versión con la anterior. Me he encontrado con una palabra menos explícita, mucho más abierta, como decías antes. Y me pregunto si de esa actualización, si puede decirse, universalización de la palabra, cabría destacar la idea de pueblo, de lo pequeño hacia lo colectivo y, en este caso, ¿qué relación podemos establecer con la constelación benjaminiana de pasaje, de reflejo, que no de espejo, pero sí de reflejo?

J. M.: La reescritura de *Siete hombres buenos* es deudora de una reflexión que me he ido haciendo durante todos estos años. Cuando decidí hace veinticinco escribir esta obra, lo fundamental para mí era la condición de exiliado: la experiencia de seres humanos a los que se obliga a vivir fuera de su patria. Recuerdo vivamente estar en mi cama, en la adolescencia, y escuchar en la calle a un hombre que, en la madrugada, cantaba una canción que decía: “Si vas para Chile...”. Recuerdo mi melancolía al pensar que ese hombre no podía volver a Chile; la zozobra que me produjo esa expresión: “Si vas para Chile”. Eso es lo que estaba en la base de

Siete hombres buenos, la zozobra que sentía ante el exiliado. Yo que no lo he sido nunca, que sólo he vivido algunos períodos en Alemania y en Francia, sabiendo siempre que volvería.

R. M.: Hoy, esta mañana, ojeé un libro y dio la casualidad que decía algo así como que “el exilio no es un viaje”.

J. M.: Es cierto.

R. M.: Mientras estás diciendo esto Juan, no dejo de pensar en el principio de esta conversación sobre “la visita”. No sabes si vas de visita...

J. M.: Ese tipo de experiencia es lo que me importaba al escribir *Siete hombres buenos*: la de quien se va de su país sin saber si un día volverá. Recuerdo que en Francia, en una biblioteca, me encontré con un ejemplar de los años cincuenta de *Les temps modernes*, la revista de Sartre, y allí leí un reportaje de alguien que había venido a España y por doquier había hallado síntomas de que el Régimen estaba a punto de caer. ¡En los años cincuenta! Al leerlo, pensé en esos españoles de los que ahora sabemos que tenían por delante dos décadas de exilio y que quizá cada día de esos veinte años se dijeron: “Mañana volveré”. En Alemania fui compañero de clase de un iraní, exiliado político, al que en las cárceles de su país habían arrancado las uñas de los pies. Ese hombre me decía: “Irán va a cambiar, tiene que cambiar”. Él daba por hecho, necesitaba pensar que las cosas iban a cambiar y que él iba a volver a Irán. Han pasado más de veinte años de aquello y las cosas no parecen haber cambiado y, por lo tanto, ese hombre puede que no haya vuelto nunca o, si lo ha hecho, no lo ha hecho al Irán que

soñaba. En California me cortó el pelo un peluquero cubano que pensaba que Fidel estaba a punto de caer... hace trece años. Todo eso es lo que a mí me importaba al escribir *Siete hombres buenos*. Cuando releo la pieza a lo largo de estos años me voy dando cuenta de que la atención que dediqué en ella a rasgos específicos de la Guerra Civil Española reducía su universalidad. Me refiero a, por ejemplo, los conflictos entre los distintos grupos republicanos –anarquistas, comunistas, republicanos moderados...-. Poco a poco me convencí de que alejarme de las referencias a España y a México podía hacer que, sin que el espectador español dejase de sentir la pieza como una obra sobre el exilio republicano, un iraní o un cubano también se la apropiasen. Ésta ha sido la búsqueda que me ha llevado a importantes decisiones de reescritura. De todas ellas, la más importante –la del final de la pieza– tiene también que ver con mi propia evolución personal. El final de *Siete hombres buenos* era antes un final sin esperanza: el presidente de la República se veía abandonado por sus “hombres buenos” y quedaba en una soledad delirante, como negando a aceptar ninguna lección de lo que acababa de vivir. En la nueva versión, él y su secretario toman la decisión de volver cueste lo que cueste, sea como sea, sabiendo que quizá esa decisión los conduzca a la cárcel o a la muerte. Esa decisión tiene que ver con la esperanza trágica de que antes hablábamos.

R. M.: El combate.

J. M.: El combate. Ese cambio tiene que ver con distintas cosas. Probablemente tiene que ver sobre todo, como te he dicho, con mi propia evolución. Yo no quiero construir *happy-ends*, pero mi vida y

mi teatro se han ido llenando de esperanza.

R. M.: Sí, por eso te preguntaba por esa reflexión acerca de los elementos trágicos en algunas de tus piezas, pero como aprendizaje...

J. M.: Tragedia y esperanza son, desde luego, compatibles. Recordemos el comentario de Camus sobre Kafka que comento en mi tesis doctoral: en que Sísifo continúe intentándolo, ahí está la esperanza. Camus se fija en aquellos personajes kafkianos que, pese a todo, resisten. Esta conversación contigo me lleva a ver a Pablo, el presidente de *Siete hombres buenos*, a esa luz. En principio, lo más llamativo de la reescritura de la obra es, por así decirlo, su “desespañolización”. Pero que haya menos alusiones concretas a lo que los historiadores cuentan sobre nuestra Guerra Civil tiene que ver, como digo, con querer llevar a primer plano la condición de exiliado. Los personajes de la obra viven de formas diversas esa condición y, por tanto, hacen de distintas formas las experiencias de la nostalgia, de la esperanza, de la relación con el país de acogida, de la relación con el país del que salieron... Y por encima de esos cambios hay una decisión mayor que yo tomo junto a mis personajes: la de Pablo y Nicolás de volver a España. Por cierto, hay un proyecto de Rafael Rodríguez, un director canario, para montar el próximo año *Siete hombres buenos*.

R. M.: ¿Sí?

J. M.: Me alegraría mucho que ese proyecto cuajase. *Siete hombres buenos* nunca ha llegado a escena. ¿A ti te ha interesado la reescritura de la obra?

R. M.: Sí, mucho, mucho. Me pregunté por si ese carácter de apertura, y de acuerdo contigo sobre esta idea de combate, no es sino una lucha que se debe a una multiplicación de tiranos.

J. M.: Claro. Y bastará con que en la puesta en escena se tome la decisión de que, por ejemplo, se hable con acento mexicano, para que de inmediato la Historia entre en escena y sea el espectador el que ponga el contexto. No he intentado borrar de la obra la Guerra Civil, pero sí evitar que debates específicos de ese conflicto despisten sobre aquello de lo que quiero hablar. Es importante que entre los “hombres buenos” de mi obra haya tensiones que vienen del pasado, pero los rasgos concretos de ese pasado prefiero que sea el espectador quien los introduzca.

R. M.: Y entre estos personajes de *Siete hombres buenos* y el Calderón y Blumemberg de *El traductor*... que hablan lenguas diferentes a las del lugar por donde transcurre el tren, me pregunto cómo chocan estas posiciones, por ejemplo, con la de la propia estatua de *El jardín quemado*, es decir, con ese carácter de lo indecible, de casi mudez que nos lleva a pensar de nuevo con la lectura que Benjamin hace del ángel de Klee.

J. M.: Sí. En *Siete hombres buenos* hay un conflicto lingüístico que nace de decisiones personales, más o menos conscientes, que toman los personajes. Cuando en el país de acogida uno decide tener el acento del país de partida, está tomando una enorme decisión que le compromete en muchos sentidos, que le constituye como exiliado frente al que toma la decisión contraria. Y eso es... (Juan toma nota). Estoy pensando que

podría ser rico que un personaje empezase en la obra con un acento y acabase teniendo otro. La decisión de adoptar un acento u otro es una decisión radical, que le compromete a uno plenamente. Por lo que se refiere a *El traductor de Blumemberg*, la obra quiere poner la traducción en escena. El mal está buscando lengua y puede encontrar una lengua distinta en cada momento. Según Benjamin, la verdad tiene hora, y podríamos decir también que el mal tiene hora. El mal puede tomar distinta forma en distintos momentos. Puede tomar distintas lenguas, distintas palabras. El mal está buscando lengua y necesita a seres humanos que le ayuden, que le acompañen ejecutando la necesaria operación de traducción. En lo que se refiere al silencio del hombre estatua en *El jardín quemado*, en la obra aparecen la necesidad y la imposibilidad última de traducción entre dos tiempos. Benet, un hombre de este tiempo, intenta invadir el pasado. Desde el presente juzga el pasado y quiere explicar cómo fue éste incluso a aquellos que tuvieron experiencia de aquel pasado. Finalmente, sale del jardín con más preguntas que certezas.

R. M.: Disculpa Juan que te corte, entre estos dos tiempos, podríamos remitir de nuevo a la propia idea de mapa o al propio acto de cartas... Creo que era Kafka quien decía que una carta une dos tiempos, une dos presentes.

J. M.: Sí. Y, de nuevo con Benjamin, un pasado y un presente sólo pueden estar en una relación dialéctica: el encuentro de un pasado y un presente construye una imagen dialéctica. Es útil traer aquí a colación otra figura benjaminiana, la de la elipse, y hablar de una elipse cuyos focos serían el presente y el pasado. La elipse es

una figura sin centro; depende de sus focos, esos dos puntos que, con peso equivalente, la constituyen. Entre el presente y el pasado solo puede haber una relación de conversación, de aparición de un tercero, porque de lo contrario lo que se da es un ejercicio de dominación de un tiempo sobre otro, de ocupación, de colonización. De algún modo, esa colonización es lo que practica Benet en *El jardín quemado*. Benet es un ilustrado que se siente lleno de razón para, desde su presente, establecer una teoría total sobre el pasado. Con su discurso dominador, pretende ajardinar el pasado: las cosas fueron así y en este orden. Sin embargo, cuando se acerca a ese pasado –a los testigos–, se encuentra con experiencias que son inconmensurables a su presente.

R. M.: En relación a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, has dicho en alguna ocasión que la obra fue un encargo y trataba sobre la identidad. Por un lado, me pregunto en qué punto esa posibilidad o imposibilidad de formarse la identidad se cruza con la finitud, con aquello que realmente compartimos y, por otro lado, me gustaría que me hablases de cómo recuperas para el teatro al Montaigne, que habla de la vida.

J. M.: No es exacto que la obra fuese un encargo. La obra se me ocurrió a partir de noticias que leí en *La Vanguardia*.

R. M.: Disculpa, me he confundido.

J. M.: Pero tienes en parte razón, estás bien informado. Yo tenía idea de escribir sobre Copito, que me interesó sobre todo cuando empecé a leer noticias en *La Vanguardia* según las cuales Copito se estaba muriendo y la gente se despedía de

él. “Qué situación más interesante”, pensé. Y sucedió que en la Universidad Carlos III nos propusieron a cuatro dramaturgos escribir obras sobre la identidad y que todas tuviesen tres personajes. En este punto fue cuando hilé lo uno con lo otro, cosa que a veces te ocurre: la posibilidad de llevar a escena una idea te anima a desarrollarla. Pensando en la identidad –que, por lo demás, es un asunto eterno del teatro–, recordé a Copito. Copito era una máscara, una identidad construida para él por otros que le habían dicho: “Como tienes esa piel blanca, te vas a convertir en el amigo de los niños”. Se me ocurrió que Copito podía estar harto de los niños de Barcelona. Tú relacionabas con razón *Copito* y *El arte de la entrevista*, en que Rosa dice que cuando eres viejo no tienes motivos para mentir. Rosa dice algo así como “no tengo tiempo para no decir la verdad”. Copito quiere presentarnos su verdad, y junto a él está el mono negro, al que también se ha dado una pequeña identidad dependiente de la del blanco. El mono negro, como él mismo nos recuerda, es el otro, el segundón, el secundario, el suplementario, etc. En cuanto al tercer personaje, un botarate que cuida de los monos, más animal que ellos, construye su identidad sobre la dominación de los otros dos. De ahí nace la obra. No recuerdo la segunda parte de la pregunta...

R. M.: Sí, ¿en qué medida hilvanabas justo la identidad con la muerte desde Montaigne?

J. M.: Claro, claro. Sucede que, en ese momento, Copito reconoce al mono negro como un igual, porque la muerte los iguala. Pensé que Copito fuese un enmascarado y busqué algo que fuese su

gran secreto: su gran secreto es Montaigne. Copito, conversando con Montaigne, tiene una visión de la vida y de la muerte probablemente más profunda que los seres humanos que lo observan. Yo nunca construiría a un catedrático que citase a Montaigne como lo hace Copito, a no ser que intentase construir un pedante. Sin embargo, en Copito las citas de Montaigne no son pedantes, por un lado porque aparecen en boca de un mono, por otro porque nadie como Montaigne ha reflexionado sobre la muerte y Copito es un moribundo.

Pocos filósofos como Montaigne son nuestros contemporáneos. Montaigne está más allá de todos los partidos. Es un meditador de la vida concreta. Lo siento muy próximo porque me habla sobre las flores de su jardín y sobre la amistad y sobre el dolor de la muerte de un ser querido... Leemos a Montaigne y nos encontramos con un ser humano.

R. M.: No sé si compartes la sensación que justamente por eso, no echa balones fuera, que es a través de esta idea de ética, de política, de abrazarse a la vida sin obviar la finitud como abarca la frontera que nos es propia.

J. M.: Está bien decir que Montaigne es un pensador de la finitud y, en este sentido, es relevante mi opción de que Copito lo lea a él frente a otros filósofos que meditaron sobre la muerte. Copito podría haber sido un lector de los diálogos platónicos vinculados a la muerte de Sócrates, o de *Ser y tiempo* de Heidegger, pero elijo a Montaigne porque de lo que Copito está hablando es de nuestra descomposición física, de nuestra decadencia, de nuestro dolor. Copito cita

a un Montaigne que, por así decirlo, mira a la muerte a los ojos.

R. M.: Antes te has referido a tu experiencia como espectador de *Cartas de amor a Stalin* en el montaje de Nápoles. Pero, ¿me podrías citar otro ejemplo de cómo haya sido tu experiencia a partir de una lengua que no conoces?

J. M.: Además del *Cartas* de Nápoles, he visto recientemente en Italia otro montaje magnífico de una pieza mía: *La paz perpetua* dirigida por Jacopo Gassmann. Pero me preguntas por lenguas que no conozco. Cuando vi el estupendo montaje de *La tortuga de Darwin* en Corea, sentí que la obra había sido desplazada, y de forma muy productiva, a otro orden cultural. Pero quizá la mayor revelación que he sentido como dramaturgo ante una puesta en escena de una pieza mía la viví ante el *Himmelweg* de Noruega: el actor que hacía de Gottfried, mientras pedía a Rebeca que cantase porque el Comandante quería una canción, ponía una mano detrás de la niña en un gesto extraordinariamente ambiguo que expresaba tanto amor como

manipulación; la trataba como un padre a su hija al tiempo que como a un muñeco su ventrílocuo. En esa imagen poderosísima estaba toda la obra.

R. M.: Para terminar Juan, me gustaría que me contases alguna cosa alrededor de tu experiencia como adaptador, como dramaturgo para el Centro Dramático Nacional o para la Compañía nacional de Teatro Clásico en relación a los clásicos como la reciente *La vida es sueño*.

J. M.: Si he tenido alguna vez una escuela ha sido la de la adaptación. Ésta me ha permitido entrar en la cocina de grandes autores. Me ha vuelto más humilde, pero también más ambicioso. En el trabajo con *La vida es sueño* he podido entrar en una relación íntima con una obra maestra y emborracharme de la palabra de Calderón, droga legal para cualquier dramaturgo. Es una obra que presenta además un complejísimo y fascinante discurso moral, de enorme interés para nuestro tiempo. Ahora estoy trabajando en una *Hécuba*. Volver a los griegos es una carrera hacia los orígenes que te vacía, pero que también llena tus pulmones.

ANEXO III

– *apunte biográfico, obra teatral y premios* –¹⁵⁰⁸

Juan Mayorga, Madrid (1965). Licenciado en Filosofía y Matemáticas en 1988. Amplia sus estudios en Münster, Berlín y París. Bajo la dirección del profesor Reyes Mate, se doctora en 1997 y fruto de esa investigación publica *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Su formación en dramaturgia teatral se debe a maestros como Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, así como en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres en su edición de 1998, donde fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes.

Es miembro del consejo de redacción de la revista “Primer Acto” y fundador del colectivo teatral “El Astillero”. Entre 1998 y 2004 ha sido profesor de Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha impartido talleres y conferencias sobre teatro y filosofía en diversos países. Ha sido profesor de Matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares. Asimismo, ha sido director del seminario *Memoria y pensamiento en el teatro* contemporáneo en el Instituto de Filosofía del CSIC. Miembro de los grupos de investigación “El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa” y “La Filosofía después del Holocausto” dirigidos por el profesor Reyes Mate en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Actualmente, Juan Mayorga es Director de la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid. Ha obtenido un gran número de premios, entre otros, el Nacional de Teatro (2007), Nacional de Literatura Dramática (2012), Valle-Inclán (2009), Ceres (2013), La Barraca (2013) y Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) y a la mejor adaptación (2008 y 2013). Es fundador de la compañía La Loca de la Casa (2011), con la que en 2012 puso en escena su pieza *La lengua en pedazos*.

Su teatro ha sido traducido al alemán, árabe, búlgaro, catalán, coreano, croata, checo, danés, estonio, euskera, finlandés, francés, gallego, griego, hebreo, húngaro, inglés, italiano, noruego, polaco, portugués, rumano, ruso, serbio, turco y ucraniano.

¹⁵⁰⁸ Agradecemos a Juan Mayorga la información de cada una de las puestas en escena como la de los premios obtenidos.

Recientemente, en *Teatro 1989-2014* ha reunido las piezas ya publicadas: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *El gordo y el flaco*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de nieve*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista*. Y las inéditas: *Angelus novus*, *Los yugoslavos*, y *Reikiavik*.

Su trayectoria teatral es el siguiente:

Siete hombres buenos -Accésit del premio Marqués de Bradomín 1989-.

Más ceniza -Premio Calderón de la Barca 1992, ex aequo-. Estrenos: 1) 1994, Sala Cuarta Pared de Madrid, con dirección de Adolfo Simón; 2) 1997, Casa del Teatro de Valera –Venezuela-, con dirección de Javier Yagüe.

El traductor de Blumemberg. Estrenado en 2000 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires –Argentina-, con dirección de Guillermo Heras.

El sueño de Ginebra. Estrenado en 1996 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, con dirección de Guillermo Heras.

El jardín quemado. Estrenado en 2009 en el Txaika Teatro de Bilbao, con dirección de Marina Shimanskaya.

Angelus Novus. Puestas en escena: 1) 1999, Teatro Valle Inclán de Madrid, con dirección de Salomé Aguiar; 2) 2010, Teatre Bartrina de Reus, con dirección de Miquel Àngel Fernández.

Cartas de amor a Stalin –Premio Caja España 1998, Premio Borne 1998-. Estrenos: 1) 1999, Teatro María de Guerrero de Madrid, con dirección de Guillermo Heras; 2) 2000, Sala Beckett de Barcelona con dirección de José Sanchis Sinisterra; 3) 2000, Teatar ITD de Zagreb –Croacia-, con dirección de Sasa Broz; 4) 2002, Matadero Municipal de Viana do Castelo –Portugal-, con dirección de Guillermo Heras; 5) 2004, Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo –Venezuela-, con dirección de Guillermo Heras; 6) 2004, Adrienne Theater de Philadelphia –EE.UU.-, con dirección de Anthony Hostetter; 7) 2007, Teatro Radiofónico Nacional de Rumanía, con dirección de Mihail Lungeanu; 8) 2007, Zoznotza Aretoa de Amorebieta, con dirección de Paco Obregón; 9) 2007, Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires –Argentina-, con dirección de Enrique Dacal; 10) 2008, Teatro Jovellanos de Gijón, con dirección de Gemma de Luis; 11) 2008, Teatro Victoria de Talavera de la Reina, con dirección de Helena Pimenta; 12) 2011, La Cartoucherie / Théâtre de la Tempête de París –Francia-, con dirección de Jorge Lavelli; 13) 2011, Sesc Santana de Sao Paulo –Brasil-, con dirección de Paulo Dourado; 14) 2011, Espacio Teatro de Montevideo –Uruguay-, con dirección de Eduardo Cervieri; 15) 2012, Teatro Molody de Kiev –Ucrania-, con dirección de Stanislav Moiseyev; 16) 2012, Teatro Abanico de Miami –Estados Unidos-, con dirección de Alberto Sarraín; 17) 2012, Teatro Juan del Encina –España-, con dirección de Zoe Martín; 18) 2012, Compañía Nacional de Teatro, Teatro Casa de la Paz de México DF –México-, con dirección de Guillermo Heras; 19) 2012, Sala

Ex Salid de Salerno –Italia-, con dirección de Tommaso Tuzzoli; 20) 2014, Sala Estudio Mavromijali de Atenas –Grecia-, con dirección de Dimitris Mylonás.

El Gordo y el Flaco. Estrenos: 1) 2000, Teatro Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes, con dirección de Luis Blat; 2) 2007, Sala Triángulo de Madrid, con dirección de Carlos Marchena; 3) 2011, Teatro Vila Nova de Santo André –Portugal-, con dirección de Mário Primo; 4) 2012, Centro Párraga de Murcia, con dirección de Juan Rivas; 5) 2012, Piccolo Teatro Girauldi de Asti (Italia), con dirección de Paolo Giorgio.

Himmelweg (Camino del cielo) –Premio Enrique Llovet 2003-. Estrenos: 1) 2003, Teatro Alameda de Málaga, con dirección de Jorge Rivera; 2) 2004, Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Antoni Simón; 3) 2005, Royal Court de Londres –Reino Unido-, con dirección de Ramin Gray; 4) 2006, Parochial Hall Theatre de Conmel –Irlanda- con dirección de David Horon; 5) 2007, Teatro San Martín de Buenos Aires –Argentina- con dirección de Jorge Eines; 6) 2007, Nationaltheatret de Oslo –Noruega- con dirección de Alexander Mork-Eidem; 7) 2007, La Cartoucherie / Théâtre de la Tempête de París –Francia- con dirección de Jorge Lavelli; 8) 2009, Meymandi Theatre de Burning Coal, Carolina del Norte -EEUU-, con dirección de Matthew Earnest; reestreno: 2009, Teatro Circulo de Nueva York -EEUU-; 9) 2009, Det Kongelige Teater de Copenhague –Dinamarca-, con dirección de Mia Lipschitz; 10) 2010, Griffin Theatre de Sidney –Australia-, con dirección de Tanya Goldberg; 11) 2010, Teatro El Galpón de Montevideo –Uruguay-, con dirección de Eduardo Cervieri; 12) 2010, Auditorio Parque Almansa, con dirección de Paco Macià; 13) 2011, Atelier 210 de Bruselas –Bélgica-, con dirección de Jasmina Douieb; 14) 2011, Harsthorn Theatre, Delaware –EEUU-, con dirección de Matthew Earnest; 15) 2011, Teatr in Juliusza Slowackiego, Cracovia –Polonia-, con dirección de Katarzyna Kalwat; 16) 2011, Casa del Cuño de la dirección de Cultura, San José -Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya; 17) 2011, The Odissey Theatre, Los Angeles –Estados Unidos-, con dirección de Ron Sossi, 18) 2011, The Berney Theatre, Winnipeg –Canadá-, con dirección de Michael Nathanson; 19) 2012, New Jewish Theatre, St. Louis, Missouri –Estados Unidos-, con dirección de Doug Finlayson; 20) 2012, La Salamandre, Vitry-le-François –Francia-, con dirección de Catherine Toussaint; 21) 2012, Theatre Works, Melbourne –Australia-, con dirección de Alister Smith; 22) 2013, Altera Pars, Atenas –Grecia-, con dirección de Petros Nakos; 23) 2013, Teatro Herberia, Rubiera –Italia-, con dirección de Marco Plin; 25) 2013, Wien Experimental Theatre, Fairfield –EEUU-, con dirección de Alistair Highet; 26) 2013, Seoul Theatre Center de Seúl –Corea-, con dirección de Kim Donghyun; 27) 2013, Sala Atrium de Barcelona –España-, con dirección de Raimon Molins; 28) 2013, Rough Magic – Project Arts Centre de Dublín –Irlanda-, con dirección de Rosemary McKenna.

Sonámbulo (A partir de “Sobre los ángeles”, de Rafael Alberti). Estrenado en 2003 en el Teatro Falla de Cádiz, con dirección de Helena Pimenta.

Animales nocturnos. Estrenos: 1) 2003, Sala Guindalera de Madrid, con dirección de Juan Pastor; 2) 2005, Sala Beckett de Barcelona, con dirección de Magda Puyo; 3) 2008, Teatro Polítia de Atenas –Grecia- con dirección de Costís Capelonis; 4) 2008, La Vence-Scène de St. Egrève –Francia-, con dirección de Sebastián Geraci; 5) 2009, Gate Theatre de

Londres –Reino Unido-, con dirección de Lindsey Turner; 6) 2009, Teatro Filodrammatici de Milán –Italia-, con dirección de Bruno Fornasari; 7) 2009, Quinta da Caverneira de Oporto –Portugal-, con dirección de Renata Portas; 8) 2009, Teatro Lagrada de Madrid, con dirección de Carlos Bolívar; 9) 2009, Théâtre 13 de Paris –Francia-, con dirección de Anne Cosmao; 10) 2009, Théâtre Gerard Philippe de Saint Denis –Francia-, con dirección de David Geselson; 11) 2011, Bakelit Multi Art Center de Budapest –Hungria-, con dirección de Attila Harsányi; 12) 2011, Teatro @rouf de Atenas –Grecia-, con dirección de Marina Natioti; 13) 2011, Teatro da Cerca de Sao Bernardo de Coimbra –Portugal-, con dirección de António Augusto Barros; 14) 2012, The Directors Company de Nueva York –Estados Unidos-, con dirección de Jerry Ruiz; 15) 2013, Sjima ektós áksóna –Grecia-, con dirección de Kiki Strataki; 16) 2013, Teatro Echegaray de Málaga, con dirección de Sebastián Sarmiento.

Palabra de perro (A partir de “El coloquio de los perros”, de Cervantes). Estreno: 2009, Teatro Pilar Bardem de Rivas Vaciamadrid, con dirección de Anne Cosmao.

Últimas palabras de Copito de Nieve -Premio Telón Chivas 2005-. Estrenos: 1) 2004, Nuevo Teatro Alcalá de Madrid, con dirección de Andrés Lima; 2) 2007, Théâtre Municipal de Sens -Francia- con dirección de Christian Fregnet.

Job (A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etty Hillesum). Estrenado en 2004 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, con dirección de Guillermo Heras.

Hamelin –Premio Nacional de Teatro 2005, Premio Max al mejor espectáculo 2006, Premio Max al mejor autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas al mejor autor 2006-. Estrenos: 1) 2005, Teatro de la Abadía de Madrid, con dirección de Andrés Lima; 2) 2006, Teatro Broadway de Buenos Aires –Argentina-, con dirección de Andrés Lima; 3) 2007, Convento das Mónicas de Lisboa –Portugal-, con dirección colectiva de Artistas Unidos; 4) 2007, Teatro San Ginés de Santiago –Chile-, con dirección de Jesús Codina; 5) 2007, India Teatro de Roma –Italia-, con dirección de Manuela Cherubini; 6) 2007, Teatro Variedades de San José –Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya; 7) 2008, Círculo Teatral Alberto Estrella de México D.F. –México-, con dirección de Emmanuel Morales; 8) 2008, Teatrul Mic de Bucarest –Rumanía-, con dirección de Claudiu Goga; 9) 2009, Théâtre Rideau de Bruselas –Bélgica-, con dirección de Christophe Sermet; 10) 2009, Centro Cultural Banco de Brasil de Sao Paulo –Brasil-, con dirección de André Paes Leme; 11) 2009, Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con dirección de Nacho Cabrera; 12) 2010, Georges Ignatieff Theatre de Toronto –Canadá-, con dirección de Francisco Orta; 13) 2011, El árbol de Galeano de San Miguel de Tucumán –Argentina-, con dirección de Leonardo Goloboff; 14) 2011, Teatro Variedades de Quito –Ecuador-, con dirección de María Elena Mexía y María Elena López; 15) 2012, Teatro delle Passioni de Modena –Italia-, con dirección de Simone Toni; 16) 2012, Teatro Hyehwadong 1Beonji de Seúl –Corea-, con dirección de Kim Donghyun y Hwang Jaeheon.

Primera noticia de la catástrofe. Estrenos: 1) 2006, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, con dirección de Guillermo Heras; 2) 2008, Convento de San Juan de Letrán -La Habana-, con dirección de Julio Plácido González.

El chico de la última fila -Premio Max al mejor autor 2008, Premio Telón Chivas al mejor autor 2007-. Adaptación al cine: *Dans la maison*, dirigida por François Ozon, Concha de Oro a la mejor película y Premio del Jurado al mejor guión en el Festival de Cine de San Sebastián 2012, Premio al mejor guión de la Academia del Cine Europeo 2013, Premio Fipresci de la crítica internacional en el Festival de Toronto 2012. Estrenos: 1) 2006, Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, con dirección de Helena Pimenta; 2) 2007, Círculo de la Prensa de Tucumán -Argentina-, con dirección de Leonardo Goloboff; 3) 2009, La Cartoucherie / Théâtre de la Tempête de París -Francia- con dirección de Jorge Lavelli, 4) 2009, Teatro Piccola Corte de Génova -Italia- con dirección de Alberto Giusta; 5) 2010, Teatro Aurora de Maghera -Italia-, con dirección de Adriano Iurissievich; 6) 2010, Teatro del Centro Cultural PUCP de Lima -Perú-, con dirección de Sergio Llusera; 7) 2011, CSA La Tabacalera de Madrid, con dirección de Víctor Velasco; 8) 2012, Teatro Nacional de Rumanía, con dirección de Theodor Cristian Popescu; 9) 2012, Teatro da Politécnica de Lisboa -Portugal-, con dirección de Jorge Silva Melo; 10) 2012, Teatro 1887 de San José -Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez; 11) 2013, Teatro Adriana Búdevska de Burgas -Bulgaria-, con dirección de Desislava Shpátova.

Fedra. Estrenado en 2007 en el teatro Romano de Mérida, con dirección de José Carlos Plaza.

La tortuga de Darwin -Premio Max al mejor autor 2009; Premio Teatro de Rojas al mejor autor 2008-. Estrenos: 1) 2008, Teatro de la Abadía de Madrid, con dirección de Ernesto Caballero; 2) 2009, Teatro Sesi de Río de Janeiro -Brasil-, con dirección de Paulo Beti; 3) 2009, Sejong M Theater de Seúl -Corea-, con dirección de Donghyum Kim; 4) 2010, Teatro Vittoria de Roma -Italia-, con dirección de Stefano Messina; 5) 2011, Théâtre les Osses de Fribourg -Suiza-, con dirección de Philippe Adrien; 6) 2012, Teatro Vafío de Atenas -Grecia-, con dirección de Maria Ksanzopolídu.

La paz perpetua -Premio Valle-Inclán 2009-. Estrenos: 1) 2008, Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de José Luis Gómez; 2) 2009, Teatro 199 de Sofía -Bulgaria-, con dirección de Atanas Atánsov; 3) 2010, Teatro Óscar Fessler de San José -Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya, 4) 2011, Wien Experimental Theatre de Fairfield -EEUU-, con dirección de Alistair Highet; 5) 2011, Compañía Nacional de Teatro, Teatro Benito Juárez de México D.F. -México-, con dirección de Mariana Giménez; 6) 2011, Teatro Badminton de Atenas -Grecia-, con dirección de Dimitris Zografakis; 7) 2012, Wonder Space de Seúl -Corea-, con dirección de Donghyum Kim; 8) 2012, Théâtre de la Madeleine de Troyes -Francia-, con dirección de Patrick Elie Mourez; 9) 2013, Teatro Belli de Roma -Italia-, con dirección de Jacopo Gassmann; 10) 2014, Sala Tito Junco, Complejo Cultural Bertolt Brecht de La Habana -Cuba-, con dirección de Sahily Moreda.

El elefante ha ocupado la catedral. Estrenado en 2008 en el Teatro Juan Chorot de Ciudad Ducal, con canciones de Pedro Sarmiento y dirección de Ana y Laura Sarmiento.

La lengua en pedazos –Premio Nacional de Literatura Dramática 2013-. 2012, Teatro de Los Canapés, de Avilés, con dirección del autor.

El crítico (Si supiera cantar, me salvaría). Puestas en escena: 1) 2009, Ex Tribunale de Viterbo –Italia-, con dirección de Adriano de Santis; 2) 2012, Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, con dirección de Juan José Afonso.

El cartógrafo (Varsovia 1:400.000).

Los yugoslavos. Puesta en escena: 2013, Teatro Bitef de Belgrado –Serbia-, con dirección de Stevan Bodroza.

El arte de la entrevista. Puesta en escena: 2013, Teatro Palacio Valdés de Avilés –España-, con dirección de Juan José Afonso.

Método Le Brun para la felicidad. Puesta en escena: 2014, La Trastienda de Madrid –España-, con dirección de Inés Piñole.

Es coautor, con Juan Cavestany, de *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* (-Premio Max 2004 al mejor espectáculo de teatro-. (Puestas en escena: 1) 2003, Salones Lady Ana de Madrid, con dirección de Andrés Lima; 2) 2012, Teatro Circular de Montevideo, con dirección de Eduardo Cervieri) y de *Penumbra* (Puesta en escena: 2011, Mataderos del Español de Madrid, con dirección de Andrés Lima).

En *Teatro para minutos* ha reunido sus textos teatrales breves: *Concierto fatal de la viuda Kolakowski, El hombre de oro, La mala imagen, Legión, La piel, Amarillo, El Crack, La mujer de mi vida, BRGS, La mano izquierda, Una carta de Sarajevo, Encuentro en Salamanca, El buen vecino, Candidatos, Inocencia, Justicia, Manifiesto Comunista, Sentido de calle, El espíritu de Cernuda, La biblioteca del diablo, Tres anillos, Mujeres en la cornisa, Método Le Brun para la felicidad, Departamento de Justicia, JK, La mujer de los ojos tristes, Las películas del invierno y 581 mapas.*

Además, es autor de versiones de *Hécuba* (Eurípides), *La dama boba* (Lope de Vega), *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega), *El monstruo de los jardines* (Calderón de la Barca), *La vida es sueño* (Calderón de la Barca) –premio Max 2013 a la mejor adaptación-, *Rey Lear* (William Shakespeare), *Natán el sabio* (Gotthold Ephraim Lessing), *Woyzeck* (Georg Büchner), *El Gran Inquisidor* (Feodor Dostoievski), *Un enemigo del pueblo* (Henrik Ibsen) –premio Max 2008 a la mejor adaptación-, *Platonov* (Anton Chejov), *Ante la Ley* (Franz Kafka), *Divinas palabras* (Ramón María del Valle-Inclán) y *La visita de la vieja dama* (Friedrich Dürrenmatt).

– bibliografía –

A

- AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- , *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.
- , *Medios sin fin. Notas sobre política*, València, Pre-textos, 2010.
- , *Lo abierto. El hombre y el animal*, València, Pre-textos, 2010.
- , *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *Homo sacer III. El archivo y el testigo*, València, Pre-textos, 2005.
- , *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, València, Pre-textos, 2003.
- ALBERTI, Rafael, *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, ed. de Gregorio TORRES NEBRERA, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- , *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. de Brian C. MORRIS, Madrid, Cátedra, 2006.
- AMESTOY EGUIGUREN, Ignacio, “¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado*, de Juan Mayorga”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, núm. 18, primavera 2004, pp. 37-38.
- <http://www.aat.es/pdfs/drama18.pdf> (Última consulta 7 de septiembre de 2013)
- AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, València, Pre-textos, 2004.
- ANDERS, Günther, *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*, València, Pre-textos, 2007.
- ARÁUJO, Luís, “Un enemigo del pueblo: Ibsen y Mayorga, una lectura comparada”, *Primer Acto*, núm. 317, Madrid, 2007, pp. 10-14.
- ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2010.
- , *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, De bolsillo, 2010.
- ASURMENDI, Cecilia, “Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en *Cartas de amor a Stalin*”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 117-129.
- AUGÉ, Marc, *La comunidad ilusoria*, Barcelona, Gedisa, 2010.
- , *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- , *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- , *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- BABLET, Denis, “Tadeusz Kantor y el teatro Cricot 2”, *Público*, febrero, 1986, pp. 6-27.

- BADIOU, Alain, *El despertar de la historia*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.
- , *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*, Málaga, Ágora, 1993.
- BÁRCENA, Fernando *et alteri*, *La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- , y Joan-Carles MÈLICH, “La lección de Auschwitz”, en Reyes MATE (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 257-276.
- , *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- , *El aprendizaje eterno*, Madrid, Miño y Dávila, 2012.
- BARJA, Juan y César RENDUELES (eds.), *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel, “El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *Contraluz: Revista de investigación teatral*, núm. 4, Málaga, E.S.A.D., 2010, pp. 30-40.
- , “El teatro de Juan Mayorga”, *Acotaciones*, núm. 7 julio-diciembre, RESAD, Madrid, 2001, pp. 73-94.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- BARTOLOMÉ, Victoria, “El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 83-98.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Madrid, Sequitur, 2010.
- BENJAMIN, Walter, *El truco de Satán*, Madrid, Salto de página, 2012.
- , *Calle de dirección única*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- , *Denkbilder. Imágenes que piensan*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- , *Crítica de la violencia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- , *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- , *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- , *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós I.C.E de la U.A.B, 1993.
- , *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988.
- , *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
- , *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- , “Tesis de filosofía de la historia” y “La tarea del traductor”, *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971, pp. 77-89 y pp. 127-143.
- , *Brecht. Ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca Editorial, 1966.
- BERLIN, Isaiah, *El erizo y la zorra*, Barcelona, Muchnik, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BLANQUI, Auguste, *La eternidad por los astros*, Buenos Aires, Colihue, 2002.
- BRIGNONE, Germán, “Huellas de la Poética de Aristóteles”, en Mabel BRIZUELA (ed.) *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 73-80 y “*Ante la ley*: un acercamiento al concepto de adaptación teatral”, pp. 141-164.
- , “*Ante la ley*, de Juan Mayorga: la adaptación como traducción”, en *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, 23-25 Septiembre, 2009.
<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/viewFile/43/33> (Última consulta 8 de septiembre de 2013.)
- , “La poética de Aristóteles en el teatro de Juan Mayorga”, en *I Congreso*

- Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, pp. 1-8.
- BRIZUELA, Mabel, “Una cartografía teatral”, en Mabel BRIZUELA (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 9-24 y “De la tragedia al drama”, pp. 173-178.
- , “El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria”, *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, pp. 1-9.
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16308/Documento_completo.pdf?sequence=1 (Última consulta 10 de julio de 2014).
- BROOK, Peter, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba, 2007.
- , *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1997.
- BULGÁKOV, Mijail, *El maestro y la margarita*, Alianza, Madrid, 2010.
- , y ZAMIATIN, Evgeni, *Cartas a Stalin*, Madrid, Veintisiete letras, 2010.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *El sueño de la razón*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- , *Misión al pueblo desierto*, ed. de Virtudes Serrano y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- , *Obra Completa, Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- , *En la ardiente oscuridad*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- , *La fundación*, ed. de Fco. Javier Díez de Revenga, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- , *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Castalia, 1971.
- CABALLERO, Ernesto, *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- CACCIARI, Massimo, *El ángel necesario*, Madrid, La balsa de la medusa, 1989.
- CALONGE, Eusebio, *Orientaciones en el desierto. Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral*, Bilbao, Artezblai, 2012.
- , *Perdonen la tristeza. Obra póstuma*, Madrid, SGAE, 1994.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2002.
- , *Colección de arena*, Madrid, Siruela, 1998.
- CAMPAL, Jose Luís, “Charlando con Juan Mayorga”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 15, septiembre, 2005. http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_mayorga.html (Última consulta 11 de enero de 2014).
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2006.
- CANETTI, Elias, *Las voces de Marrakesh*, València, Pre-textos, 2006.
- CARLSON, Marvin, *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires, edicionesartesdaelsur, 2009.
- CARNEVALLI, Davide, *Per un teatro critico: Strategie e tendenze drammaturgiche nell'opera di Juan Mayorga*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea Specialista in Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione Multimediale, 2005/2006. (Material cedido por Juan Mayorga)
- CARO BAROJA, Julio, *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.
- CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad

- Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios, 2006.
- , *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- , “La operación histórica”, en Le Goff, Jacques y Pierre Nora (eds.), *Hacer la historia*, vol. I, Barcelona, Laia, 1978, pp. 15-54.
- CHARTIER, Roger, *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- , *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, València, Fundación Cañada Blanch, 1998.
- CHÁVEZ ORTIZ, J. Trinidad, “Tiempo y espacio, territorio y memoria (Reflexiones desde la antropología)”, *Revista Universidad de Sonora*, núm. 21, México, abril-junio, 2008, pp. 25-28.
- CHECA, Julio E., “Últimos estrenos de Juan Mayorga: ¿un punto de inflexión en la escena española contemporánea?”, en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, 27-29 de junio, 2005*, Madrid, Visor libros-UNED, pp. 383-397.
- CHESTERTON, G. K., *El hombre que fue jueves*, Madrid, Valdemar, 2009.
- COLLINGWOOD-SELBY, Elisabeth, *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, Santiago de Chile, Arcis, 1997.
- COPETE, Juan, *Soliloquio de grillos*, Mérida, De la luna libros, 2003.
- CORDONE, Gabriela, “La Tortuga de Darwin, de Juan Mayorga: Hacia una lectura benjaminiana de la Historia”, *Estreno*, 37. 2, Otoño 2011, pp. 101-114.
- , “Y el cuerpo se hizo verbo. Reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga”, *Versants* 55:3, fascículo español, 2008, pp. 113-126.
- CORMANN, Enzo, *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias 1987-2003*, València, Universitat de València, 2007.
- , *Segue la tormenta. Cairn. La rebelión de los ángeles*, Madrid, Teatro del Astillero, 2005.
- , *Credo. El vagabundo. Mingus, Cuernavaca*, València, Universitat de València, 1977.
- CORNAGO, Óscar, “Dramaturgias para después de la historia”, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC-Centro Párraga, 2011, pp. 263-285.
- , *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, Madrid, Continta me tienes, 2011, pp. 181-203, 363-407 y 431-465.
- , “El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia”, 2005, pp. 1-7.
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183>
(Última consulta 21 de enero de 2014).
- , *Políticas de la palabra: Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Lidell*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 18-29.
- , “¿Cómo se representa una guerra?”, *Primer Acto*, núm. 306, 2004, pp. 62-67.
- CORTE, Roberto, “Bulgákov, censurado y hundido”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 25, enero 2009, pp. 9-10. http://www.la-ratonera.net/numero25/n25_stalin2.html (Última consulta 13 de septiembre de 2013).
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Juegos de Duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid, Abada Editores, 2004.
- CUNILLÉ, Lluïsa, *Deu peces*, Barcelona, Edicions 62, 2008.

- , *Barcelona mapa de sombras*, Madrid, Teatro autor, 2007.
- DARWIX, Mahmud, *En presencia de la ausencia*, València, Pre-textos, 2011.
- DASTUR, Françoise, *La muerte. Ensayo sobre la finitud*, Barcelona, Herder, 2008.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, València, Pre-textos, 1999.
- DERRIDA, Jacques, *Prejuzgados. Ante la ley*, Madrid, Avarigani, 2011.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Rizoma. Una introducción*, València, Pre-textos, 2008.
- , y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012.
- , *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011.
- DIEGO, Estrella de, *Contra el mapa*, Madrid, Siruela, 2008.
- DOMÉNECH, Fernando, SORIA TOMÁS, Guadalupe y CONTE IMBERT, David (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII. El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia: Lessing, Le Brun y Engel*, Madrid, RESAD-Fundamentos, 2011.
- DOSSE, François, Paul Ricoeur-Michel de *Certain: La historia entre el decir y el hacer*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- , *Història. Entre la ciencia i el relat*, València, Universitat de València, 2001.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *El gran inquisidor y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 9-49.
- DOWLING, Gwynneth, *The mask that unmask: The Exposure of 'State of Exeption' in Juan Mayorga's Theatre* (Material cedido por Juan Mayorga)
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Textos Básicos Atuel, 2010.
- , *Concepciones de Teatro. Poéticas y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- , *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- , “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 13, Alicante, 2008, pp. 117-132.
- , *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- , “Tres estrenos en Argentina: Memoria, transteatralización e izquierda”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, pp. 36-41.
- DUQUE, Félix, *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

E

- EAGLETON, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Madrid, Foro Complutense, 2007.
- ESTAL, Eduardo Del, *Historia de la mirada*, Buenos Aires, Textos Básicos, 2010, pp. 149-164.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, *La tierra*, ed. Online, Caos Editorial, p. 2002.
- , PALLÍN, Yolanda y Javier G. YAGÜE, *Las manos*, Madrid, Fundación autor, 2001.
- , “Conversación con Juan Mayorga”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 1999, pp. 54-59.

- FERNÁNDEZ ABEJÓN, Leticia, “«Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria: Juan Antonio Mayorga Ruano, matemático y dramaturgo»”, *Matematicalia: Revista digital de divulgación matemática de la Real Sociedad Matemática Española*, Vol. 6, núm. 1, 2010. http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=56&Itemid=526 (Última consulta 13 de septiembre de 2013).
- FERRÉ, Teresa, “Juan Mayorga: El lenguaje matemático posee un precisión que ha de tener también el teatro”, *Artes*, núm. 108, abril, 2006.
- FERREYRA, Sandra, “La historia sospechada en dos obras de Juan Mayorga”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, pp. 1-8. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.311/ev.311.pdf (Última consulta 8 de septiembre de 2013).
- FLOECK, Wilfried, “La *shoa* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, núm. 2, 2012. <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php> (Última consulta, 22 de marzo de 2014).
- FOBBIO, Laura, “El yo en carne viva: monólogo, memoria y silencio”, en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 99-115.
- FORSTER, Ricardo, *Benjamin. Una introducción*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2009.
- , “Después de Auschwitz: La persistencia de la Barbarie”, en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 184-207.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*; HOFFMANN, E.T.A, *El hombre de la arena*, Barcelona-Palma de Mallorca, Olañeta, 1979.
- # G
- GABRIELE, John P., “Juan Mayorga: Una voz del teatro español actual”, *Estreno: cuaderno de teatro español contemporáneo*, núm. 2, Ohio Wesleyan University, 2000, pp. 8-11.
- , “Postmodern rethoric in three plays by Juan Mayorga”, *Estreno: cuaderno de teatro español contemporáneo*, núm. 2, Ohio Wesleyan University, 2000, pp. 12-14.
- , “El teatro como palimpsesto: La configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga”, *Alpha: Revista de artes, letras y filosofía*, núm. 15, 1999, pp. 127-145.
- GALENDE, Federico, *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2007.
- GARCÉS, Marina, “Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy”, 2009. <http://www.menoslobos.org/wp-content/uploads/2009/09/abrir-los-posibles-marina-garces-cast.pdf> (Última consulta 3 de septiembre de 2013).
- , *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Bellaterra, 2002.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís, “El Holocausto en el teatro de Juan

- Mayorga”, en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 39-63.
- , *El teatro del futuro*, México, Cuadernos Paso de Gato, núm. 4, 2009.
- GÓMEZ BLESAS, Mercedes y María Fernanda SANTIAGO BOLAÑOS (Coords.), *María Zambrano: El canto del laberinto*, Segovia, Gráficas Ceyde, 1992.
- GONZÁLEZ, Diana, “Aceptar la catástrofe, celebrar el azar”, *Pausa*, núm. 24, julio 2006, pp.31-42. <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-24/acceptar-la-catastrofe-celebrar-el-azar.-diana-gonzalez> (Última consulta 14 de febrero de 2013).
- GORRÍA FERRÍN, Ana, “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, *Escritura e imagen*, Vol. 9, 2013, pp. 221-236.
- , “Teatralidad y representación de la historia: Ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, *El Futuro del Pasado*, n° 3, 2012, pp. 481-502.
- GUIMÁRAES DE ANDRADE, Carla, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá. Departamento de Filología, julio 2008. <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/2698/TesisFinal.pdf?sequence=3> (Última consulta 2 de febrero de 2014).
- GUZMÁN, Alison, “Memoria y fantasía de la guerra civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga”, *Estreno* 36.2, Otoño, 2010, pp. 82-97.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatre i més enllà. Textos selectes 1969-1995*, ed. de Anna CAIXARCH i Inês CASTELBRANCO, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2009.
- HALBWACKS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HENRÍQUEZ, José, “El autor debe escribir textos para los que todavía no hay actores”, *Primer Acto*, núm. 305, Madrid, 2004, pp. 20-24.
- HERNÁNDEZ, María Amelia, “Para novedad los clásicos: Mayorga presenta *Fedra*”, en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 165-172.
- HERAS, Guillermo, “Sobre Juan Mayorga”, en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 27-38.
- , “Una apuesta permanente por la diversidad dramaturgica”, *Primer Acto*, núm. 335, Madrid, 2010, pp. 8-20.
- , “Estreno de Juan Mayorga: *Camino del cielo* en el Royal Court”, *Primer Acto*, núm. 310, Madrid, 2005, pp. 186-188.
- , *Miradas a la escena de fin de siglo (Escritos dispersos II)*, València, Universitat de València, 2003.
- HERNÁNDEZ, Raúl, “Woycek o la dramaturgia de la muerte”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 4, enero, 2002. [http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_autores.html#Woycek o la dramaturgia de la muerte](http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_autores.html#Woycek%20o%20la%20dramaturgia%20de%20la%20muerte) (Última consulta 17 de septiembre de 2013)
- HERNÁNDEZ, María Amelia, “Mayorga presenta *Fedra*”, en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI*, La Plata, Argentina, 1-3 octubre, 2008, pp. 1-8. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.32

- 1/ev.321.pdf (Última consulta 19 de septiembre de 2013)
- HOFFMANN, E.T.A., *El hombre de arena y otros historias siniestras*, Madrid, Valdemar, 2007.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*, València, Pre-textos, 2009.
- JIMÉNEZ, José, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- JOHNSTON, David, “A propósito del estreno en el Royal Court: «Himmelweg»: traducir lo intraducible”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, pp. 33-36.
- KAFKA, Franz, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2010.
- , *El proceso*, Madrid, Valdemar, 2004.
- KANT, Immanuel, *Sobre la paz perpetua*, Madrid, Alianza, 2009.
- KANTOR, Tadeusz, *La clase muerta. Wielepole, Wielepole*, Barcelona, Alba Editorial, 2010.
- , *La escena de la memoria*, Madrid/Barcelona, Fundación arte y tecnología, 1997.
- , “Que revienten los artistas. Escritos de Tadeusz Kantor”, *Público*, febrero, 1986, pp. 38-54.
- KRAUS, Karl, *Los últimos días de la humanidad*, Hondarribia, Teatro hiru, 2010.
- L**
- LLADÓ MAS, Bernat, *Franco Farinelli: el llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- LANZMANN, Claude, *Alguien vivo pasa*, Madrid, Arena Libros, 2004.
- LAX, Fulgencio M. “Reflexiones acerca de la nueva dramaturgia española”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 4, enero, 2002. http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_autore.html# (Última consulta 20 de septiembre de 2013)
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 131-234.
- LEONARD, Candyce y John P. GABRIELE, *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1996.
- LEONARD, Candyce, “Juan Mayorga habla de «Últimas palabras de Copito de Nieve», *Estreno: cuaderno de teatro español contemporáneo*, núm. 1, Ohio Wesleyan University, 2007, pp. 45-46.
- LEVI, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph Editores, 2010.
- LÉVINAS, Emmanuel, *El humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI, 1974.
- LEYRA, Ana María (ed.), *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998.
- LIDELL, Angélica, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo... Blancanieves. El año de Ricardo*, Bilbao, Artezblai, 2009.
- LIEHMANN, Hans-Thies, “Ideología i teatre postdramàtic”, *Pausa*, núm. 25, diciembre 2006, pp. 13-17.
- LÓPEZ PETIT, Santiago, *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*, Barcelona, Bellaterra, 2003.
- , *Amar y pensar. El odio de querer vivir*, Barcelona, Bellaterra, 2005.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, “La paz perpetua. Fábula sin moraleja”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, pp. 31-32.
- , “Por una ¿nueva? escritura teatral”, *Cuadernos de dramaturgia*

- contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996, pp. 37-41.
- LOZANO, Álvaro, *El holocausto y la cultura de masas*, Barcelona, Melusina Sic, 2010.
- LUIS, Gema de, “Hay corderos que se creen lobos”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 25, enero 2009, pp. 11-12. http://www.la-ratonera.net/numero25/n25_mayorga.html (Última consulta 20 de septiembre de 2013)
- MADARIAGA, Iolanda G., “*Animales Nocturnos*, de Juan Mayorga: Compromiso en formas contemporáneas”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 2005, pp. 174-176.
- MARCH TORTAJADA, Robert, “Nadando entre medusas” *Episkenion*, núm 1, 2013, pp. 121-132. <http://www.episkenion.com/revista-de-teatrocontempor%C3%A1neo/episkenion-n%C3%BAmero-1/> (Última consulta 20 de septiembre de 2013)
- , y Miguel Ángel MARTÍNEZ, “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*”, *Stichomythia* 13, 2012, pp. 116-127. http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/08_Elcartografo.pdf (Última consulta 21 de septiembre de 2013)
- , Carolina BOLUDA y Miguel Ángel MARTÍNEZ, “Singularidad y experiencia común”, *Stichomythia* 13, 2012, pp. 5-13. http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/01_Singularidad.pdf (Última consulta 21 de septiembre 2013) y “Experiencia común y espectadores singulares”, *OuvirOuvir*, V. 7., n 2 jul/diez, 2011, pp. 208-217. <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/issue/view/1021/showToc> (Última consulta 21 de septiembre 2013).
- , “Juan Mayorga y la resistencia de Harriet”, *Cuadernos Aleph*, 2011, pp. 128-135.
- , “Mientras demos muerte a la palabra”, *Stichomythia* 11, 2011, pp. 284-288. http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art_March.pdf (Última consulta 21 de septiembre de 2013)
- , “Sobre (vivir) las sombras y los hilos”, *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics*, n° 3, julio-diciembre, 2008, pp. 3-38. <http://www.uv.es/liquids/liquids3/espanoldef.html> (Última consulta 1 de septiembre de 2013).
- MARQUERIE, Carlos, “«2004»: Memoria del pasado y del futuro”, *Primer Acto*, núm. 305, 2004, pp. 135-138.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro, *La paz y la memoria*, Madrid, Catarata, 2011.
- MATA, Andrés, “Carta de amor a los sueños”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 25, enero, 2009, pp. 4-8. http://www.la-ratonera.net/numero25/n25_stalin1.html (Última consulta 21 de septiembre de 2013).
- MATE, Reyes, *La piedra desechada*, Madrid, Ed. Trotta, 2013.
- , *La herencia del olvido*, Madrid, Errata naturae, 2008.
- , *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- , *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- , *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002.

- , *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal, 1999.
- , “Benjamin o el primado de la política sobre la historia”, *Isegoría*, núm. 4, 1991, pp. 49-73.
- MATEO, Nieves y David LADRA, “A propósito de *La paz perpetua*”, *Primer Acto*, núm. 326, Madrid, 2008, pp. 63-71.
- MATTEINI, Carla, “Los motivos de Juan Mayorga”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 1999, pp. 48-53.
- MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uÑa RoTa, 2014
- , “Poética y teatro”, Fundación Juan March, 26 abril 2011. <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p2=787&l=1> (Última consulta 21 de enero de 2014).
- , “Teatro y cartografía”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, Número 19 (primavera 2012), pp. 85-87.
- , *Himmelweg*, AZNAR SOLER, Manuel (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011, p.
- , *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009.
- , “La representación teatral del Holocausto”, *Raíces*, núm. 73, 2007, pp. 27-30 y en *Abril*, núm. 39, 2010, pp. 75 -83. http://www1.yadvashem.org/yv/es/education/articles/article_mayorga.asp (Última consulta 21 de enero de 2014).
- , “Propuestas para el futuro”, *Primer Acto*, núm. 335, Madrid, 2010, pp. 44-45.
- , *La paz perpetua*, Barcelona, Krk Ediciones, 2009.
- , “La paz perpetua”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, p. 9. <http://issuu.com/acescritores/docs/r108optimizado-2> (Última consulta 21 de septiembre de 2013).
- , *La tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.
- , *Camino del cielo (Himmelweg)*, Buenos Aires, Losada, núm. 32, 2007.
- , “*Un enemigo del pueblo*, de Herik Ibsen: Stockman contra todos”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 2007, pp. 7-8.
- , “De Nietzsche a Artaud: el retorno de Dionisio”, *Pausa*, núm. 24, julio 2006, pp. 13-15. http://www.salabeckett.cat/lobrador/pausa/publicacions-pausa/copy5_of_fssfdfsfdfs (Última consulta 13 de enero 2014).
- , “Teatro y verdad”, *El teatro de papel*, núm. 1, 2005, pp. 157-160.
- , “Alcuzcuz en Embajadores”, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, núm. 44, 2005, p. 5.
- , “El dramaturgo como historiador: El mejor teatro histórico abre el pasado”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 2004, pp. 8-10 y en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2011, pp. 207-221.
- , “El teatro es un arte político”, *ADE*, núm. 95, abril-junio 2003, p. 10.
- , “Herida de ángel”, *Primer Acto*, núm. 300, Madrid, 2003, p. 26.
- , *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthrophos; México, UAM-Iztapalapa, 2003.
- , *Animales nocturnos, El sueño de Ginebra, El traductor de Blumemberg*, Madrid, La Avispa, 2003.
- , “Entrevista con el autor de *La negra*. Luis Miguel González: Sólo el arte es capaz de crear un espacio habitable”, *Primer Acto*, núm. 294, Madrid, 2002, pp. 8-11.
- , *El jardín quemado*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad, 2001, pp. 9-35.

- , “Misión del adaptador”, en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El monstruo de los jardines*, Juan MAYORGA (ed.), Madrid, RESAD, 2001, pp. 61-66.
- , “Foro de Valladolid: Ni una palabra más”, *Primer Acto*, núm. 287, Madrid, 2001, pp. 14-15.
- , “Dürrenmatt 2. La traducción: La prosperidad es la marca de los justos”, *Primer Acto*, núm. 283, Madrid, 2000, pp. 24-35.
- , “El poder como lo sueña el impotente”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro, otoño, 1999*, p. 41. <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf> (Última consulta 23 de septiembre de 2013).
- , “Cultura global y barbarie global”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 1999, pp. 60-64.
- , “Bulgákov: la necesidad de la sátira”, *Nueva revista de Política, Cultura y Arte*, núm. 66, 1999, pp. 134-141.
- , “El espectador como autor”, *Primer Acto*, núm. 278, Madrid, 1999, p. 122.
- , “«Shock» y experiencia”, *Ubu*, núm. 4, 1998, p. 4. <http://www.breameia.com/html/previo/web-ubu/4/todo.htm> (Última consulta 23 de septiembre 2013).
- , “El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso”, en Beltrán M., Mardones J.M y Mate R. (eds.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Barcelona, Riopiedras, 1998, pp. 223-239.
- , “Shock”, *Primer Acto*, núm. 273, Madrid, 1998, p. 124.
- , “Teatro y «shock»”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996, pp. 43-44.
- , “Crisis y crítica”, *Primer Acto*, núm. 262, Madrid, 1996, p. 118.
- , “Los tres caminos del contrabandista”, *El traductor de Blumemberg*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 19-22.
- MAZA CABRERA, Lucía de la, *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, Trabajo de investigación, Departament Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- MÈLICH, Joan-Carles, *Filosofía de la finitud*, Barcelona, Herder, 2011.
- , *La lección de Auschwitz*, Barcelona, Herder, 2004.
- MOLANES RIAL, Mónica, “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 11, 2014 (en prensa).
- , “El teatro de Juan Mayorga”, *Insula. Revista de Ciencias Humanas*, 2014 (en prensa).
- , “Animales en el teatro de Juan Mayorga” en *Ficciones animales/ Animales de ficción en la literatura española e hispanoamericana*, Zürich/Berlin, LIT Ibéricas (Estudios de Literatura Iberorrománica), 2014 (en prensa).
- , “Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga” en *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne, 2013, pp. 301-310
- , “Job y el holocausto: algunas claves intertextuales del teatro de Juan Mayorga”, *Theatralia*, núm. 14, pp. 233-245, 2012.
- , *Algunas claves del teatro breve de Juan Mayorga*, Trabajo fin de Máster de Artes Escénicas, Vigo, Universidad de Vigo, junio 2010.
- , “Entrevista a Juan Mayorga”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 6, diciembre 2012, pp. 193-206.

- MONLEÓN, José, “La paz perpetua”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, pp. 17-26.
- , “Sobre la paz perpetua: cumpleaños con Juan Mayorga”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, pp. 30-32.
- , “¿Tiene razón la mayoría?”, *Primer Acto*, núm. 317, Madrid, 2007, pp. 15-20.
- , “Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales”, *El teatro de papel*, núm. 1, 2005, pp. 21-24.
- , “El dramaturgo ante los límites de la palabra”, *Primer Acto*, núm. 287, Madrid, 2001, pp. 12-13.
- , “La construcción de la memoria”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 2004, pp. 25-28.
- , “Los problemas de un arte revolucionario”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 1999, pp. 44-45.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos Completos*, Estella, Navarra, Cátedra, 2010.
- MOREY, Miguel, *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- MOSÈS, Stéphane, *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1992.

N

- NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida*, Buenos Aires, Nómadas, 2007.
- , *Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- , *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2009.

- , *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* [II Intempestiva], Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- , *Así hablaba Zaratustra*, Barcelona, Edicomunicación, 1997.
- , *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, València, Revista Teorema, 1980.

O

- OLIVA, César, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- , “Algunas correcciones sobre la consideración de la generación realista”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, otoño, 1999, pp. 26-28. <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf> (Última consulta 23 de septiembre de 2013).
- , “Panorama general del teatro español en la década de los noventa”, en Osvaldo PELLETERI y Eduardo ROVNER (eds.), *La dramaturgia iberoamericana: Teoría y práctica teatral*, GETEA CITI, 1998, pp.131-142.
- ONFRAY, Michel, *El sueño de Eichmann*, Barcelona, Gedisa, 2009.
- OROZCO VERA, María Jesús, “Dramaturgia y comunicación: el papel del receptor en la obra de Mayorga”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, Número 19 (primavera 2012), pp. 97-108.
- , “La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*”, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, núm. 34-35, 2011-2012, pp. 295-306. <http://cvc.cervantes.es/literatura>

- /cauce/cauce34_35.htm (Última consulta 3 de mayo de 2014)
- PACO, Mariano de, "Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso", *Monteagudo*, 3ª Época, núm. 11, 2006, pp. 55-60. <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76821/74331> (Última consulta 23 de septiembre 2013)
- PAGÉS, Anna, *Sobre el olvido*, Barcelona, Herder, 2012.
- PARDO, José Luís, *Políticas de la intimidad (Ensayo sobre la falta de excepciones)*, Madrid, Escolar y Mayo, 2012.
- , *La metafísica*, València, Pre-textos, 2006.
- PARRA, Marco Antonio de la, *Carta a un joven dramaturgo*, México, Paso de Gato, núm. 2, 2007.
- PASCUAL, Itziar, "Un esbozo de ideario dramático", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 4, enero, 2002. http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_autores.html#Un%20esbozo%20de%20ideario%20dram%C3%A1tico (Última consulta 17 de septiembre de 2013).
- PASTENA, Enrico di, "La forma de la memoria. La *Shoa* en el teatro de Juan Mayorga", en Monti Silvia y Paola Bellomi (ed.), *L'impregno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 23-50.
- , "Juan Mayorga, *Teatro. Himmehweg (La vía del cielo)*, *Animali notturni, Hamelin, Il ragazzo dell'ultimo banco*, intr. D. Carnevalli, Milano, Ubulibri, 2008. (Texto cedido por Juan Mayorga)
- , "La violencia s'è fatta cortesía. Una analisi di *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga". (Texto cedido por Juan Mayorga)
- PASTOR, Juan, "Animales nocturnos", *ADE*, Notas de Dirección, enero-marzo, 2004, pp. 187-188.
- PEÑALVER GÓMEZ, Patricio, "Del silencio de Auschwitz a los silencios de la filosofía", en Reyes Mate, *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 105-132.
- PEÑAS GIL, Carmen de las, *El teatro crítico de Juan Mayorga: Himmehweg y La paz perpetua*, Madrid, UNED. 2007/2008. (Texto cedido por Juan Mayorga)
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, "Tadeusz Kantor. ¡Qué revienten los artistas!", *Público*, julio-agosto, 1985, pp. 4-8.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, 2010, pp. 39-60.
- , "La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición de 1982", *Anales de la literatura española*, núm. 21, 2009, pp. 143-160.
- , "Breve panorama de la dramaturgia española actual", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 9, 2004, pp. 209-223.
- , "Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX", *Monteagudo*, 3ª Época, núm. 6, 2001, pp. 19-43. <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77661> (Última consulta 23 de septiembre de 2013)
- PERIS BLANES, Jaume, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.
- PUCHADES, Xavier, *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, Tesis Doctoral.
- , "Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga", *Artistas Unidos*,

- março 2004, 10, Lisboa, pp. 112-116.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, “Teatro y memoria histórica”, *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, núm. 151, noviembre, 2009. <http://www.artezblai.com/artez/artez151/iritzia/raguearias.htm> (Última consulta 23 de septiembre de 2013)
- , “El universo referencial del teatro. Evasionismo y escapatismo. Perplejidad y compromiso de los autores”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 7, septiembre, 2003. http://www.la-ratonera.net/numero7/n7_ponra-gue.html (Última consulta 17 de enero de 2014).
- , *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, INAEM, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 7-163.
- , “Existencia e inexistencia de las generaciones teatrales en la España del siglo XX”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, otoño, 1999, pp. 22-25. <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf> (Última consulta 23 de septiembre de 2013).
- , *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2010.
- , *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Magoria, 2004.
- , *Elegías de Duino*, Madrid, Hiperion, 1999.
- RIPOLL, Laila, *Santa Perpetua*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2011.
- , *La frontera*, Madrid, Teatro de papel, 2009.
- , *La ciudad sitiada. El árbol de la esperanza*, Madrid, La Avispa, 2003.
- RODRÍGUEZ PARTEARROYO, Anna, *Distance et detour dans le théâtre de Juan Mayorga. Strategies à partir de l'analyse de trois pièces: Himmelweg, Hemelin et La paix perpetuelle*. Mémoire présente en vue de l'obtention du titre de Licenciée en Arts du spectacle, Centre d'études théâtrales. Faculté de Philosophie et Lettres. Université catholique de Lovain, 2009. (Archivo cedido por Juan Mayorga.)
- ROSENZWEIG, Marcos, *El teatro de Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Leviatán, 1995.
- RUGGIERI MARCHETTI, Magda, “La gran temporada de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 13, Alicante, 2008, pp. 29-37.
- , “Lacras del mundo actual: «Copito de Nieve», «Himmelweg» y «Hamelin» de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 10, Alicante, 2005, pp. 39-49.
- , “Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 9, Alicante, 2004, pp. 115-127.
- , “El intelectual y la imposición ideológica en «Cartas de amor a Stalin»”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 5, Alicante, 2000, pp. 75-85.

S

- SADOWSKA GUILLON, Irène, “Entrevista con Jorge Lavelli: «Himmelweg»: el teatro de lo

- irrepresentable”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, pp. 44-50.
- SÁNCHEZ, José Antonio *et alteri*, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC-Centro Párraga, 2011.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la recepción*, México, Paso de Gato, núm. 1, 2010.
- , *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*, México, Paso de Gato, núm. 5, 2007.
- , *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- , “Un teatro para la duda”, *Primer Acto*, núm. 240, Madrid, 1991, pp. 133-147.
- , “Foro de Valladolid: La palabra alterada”, *Primer Acto*, núm. 287, Madrid, 2001, pp. 20-24.
- SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda, *Mirar al Dios. El teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- , *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Juegos de ensueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula dramática*, México, Paso de Gato, 2011.
- , *Apostilla a L’avenir du drame*, México, Paso de Gato, núm. 12, 2009.
- SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin, historia de una amistad*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- , *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Minima Trotta, 2004.
- SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- SERRANO DE HARO, Agustín, “Totalitarismo y filosofía”, Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002.
- SERRANO, Virtudes, “Dramaturgias de fin de siglo”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 4, enero, 2002.
http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_autore.html (Última consulta 17 de septiembre de 2013).
- , “Introducción a «El Jardín quemado»”, MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 9-35.
- SIRERA, Josep Lluís, “La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual)”, en *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l’actualitat)*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 2005, pp. 15-51.
- , “Juan Mayorga: Memoria del teatro”, *Acotaciones de la caja negra*, núm. 11, 2005, pp. 27-28.
- , “¿El mejor padre es el padre muerto?”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 9, 2004, pp. 129-138.
- , “De la memoria al presente absoluto: trayectoria del teatro catalán contemporáneo”, en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX, Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 26-28 de junio, 2002*, Madrid, Visor libros-UNED, pp. 107-117.
- , “La escritura teatral de los ochenta y noventa”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 5, Alicante, 2000, pp. 87-106.
- , “La dramaturgia española actual (1985-1995)”, en Osvaldo PELLETIERI y Eduardo ROVNER (eds.), *La dramaturgia iberoamericana: Teoría y práctica*

- teatral*, GETEA CITI, 1998, pp. 143-154.
- SOREL, Andrés, “*La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, pp. 11-12.
- , “Cinco cuestiones a propósito de *La paz perpetua*”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, pp. 13-16.
- SOUTO CARLEVANO, Victoria, *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio de horror*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- , “Recordar en la trampa de la memoria”, *Question*, Vol 1, No 23, 2009.
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/813/715> (Última consulta 21 de enero de 2014).
- SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse doctorale de l'Université de Toulouse, 2013.
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/120196/cs1de1.pdf?sequence=1>
 (Última consulta 14 de abril de 2014).
- , “La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, Número 19 (primavera 2012), pp. 109-137.
- STEINER, George, *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela, 2011.
- , *Lenguaje y silencio, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- STRATHERN, Paul, *Derrida en 90 minutos*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- SUCASAS, Alberto, “Anatomía del Lager. Una aproximación al cuerpo concentracionario”, en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2002, pp. 55-73.
- TABORI, George, *Variaciones Goldberg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- THOREAU, Henry David, *Caminar*, Madrid, Árdora Ediciones, 2010.
- TIQQUN, *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*, Madrid, Acuarela Libros, 2012.
- y DELEUZE, Gilles, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012.
- , *Una introducción a la guerra civil*, Barcelona, Melusina [sic], 2008.
- , *Teoría del Bloom*, Barcelona, Melusina [sic], 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- ## V
- VALCÁRCEL, Amelia, *La memoria y el perdón*, Barcelona, Herder, 2010.
- VARELA, Gustavo, *Nietzsche. Una introducción*, Buenos Aires, Quadra, 2010.
- VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, “Conversación con Juan Mayorga”, *Pausa*, núm. 32, mayo, 2010.
<http://www.salabeckett.cat/lobrador/pausa/publicacions-pausa/pausa> (Última consulta 13 de enero 2014).
- VILLÁN, Javier, “Mayorga, Benjamin y la memoria de las víctimas”, *Artes*, núm. 144, abril, 2009.
- , “Ecos del GAL, terrorismo y razón de Estado”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, pp. 27-28.

- , “Koltés: a la espera de una dramaturgia”, *Primer Acto*, núm. 287, Madrid, 2001, p. 73.
- VILLAZÓN, Néstor, “¡No hablen más de Carmen Machi!”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 26, mayo 2009, p. 20.
- VILLENA, Miguel Ángel, “Los perros filósofos”, *República de las letras: Revista literaria de la asociación colegial de escritores*, núm. 108, julio-agosto, 2008, pp. 29-30.
- WAGENSBERG, Jorge, *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- WEISS, Peter, *Escritos políticos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976.
- ZAMBRANO, María, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, TRUEBA MIRA, Virtudes (ed.), Madrid, Cátedra, 2012.
- , *Notas de un método*, Madrid, Tecnos, 2011.
- , *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2007, pp. 9-133 y 351-370.
- , *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004.
- , *Filosofía y poesía*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ZARZOSO, Paco, *Mirador*, Madrid, Fundación autor, 1999.
- , *Umbral*, Madrid, Instituto de la Juventud, Textos del Marqués de Bradomín, 1998.