

**MEMORIA Y POÉTICA.
EL TEATRO HISTÓRICO DE JUAN MAYORGA**

ROBERT MARCH TORTAJADA



Publications of *eHumanista*
Santa Barbara, University of California, 2024

PUBLICATIONS OF



*Memoria y poética.
El teatro histórico de Juan Mayorga*

Publications of *eHumanista*

Directors

Antonio Cortijo Ocaña (University of California)
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense, Madrid)

EDITORIAL BOARD

Carlos Alvar Ezquerro
Gregory Andrachuck
Ignacio Arellano
Julia Butinyà
Pedro M. Cátedra García
Adelaida Cortijo Ocaña
Ottavio Di Camillo
Frank Domínguez
Aurora Egido
Paola Elia
Charles B. Faulhaber
Leonardo Funes
Fernando Gómez Redondo
Enrique García Santo-Tomás
Teresa Jiménez Calvente
Jeremy N. H. Lawrance
José Manuel Lucía Mejías
José María Maestre Maestre
Georges Martin
Vicent Martines
Ignacio Navarrete
José Manuel Pedrosa
Sara Poot Herrera
Erin Rebhan
Elena del Río Parra
Nicasio Salvador Miguel
Hernán Sánchez Martínez de Pinillos
Pedro Sánchez-Prieto Borja
Julian Weiss

Memoria y poética. El teatro histórico de Juan Mayorga
Robert March Tortajada



Publications of *eHumanista*
University of California, Santa Barbara

copyright © by Robert March Tortajada



For information, please visit *eHumanista* (www.ehumanista.ucsb.edu)

First Edition: 2024
ISSN: 1540-5877

Índice	5
Introducción	7
1. <i>Himmelweg</i> : un camino trágico	9
1.1. Sobre <i>Alguien vivo pasa</i> , Benjamin y Levi	9
1.2. Lo irrepresentable, la cita y el silencio	14
1.3. La biblioteca del mal, campo y modernidad	17
1.4. Ver una cosa es no ver otra	18
1.4.1. Un reloj detenido, una rampa y un artificio	20
1.4.2. La escritura como un acto de sepultura	23
1.5. Una posibilidad trágica, azar y tiempo	26
2. <i>Animales nocturnos</i> : ley y exilio	31
2.1. <i>El buen vecino</i>	31
2.2. Todos somos extranjeros y <i>Palabra de perro</i>	32
2.3. Los vecinos de <i>Animales nocturnos</i>	33
2.4. El derecho a los nervios, una posibilidad	39
2.5. <i>Cartas de amor a Stalin</i> y diario en <i>Animales nocturnos</i>	41
2.6. Ruido de zorros y erizos, el leitmotiv	44
3. <i>Últimas palabras de Copito de Nieve</i> : defensa de la finitud	47
3.1. <i>Método Le Brun para la felicidad</i>	47
3.2. Las pasiones en Ledesma y Le Brun	53
3.3. El caballo de Montaigne, <i>Informe para una academia</i> y <i>Ante la ley</i>	55
4. <i>La tortuga de Darwin</i> : la memoria como brújula	61
4.1. HARRIET, una interrupción, una visita inesperada	61
4.2. Una mirada hacia el progreso, otra hacia lo contemporáneo	70
4.3. Infancia, animal, ángel	72
4.3.1. <i>Legión</i> y <i>Angelus novus</i>	74
4.4. El ángel, el nombre y <i>Sonámbulo</i>	79
5. <i>La paz perpetua</i> : reflexión y utopía	85
5.1. La mónada benjaminiana frente a la técnica y el progreso	87
5.2. ¿Qué es paz y qué guerra?	89
5.2.1. De relojes y perros, el hombre ladra	91
5.2.2. La apuesta de Pascal	92
5.2.3. Más pruebas para los perros	94
5.2.4. La puerta B	97
5.3. Una vuelta de tuerca a Kant	99
6. <i>El cartógrafo</i> , un paseo por la ausencia	103
6.1. La historia de un recuerdo	103
6.2. Pensar la historia, una idea de andar	105
6.3. Una idea errónea de fin	107
6.4. De las líneas de los mapas a la esfera	111
6.5. El paisaje y la elipse benjaminiana como respuesta	112
6.6. La realidad del mapa y sus desplazamientos	115
6.7. Coleccionismo y museísmo	118

6.8. Constelación y rizoma	123
6.9. Por un mapa imposible	125
6.10. Acontecimiento y memoria	127
6.11. “He escrito la palabra palabra y estoy tratando de decirte algo”	129
6.12. Un teatro de la escucha	132
Conclusiones	135
Bibliografía	137

Introducción

El teatro de Mayorga nos inquieta, nos llena de incertidumbre y, a su vez, nos colma de esperanza. En este estudio queremos centrarnos en los puntos de contacto entre filosofía y teatro para, a partir de ahí, prestar atención a su permeabilidad. Ver cómo lo concreto y lo abstracto conviven en su dramaturgia. Por ello, nos hemos interesado en el diálogo, en la intertextualidad, en observar cómo Mayorga teje una madeja en la que sus piezas se relacionan unas con otras, y nos desestabilizan. Si de su palabra teatral nos interesa la desconfianza hacia el lenguaje, más atrayente resulta la fe que en él vuelca. La importancia de la palabra, el hecho de poder nombrar. Y prueba de ello es la reescritura a la que somete a sus textos, en busca de una palabra precisa, para hacernos ver que hay otro lado de las cosas.

Sus piezas teatrales parecen habitaciones contiguas en las que, cuando una llega a compararse con otra, termina por cuestionarnos acerca de qué obra estamos. Su palabra dramática nos lleva a unos gestos que no sólo configuran una poética en exceso que nos interroga, sino que es gracias a ella que el autor hilvana sus zozobras con su manera de hacer teatro. En Mayorga, la escritura está en movimiento, se torna volátil. Sabe que su fragilidad le confiere fuerza y la memoria, al menos en los textos estudiados aquí, aparece como guía, dispuesta a una apertura con la que dibujar lo imposible. Pero, ¿cómo hacer un dibujo si éste depende incluso de las miradas ausentes? La respuesta que late en Mayorga parece ser el deseo de volver a un origen, hacia la experiencia de la pérdida, que no quiere competir con el testigo, sino afirmar el mundo –su poesía–, inventarlo, sin partir de cero. En esta investigación estudiamos el teatro de Mayorga de cariz más histórico – que no historicista–, y atendemos a la influencia kafkiana, a la exclusión y la inclusión en el campo de la ley, al artificio metateatral...

Hablamos de la mirada a la animalidad, de la crítica, de la traducción, una escritura llena de puntos de fuga, con la que el dramaturgo cede su construcción tanto al lector como al espectador. Una palabra que nos traslada a nuestras contradicciones; una palabra que es compleja, que sabe que los conflictos de hoy, también los del teatro, son los de siempre. En definitiva, hablamos de una palabra que es de arropamiento y quiere pensarnos como finitos. Hablamos de un teatro donde Mayorga retoma la tradición y el pensamiento de Walter Benjamin.

Hemos dividido nuestra investigación en seis capítulos y, si bien es cierto que estos podrían leerse en ese orden, desearíamos que también pudiera hacerse de otro modo, quizás como puede leerse un poemario. En “*Himmelweg: un camino trágico*”, prestamos atención al proceso de creación, a cómo el autor tuvo conocimiento del informe que Maurice Rossel, un Delegado de la Cruz Roja, realizó en favor de los nazis. Es en este sentido que atendemos la entrevista que dicho delegado concedió a Lanzmann, recogida en *Alguien vivo pasa*. Además, tenemos en cuenta la «zona gris» de Levi, así como la lectura que Agamben realiza del *homo sacer* y del estado de excepción. Abordamos algunas piezas breves, como *Jk* y *Job entre nosotros*, así como el cuento kafkiano de *La peonza*. Estudiamos, cómo las nociones de azar, catástrofe, rapsodia y tragedia dialogan en el teatro contemporáneo.

Los cuatro capítulos siguientes los dedicamos a *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*. En otras palabras, a los animales del teatro de Mayorga. La palabra *animal* tiene un significado diferente y complementario en cada uno de los textos mencionados, bien se nos presenta como máscara, bien como un guiño al Ángel de la historia, así como al saber del infante o del poeta.

En este sentido, en “*Animales nocturnos: ley y exilio*”, observamos quién puede llegar a ser ciudadano y quién no. Tenemos en cuenta textos como *El buen vecino*, *Palabra de perro* y *Cartas de amor a Stalin*. En todo caso, nos centramos en el *leitmotiv* de la pieza 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*”, indagamos en *Método Le Brun para la felicidad* y, además, prestamos atención a la identidad en relación con la lectura, pero también en torno a las pasiones, sobre todo, a partir de Charles Le Brun. El interés principal reside en ver cómo Juan Mayorga bebe del pensamiento de Montaigne por lo que a la finitud y a la experiencia se refiere. Asimismo, volvemos a los textos kafkianos, en este caso, a *Informe para una academia* y, de modo especial, a *Ante la ley*.

“*La tortuga de Darwin: la memoria como brújula*” nos sirve como bisagra, puesto que nos permite entender el interés que el dramaturgo vuelca en la figura del *Angelus Novus*. En este sentido, a partir de su lectura por parte de Mayorga, remitimos a esta imagen como alegoría de la filosofía. Nos adentramos en el pensamiento de Massimo Cacciari, para, seguidamente, observar cómo la violencia, el artificio y la resistencia aparecen en HARRIET. Nuestra lectura va de la mano de otras piezas del autor, en este caso, *Legión*, el propio *Angelus novus* y *Sonámbulo*. Nuestro objetivo es pensar la mirada del animal, del ángel y del niño, y hacer hincapié en la tarea del historiador.

En “*La paz perpetua: reflexión y utopía*” revisitamos el binomio amigo-enemigo, con tal de examinar la intensidad de lo político frente al diferente. Para debatir acerca de qué se entiende por guerra y qué por paz nos servimos de la imagen monadológica, así como de la noción de metáfora nietzscheana. Además, reflexionamos en torno a la posibilidad de pensamiento más allá del kantiano.

Finalmente, en “*El cartógrafo*” indagamos acerca de hacer y pensar la historia, pero como si ésta pudiese ser pensada en tanto que paseo, razón por la que remitimos a los postulados de Michel de Certeau. Observamos la evolución de los mapas y la figura de la elipse, de la que Mayorga, como matemático, usa tanto para leer a Benjamin como para aproximarnos su pensamiento, al menos, así lo hemos entendido nosotros, sobre todo, para pensar desde ese lugar tanto el teatro histórico contemporáneo. En todo caso, tenemos en cuenta los vínculos entre la ciudad, el nosotros y la relación de la memoria con la ficción, y las nociones de coleccionismo y museísmo. Además, pensamos el rizoma de Deleuze y Guattari como una trama similar con la que el dramaturgo escribe su teatro como mapa, como atlas siempre a completar.

Esta investigación es una versión de nuestra Tesis doctoral en Estudios Hispánicos Avanzados, que publicamos ahora transcurridos diez años desde su lectura.

1. *Himmelweg*: un camino trágico

1.1. Sobre *Alguien vivo pasa*, Benjamin y Levi

“Se pronuncia «jim-mel-beck». No es una palabra, son dos palabras. «Himmel» quiere decir «cielo». «Weg» es camino. «Himmelweg» significa «Camino del cielo»” (Mayorga 2015, 301). Así empieza la obra de Juan Mayorga, 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 es alrededor de estas palabras donde trataremos de indagar y acercarnos a la escritura de nuestro autor, pero sin perder de lado los conceptos como *traducción* o *lectura*, puesto que, a nuestro entender, configuran parte de la poética mayorguiana.

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 un delegado de la Cruz Roja visitó Auschwitz y Theresienstadt, y emitió un informe favorable a los nazis, donde Terezin se declaró como un gueto modelo. A partir de ese momento Juan Mayorga se interesó por la figura de ese hombre, “precisamente porque es paradójico, porque es complejo...” (Vilar & Artesero, 2010). En “Cartografía teatral de estados de excepción”, Mayorga remite directamente al Instituto de Filosofía como el lugar en el que escuchó tal conferencia (2011, 53). Además, construye *Himmelweg* para darle una vuelta al lenguaje, a la mascarada con la que los nazis velaron la “realidad” del gueto y la transformaron en “teatro”, donde el personaje del DELEGADO de la Cruz Roja, se nos presenta como un mero observador.

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*). Dicha producción presenta una entrevista a Maurice Rossel, a partir de quien, desde otra perspectiva y otras referencias, escribió Mayorga su *Himmelweg* (2003). En todo caso, si el dramaturgo consultó el texto de Lanzmann, se interesó por aquello que 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. En otras palabras, una poética que deja de lado el teatro historicista con tal de ir a la búsqueda de una actualización, 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 del dramaturgo– 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. Mayorga quiere resistir, seguir hablando para generar una experiencia de la pérdida, un *teatro de la memoria* para cuando no haya testigos (Puchades 2004, 112-116).

En el prólogo de *Alguien vivo pasa*, Lanzmann señala que el texto procede de la entrevista que Maurice Rossel le concedió en 1979, donde trata de contextualizar aquello que el propio delegado no vio mientras decía ser los ojos del mundo. En todo caso, nos llama la atención 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:

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... (Lanzmann 2004, 17-18).

El anciano delegado afirma que nunca escuchó la palabra exterminio. Lo que sí relata es cómo pudo entrar en los campos, cosa que, finalmente, terminó por llevarle, sin permiso, hasta Auschwitz. Esto es, a cambio de cartones de tabaco, medias de nylon, algún transistor... (Lanzmann 2004, 22-23). 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, y señala que no vio nada, únicamente los barracones. Ni los hornos crematorios funcionando ni el letrero “*Arbeit macht Frei*” (Lanzmann 2004, 27), 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” (Lanzmann 2004, 29).

A partir de este punto de la entrevista Maurice Rossel parece ser consciente de que en aquel momento los alemanes estaban representando una farsa. El tono se vuelve tenso. De hecho, 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”. (2004, 33). Sin embargo, el delegado responde que él lo supo luego, que se enteró más tarde. Después de su visita a Auschwitz.

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”, puesto 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” (2004, 35).

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” (2004, 40). No obstante, Lanzmann le habla de los planes de Himmler, de cómo en Theresienstadt se quiso crear un gueto para los judíos del Reich. En cambio, Rossel insiste en el sometimiento de aquella gente, aunque 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 Treblinka 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... 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”. (2004, 42-50), 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” (2004, 53).

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 (2004, 54).

Los postulados de Primo Levi en torno a la «zona gris», nos permiten ahondar en la dramaturgia de Juan Mayorga, ahora bien, sin olvidar que nuestro dramaturgo construye una experiencia de la pérdida en el campo de la ficción, asunto que, en cierto modo, traslada a *Cartas de amor a Stalin*, *Animales Nocturnos*, *Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin*... 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 los judíos se vieron forzados a administrar los guetos, a participar como miembros de la policía nazi – *Sonderkommandos* o escuadras especiales- y, una vez aprobada *racionalmente* la Solución Final en 1942, *acompañar* a su gente a las cámaras de gas para quemar los cuerpos en los crematorios.

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 (Levi, 2010, 19-20)

Tal y como advierte 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” (2006, 12), eso sí, toda víctima debe ser “compadecida, todo superviviente debe ser ayudado y compadecido, pero no siempre pueden ponerse como ejemplo sus conductas” (2006, 12). Es en ese conflicto en el que se sumerge Mayorga, con tal de presentarnos tanto el papel del arte y, especialmente, como el teatro puede acercarse a hablar del horror.

En *Medianoche en la historia*, Mate nos recuerda que, en Agamben, el campo se abre en el momento en que el estado de excepción se torna regla. Es decir, el campo pasa a marcar “el espacio político de la Modernidad”, a convertirse “en símbolo de la política moderna”. (2006, 151). Entre otros, este es el hilo que Reyes Mate explicita a partir de la tesis VIII de *Concepciones de la historia* de Benjamin, que, a nuestro entender, Mayorga traslada tanto a *Himmelweg* como a *Animales Nocturnos*.

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 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 (Mate 2006, 141).

Asimismo, Mate piensa que cabe reflexionar por qué una sociedad como la nuestra se basa dogmáticamente en la del progreso. En otras palabras, preguntarnos qué entendemos por progreso en una sociedad civilizada si el fascismo sigue presente. Y es en este sentido que tanto Mate como Mayorga se adentran en el pensamiento que Walter Benjamin dedica a los oprimidos, por entender que, para ellos, el estado de excepción se extiende a cada uno de los gestos. Y es en este sentido, si leemos bien, que la lectura del progreso en Benjamin puede conducirnos al verdadero estado de excepción, es decir, a su quiebra, a su suspensión, pero desde una respuesta mesiánica, donde la fractura cabría buscarla en la suspensión del Derecho, que, tal y como entiende Mate, nos llevaría a otro conflicto, concretamente, a cuestionarnos si es posible librarse 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” (2006, 147); preguntarnos, al fin y al cabo, si en el relato kafkiano de *Ante la ley* el campesino puede asaltar al guardián.

En *Deseo de ser piel roja*, Morey entiende que Auschwitz “cubre hoy la tierra entera” (1994, 31). En sintonía, además, con la lectura del pensamiento agambiano, así como de la «zona gris» Levi, cabe reflexionar sobre la ausencia del vínculo identitario y de memoria, sobre la desnacionalización.

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 (Mate 2006, 27).

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* y, por extensión, la política se sitúa en la frontera entre la palabra y la vida: “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” (2009, 17-18).

Agamben retoma la figura del *homo sacer* del derecho romano, para hablarnos de la excepcionalidad por la que el ser humano puede ser excluido y muerto, pero sin que su sacrificio sea visto como homicidio. En este sentido, del mismo modo que existe la excepción soberana existe la ley que donde la excepción reside en la no aplicación de la misma.

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*” (Agamben 2009, 107-108).

La nuda vida (o la vida sagrada) sería aquella que, en tanto que insacriticable, por ser sagrada, se le puede dar muerte. Entonces, el *homo sacer* es aquel al que puede darse muerte, justamente, por estar fuera de la ley y, tal y como sabemos, el mayor ejemplo de muerte ha sido el exterminio al que los nazis sometieron a los judíos, tal y como Mayorga deja constancia en *Himmelweg*, eso sí, mediante, el artificio.

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 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* (Agamben 2009, 147).

Para Agamben, el límite existente entre política y sacrificio no sólo no habría dejado de aplicarse en Occidente, sino que estaría –asegura el filósofo– más que presente. Además, tal “nudidad” no residiría “en un lugar particular o en una categoría definida, sino que habitaría en el cuerpo biológico de todo ser viviente” (2009, 176-78). En *Himmelweg*, Mayorga parece querer presentarnos cómo cualquier gesto que podría acontecer en un campo de concentración podría desatar la decisión de la nuda vida actualizada por la maquinaria nazi: 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”. (Agamben 2009, 221).

Por lo que a *Animales nocturnos* se refiere, el dramaturgo nos enfrenta a cómo es el Estado quien dictamina quién es legal y quién no. Es precisamente en la relación entre el gesto y la palabra –su producción, su representación– la que Mayorga tiene en mente en su escritura. Pero, sobre todo, para que la puesta en escena presente una poética de la ausencia, donde la memoria, tal y como ocurre en *El cartógrafo*, teje el eje central de la trama, a través de la silueta del personaje de BLANCA, que el dramaturgo relaciona con las huellas –prácticamente ausentes– del gueto de Varsovia.¹ Según Mayorga, el mejor teatro debería “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” (Mayorga 2016, 334).

Mate (2006) 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) a ser él quien nombre a la cosa. El hombre ha comido del árbol del bien y del mal, de un árbol que carece de nombre, recuerda Mate. Ha comido de la manzana prohibida, pero, según Forster, para entrar en el mundo de la experiencia, y “convertirse en viajero del tiempo, convertirse en habitante de la escisión, del desgarramiento, de la pérdida. Pero también supone convertirse en habitante del deseo” (2009, 120). El ser humano quiso ser como Dios, nominar en vez de escuchar “el ser lingüístico de las cosas” (Mate 2006, 224).

La otra fase a la que alude Walter Benjamin es la postadámica, donde no cabe relación alguna entre la palabra y la espiritualidad de la cosa, más bien al contrario, todo es Babel, nombrar ya no sirve demasiado.² En el capítulo “Magia y felicidad” de *Profanaciones*, Agamben (2005, 26) remite a una conversación en la que Kafka afirmaba que, si bien el mundo está lleno de esperanza, ésta no es para nosotros. El filósofo italiano piensa cómo en tal interpretación cabe en entender la relación entre magia y felicidad,

¹ En March (2024) hemos estudiado la idea de traducción desarrollada por Walter Benjamin (1971), así como la idea de rostro, según el humanismo de Lévinas (1974), y la noción de lectura de Mèlich (2004), que, a nuestro entender, tiene que ver con la poética con la que Juan Mayorga vuelca en su escritura.

² Quizás sea *La lengua en pedazos* la obra en la que Mayorga ha puesto mayor capacidad creativa en favor de la búsqueda de una palabra exacta.

pero, sobre todo, entre éstas y el lenguaje. Y en la misma línea, no es de extrañar que Juan Mayorga conecte esperanza y tragedia. En todo caso, en esta fase benjaminiana, el hombre no deja de inventar una palabra tras otra, pero para llegar al desencuentro, incapaz de aproximarse al interior de las cosas.

El ser humano ha de pasar de la charlatanería y las *sobredenumeraciones* a la palabra justa (Mate 2006, 228). Este es el paso que, junto a Walter Benjamin, recorre Juan Mayorga en busca de la palabra precisa, con el afán de aventurarse a alcanzar cierto origen, aunque este sea el de “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” (Mate 2006, 234).

Vamos hacia delante con una idea de progreso a la que tanto Benjamin como Mayorga, especialmente en su obra *El traductor de Blumemberg*, quiere pisarle el freno. Detener los pies del tren que, imparable, simpatiza con el olvido. Un ir a contracorriente, dice Walter Benjamin en algunas ocasiones, pasarle el peine a la historia a contrapelo, en otras tantas; y Juan Mayorga con su teatro es consciente de su dificultad, sobre todo, cuando piensa la tarea del historiador, así como la del traductor. Porque dicha tarea es 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” (Mate 2006, 234).

En todo caso, hablamos de ser críticos con el lenguaje, sobre todo, el funcional, según Forster, “cargado de una potencia decisiva a la hora de ordenar el mundo” (Forster 2019, 126). 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” (Forster 2019, 128). 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...*

1.2. Lo irrepresentable, la cita y el silencio

Juan Mayorga concibe la palabra teatral como configuradora de un mundo que no debería ser exhibido, que no debería hacernos caer en lo pornográfico, por decirlo con Baudrillard (2005). Ahora bien, ¿cómo representar lo irrepresentable? Hace más de veinte años, Ragué-Arias reflexionaba acerca de la irrepresentabilidad, prestando atención, justamente, a las formas y al lenguaje (2000, 137). Y entendemos que es en ese sentido que Mayorga hace uso del artificio con el que los judíos de *Himmelweg* representan una pieza teatral dentro del campo en el que tratan de sobrevivir.

Además, en consonancia a la *poiesis*, Jean-Luc Nancy ha reflexionado acerca de cómo la *representación prohibida* puede ser posible en la medida en que desde la creatividad pueda decirse “aquello que, de otro modo, burla toda descripción” (2007, 16). Asimismo, Nancy, tal y como a nuestro parecer hace Mayorga con su teatro, parece querer decirnos que tal representación está vinculada con la verdad del arte, pero de “forma paradójica” (2007, 20). Es decir, el arte como construcción que necesitaría, tal y como ocurre en la farsa de *Himmelweg*, de un artificio tanto metateatral como hiperreal.

Ahora bien, en vez de mostrarnos la explicitud del horror, el dramaturgo presenta su eco, un soplo del que Jean-Luc Nancy se pregunta si no es el *aleph* “la resistencia de la fragilidad misma” (2007, 80). Además, para Nancy, 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” (2007, 80). En todo caso, es obvio que Nancy condene toda idolatría, puesto que entiende que es desde ella desde donde se convoca a la univocidad. Por tanto, rechaza toda representación que contenga la imagen que en sí misma constituya una presencia (afirmada):

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 (2007, 26).

Es más, Nancy entiende que si hay una cosa que la suprarrepresentación ha destruido en los campos es, justamente, la idea de representación, ya que considera su *posibilidad* como el punto de inflexión que conllevaría a mostrar la *Shoah* como “la última crisis de la representación” (2007, 33-34), razón que le lleva a la muerte nietzscheana de Dios, pero como “el fin de la muerte en el horizonte de su (re)presentación” (2007, 56). Y Juan Mayorga responde con una palabra *poética* en su teatro. De hecho, si el nazismo se preocupó por la copia idéntica, el COMANDANTE nihilista de *Himmelweg* es casi incapaz de diferenciar la vida del teatro, y somete –copia– sus deseos a aquellos de Berlín. Mayorga trata de abrir fisuras y puntos de fuga, que nos recuerdan la imagen rizomática que proponen Deleuze y Guattari, tal y como veremos más adelante.

En *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Beatriz Sarlo habla de la cita como una “arqueología inversa” (2000, 24), como el lugar desde donde el pensador admirado por Mayorga configura su pensamiento a partir de las ruinas, pero aquellas de “un edificio nunca construido”. (2000, 24). Para Sarlo, la cita se presenta como una estrategia de conocimiento, como un aforismo que ha sido separado de su original, tal y como la intertextualidad permeabiliza la obra de Juan Mayorga. En definitiva, hablamos de cómo la intencionalidad no es sino un *despliegue*, por decirlo con Brizuela: “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” (2011, 33-34). Y es que bien en toda cita bien en toda traducción, existe una apertura, que es permeable, y que permite, según Sarlo, “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” (2000, 76). Un acto de resistencia que en Mayorga consiste en escuchar lo que la palabra sabe de otro tiempo.

Si hablamos de la palabra cabe hablar del silencio.³ Pero no sólo de un silencio que la palabra calla, sino que lo sugiere. Y especialmente para eso afirma Mayorga haber escrito *Himmelweg*. Para el silencio final, para que resuene bien esa nada. Juan Mayorga, en una entrevista a Spooner.

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

³ *Silencio* es también el título del discurso que Juan Mayorga pronunció en su ingreso en la RAE el 19 de mayo de 2019, que traslada a un texto dramático que ha sido interpretado por la actriz Blanca Portillo.

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 (Spooner 2013, 473-474).

Para Laura Fobbio, en una línea similar, 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” (2011, 100).

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” (Mayorga, 2011, 131) 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 decirles a los alemanes que uno de ellos sería ejecutado.

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” (Mayorga, 2011, 131). Cuenta que una mañana habló con un compañero acerca del retrato de un hombre judío, que aparecía junto con su mujer y su hija, un retrato que había retirado de allí. 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” (Mayorga, 2011, 131) 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. 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” (Mayorga, 2011, 131). El DELEGADO describe el espacio donde le espera el alemán como una oficina. Hablan de su país hasta que cree haberle dado la confianza de hacer teatro. 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 entre *Alguien vivo pasa* y *Himmelweg*. Se incrementa la intensidad de una farsa que ya había empezado.

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. (Mayorga 2011, 133).

1.3. La biblioteca del mal, campo y modernidad⁴

Juan Mayorga 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. En todo caso, como hemos aludido, el autor tendría en mente, por un lado, la «zona gris» de Levi y, por otro, tal y como veremos, la utilización del *animal* como máscara.

Ahora bien, el punto que queremos desarrollar en este momento nos devuelve la mirada a la de Walter Benjamin, a cómo la civilización ha de sobrevivir a su propia cultura y, a su vez, cómo Auschwitz pasa a ser el punto de inflexión que trunca, si se quiere, una parábola de la que tanto el propio Mayorga como Mate (2002, 77-104) han dejado constancia atendiendo cómo Walter Benjamin, Franz Rosenszweig o Joseph Kafka supieron vislumbrar un horror que aún estaba por llegar. Según nuestro autor:

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 (1999, 61).

Primo Levi, en *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 (2010, 242).

A este burócrata le será indisociable su pertenencia a la fábrica de muerte definida por Arendt. En cambio, Agamben parece ir más allá del acontecer burocrático y se aproxima, a la mirada de Derrida, en la que insiste Mèlich: “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” (Mèlich, 2010, 45). Y esa finitud es abordada en *Himmelweg*, desde una ficción que trata de

⁴ El título de este apartado es un guiño a la pieza *La biblioteca del diablo*, de Juan Mayorga, donde unos libros aparecen ordenados del bien al mal. El primero de ellos es *Job*, el último, un diario, “Pesadilla” (Mayorga 2009, 119). Esta idea también aparece en *La lengua en pedazos*, 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” (Mayorga 2014, 562).

presentar la complejidad de la memoria, como también aparece el dolor en *JK*, *Job entre nosotros*, *Ante la ley* o *Wstawac*, como un homenaje a Primo Levi.

JK 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 de un enemigo que pudiera seguirlo. Afirma el dramaturgo que en ningún momento se hubiera permitido ponerle voz al pensador alemán, sino resonar su silencio. 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” (Barrientos, 2011, 51).

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. El dramaturgo sitúa la acción en diferentes momentos y escenas, aunque todas parecen estar hilvanadas a partir de la pregunta ¿dónde está Dios? 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, 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 remite al gueto de Varsovia, ausencia la que Mayorga volverá en *El Cartógrafo*. 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.

Por un lado, si en el *Job entre nosotros* se asiste a la muerte de un niño ahorcado y de él se dice que es Dios quien ha muerto,⁵ podemos entender ya que lo que ha muerto en Auschwitz no es Dios sino la idea de hombre. Ahora bien, la intención de Mayorga es pensar que dicha idea puede ser reparada. En todo caso, nuestro dramaturgo se pregunta dónde estuvo el hombre, pero sin dogmas. Su escritura trata de poner en duda los límites entre la fantasía y la realidad, teniendo en cuenta, claro está, los límites del teatro (Brignone 2013, 151). Por lo que a el texto de *Ante la ley* se refiere, Juan Mayorga aborda en él el capítulo noveno de *El proceso* (“En la catedral”), allí donde un hombre sin poder alguno es visto como culpable por estar fuera de esta, es decir, por no poder acceder a la ley. En todo caso, cuando estudiemos la pieza *Últimas palabras de Copito de Nieve* retomaremos el texto de Kafka.

1.4. 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.

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” (2011, 133). El DELEGADO fotografía todo en su cámara: calles, la orquesta,

⁵ La horca marcaba el tiempo en *Esperando a Godot*. Asimismo, en la pieza de Beckett ésta señala una ruptura temporal o, por decirlo con Benjamin, una interrupción. Una ruptura de un *continuum* donde los personajes son incapaces de entenderse.

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 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” (2011, 133). 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” (2011, 134). 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” (2011, 134).

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” (2011, 134-135). 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.

Como ha estudiado Ana Gorriá, 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 Gorriá, éstas se interesarían por las “posibilidades de la representación mimética y sus consecuencias sobre la fijación «de lo real» y sobre lo «mecánicamente reproducible»” (2012, 483). En este sentido, Gorriá piensa la fotografía como documento, y lo hace, por ejemplo, atendiendo a *El jardín quemado* de Juan Mayorga, es decir, a cómo ésta supone “una confrontación entre los personajes BENET y GARAY”. Sin embargo, para Gorriá, en *Himmelweg* o *El cartógrafo*, el interés de la fotografía cabe buscarlo en la idea que Mayorga tiene por la noción de historiador. La imagen se presenta, no puede no serlo, como dialéctica. Además, Mayorga desea *mostrar* ese otro lado al que la instantánea es incapaz de llegar, a nuestro parecer, tal y como Barthes concebía la Muerte como lo oculto detrás de la fotografía: “evidencia del esto-ha-sido” vinculada a “la aparición del doble en la imagen fotográfica” (1981, 21).

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. 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.

Como es sabido, entre la dramaturgia de Buero Vallejo y Juan Mayorga existen diversas concomitancias de interés, especialmente, acerca de lo trágico. Ahora bien, 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, pensamos en *La Fundación*, concretamente, en un diálogo entre ASEL y TOMÁS:

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 (Buero Vallejo 1989, 151).⁶

1.4.1. Un reloj detenido, una rampa y un artificio

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” (2011, 135). Y esa artificialidad le lleva a pensar si él mismo no se encuentra dentro de algún juguete, idea que, Mayorga desarrollaba en la tercera escena de *El traductor de Blumemberg*, allí donde CALDERÓN veía “un ojo enorme” (2003, 89) y a unos niños, y se sentía como un pasajero observado en un tren de juguete.

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” (2011, 135). El DELEGADO 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” (2011, 136), dice mientras recibe miradas extrañas. Y remite a su informe en el que habla de sus fotografías. Se pregunta en qué medida también el COMANDANTE es “una pieza del mecano” (2011, 136), y remite al reloj, que siempre marca las seis, y al propio COMANDANTE, que ahora juega con los niños, y quiere hacerse con su 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?” (2011, 136). El COMANDANTE 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” (2011, 136).

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” (2011, 137). Pero, para Clarie 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, lo hemos dicho ya, la obra de Juan Mayorga. Sin embargo, esas palabras en la 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 (Spooner 2013, 110).

⁶ 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* (2013, 40).

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. Desde esta perspectiva, Carmen de las Peñas Gil (2008) aprecia que el reloj es una constante en Mayorga. Además, tanto la investigadora como Di Pastena (2012) señalan el año 1914, la Primera Guerra Mundial, como el contrapunto que desencadenaría el *shock*, ese enmudecimiento que Benjamin conecta con la pérdida de experiencia, asunto estudiado también por nuestro dramaturgo:

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 (Mayorga 1998, 124).

A partir de este momento, el DELEGADO interpela a GOTTFRIED y, en cierto modo, la situación recuerda a un pasaje de *Alguien vivo pasa*. El DELEGADO de la Cruz Roja aprecia cierta cojera en GOTTFRIED, y duda si ya lo había percibido antes. Camino abajo, para apoyarse, toca la puerta del hangar, “todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla. Y los ojos de GOTTFRIED que se vuelve para mirarme” (2011, 138). 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” (2011, 138). Y no la abre.

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” (2011, 138). A su vuelta, en Berlín, escribió el informe que escribe cada noche, y siente que, aunque hubiera escrito otra cosa, nada hubiera cambiado: “¿Podía haber escrito otra cosa? Mi misión era abrir los ojos y mirar”. (2011, 139). De hecho, duda quién fue en aquellos días, aunque dice recordar las palabras que escribió delante de la fotografía de familia judía: “He visto una ciudad normal” (2011, 139).

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 procedentes de una escena previa: un viejo leyendo un periódico; un vendedor de globos; niños que pueden tener forma de animal; posibles miradas al espectador; sonido de un tren... (2011, 140). Estamos frente a una escena próxima a la de la representación, frente a un ensayo casi conseguido. No obstante, 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.

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 CHICO 1, CHICO 2; ELLA y ÉL; y la NIÑA. En cierta medida, el avance se construye hacia el *flashback*, hacia la preparación del artificio. Pero también, de acuerdo a partir de la repetición.

CHICO 1 y CHICO 2 juegan a la peonza. CHICO 2 indica que la cuerda es mejor cuando más apretada está, 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” (2011, 141) 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” (2011, 142). Y 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: 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. (Mayorga 2011, 143-144).

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 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. La NIÑA, en el río, le da su nombre al muñeco. Le dice que no tenga miedo, que han de estar allí, que mueva las piernas y los brazos. La NIÑA “canta una canción de cuna. Sonríe al ruido de un tren” (2011, 143-144).

Según afirma Monleón, Mayorga se vale 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” (2005, 23-24). En una línea similar, en una entrevista a Sadowska Guillon, 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” (Sadowska Guillon 2007, 45). 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” (Sadowska Guillon 2007, 45-46). Al fin y al cabo, la intención del dramaturgo es atraer el eco que está contenido en un pasado que todavía sigue abierto. Hablamos de una búsqueda de la singularidad en la universalidad, el lazo entre una memoria individual y una colectiva, que quiere ser compartida.

1.4.2. La escritura como un acto de sepultura

Adriana Musitano (2011) indaga en la presencia o la ausencia del cadáver a través de unas dramaturgias que, simbólicamente, buscan justicia y claman a la sociedad por los desaparecidos de la postdictadura argentina. La intención aquí es la de centrarnos en los postulados de la investigadora argentina y profundizar en esa poética de la ausencia, pensar cómo el teatro de Mayorga propone la memoria como camino:

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 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 (Musitano 2011, 15).

Nos distanciamos de la mirada que pretenda encontrar en el arte la posibilidad de representar un todo, puesto que es en la aproximación donde residen lo estético y lo político, donde, como en el caso de *Himmelweg*, puede hacerse resonar un rumor de lo acontecido. Según Musitano –que sigue a 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” (2011, 25). Opción que no sólo sería compartida por Juan Mayorga, sino que, además, coincide con la idea de representación de la que habla Chartier:

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 (Musitano 2011, 25).

Musitano reflexiona el exceso del arte, no obstante, es en la noción de «muerte extendida» donde encontramos cierta coincidencia con las obras de Mayorga estudiadas aquí: “Presencias espectrales en el imaginario y producciones simbólicas...” (2011, 76). El teatro mayorguiano hace “presente” la pérdida como experiencia, tal y como Michel de Certeau y François Dosse entienden la escritura: como gesto, como lugar-sepultura. Como rito simbólico que, si bien otorga al muerto un lugar, cede un “papel activo al lector” (2009, 123).⁷

En 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?” (2011, 148). El COMANDANTE nos interpela, y lo hace también 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. Nos pregunta si tenemos la autorización para la visita. Se vale de lo expuesto para añadir, y trincar, el saber del lector-espectador. Nos conduce a reflexionar sobre la posibilidad de crear un lenguaje *único*, al que siempre le quedará el pasado. 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, 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 él está ahí para ayudar, que también a él le cuesta dormir. Y remite al teatro, a Berlín, a su 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” (2011, 149). Y nos invita a caminar alrededor de las citas que introduce en su discurso.

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

⁷ “Ni siquiera los muertos están seguros”, dice el personaje de STEINER en *Sigue 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 hace Mayorga con Copito de nieve, 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 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” (Zambrano 2012, 186). Otro ejemplo podría ser Soliloquio de grillos, de Juan Copete. Una pieza teatral sobre los desaparecidos republicanos de la Guerra Civil se encuentran en una fosa común. Copete establece diferencias entre lo ocurrido y la realidad, 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 truncan 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 (Copete 2003, 12).

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 (2011, 149).

Esta es sólo una de las reflexiones que nos propone Juan Mayorga en *Himmelweg*, la de una Europa que se 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*.

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 interpreta a un Spinoza, que recita de memoria, y nos invita a entrar en un bosque en el sólo hay aquello que él dice, aunque nos cuestiona que, si hemos podido llegar allí, es porque conocíamos el camino del que nos quiere como turistas; y no tarda en advertirnos que el paisaje ha cambiado un poco, que las pesadillas nos rodean, que nos enseñará cómo se tira la peonza. Da comienzo al espectáculo, a una farsa, que ya había empezado.

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 feliz. Si interpretamos que el filósofo de Kafka es el COMANDANTE de Juan Mayorga, si es él quien es capaz de mantener la peonza bailando evitando escuchar el griterío de los niños, interpretaríamos que éste, como el kafkiano, entendería el Todo a partir de un único detalle, vería una única imagen, sin su otro lado. De forma análoga, 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 torna en imagen en el “momento mismo en que se vuelve capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible” (2011, 53 y ss.).

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. Si agarrar la peonza en el cuento de Kafka puede llevarnos a la felicidad o a la náusea, entendemos que lo importante reside en la duración de ese baile que el COMANDANTE quiere eterno: “Yo me limitaré a acompañarles y, si ustedes me lo permiten, les enseñaré como se tira la peonza en Alemania” (2011, 152)

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 alemán piensa si será eso el humor judío. Seguidamente, ambos empiezan a elaborar el libreto.

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 GOTTFRIED es su traductor. Tal y como Kafka parece utilizar al filósofo del cuento, Mayorga se sirve del COMANDANTE para presentarnos la mirada de la impotencia. Lo que desconoce o ha olvidado por ser adulto es que, en caso que una peonza se detuviese, un niño volvería tirarla. Quizás sea en la interrupción donde el niño encuentre la felicidad, la magia a la que remitíamos con Agamben, allí donde ésta no se espera. Y a nuestro parecer, es en este hilo que Mayorga no permite que su personaje arrebathe la peonza a los chicos en la escena.

Otro aspecto interesante es el momento en el que COMANDANTE diserta sobre el monólogo de GOTTFRIED, ya que cree que éste no sabe guardar su posición, y termina por decirle que emplee un bastón, que tapaná el resto de detalles. Le insiste que sabe que en la vida no hay una relación entre la palabra y el gesto, pero, aun así, 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 tercer pasaje 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...* (2011, 161).

Sin embargo, mientras GOTTFRIED dice oír trenes, el COMANDANTE le recuerda que ambos forman parte de un proyecto de Berlín. Y afirma que no le puede ayudar, que ha de ser él quien se las arregle para que todo salga. El alemán cree que las personas son como los sueños. Y cita *La tempestad*. Y afirma 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 remite al monólogo de GOTTFRIED, que sólo escuchamos por la voz del DELEGADO y por la del alemán, y afirma que ha sido magnífico. Sin embargo, aunque sí le gustó la canción, siente que la escena de la NIÑA y del muñeco fue una lástima, que otros lo hubieran hecho mejor. Es en esa canción de la niña donde está la esperanza para Juan Mayorga.

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 (2011, 172).

1.5. Una posibilidad trágica, azar y tiempo

Himmelweg se presenta como una posibilidad trágica, que nos invita a pensar acerca de la pregunta de Adorno sobre la posibilidad de escribir un poema después de Auschwitz, que, en parte, hemos tanteado de la mano de Nancy, allí donde hablábamos de una representación prohibida.

Brignone se ha interesado por rastrear las huellas aristotélicas en el *Himmelweg* de Juan Mayorga. De forma especial, toma en consideración la alusión a Aristóteles para remitirnos a la *intromisión* que de él hace el COMANDANTE alrededor del capítulo VII de la Poética, la mirada al bello animal que habla del “equilibrio entre la complejidad capaz de enseñar y hacer reflexionar al espectador” (Brignone 2011, 75). En otras palabras, la pregunta por cómo hacer que el teatro suceda en el espectador. De ser así, entendemos que Juan Mayorga desarrolla tal peripecia cuestionándose 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, donde equipara GOTTFRIED al maestro del maestro del coro, mientras el COMANDANTE, encarna al corego, y Berlín, *ausente* en la escena, ocupa el lugar del arconte.

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 concentración, es decir, el poder del gobierno alemán, un camuflado Hitler aludido con el nombre de Berlín: “Berlín nos ha elegido...” (2011, 79).

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” (2011, 86). 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 el escritor escribe. Ahora bien, si en *Cartas de amor a Stalin* podemos hablar de cómo el tiempo llega casi a plegarse, en *Himmelweg*, más que a un pliegue, nos enfrentamos a cierta falta de *progresión*. Es decir, a 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. 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, en *Himmelweg*, Mayorga nos cede 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 *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. (2011, 86).

Este es el punto en que cabe adentrarse un poco más en lo trágico, tal y como hace González cuando el pensamiento de Goethe.⁸ Para la investigadora, 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, desacreditando “la confianza en la razón humana que propugnan los pensadores de la Ilustración”. (2006, 36). Y González contrapone a la tragedia clásica el carácter de azar, donde “lo fortuito puede [...] hacer su aparición y modificar el curso de los acontecimientos” (2006, 36-37). Es en este sentido que destaca que el ser humano está dispuesto a fabular “unas causas para conjurar el prestigio de su aparición” (2006, 37). Asimismo, pasando por Kafka y, muy especialmente, por Samuel Beckett, el protagonista trágico estaría condenado “al vagabundeo interminable en el que llevará la culpa a costas” (2006, 39). De este modo, para Diana González, como también para Mate y Mayorga, lo que realmente parece estar en juego en la tragedia contemporánea será el tiempo. En este sentido, Walter Benjamin establece dos dimensiones acerca de las que González toma nota: el continuum (tiempo vacío) o el de la interrupción (tiempo pleno), que avanzarían como “flechas, en dos direcciones contrarias” (2006, 39). Sin embargo, para la investigadora, el tiempo de la

⁸ 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” (González 2006, 33).

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” (2006, 39).

Demos un paso más. Según el estudio que 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 opone la parodia a la rapsodia. Asimismo, si en la primera puede encontrarse una relación entre mundo y lenguaje, con la segunda, entiende, se asiste a la imposibilidad de que la lengua pueda alcanzar “la cosa y la de la cosa de encontrar su nombre” (2005, 65). En este sentido, bien podemos tener en mente los postulados de Sarrazac acerca del rodeo, que pueden apreciarse en *Himmelweg*, bien de acuerdo con la mirada del dramaturgo, que evita competir con el testigo del Holocausto, bien en su intención de hacer resonar el silencio.

En una línea similar, De la Maza se interesa en los postulados de Peter Szondi y, de forma especial, también en los de Sarrazac, asunto que, en cierto modo, nos hace volver al pensamiento de Marco Antonio de la Parra (2007). La dramaturgia contemporánea se construye sobre unos pilares que encuentran sus inicios en la idea del hombre de finales del XIX. Una crisis del drama que Szondi traslada a las dramaturgias de Strindberg, Ibsen, Maeterlinck y Chejov. Ahora bien, si González indaga en la noción de azar, De la Maza se interesa por la interrupción donde lo cotidiano e íntimo remiten a la “posibilidad de un nuevo territorio” (2008, 11).

De la Maza presta atención también a la noción de catástrofe de Howard Barker, y nos resume sus postulados, que entendemos que pueden ser traducibles al teatro de Mayorga, al menos para el caso de *Himmelweg*. Nos referimos a las características que De la Maza recopila alrededor del teatro humanista y el teatro de la catástrofe, donde el lector-espectador del teatro de la catástrofe ha de enfrentarse con su experiencia. En todo caso, podemos rizar el rizo aun más, ya que, si la dramaturgia de Juan Mayorga habla de la pérdida de experiencia, a la idea de catástrofe De la Maza, siguiendo a Pavis, suma la de calamidad. En este sentido, al carácter irreversible de la primera cabe añadir un nuevo estado, que es el de su durabilidad (De la Maza 2008, 20). De acuerdo con la investigadora, ambas, catástrofe y calamidad, se presentan como posibilidades para la tragedia contemporánea.

Si bajo la mirada de Walter Benjamin aludíamos al *shock* de los soldados en su vuelta de la guerra, ahora cabe tener presente la idea de vagabundeo, con tal de adentrarnos en la rapsodia defendida por Sarrazac, para quien la crisis dramática aparecería como contraimagen de la relación entre hombre y el mundo. Ejemplos pueden ser las obras de Strindberg, así como los infiernos familiares de las obras de Chéjov, que, con Beckett a la cabeza, nos llevarán a escenas de espacios claustrofóbicos, no sólo en *Himmelweg*, sino también en *La paz perpetua*, de Mayorga, concretamente, donde la trama se sitúa entre dos puertas.

Según 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 se expresa a través de los conflictos que se tejen en el encuentro con el otro” (2009, 4). Así, habría sido la dramaturgia contemporánea, entiende el investigador francés, la que habría bloqueado tanto lo épico como lo íntimo, razón por la que habla de rapsodización, donde la multiplicidad de lenguajes y la hibridación genérica ofrecerían una idea desplazada del bello animal aristotélico. Según recoge De la Maza a partir de Sarrazac:

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 (2008, 31).

Las voces del rapsoda son las voces de la duda. Son las voces de EL DELEGADO y del COMANDANTE. La voz rapsódica es aquella que parece avanzar y retroceder, sobre todo, a partir de personajes complejos, donde el bello animal aristotélico pasa a ser ahora una “criatura kafkiana que no hace más que romper el orden y la medida” (De la Maza 2008, 35).

En torno al binomio tragedia y ética, Mate (2013) revisa el pensamiento hegeliano donde la muerte del yo trágico se establece como acto de justicia eterna, donde el individuo muere para salvar el ideal. Según Mate, lo ético se incluye en la tragedia en lo social. Si la acción favorece al “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 (2011, 149).

Avancemos un poco más. De *Nathan el Sabio*, 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, 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 (2003, 35) Y, en este sentido, Mate remite a la lectura que Nietzsche hace de la tragedia, donde virtud y conocimiento se confunden y, por extensión, alguien puede pensar que, siendo virtuoso, puede alcanzarse la felicidad (Mate 2013, 113-114). Feliz como el COMANDANTE de *Himmelweg* o el filósofo del cuento de Kafka que creen Y en ese momento, piensa Mate, bien “podría esperarse un renacimiento de la tragedia”. (2013, 114). Y ese momento es aquel en el que 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*.

La tragedia será posible si se recupera “lo que hay de historia en la naturaleza, lo que hay de vida en las ruinas, lo que hay de elocuencia en el silencio” (Mate 2013, 118). El reto del poeta es captar lo silenciado, cuestionar la barbarie como la cuestiona Mayorga en *Himmelweg*. 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. (2013, 120).

2. *Animales nocturnos: ley y exilio*

2.1. *El buen vecino*

Animales Nocturnos nace a partir del *El buen vecino*, texto que vio la luz con motivo de una estadía en el *Royal Court* de Londres donde Juan Mayorga asistió como alumno. Allí debía elaborar una pieza breve de tema político de unos diez minutos de duración. 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 todo caso, 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.

Ahora bien, si *El buen vecino* se mantiene como la primera escena de *Animales nocturnos*, Mayorga reclama su carácter de independencia frente al texto completo. Además, en alguna que otra ocasión, 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. 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 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 (Mayorga, 2005, 23)

Entendida la procedencia del texto –ese «a partir» del que *Animales nocturnos* «nace» – podemos profundizar en los espacios de sombras. La obra 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., pero ambos son vecinos del mismo edificio, y 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, tal y como explicita 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: “Buenos días”. ¿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 (2003, 9)

El conflicto está sobre la mesa. Y el asunto a *celebrar* es el del binomio legal-illegal, pero también el del chantaje psicológico que HOMBRE BAJO está a punto de ejercer a su vecino. Como en *Himmelweg*, tampoco estos personajes tienen nombre y, también como en esa pieza, Juan Mayorga tiene en cuenta la «zona gris» a la que remitíamos junto con Primo Levi.

2.2. Todos somos extranjeros y *Palabra de perro*

Si en *Himmelweg* hablábamos de la frontera difusa en la relación entre víctima y verdugo, en *Animales nocturnos* la situación dibuja una atmósfera igualmente borrosa, donde los personajes parecen estar más cerca 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, ya que la violencia reside en aquello que parece presentársenos como normal, una “cotidianidad de lo grotesco”, por decirlo con Anders (2007, 81). En otras palabras, la banalidad del mal, concretamente, des de un ámbito íntimo. 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, que recuerdan las características que plantea Todorov (2009), especialmente, entre el Estado y el individuo, a partir de los sistemas totalitarios.

En todo caso, 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, en *Animales nocturnos* asistimos a las consecuencias perversas de la aplicación de la Ley de extranjería, que permite a Mayorga reflexionar acerca de la violencia, pero también acerca de cómo un cómo un derecho ocupa el lugar de otro derecho, es decir, como la ley podría llegar a remitir a una injusticia. Hablamos de la idea de extranjero y de ciudadano y, muy especialmente, cómo ésta pasa a ser leída en términos de rentabilidad. Más aun, si en *Himmelweg* remitíamos a Agamben 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” (2003, 221), en *Animales nocturnos* se nos presenta otra mirada realmente intensa en la que HOMBRE BAJO se transforma en una especie de vigilante, como lo es el guardián de *Ante la ley*.

Además, 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, un lado, al momento en cómo la ley traslada su violencia al hombre de a pie y, por otro, como la al racismo contenido en Ley de extranjería. Si a partir de lo sucedido en el Holocausto, la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, de 1789, trato de corregirse con la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, cabría continuar preguntándose tal y como lo hace Bárcena si acaso la misma Declaración Universal de Derechos Humanos no cumple un “propósito sedante [...] una especie de borrón y cuenta nueva” (2001, 75). Según leemos en la entrevista que Juan Mayorga concede a Ferré, “en el fondo todos somos extranjeros [...] 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” (Ferré 2006). Ahora bien, el binomio legalidad-ilegalidad no se limita a *Animales nocturnos*, lo encontramos también en *Palabra de perro*, *Cartas de amor a Stalin*, *La tortuga de Darwin...* Por ejemplo, *Palabra de perro* es una adaptación teatral a partir de *El Coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes. Esta pieza pertenece a la época que Mayorga estuvo vinculado al Teatro del Astillero. El texto apareció publicado junto a otra obra, *El gordo y el flaco*. En *Palabra de perro*, los personajes de CIPIÓN y BERGANZA, con cierto guiño a *Informe para una academia* de Kafka, hacen memoria para recordar el instante en el que se les dio la posibilidad de lenguaje, y descubren que no fueron perros con el don de hablar, sino hombres que, de tanto ser tratados como animales, terminaron creyendo que eran perros. Sin embargo, en relación con *Animales nocturnos*, la escena que nos interesa 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 (Mayorga 2004, 53)

2.3. Los vecinos de *Animales nocturnos*

En *Animales nocturnos*, la acción dramática se sitúa más allá de la inminente violencia de la Ley de extranjería de 2001, que divide la sociedad entre ellos y nosotros, entre amigos y enemigos. De hecho, nos adentra en un espacio que se vuelve lugar de amenaza. 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. “Bueenoos díaas”; “Bueenoos días”. De pronto, esas dos sombras comparten mesa, cara a cara, en una celebración (2003, 10).

HOMBRE BAJO insistirá en lo que cree haber descubierto, pero HOMBRE ALTO dirá que no, que no es extranjero. HOMBRE BAJO le intimida, dice que no le engañe, que, aunque hable su mismo idioma, sabe que es un “sin papeles”. Le dice que no se enfade, que no va a faltarle al respeto, que “a veces le pediré algo incómodo o desagradable, pero no con ánimo de ofenderle, sino para comprobar su disponibilidad” (2003, 12).

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 con el vecino de arriba. Con un guiño a *Himmelweg*, HOMBRE ALTO le pregunta por qué no abrió la puerta.

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 (2003, 13).

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. Dice que han hablado de literatura, que el vecino tiene mal gusto, y MUJER ALTA piensa que HOMBRE BAJO está casado, que lo ha visto acompañado de MUJER BAJA. Cree que él es más simpático que ella. HOMBRE ALTO quiere cambiar de tema y le pregunta a su mujer por el nuevo encargo. Ella es traductora. 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!»” (2003, 15).

HOMBRE ALTO abre un libro y lee: “El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante” (2003, 15), la cita es de Arquíloco, y es el *leitmotiv* de la pieza. En todo caso, 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 lo señala desde la ventana. HOMBRE ALTO no lo ve, piensa que se esconde porque tiene miedo (2003, 17).

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 esté todo el día mirando la tele y 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 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*. Él le insiste en que no tiene insomnio, pero que quizás lo tenga si ve la tele por las noches. 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 se entiende, esquivan sus miradas. “(La lámpara funciona. El Hombre Bajo sonríe)” (2003, 21).

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. Se pregunta qué hay de verdad y qué de artificio, qué de decorado. Se pregunta qué ocurre allí cuando el zoo cierra. Como en *Himmelweg* –y como en cierto modo veremos en *Método Le Brun para la felicidad*–, de nuevo Juan Mayorga hace uso del metateatro a través de un doble juego de representación. En primer lugar, entre HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO, que observan a los animales y, en segundo, acerca de la escena en la que MUJER ALTA les observó desde fuera del bar.

HOMBRE BAJO habla de las personas que viajan de noche, cuenta que hay más animales nocturnos de los que la gente conoce. HOMBRE ALTO le escucha atentamente y, al ver un erizo, dice: “El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante” (2003, 23). HOMBRE BAJO se queda extrañado, desconoce esa cita. HOMBRE ALTO le responde, pero le miente, le explica que *Las mil y una noches* empieza con esas palabras.

Spooner ha apreciado que la elección del cuento *Las mil y unas noches* no es nada casual. Asimismo, lo señala como una filigrana que entrelaza los diálogos de *Animales*

nocturnos, la 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 (Spooner 2013, 164).

HOMBRE BAJO pregunta a HOMBRE ALTO si la situación está siendo cómo espera. Si puede ayudarle en algo. Se interesa por su trabajo, por su casa. HOMBRE ALTO se siente con suerte y, respecto a su casa, le habla de la luz, que 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 dos 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” (2003, 24).

HOMBRE BAJO y HOMBRE ALTO intimidan mientras hablan de animales en un zoo, hablan de *El diario de Ana Frank*, aunque HOMBRE BAJO le asombra la capacidad de que alguien pueda llevar un diario... Pues él, a pesar de haberlo intentado, no ha conseguido expresar con palabras la precisión de lo vivido, las palabras en los gestos, como deseaba el COMANDANTE de *Himmelweg*. En todo caso, 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.

La escena se cierra y la relación entre ellos se estrecha. HOMBRE BAJO opina que es hora de irse, no desea que HOMBRE ALTO llegue tarde al trabajo. Sin embargo, teme que algún día cierre el zoo, 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. A MUJER BAJA parece no importarle demasiado. HOMBRE ALTO se acerca a MUJER ALTA. Le dice que es su día libre, le pregunta por qué no deja ya la traducción de *Arizona Kid*. Ella contesta que la hubiera terminado si el televisor de los vecinos no estuviese tan alto. A HOMBRE ALTO no le parece bien que ella tenga que aceptar tantos encargos, en cambio, ella cree que con una casa más pequeña podrían apañárselas mejor. MUJER ALTA pregunta a HOMBRE ALTO cómo traduciría el texto que ella lee. 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. Por un lado, HOMBRE BAJO no se explica cómo hay gente que, como su mujer, ve tanto la televisión. MUJER BAJA le dice que el programa trata sobre un matrimonio que ha dejado de dormir. Por otro, MUJER ALTA y HOMBRE ALTO siguen dándole vueltas a la traducción

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. 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.

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” (2003, 161). No en vano, en esta línea, Claire Spooner (2013, 153) ha prestado atención a cómo dicha oposición es visitada constantemente por Mayorga. Ahora bien, en ella 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 de un Estado, ya que, como dijimos, todos podemos ser vistos como extranjeros. 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 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.

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” (2003, 27).

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, y 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. 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. 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. 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...

HOMBRE ALTO continúa con la traducción de MUJER ALTA. 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 no va a prohibir que su mujer vea el programa, aunque pide que deje dormir al resto. HOMBRE BAJO se va a la cama. MUJER BAJA sale a la calle. El televisor queda encendido. MUJER ALTA a la cama, MUJER BAJA fuera, en el parque, y en el televisor.

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 conoce 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. HOMBRE BAJO entra en la habitación, mira la colcha de la cama, la toca, y 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” (2003, 32). 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.

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 (2003, 32).

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 le pregunta por unos botones, a lo que HOMBRE ALTO le informa que son los números de las habitaciones. Como HOMBRE BAJO en la escena anterior, tampoco MUJER ALTA se imaginaba el lugar así. De repente, un viejo grita, pero HOMBRE ALTO parece no escucharle. MUJER ALTA le cuenta la visita de HOMBRE BAJO. HOMBRE ALTO quiere saber si le ha hecho algo desagradable, y ella contesta que no, que se había interesado por sus problemas de apagones, aunque HOMBRE ALTO no recuerda haberle contado nada al respecto. HOMBRE ALTO le pide que no se preocupe, pero siente que ella podría haberse hecho la dormida. MUJER ALTA no entiende por qué no puede abrirle la puerta a su amigo. HOMBRE ALTO responde que “uno no siempre puede elegir a sus amigos. Uno no siempre...” (2003, 35). La tensión se apacigua, se enciende otro de los números. Otro viejo necesita atención. HOMBRE ALTO sale a por sábanas limpias, 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, y le habla a su mujer del programa de televisión, que transmite seguridad a la gente. Los enfermos 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. Lo abraza, siente que tenía que haber entrado aquel día. En todo caso, HOMBRE ALTO afirma que lo tiene todo controlado, que HOMBRE BAJO sólo quiere compañía, pero 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.

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?

HOMBRE ALTO: Sólo es un juego desagradable. Uno más (2003, 38)

MUJER ALTA se sorprende. Se pregunta si realmente conoce a HOMBRE ALTO. Piensa en qué se ha convertido su relación: “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” (2003, 38). HOMBRE ALTO parece no haber oído sus palabras. Consulta la pizarra en la que tiene apuntadas las pastillas de los ancianos.

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, la escena del bar, aunque allí era HOMBRE BAJO quién se sentaba junto a HOMBRE ALTO. A HOMBRE ALTO le gusta la gente que alimenta a los pájaros o a los gatos, cree que todos los vecinos deberían estar agradecidos a su marido por sus detalles. MUJER BAJA afirma que a su marido 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, y le sugiere que esté tranquila, que eso será su secreto. También conoce que tiene problemas de insomnio y se interesa en saber si HOMBRE BAJO le habla de él. Ella asegura que el banco la pilla de camino a la compra, aunque tampoco compra ya demasiado, que se sienta allí porque tiene tiempo, que HOMBRE BAJO dispone los sábados por la mañana para comprar lo necesario. MUJER BAJA está a punto de irse, pero HOMBRE ALTO la detiene, le confiesa que vio el programa de televisión de la noche anterior.

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 (2003, 40-41).

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. 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 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. (2003, 44).

2.4. El derecho a los nervios, una posibilidad

Galende (2007) ha reflexionado alrededor de la politización del arte y, muy especialmente, acerca de la mirada demoníaca del derecho en Walter Benjamin. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es la idea del derecho en relación al derecho a los nervios que, según Galende, habría leído Benjamin en Karl Kraus. Y parece que ese sea el derecho al que remite Mayorga 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 *shock* (“la imagen de la experiencia en la que la propia experiencia se emancipa”). (Galende 2007, 206-207). Una conmoción de la que, a través del carácter, se nos da la posibilidad fugaz de leer, piensa Galende, en la que el cielo está *despejado*. Para el investigador argentino, el progreso 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” (2007, 66).

A nuestro parecer, en *Animales nocturnos* la poética reside en el momento en que MUJER BAJA pregunta a HOMBRE BAJO por su derecho a los nervios. Asimismo, Juan Mayorga ha dado un rodeo, si leemos bien, para acercarnos nuevamente al momento del *shock*, para remitir a una paradoja. Es decir, el momento de detención que quisiera empezar a andar, una experiencia que 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.

En todo caso, 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” (2003, 45). 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)” (2003, 45).

Décima escena: Es de noche. La acción se alterna entre la calle y el piso de arriba. Los dos espacios parecen convivir nuevamente. 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 no tiene tiempo, que se va a la cama. Sin embargo, 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. 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. En el piso de arriba, HOMBRE BAJO piensa si no se habrá equivocado con HOMBRE ALTO, duda de haberle elegido a él.

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” (2003, 47). 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” (2003, 47). 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 (2003, 49).

HOMBRE BAJO aprueba la escritura de su vecino, le dice que puede irse, aunque es MUJER BAJA, que ya ha llegado a casa, quien lo 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. En cierto modo, bajo esta orden, HOMBRE BAJO ha tirado de la cuerda de la peonza del COMANDANTE de *Himmelweg*. MUJER ALTA ve su tren y marcha, 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. *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” (Bulgakov & Zamiatin 2010, 35). Según escribe Mayorga:

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 (Mayorga 1999, 41).

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. Según la 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 propone a BULGÁKOV un juego, que es teatral. Le pide que imagine que ella es STALIN para que, de ese modo, encarnando al 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 que rompen la relación sentimental entre la pareja. 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. Una relación donde sólo cabe el artificio, la ilusión. Como escribe Juan Mayorga:

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, Bulgákov descubre algo que Bulgákov siempre ignorará: del poder no se debe esperar nada. Esa diferencia entre Bulgákov y Bulgákov 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 (1999, 41).

Una violencia que necesita de la amenaza, donde, según el dramaturgo, “sólo se puede escapar en una fuga imaginaria; una violencia incruenta” (1999, 41). 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, el lugar privilegiado para la imaginación. En *Cartas de amor...* el 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.

BULGÁKOV cree que “cambiando el alma del poderoso, puede cambiar el mundo” (1999, 41), cree, si consideramos *Animales nocturnos*, que, de poseer el sombrero de otro, puede hacerse con su sensibilidad. En las dos piezas, así como en otros textos de Mayorga, asistimos a un diálogo entre dos personajes –situación ideal, quizás, para la conversación–, donde 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, que en el teatro mayorguiano es de tensión, a la par que atenta a la escucha, a la apertura de la que habla Lévinas (1974) cuando remite a su idea de rostro:

Según escribe Mabel Brizuela (2008), el dramaturgo enfrenta al hombre con el hombre, en este caso, poniendo en escena aquello que Gwynneth Dowling ha llamado “the mask that unmasks” (la máscara que desenmascara).⁹ La presentación de las máscaras que han de revelarse por tal de aproximarnos a una verdad, que es construcción, fragmento, pedazo de vasija. De acuerdo con la investigadora argentina, Juan Mayorga habría trasladado a *Animales nocturnos* su inquietud frente a los autoritarismos. Sin embargo, podríamos sumar una lectura más, la de Agamben (2005) en torno al nombre, la magia y la felicidad. Asimismo, si tal y como habíamos anotado alrededor de la felicidad y la esperanza en Kafka, la felicidad podría aparecer allí donde no se la espera, según el filósofo italiano, es la felicidad la que nos aguarda, pero para ello es necesario dar con el nombre de la cosa. Solamente en ese momento, piensa Agamben, podremos arrancar la felicidad a la suerte, pero no donde nos esté destinada, sino donde se la robemos a la magia, y tal pensamiento nos hace mirar hacia las fases benjaminianas que mencionábamos de la mano de Reyes Mate, a la tarea de la que es consciente el poeta. Entendemos que Agamben remite al ser espiritual del lenguaje, al menos, tal y como lo entiende Benjamin. Sin embargo, hoy habitamos en la era de las sobredesignaciones, donde el lenguaje parece no coincidir con la cosa, aunque eso no significa que Juan Mayorga no quiera salvar a sus personajes con el gesto de nombrarlos. Como escribe Giorgio Agamben en *Profanaciones*:

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 inexpresado. 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. (2005, 27-28).

En torno a los personajes, otra vuelta de tuerca es la que despliega Eduardo Pérez Rasilla allí donde éstos se enmarcan en una especie de caleidoscopio, donde sus vidas son “falseadas por sí mismos y por los otros” (2010, 50) Para Pérez Rasilla, los personajes teatrales de Mayorga aparecen con perfiles de identidad completamente diluidos, y esta línea es bien interesante, puesto que su obsesión por el yo hace de ellos una imagen “de desmemoria, de esa ausencia en el museo del fin de la historia” (2010, 50-51). Pérez Rasilla 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

⁹ DOWLING, Gwynneth, *The mask that unmasks: The Exposure of 'State of Exemption' in Juan Mayorga's Theatre* (2008) (Texto cedido por Juan Mayorga)

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. Sin embargo, dicho anhelo contiene su reverso, tal y como hemos en *Animales nocturnos*, cuando los personajes esquivan sus miradas y pasan a ser las sombras de los otros; figuras al trasluz, los piensa Brizuela, cuando explicita que Mayorga nos ofrece “una reflexión y una muestra de los comportamientos humanos, sus miserias y miedos, sus violencias y traiciones” (2008, 5)

En definitiva, el dibujo de un mapa que nos lleva de nuevo a 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, pero a sabiendas que, en la dramaturgia de Mayorga, éste se concibe para hacer entender que no todo es posible. Y es ahí donde 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 MUJER ALTA y BULGÁKOVA dispongan de su viaje, aunque éste conecte también con la idea de exilio.

A diferencia de *Siete hombres buenos*, 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 y, sobre todo, la trascendencia del Hombre con sombrero, justamente, porque no llegaremos a verle nunca (Ruggeri Marchetti 2004, 126). Porque cuando aparece es siempre en la boca de MUJER ALTA. Es ella quien le comenta a HOMBRE ALTO que se sienta a su lado en el banco. Ahora bien, si este hecho puede hacernos pensar que nos enfrentamos a una quimera, si puede hacernos creer que todo es una creación de MUJER ALTA, de tratarse de una fantasmagoría, cabría señalar entonces que los vecinos sí lo ven, aunque sea a través del televisor, aunque sea a través de una imagen, aunque HOMBRE BAJO no se lo hubiera imaginado así y MUJER ALTA diga que todas las noches cambie de sombrero (Ruggeri Marchetti 2004, 126).

Al fin y al cabo, si BULGÁKOVA deja a BULGÁKOV por ZAMIATIN, MUJER ALTA lo hace por un desconocido. La decisión de MUJER ALTA por no competir con un esclavo puede hilvanarse con la escucha de la voz interior. En ese caso, la atención no recaería en si ella tiene o no papeles, sino en la posibilidad –trágica– de poder elegir. Y la paradoja que Juan Mayorga construye, y que habita en MUJER ALTA, es que ella decide marchar con un *étranger*. Según Bárcena: “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” (2001, 23). En todo caso, MUJER ALTA 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*, Ricouer –parafraseando a Rosenzweig–, decía que “traducir [...] es servir a dos amos, al extranjero en su extranjería, al lector en su deseo de apropiación” (2009, 47). A propósito de la versión de *La visita de la vieja dama*, Juan Mayorga escribe:

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 (Mayorga 2000, 25).

Entendemos que, por vivir entre lenguas, la MUJER ALTA de *Animales nocturnos* no siente ningún tipo de necesidad de obtener una traducción perfecta. Sus amos son su cabeza y su corazón y, siguiendo con 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” (2009, 49). En todo caso, la MUJER ALTA sabe que no podemos salir del lenguaje por mucho que este se someta a la traducción, asunto que nos lleva a la condena, más aun si caemos en el error de creer que uno puede hacerse con la última palabra, poseerla, como HOMBRE BAJO somete a HOMBRE ALTO. Por lo tanto, aunque MUJER ALTA tenga o no papeles, aunque exista o no un Hombre con sombrero, puede marchar con él gracias a la ficción, que permite que el lector o el espectador forme parte del texto teatral e imagine.

2.6. Ruido de zorros y erizos, el leitmotiv

El erizo y la zorra es un ensayo que Isaiah Berlin dedicó al punto de vista de historia en Tolstoi, en el que recupera un verso del poeta griego Arquíloco que dice: “«La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante»,” que, como sabemos ya, aparece repetidamente en el *Animales nocturnos* de Juan Mayorga. Sin embargo, lo interesante son las diferentes interpretaciones que Berlin lleva a cabo. La primera remite a la astucia de la zorra frente a la defensa del erizo. En sentido figurado, Berlin entiende que esas palabras pueden leerse como las diferencias que existen entre los escritores, pero también entre el resto de seres humanos. Asimismo, 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 (1998, 39).

Según Isaiah Berlin, en la vida, estos últimos sostendrían una visión de ideas más centrífugas que centrípetas. Según 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 tanto como sea posible precisamente porque quiero distanciarlos de aquellos que están «preparados para armar» (VILAR & ARTESERO 2010, 2).

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 Berlin no es establecer ningún registro entre unos y otros, sino 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: “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” (1998, 42).

Es en este sentido que Berlin centra su interés en la mirada del autor de *Resurrección* frente a la historia, 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” (1998, 51). 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” (1998, 53-54), advierte que es en el desencanto donde Tolstoi entiende 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” (1998, 53-54).

Sin embargo, la historia termina por no revelar sus causas, solamente ofrece “la sucesión de acontecimientos sin explicarlos” (Berlin 1998, 55). Y el objetivo de Tolstoi es encontrar la verdad, asunto que traslada a la tarea del historiador y que comparte, entendemos, Juan Mayorga con Walter Benjamin. 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» (1998, 71).

Y tal vez podría verse a sí mismo 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 (1998, 71).

Pero Tolstoi no es un erizo, ni tampoco un zorro, según Berlín no vería lo único, ni lo plural, sino lo “múltiple”, el rizoma, quizás, si pensamos en Deleuze y Guattari (2008). La visión que Isaiah Berlin lee en Tolstoi es que una mirada sinóptica –que vea varios objetos a la vez– no puede expresarse y, además, 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 la náusea que siente el COMANDANTE de *Himmelweg* de Mayorga, que no entiende el significado de la interrupción, que detiene el baile y convierte la peonza en un trozo de madera; y que en *Animales nocturnos* la náusea remite al momento en el que HOMBRE ALTO ha cedido sus palabras a HOMBRE BAJO: el animal es al mismo tiempo zorro y erizo, el instante en el que HOMBRE BAJO lee en “su” diario la felicidad.

En todo caso, Mayorga se sirve de la intertextualidad para empujarnos a un desplazamiento en el que la palabra queda tensionada al máximo, y nos ofrece la posibilidad de leer desde otro lado, cuestionándonos desde lo contrario. Pone la violencia en escena para trasladarnos su inquietud en forma de pregunta; para despertar el lugar

desde donde se convive con lo “extranjero”, pero, sobre todo, con el deseo de sea con la cabeza y con el corazón, tal y como piensa MUJER ALTA.

3. *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*

MONO BLANCO MONO NEGRO, 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. Lo que sí sabemos es que con esta pieza Mayorga vuelve a tensionar la palabra, para hablarnos de la muerte y de la vida desde la máscara del animal, desde la máscara con la que la cultura y Occidente se empeñan en negar la finitud y el dolor. En *Últimas palabras de Copito de Nieve* el dramaturgo nos habla a través de las palabras de un mono anciano con la libertad y autoridad para el que sufre. Una madeja, en definitiva, de la que resuenan otros ecos a los que Mayorga nos tiene acostumbrados y que hacen tambalear la representación teatral: el dentro y el afuera. Como ha recogido Spooner, según 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 (2013, 464).

Mayorga quiere hacernos viajar hacia un mundo de excepciones (*excepto*, sacar afuera), como el que construye con Copito, un mono sabio, irónico y cargado de experiencia. Un mono que quiere revelar su secreto: Michel de Montaigne. Sin embargo, hablar de Montaigne es hablar del amor hacia lo que es finito. El amor hacia a lo que termina, pero también la pregunta por cómo la filosofía ha de pensar la muerte desde lo particular. Pensar la muerte es filosofar y aquí es a partir de las últimas palabras que un MONO BLANCO dispara desde los libros de su zoo, desde una silla papal, el trono donde, a su pesar, recibe todo tipo de visitas. Dejemos por un momento *Últimas palabras de Copito de Nieve* y veamos cómo algunos ecos pueden apreciarse 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, sino también donde se acumulan signos dispuestos a ser leídos, en los que el pasado convive con el presente, como en la biblioteca del COMANDANTE de *Himmelweg* o los libros sobre la mesa de MUJER ALTA en el piso de abajo de *Animales nocturnos*. Sin embargo, ahora cabe adentrarse en el *Método Le Brun para la felicidad* de Juan Mayorga donde el paseante LE BRUN verá el horror. Nuestra intención es indagar las concomitancias existentes entre esta pieza, *Últimas palabras de Copito de Nieve* y otros relatos kafkianos.

En *Método Le Brun para la felicidad* nos encontramos con el *érase una vez* en la historia, la imagen con la que 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, y que podría ser, quién sabe, la de un fantasma, la de una imagen o, quizás, la del Maestro de *El Maestro y Margarita*, de Mijail Bulgákov, puesto que ella, aunque quiera ocultarnos su identidad, 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. 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 del burdel de una historia, aunque no pueda hacerlo, mientras LE BRUN esté dispuesto a pagarle diez dólares por cada una de sus 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. Asimismo, experta en fingir, cede al trato de la representación y LE BRUN avisa al público, que es de enfermos, que el rostro de MARGARITA se tornará el del monstruo de toda la humanidad.

En todo caso, en la medida en la que empieza la representación de las pasiones, LE BRUN pide que no se burlen de ella, mientras se presenta atento, y remite a las conferencias que el propio Le Brun entendía por las mismas, por sus dibujos. Y ahí, en esa reinterpretación, Mayorga parece desvelarnos e indicar el proceso con el que MARGARITA ha de apoyarse en su actuación. El 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. Nada hay de Segismundo, dice Camus, una vez ha acabado la función, aunque quizás sea en ese momento, piensa, que 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 (Camus 2006, 104-105)

También LE BRUN parece saberlo y, sin embargo, busca en el pasado con el método Stanislavski. Es decir, no como podría ser entendida la memoria en el Benjamin que sigue Mayorga. Y al final, 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, que siente como calcos, no como mapas.

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”.¹⁰ La pieza nace a partir de unas noticias que encontró en *La Vanguardia*, donde

¹⁰ Mayorga insiste en que, cuando habla “en persona”, se refiere justo al mono. Confiesa que ni lo vio ni se le ocurrió pedir a sus padres que le llevaran a verlo. Pensaba 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

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.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve* el MONO BLANCO es vigilado por un GUARDIÁN que le obedece. Le acompaña MONO NEGRO, un sin papeles, figura que aparecía ya en *Palabra de Perro*, pero también con 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 y nos acerca a la filosofía.

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. Sin embargo, como en *Método Le Brun para la felicidad*, el caso que nos concierne es el de la máscara del animal, que nos permite enfrentarnos a la voz con la que MONO BLANCO se despide. Un adiós desde la animalización del que Juan Mayorga nos hace cómplices. Según escribe Barrera Benítez en el prólogo que dedica a *La paz perpetua*:

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 (Barrera Benítez en Mayorga 2009, 14-15).

Además, para 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 (Vilar & Ruiz 2010, 5)

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, así como del enmudecimiento del MONO NEGRO. La máscara permite al dramaturgo establecer todo un complejo desde el que pensar, incluso, sobre el propio teatro, el “regresar del teatro al teatro” al que alude Dubatti (2010, 28), en el aquí se nos violenta 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, pero a para poner el dedo en la llaga a partir de lo que éste trata de desvelar. 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, y Mayorga nos invita a conocer a Montaigne:

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

fue escuchar cómo se decía que “Copito de Nieve es mucho más importante que el oso panda de Madrid” (2004, 7).

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 (2009, 11).

Además, si en *Palabra de perro* asistíamos a cierta “metamorfosis” en la que el hombre se había olvidado que fue hombre antes que perro, a nuestro parecer, aquí asistimos a la desterritorialización de la que hablan Deleuze y Guattari acerca del devenir animal. Según los autores de *Kafka. Por una literatura menor*, la metamorfosis habría de verse contraria a la metáfora, ya que aquello que esta contendría sería una “distribución de estados” (1990, 24). Si entendemos bien, nos remiten a la posibilidad de traspasar un umbral que siempre es continuo, sin fin y de intensidades que “se valen por sí mismas” (1990, 37). De hecho, aunque Copito está encerrado o, sobre todo porque lo está, hay desterritorialización y fuga, una *bio* transformada ya en *zoe* –términos a los que aludíamos con Agamben para referirnos a sus postulados acerca de la nuda vida y la relación exclusión-inclusión–, donde MONO BLANCO habla más humanamente que su propio GUARDIÁN, donde Juan Mayorga desestabiliza todas las posibilidades que la escena teatral le permite. Y volvemos, nuevamente, al rodeo y de la rapsodia de Sarrazac.

El MONO BLANCO duerme en una silla que se parece a un trono papal, y no es casual, ya que la escritura de la pieza coincidió con los últimos días de vida de Juan Pablo II. Como sugiere Pérez Rasilla, “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”.¹¹ Copito es un mono encerrado, enfermo, *en-ferme*. Sus palabras son las de un cautivo que ha de representar su muerte, aunque confesará que finge. Dirá que nunca ha dejado 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” (2010, 50).

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 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 lo consideró un buen profesional, que le hubiera gustado poder ir a su entierro. Pero no pudo por estar encerrado. MONO BLANCO sabe que vive mejor que muchas personas de la ciudad. Lo han visitado tanto vagabundos como el alcalde. Afirma haber leído a Kierkegaard, pero, sobre todo, quien le ha acompañado ha sido Montaigne.

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

¹¹ Archivo cedido por Juan Mayorga.

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. 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, aunque es el GUARDIÁN quien se los trae. Él se limita a anotar el título y éste se lo lleva.

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, consideró que ese trabajo era valioso. 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. De hecho, uno de los subtemas que la obra aborda es el de la relación Madrid y Barcelona, especialmente, en torno a los símbolos.

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. (2007, 45). No obstante, *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 a través de las palabras de MONO BLANCO. Asimismo, entre lector y libro nacería un “encuentro imaginario” del que el lector configuraría su “identidad narrativa” (Mèlich 2004, 52). 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*” (2004, 52). Y eso también es posible para el teatro, para la escucha. Para la vivencia.

Joan-Carles Mèlich se apoya en Lévinas, 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” (2004, 54-54). Piensa que la filosofía, y a este pensamiento se une el de Mayorga con Montaigne, ha ignorado la muerte, al menos, de forma particular. En esta línea, *Últimas palabras de Copito de Nieve* bien podría ser un ejemplo de cómo la experiencia nace a partir de la lectura, de unos relatos que, tal y como entiende Mèlich convierten la vida humana en “*rememoración y anticipación*” (2004, 58).

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 su muerte está próxima. 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.

En este punto, encontramos un guiño con *Animales nocturnos*, concretamente, en relación al momento en que HOMBRE BAJO dicta sus palabras “a su regalo”, a HOMBRE ALTO, que las anotaba en el diario. También aquí, 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*. 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 manuscritos firmados por el animal en diferentes edades, posee papeles con garabatos. 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, aunque, a pesar de eso, prefiere a Montaigne que a Montesquieu, ya que nadie como él ha pensado el “tránsito”. MONO BLANCO cree que Montaigne se acostumbró a la muerte. Se informaba acerca de ella, trataba de imaginarla con todas sus caras. Según Montaigne:

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 (2010, 130).

Para el MONO BLANCO, Montaigne fue haciéndose un “archivero de la muerte” (2004, 24) y por eso piensa que no se la debe temer. Copito habla latín, traduce, ruge... mientras 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” (2004, 25); en Montaigne, “quiero que obremos y prolonguemos las tareas de la vida como sea posible; y que me halle la muerte plantando coles, más indiferente a ella y más aún a mi imperfecto jardín” (2010, 129). A partir de este momento, Copito, rememora las trece razones por las que, según Montaigne, no cabe temer a la muerte. En todo caso, si esas razones no fuesen suficientes, el MONO BLANCO advierte que aún queda la definitiva, que declama quedándose a medias, a la par que es el GUARDIÁN quien la lee: “Aunque tú carcelero cruel, me cargues de cadenas, el mismo Dios, cuando yo quiera, me liberará. La muerte es la última línea” (2004, 33).

El MONO BLANCO insiste en que la razón decimotercera es la más decisiva, pero siente un dolor que le impide continuar. El GUARDIÁN remite a que esas son las últimas palabras de KSZ581 “popularmente conocido como Copito de Nieve” (2004, 33). 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.

Según ha señalado 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” (2010, 35). 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” (2004, 36). 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, piensa el GUARDIÁN.

Copito de Nieve ha dejado caer su máscara, destaca su carácter disciplinario para con aquellos que le han visitado, 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 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 Mayorga escribe para Copito ese último momento en el que el pensamiento se vuelve libre y, a la par, comprometido.

En una línea similar, encontramos el pensamiento de Jankélévitch, concretamente, en relación al instante donde quien muere se vuelve espectador y actor al mismo tiempo: “espectador en las gradas” y “actor en la arena” (2009, 3977-398) E incluso agente, señala el filósofo de los confines, que contempla y actúa. Para este pensador, próximo a también a Montaigne, el hombre está tan dentro de la muerte como fuera de ella. En todo caso, es en esta caída de máscaras, que el GUARDIÁN pide a la gente que se vaya, que no escuche las tonterías del MONO BLANCO, que 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, si su ciudad ideal sería un zoológico. El GUARDIÁN advierte que hoy los zocos no son como los de antes, que ya no hay rejas, que los animales están separados por fosos, que todo se dispone de forma organizada. Ruega que, al menos, se vayan los niños, puesto que éstos, para copito, han sido quienes le eligieron por ser blanco. Cree que “a la gente le gusta reconocer emociones humanas en un animal” (2004, 39), aunque para Montaigne, entendemos que también para Mayorga, es de los animales de quienes deberíamos de aprender. Según Montaigne:

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: han sofisticado con tantos 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 (2010, 999)

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, Copito ha leído las conferencias de éste, sus *Conférences sur l'expression des passions* en las que el pintor habló acerca 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” (2004, 40).

3.2. Las pasiones en Ledesma y Le Brun

Según recogen Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte Impert, para 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 (Doménech, Soria & Conte 2011, 131).

En este sentido, tal y como recuerdan los investigadores mencionados, 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 el caso de la “admiración”, que se presenta como la sorpresa que mueve el alma hacia aquellos objetos que, según Ledesma:

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 (Doménech, Soria & Conte 2011, 81-82).

Nuestro interés de la cita anterior se debe a la relación que de ella puede establecerse con el pensamiento de Mayorga, por ejemplo, en el caso de la estatua de *El jardín quemado*, pero también, y de manera muy especial, en relación al *shock* al que aludimos con Walter Benjamin, donde los soldados regresaban enmudecidos de la Primera Guerra Mundial, allí donde la técnica ya no enriquecía al hombre en experiencia.

Asimismo, para 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 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 (Montaigne 2010, 1001).

Si 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...*, 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 representar las pasiones y encarnar un ideal con tal de hacer ver lo que se quiere ver, en *Últimas palabras...* Copito habría descubierto cómo desde cierto escaparate podría agrandar al otro dándole aquello que éste esperase de él. 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 se nos da a ver? ¿No es 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, por lo que aquí se refiere, MONO BLANCO confiesa que es un actor, justo en el momento en el que quiere acercarnos a su verdad. Con la muerte, el MONO BLANCO se permite burlarse de todo, aunque prácticamente sea ese el momento en el que el GUARDIÁN le dé diferentes inyecciones y grite hipócritas (actores), y pida que caigan las máscaras, siendo consciente que pronto será substituido por otro animal.

3.3. El caballo de Montaigne, *Informe para una academia y Ante la ley*

Copito nunca ha estado en Madrid, ha vivido toda la vida en Barcelona y, sin embargo, se ha pasado la vida pensando en Madrid. No ha podido hablar de Dios y el GUARDIÁN le ha cerrado 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. En una glosa de *Infancia e historia*, Agamben escribe cómo Montaigne sufrió una caída de un caballo. Lo interesante del relato es la descripción que el filósofo italiano realiza sobre el estado de inconsciencia del filósofo francés que, al caer del caballo, se compara con aquellos que van a morir. Agamben traslada dicha situación a los primeros balbuceos en los que se da el sueño y lo punzante es que dicha situación acercó a Montaigne a divagar sobre la noción de experiencia, siendo éste, en su opinión, el último ejemplo en el que la cultura europea se habría fundado en la experiencia. En este sentido, *Los Ensayos se presentarían*, 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” (Agamben 2010, 14).

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 (Agamben 2010, 16).

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 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 Agamben es que Montaigne puso atención allí donde creyó morir, supo leer y comprometerse. Aprender que la muerte está ahí, en todas partes y en ningún lugar. Si bien el relato de la caída de Montaigne no deja de hablarnos del aprendizaje, bien interesante es la lectura que realiza Bárcena en relación con otra caída, aquella a la que nuestra cultura nos ha acostumbrado. La que empieza por considerar el origen de la Modernidad en el *Cogito*, olvidando casi por completo a Montaigne. Olvidando cómo su mirada a la muerte querría “reconciliarse con la naturaleza y con el destino” (2008, 119). De hecho, para Bárcena: “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” (2012, 66).

Si Agamben habla de experiencia y ciencia, Bárcena destaca cómo en la Modernidad se invierte la confrontación entre experiencia y método. Asimismo, Bárcena, a partir de Deleuze y de Guattari, no sólo quiere hacernos reflexionar sobre la muerte, sino hacerlo a partir de la autoridad del sufrimiento y de nuestra relación con el dolor, aspecto que, en cierto modo, retoma también Didi-Huberman en torno al paradigma último del moribundo y, a la par, insistir cómo no dejamos de morir en cada instante, simplemente, por el hecho de hacer frente a “la condición temporal, la extrema fragilidad

de nuestros «fulgores» de vida” (2012, 108). El tiempo; estamos atravesados por el tiempo, piensa Mayorga, donde *Últimas palabras de Copito de Nieve* se torna en una invitación tanto para leer a Montaigne como para una nueva manera de pensar la finitud. De hecho, Bárcena insiste en que el hombre no está en la vida para la muerte sino para nacer; un nacer para que cuando todo esté dicho ya –y ahí la posición que Bárcena defiende con 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)” (2012, 134). Y quizás sea este punto donde la contingencia se hilvane con la apertura reclamada por Garcés, es decir, la posibilidad a la que la filósofa alude en *En las prisiones de lo posible* (2002), donde lo posible no abre lo inacabado ni tampoco nos pone en situación de hacer

Si estemos encaminados, en la lección de Montaigne, en la idea de apertura que defiende Garcés, la contingencia de la que habla Bárcena, o la posibilidad de la tragedia contemporánea que demanda Mate, en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Mayorga 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 pueda comenzar y, sin embargo, es justo ahí, en la libertad del moribundo donde el dramaturgo nos invita a pensar la finitud, pero, sobre todo, para que pensemos que el mundo, aunque parezca cerrado, no lo está del todo.

A estas alturas, las intromisiones de Kafka en el teatro de Juan Mayorga no nos han de sorprender. De hecho, la intertextualidad más evidente ahora es *Informe para una academia*. En esta obra, asistimos a la historia de PEDRO ROJO, un simio que cuenta su relato, que es el de la evolución, frente a una academia. 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 también que, después de unos tiros, despertó en una jaula y, a partir de ahí, remite a sus recuerdos. Sin embargo, 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” (Kafka 2010, 409). 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, fijarse en ellos: “los mismos movimientos, con frecuencia me parecía como si todos fuesen el mismo hombre” (Kafka 2010, 411). Ahora bien, si le fue fácil imitar a la gente, le es difícil ahora distinguirlos en su recuerdo. No obstante, de entre 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” (Kafka 2010, 416). El simio de Kafka tiene representaciones todas las noches, su éxito es insuperable.

Los guiños a *Últimas palabras de Copito de Nieve* son claros. Tanto en el relato de Kafka como en la pieza de Mayorga se nos presentan dos monos profesionales del mundo de la actuación. Si del primero, del kafkiano, sabemos cómo empezó a hablar, con Copito asistimos a sus lecturas. Ahora bien, lo interesante en ambos casos es que están encerrados, y sus rejas aparecen difusas, diseminadas. En todo caso, hablamos de la permeabilidad entre un dentro y un afuera sin “salida”. Juan Mayorga tantea esa idea en *Método Le Brun para la felicidad*, concretamente, 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 “Honorable señores de la Academia”.

Además, para Reyes Mate (2006), este relato habla de cómo la hominización ha consistido en el olvido del pasado en tanto que mito. De hecho, presta atención cómo el simio ha desarrollado su ser de hombre allí donde no se ha preocupado por sus orígenes, al menos, por aquellos antes de su cautiverio. Es decir, por los recuerdos que no le serían propios y pertenecería a un informe. Desde esta perspectiva, si *La tortuga de Darwin* trata sobre la involución (o del paso del hombre al hombre bomba), *Informe para una academia* nos remite al viaje del mono al hombre. Sin embargo, no sólo el ex-simio de *Informe para una academia* explica su evolución ante unos académicos, sino que asistimos al vínculo entre la civilización y la barbarie. De hecho, para Reyes Mate, *en Informe para una academia* puede apreciarse cómo el escritor checo supo vislumbrar el horror y la violencia que acontecerían después; razón por la que, entre otros, haya convenido en nombrar a Kafka como avisador de fuego. En todo caso, si en el relato kafkiano existe un olvido del origen, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* nos encontramos con su reverso, esto es, el 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 modernidad, tendencias letales que llevarían a la catástrofe si no se las neutralizaba a tiempo (Mate 2008, 113).

Por lo que se refiere a *Ante la ley*, trataremos de señalar ciertos trazos, ciertos destellos, que creemos que pueden trasladarse a la historia que Mayorga cuenta con Copito. Recordemos brevemente el relato de Kafka, del que, a su vez, el dramaturgo realizó una versión.

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 como un acto donde la escritura se torna máquina, es decir, multiplicidad de estratos.

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 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 (Deleuze & Guattari 1990, 17).

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*, lo sabemos ya, a la entrada, aunque esté abierta, no puede acceder el CAMPESINO. ¿Cómo

entrar entonces si la puerta está abierta? Según Massimo Cacciari, no se puede entrar en lo abierto, al menos, si lo abierto es aquello donde ya se está: lo abierto no se puede abrir. En este sentido, nos parece asistir nuevamente a la excepción soberana, aquella que, siguiendo a Agamben, se aplica desaplicándose. En otras palabras, la puerta permanece abierta, porque está destinada *solamente* a ese CAMPESINO, “le incluye excluyéndole y le excluye incluyéndole” (2003, 68-69). sin embargo, ¿qué es lo abierto? Para contestar esta cuestión también será el pensamiento de Agamben el que nos guíe. El filósofo italiano entiende que el hombre y el animal “son las dos caras del mismo hiato. Que ni una ni otra parte pueden colmar” (2003, 51) y es en esa relación donde entra en el juego la producción de lo humano. Es decir, es la oposición donde la máquina funciona de modo necesario:

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 (2003, 51).

Para Agamben, que remite a Heidegger, si el estatuto ontológico del medio animal permanece abierto, no será develado. Si el ente está abierto, no será accesible, porque ya está en lo abierto, como parece estarlo el CAMPESINO de Kafka, que se acerca a *Ante la ley*. El animal está en el *lenguaje* y, sin embargo, la apertura de la que habla Agamben es la de su inaccesibilidad.

Agamben presta atención a la mirada del *animal*. Y para ello vuelve la suya a *Las Elegías de Duino*, de Rilke, concretamente, a la octava, donde la criatura lo ve todo con sus ojos, asunto que nos traslada no ya al CAMPESINO de *Ante la ley*, que también, sino a la lección de Copito, es decir, la lectura que Mayorga nos brinda con 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 imaginarla con todas sus caras. De ser así, quizás, el MONO BLANCO nos hablaría *desde* esa la apertura que citamos con Agamben. Ahora bien, 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 CAMPESINO.

El CAMPESINO de *Ante la ley* viene de fuera, se presenta de otra tierra, y se acerca a la ley. No sabemos si fue nómada, llega al umbral de la puerta y se detiene. Producir la tierra, escribe Agamben, significa “llevarla a lo abierto en cuanto que se cierra en sí mismo” (2010, 93), asunto que lleva al filósofo italiano a hablar de un conflicto entre la latencia y la iletencia como paradigma político. En todo caso, Agamben destaca que política y polis se tornan posibles porque, como parece ocurrir en *Ante la ley*, es en la ciudad que el hombre se torna apertura y cierre. Sin embargo, el CAMPESINO no puede acceder a la puerta porque esta está ya abierta y, de este modo, su quehacer está, digamos, *del lado* del animal. A diferencia de la criatura de la que habla Rilke, que ve todo con los ojos, en *Ante la ley*, quien cree poder verlo todo, no es el CAMPESINO sino el GUARDIÁN, una especie HOMBRE BAJO, si pensamos en *Animales nocturnos*.

Asimismo, con cierta sintonía con el animal, el CAMPESINO, que viene de lo abierto, ni consigue entrar en ella ni ver nada, como tampoco pudo entrar Moisés en la tierra prometida. Según los autores de *Kafka. Por una literatura menor*, la ley es la que se enuncia de acuerdo a una trascendencia fingida, como veíamos que eran las emociones de MARGARITA, el érase una vez o las emociones de Copito de Nieve. 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” (1990, 69).

Según Blanchot, el devolver el morir a sí mismo es como un paso del transeúnte. El caminante en su tránsito cuando atraviesa la ciudad, un retorno al morir, donde no hay guardián (1994, 141). Asimismo, para Derrida (2011), tal tránsito llevaría al CAMPESINO de vuelta a la infancia, además, la ley deslumbra y “al deslumbrarnos nos deja ciegos” (2011, 83). Sin embargo, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* no es la luz lo que quiere hacernos ver Mayorga, sino las sombras. Darnos a leer el último comienzo en el que un GUARDIÁN da muerte a un moribundo. Mayorga hace hablar al animal para hablar del hombre. No podemos entrar en la muerte, ni en la Ley. De entrar, no seríamos nosotros, entrar es abrir y abrir es ser otro.

4. *La tortuga de Darwin: la memoria como brújula*

Un náufrago 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 Mayorga reflexionaba sobre la finitud, ahora nos habla de la posibilidad de la memoria. Tal y como venimos realizando, trataremos de estar atentos a la escucha de la palabra teatral. Además, abordaremos 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 Mate como la mirada que el propio Mayorga dedica al teatro histórico. Además, de forma especial, nos detendremos en el pensamiento de Massimo Cacciari.

4.1. HARRIET, una interrupción, una visita inesperada

La tortuga de Darwin (2008) es el encuentro con una historia llena de potencialidad, 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 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. Como ocurría con Copito, también aquí la palabra teatral aparece en voz del animal para advertirnos de unos momentos de peligro, de silencio, sí como 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” (2008, 32).

Todo es espacio y lugar 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, es decir, el “no” como forma para una argumentación diferente de aquella en la que el hombre vería el mundo como completo; creería poder lograr en él “el fin en cualquier momento particular” (Nietzsche 2003, 51). Ahora bien, lo que aquí nos interesa del pensamiento del filósofo alemán es donde entiende que “pasado y el presente son uno y el mismo” (Nietzsche 2003, 51).

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. Como el MONO BLANCO, HARRIET hace memoria para hablarnos de nuestra vulnerabilidad, pero también de utopía y de esperanza, donde “la idea de hombre, señala Serrano de Haro, *puede ser reparada*” (Serrano de Haro 2002, 53). En la dramaturgia mayorguiana se teje la filosofía, la ciencia y la historia pero también la

plasticidad, la gestualidad y lo artístico. Tal y como ha observado Brizuela, Mayorga quiere hacernos pensar sobre el evolucionismo, sobre la revolución industrial, pero también alrededor del surrealismo (Brizuela 2008, 6). 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... 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 Sarrazac, con tal de obtener la documentación que le permita ser deportada a las Galápagos. A través de la HARRIET, cansada de lo humano, Mayorga penetra la historia en busca de lo particular, de lo invisible.

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 (Mayorga 2008, 37).

La oratoria confesional de HARRIET apunta a una situación insoportable tanto para sí misma 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 si fuese una biblioteca, como si fuese un archivo de verdad. Similar es también la mirada del DOCTOR, aunque, en este caso, ésta está del lado de la radiografía. El DOCTOR será el poseedor del bisturí y, en cambio, HARRIET un simple cuerpo, pedazo de carne para la autopsia. Para su disección. Según Floeck –y la investigación de Claire Spooner también va en esa línea–, si tanto 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 es una construcción.

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 (Floeck 2012).¹²

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

¹² [<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php>] (Última consulta: julio de 2024) y SPOONER (2013, 417-418).

su diario en el día de su cumpleaños, aquí la tortuga rememora su historia, y en su ducentésimo aniversario reparte un pastel con el que se pregunta qué hacer.

El PROFESOR trabaja en su mesa, con sus libros, acompañado de Herodoto, su hámster.¹³ 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 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” (2008, 13). Sin embargo, dice 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, concretamente, porque su derecho se debe a 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” (2008, 14). El PROFESOR cree que HARRIET no está bien, se muestra paciente, pero no puede ayudarla. En sintonía a *Palabra de perro* y, muy especialmente, a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, 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 tortuga de Juan Mayorga sabe que su memoria es de gran importancia, por ello cree que puede ayudar al PROFESOR a cambio de regresar a las Galápagos para morir allí, pero 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.

¹³ De interés es la lectura que realiza 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 éste se asemeja a la del rapsoda (2001, 18-21).

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” (2008, 19). 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. HARRIET se dispone a relatar otra experiencia, pero BETI entra en el despacho. En todo caso, los relatos de la tortuga no dejan de sucederse: el viaje en el Titánic, 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 búsquese otro historiador. Le será fácil encontrarlo, la mayoría ya no sabe distinguir entre Historia y Literatura (2008, 22).

Promete 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” (2008, 23) como el progreso enloquecía al hombre, dispuesto a morir por la patria. Y 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!” (2008, 23). HARRIET remite 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 cómo 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 la “Historia es un matadero” (2008, 24).

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!” (2008, 24). Sin embargo, HARRIET no ha visto que “la Humanidad aprenda nunca nada” (2008, 24). 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. En este sentido, como posible guiño a *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, y el PROFESOR le aconseja que vuelva a la cama, que tome su pastilla como la toma MUJER BAJA en *Animales nocturnos*. Sin embargo, HARRIET nunca llega a hora. No alcanzó Moscú hasta finales del 1922 y, 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” (2008, 25). HARRIET dice que más que conocer los líderes de Octubre

conoció sus pies. El PROFESOR sabe que 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” (2008, 26)

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” (2008, 26), que esas fueron sus últimas palabras...

La tortuga pregunta por el PROFESOR, que se encuentra en la facultad en un curso de doctorado sobre Robespierre.¹⁴ 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. BETI pregunta a HARRIET si tiene familia y ella dice que sí, que tuvo un hijo 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” (2008, 29) En cambio, para HARRIET, lo que hay es azar y competencia, que de ahí sale la vida, que así lo aprendió de Darwin. Insiste en que vivir es adaptarse, que con el tiempo dejará de creer...¹⁵ 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 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 sentido todo: “Evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias” (2008, 31). BETI parece alarmada sobre la posibilidad de que un animal parlante haya pasado la noche en su casa.

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 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. Quiere saber acerca de la relación entre el PROFESOR y la paciente, desde cuándo la conoce, si sabe de algún pariente, pero éste responde que son “colegas y, sin embargo, amigos”.¹⁶ 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,

¹⁴ La mención a Robespierre aparece justo en la XIV tesis benjaminina.

¹⁵ 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, cómo en esa estabilidad cabe tener presentes los de adaptabilidad y capacidad de evolucionar (2004, 63-69).

¹⁶ Esta expresión nos recuerda el 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”, en cierta medida, yuxtapone la de “amigo”.

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. El PROFESOR argumenta que no sabe a quién se está dirigiendo, que él es Catedrático de la Facultad de Historia 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. PROFESOR continúa con que el médico desconoce la importancia de HARRIET para el valor de la Historia, el DOCTOR en cambio, no quiere entregarle su documento. Uno la considera de interés como archivo biológico, el otro, histórico. Sin embargo, después de la discusión, llegan a un acuerdo: “Los días pares, HARRIET es suya; no es para mí” (2008, 35).

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” (2008, 26). 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 recuerda 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 pasa a ser exhibida en una fiesta surrealista, en la que “la realidad pesa menos si sabes viajar con la fantasía” (2008, 37). 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. HARRIET cuenta que Frau Schumann, una coleccionista, se encaprichó de ella, que 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!”. 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 (2008, 39).

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” (2008, 40). 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 Ribentropp y Molotov. El PROFESOR señala que no hubo ningún encuentro entre Hitler y Stalin,¹⁷ 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. 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 (2008, 42).

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” (2008, 43).

HARRIET y el DOCTOR. Él ha dibujado la posible evolución de HARRIET. 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” (2008, 43). 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” (2008, 44). 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. En cierto modo, como en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, cuando el GUARDIÁN practica la eutanasia a Copito

¹⁷ Según Scholem, el pacto Hitler-Stalin conduce a Benjamin a la escritura de las tesis, que podrían ser vistas como respuesta al “*shock*” que a Benjamin le produjo tal pacto (2007, 330-331).

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 siniestro 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. BETI quiere saber por qué no les dice a los hombres que ella es un animal. La tortuga afirma no tener demasiados principios morales y BETI siente que ni el PROFESOR ni el DOCTOR la tratan bien. Siente que tenga que ir de casa en casa, que eso es una tortura. 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, quizás en relación 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. Como el COMANDANTE de *Himmelweg*, BETI escribe un libreto para un espectáculo: “la gente no va al teatro a que le cuenten desgracias” (2008, 49). HARRIET dice que su sueño siempre ha sido bailar y cantar. BETI añade que le tiene preparado un contrato del que ella será su representante, donde el público, previo pago, podrá verificar que ella es una tortuga. HARRIET se pregunta por el compromiso con el PROFESOR, por sus recuerdos a cambio de los papeles para ir a las Galápagos. La mujer 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, no tiene necesidad de ir a Tokio y pide a HARRIET que continúen, que van por 1945, pero descubre el contrato del que BETI le informa que “pueden sacarle rendimiento” (2008, 50). El PROFESOR no ve su nombre en él, ella dice que se trata de “teatro científico,” pero él no quiere convertirla en circo. El interés del PROFESOR no es la habilidad lingüística de HARRIET, no sino el hecho que haya “atravesado doscientos años de la historia de Europa” (2008, 51). BETI parece creer que a la gente no le importa lo que HARRIET diga, sino cómo lo diga; cree que ya no son marido y mujer, sino socios de una posible relación mercantil. Ella está cansada de él, de

sus becarias y 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 a abrir el juguete de la vida y ver cómo funciona. La vida por dentro” (2008, 52). HARRIET se despierta, llama a Charly, ha confundido la voz del DOCTOR con la de Darwin. El médico no entiende que pueda estar a gusto, piensa que en el cuerpo de la tortuga se encuentra el sentido del universo. Le aplica dolores y HARRIET se queja; le cuestiona sobre su conciencia, sobre su propia muerte.

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... (2008, 54).

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. 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, con la familia Tomazeski. 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 las Galápagos. Y creyó que pudo orientarse, pero se dio “un cabezazo contra el muro” (2008, 56). Ya no tiene nada más que contar, no hay nada nuevo, el mismo horror una y otra vez.

¿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 (2008, 57).

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. El PROFESOR pide a la tortuga que regrese a POLONIA, a 1989, a la figura de Wojtila, y HARRIET empieza a recordar, aunque se detiene, le duele la cabeza, cree que está “involucionando”, que Darwin previó ese suceso.

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, 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 por ver quién es el responsable de la 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 la quiere así. BETI prefiere venderla a un taxidermista. El DOCTOR opta por aplicarle una inyección. HARRIET aparece con una tarta de cumpleaños, ha pensado que, unos por otros, no se acordarían de la fecha. Les dice que se han creído que había involucionado, pero que abuelas llegaron a los trescientos: “Teoría de la involución: llegado a un punto, el hombre retrocede hasta la bestia” (2008, 60). 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, piensa que hay que adaptarse, es el día de su cumpleaños.

4.2. Una mirada hacia el progreso, otra hacia lo contemporáneo

En *Sobre la violencia*, 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” (2010, 43). Tal idea habría servido a Marx, piensa Arendt, para darle un giro al pensamiento hegeliano, darle una vuelta de tuerca al historiador que mira hacia adelante sin volver la vista hacia el pasado. En este sentido, para Arendt, cuando hablamos de progreso nos enfrentamos con una creencia que se presenta “irracional” y “decimonónica”, que entiende el progreso como “ilimitado”. Asimismo, advierte éste habría estado incluso respaldado por las ciencias universales, sobre todo, a partir 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 (2010, 45-46).

Si en *Últimas palabras de Copito de Nieve* aludíamos a la finitud con 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, cabe preguntarse si el progreso puede alzar su voz y negar la muerte. Como en *Himmelweg*, también en *La tortuga de Darwin* asistimos a unas vivencias que nos recuerdan cómo todo se hizo todo posible. Y ese es el peligro que advierte Arendt, tanto alrededor de la investigación como de cualquier necesidad de progreso que no se piense ilimitado. Y esa es la idea que refuerza Mayorga a partir de un animal que rememora su vida. Según García Barrientos, el teatro de Mayorga quiere vencer, por un lado, la “visión historicista del ser 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” (2011, 42). García Barrientos señala cómo el Holocausto se habría abordado en *La tortuga de Darwin* de forma parcial, aunque entiende que tal vez no pueda ser de otro modo, sino “relatado” (2011, 47) por HARRIET”, asunto que nos lleva a reflexionar nuevamente acerca de cómo puede representarse la historia en el teatro y entender que la capacidad de imaginación reside en el espectador, tal y como Mayorga potencia mediante su escritura dramática, con una Harriet que, como Copito, habla en escena. 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?

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 (2011, 47).

De este modo, a diferencia del DELEGADO de *Himmelweg*, HARRIET narra aquello que sí vieron sus ojos. Como escribe Argüello Pitt, 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” (2011, 67). Y esta lectura nos hace prestar atención al lenguaje y, con éste, a su violencia Argüello Pitt, que sigue el estudio de Gabriela Borgna, presta atención a la mirada de Mayorga, sobre todo, en relación a 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” (2011, 68). El dramaturgo es bien consciente que el teatro es diálogo y escucha, pero no sólo eso, Mayorga entiende que el teatro pudo ser la primera manera en la que el hombre empezó a hacer historia, quizás, pensar la experiencia.

Sin embargo, en relación al teatro histórico, 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. El teatro histórico para Mayorga, tiene una misión, tal y como escribe en “El dramaturgo como historiador”, y esta es la de “superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular” (2004, 209); así lo veíamos a partir del COMANDANTE de *Himmelweg*, por ejemplo, con la cita, con el rodeo por el que remitía a Aristóteles, y explicaba la idea de armonía con la ayuda de la cuerda de una peonza. Y en *La tortuga de Darwin* tanto el PROFESOR como el DOCTOR obvian el verdadero valor de HARRIET, la tortuga a la que Mayorga parece haberle cedido parte de su pensamiento, el que se hilvana con el de Arendt, que citábamos más arriba, en el que Mayorga es consciente de cómo el teatro sólo es histórico si es *actual*, puesto que el pasado está abierto. El peligro está, entiende Mayorga, en creer que la palabra puede decir aquello tal y cómo fue y aconteció; así como “aspirar a un teatro histórico desinteresado” (2004, 209).

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 (2004, 216).

Bien podríamos decir que este teatro histórico se empeña en encontrar las luciérnagas de las que habla 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 (Didi-Huberman 2012, 46)

Sin embargo, para seguir indagando en este teatro histórico cabe reflexionar sobre qué significa contemporáneo, asunto que, en cierto modo, está relacionado con la figura del

Ángel de la historia benjaminiano. Agamben (2011) 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, cosa que lleva al filósofo italiano a entender cómo lo contemporáneo sería el tiempo que no coincide a la perfección con el presente, que le es *inactual*. Y sin embargo, justo por eso, justo a partir de ese anacronismo, de esa tensión, es 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” (2011, 18) y, 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” (2011, 18).

Acerca del pensamiento nietzscheano, Varela detalla cómo un pensamiento no influye en otro, sino que se desangra en él, en este caso, entiende que la filosofía de Hume no influiría en la de Kant, sino que es Kant quien desanegraría a Hume. Lo heriría allí donde necesita. Y esa es la relación que se nos plantea para comprender los pensamientos, para caminar entre ellos: “Es el presente el que confisca el pasado y no el pasado el que determina el presente” (Varela 2010, 107). Ahora bien, para Agamben, contemporáneo es aquel o aquella que no aparta la mirada de su tiempo, no para ver la luz, sino la sombra. 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” (2011, 21). Sin embargo, para que surja tal mirada cabe insistir en la urgencia de lo intempestivo, en la necesidad de una tensión hacia lo anacrónico, hacia lo inactual. Es desde estas ideas que en Mayorga suenan ecos de Montaigne, de Kafka, de Benjamin... Nuestro dramaturgo, lo sabemos ya, ve a los hombres y mujeres del pasado como sus contemporáneos. De ellos se puede aprender, a sabiendas que no se puede ser su portavoz, y HARRIET no deja de abrir puertas. La escritura de Mayorga no deja de horadar, al menos, en la medida en que nos cuestiona que queremos heredar de la tradición.

4.3. Infancia, animal, ángel

La primera observación aquí tiene que ver con la mirada de Agamben y Cacciari 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 desaplicándose, aspecto con el que reflexionábamos acerca de cómo el animal era capaz de verlo todo por estar ya en lo abierto. En este punto tanteábamos también el pensamiento de Garcés sobre la posibilidad de abrir los posibles, punto al que sumábamos a Bárcena, especialmente, a su mirada acerca de la contingencia. Asimismo, nos deteníamos también en el pensamiento de Deleuze y Guattari, para señalar cómo la ley se confunde con su enunciación, y observábamos cómo en *Últimas palabras de Copito de Nieve* podía nacer cierta confusión al tomar por ciertas las palabras del GUARDIÁN, esto es 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, por lo que el animal veía la luz, mientras el campesino moriría cegándose en ella. Además, en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Mayorga nos presentaba la caída

de la máscara; no la representación de las emociones, no el parecer, no la felicidad de MARGARITA, sino el hiato entre el hombre y el animal.

Si Copito remitía a Montaigne para ver cómo filósofos y médicos han tratado de repartirse el sentido, en *La tortuga de Darwin* Mayorga vuelve a insistir en esa idea. Ahora bien, la diferencia reside en que sustituye a los filósofos por los historiadores. Si con Rilke decíamos 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 sus 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 su máscara. Es decir, pensarla como humana y como animal. Sin embargo, para ello hemos de afinar un poco más, centrándonos ahora en lo que atañe a *ángel e infante*. Creemos que es desde ahí el guiño que Mayorga realiza a Benjamin, muy especialmente, en torno al *Angelus Novus*.

El dramaturgo plantearía una HARRIET que, en su rememoración, no obviaría las posibilidades con las que cuenta el poeta, que habrían de trasladarse a las del historiador. El interés reside en la mezcolanza animal-humana. La palabra de HARRIET parece querer hablarnos de lo que el ángel calla, 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*.

HARRIET 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. Como el CAMPESINO de *Ante la ley*, también la tortuga desea volver a la infancia, pero no haciéndose pequeña como leíamos con Derrida acerca del final del cuento de Kafka, sino en tanto que origen 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, y esa es parte de la línea de fuga que presenta Mayorga con el discurso de la tortuga o, según Forster cuando habla del ensueño benjaminiano, “los momentos de fisura por donde se cuele la esperanza, por donde se cuele el resto” (2009, 89). Según entendía Benjamin, la infancia sería el darle un traspie a la mirada burguesa, presentarle a su perspectiva organizadora una manera nueva de pensar, otra de habitar el mundo. Para el infante “las cosas no son parte de una cadena de montaje” (Forster 2009, 97), sino que cada una de ellas tiene su propia vida, su propio lenguaje, y entendemos que HARRIET no anda muy lejos de esa mirada.

Además, hablamos del lazo entre la ficción y la realidad de la que ella misma lee la “Historia” abriéndola con sus viajes. HARRIET nos da escenas, estampillas pensaría 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” (2009, 100); un 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” (2009, 100).¹⁸ Según Forster, el ser adulto, para Kant, 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. El adulto permanece en el

¹⁸ De modo similar, 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” (Pérez Rasilla 2011, 181-203).

olvido, en el mundo de la mercancía, y no cabe sino remarcar aquí cómo HARRIET es vista por el PROFESOR, por el DOCTOR y por BETI.

Lo que Benjamin reclama, lo que reclama 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” (Forster 2009, 100). En otras palabras, que el COMANDANTE de *Himmelweg* no vea en la peonza una imagen sin otro lado, única. Cabe la resistencia, el encaramarse al mástil tronzado con el que Benjamin hace señales a Scholem. Cabe resistir, adaptarse, dice la HARRIET de 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, tal y como decíamos siguiendo a Serrano de Haro alrededor de *Job entre nosotros*. No es el hombre, piensa Forster, quien anda perdido, sino Dios quien necesita del ser humano para encontrarse.

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 mezcla 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. Llegados a este punto, es pertinente resaltar el interés de Mayorga por la figura del *Angelus Novus*, el ángel de la catástrofe, a quien 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 cabe detenerse.

4.3.1. Legión y *Angelus Novus*

La pieza teatral *Angelus Novus* viene de otro lugar. En este caso, de un texto breve llamado *Legión* (1994).¹⁹ En ella, un GENERAL ciego dirige a una tropa prácticamente inexistente de la que sólo parece destacar un SOLDADO, En todo caso, 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” (Mayorga 2001, 20). Ahora bien, a *Legión*, a su vez, forma parte del proyecto *Ventolera* (1993), el primer trabajo del colectivo Astillero (Puchades 2006, 628). De la obra, Puchades presta atención a la ceguera del GENERAL, a su cadena de perros lazarillo. Todo parece ser caos 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” (Puchades 2006, 630). Destaca, además, guiños a *El traductor de Blumemberg*, a cómo en ella se reproduciría el discurso de Sorel, Schmitt o una situación de guerra similar a la de *Angelus Novus*, donde “todo civil ha de movilizarse” (Puchades 2006, 630).

Para Puchades, que tiene presente el teatro de Maeterlinck, de Beckett y de Buero, la figura del ciego de *Legión* recuerda al de *Los ciegos* del dramaturgo belga, ahora bien,

¹⁹ Como detalla Puchades, la mayoría de piezas breves de Mayorga escritas en ese momento (1994-1997) nacerían bajo el Teatro del Astillero.

a sabiendas 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” (Puchades 2006, 630). De forma pareja, para Claire Spooner, los ciegos de la dramaturgia de Mayorga, estarían, “régi par la logique du «*shock*»” (2013, 68). Tal vez sea oportuno, retomar brevemente la utilización de la ceguera en la dramaturgia de Buero Vallejo, pues no es poco el rumor que de ella resuena en las preocupaciones que Mayorga aborda en su teatro. Asimismo, desde un sentido alegórico, 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” (Buero Vallejo 1971, 20-21). Doménech concluye que en la obra bueriana la sociedad está “organizada desde y para la mentira, una sociedad que se empeña en convencernos de que no somos ciegos” (Buero Vallejo 1971, 20-21). Ahora bien, eso no quita lugar a la esperanza. Además, 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»” (1990, 29).²⁰

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*.

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 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 (Mayorga 1998, 124).

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” (Puchades 2006, 632). El interés de la pieza reside en

²⁰ 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 (Díez de Revenga 1989, 21-22).

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” (Puchades 2006, 633).

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 (Mayorga 2014, 218).

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 “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 (2006, 633). Mayorga presta especial atención a la figura del *Angelus Novus*.²¹ En todo caso, 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, y preste atención al lenguaje de éste ángel que es, entiende, “pleno y actual” (2003, 61). Por ello, se fija en cómo el pensamiento de Benjamin atiende al de Kraus, que es de síntesis cuando resume “«la totalidad de la historia mundial al escorzo de una sola noticia local, de una frase, de una breve nota»” (2003, 61). La intención de Mayorga es observar cómo el *Angelus Novus* de Benjamin realiza esa abreviatura al constelar “las víctimas del pasado con las del presente” (2003, 61). Es hacia ese lugar, piensa Mayorga, hacia donde el ángel ha de orientar sus alas, 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. (2003, 61).

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 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. La escucha, según Mayorga, nos permitirá entender la historia allí donde en ella habite la tragedia.

En *El ángel de la historia*, 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

²¹ El dramaturgo es consciente que el trabajo de 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 rastrea “«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»” (Mayorga 2003, 56).

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” (1992, 19). Pasado, presente y futuro, parecen surcar las mismas aguas en la mirada benjaminiana que sigue Mayorga. Coexisten pues, como piensa Mosès, “como tres estados de conciencia permanentes” (1992, 20). 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 pongan “manos a la obra” (1992, 20).

Según Mosès, 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 (1992, 23)

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” (2003, 98-99). Mayorga retoma el pensamiento benjaminiano para remitir al tiempo histórico, lo que late en cada instante, donde 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 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 (2003, 109).

Veamos la tesis IX de Walter Benjamin:

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 desencajados, 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 (Benjamin 1971, 82)²²

²² En *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, 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, el cuadro le acompañaría en su exilio hacia París. En 1935, mientras Benjamin huía de los nazis, la pintura permaneció

Lo primero a destacar de este inefable ángel es cierta correspondencia con la idea de infancia que tanteábamos anteriormente. Ahora bien, a diferencia de HARRIET, el *Angelus Novus* se presenta como silencioso. Entendemos que Mayorga quiere darnos a leer la tesis IX de Benjamin, como la de una esperanza que es trágica,²³ esto es la esperanza que Benjamin veía en el ángel de Klee. 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. En *Medianoche en la historia*, Mate observa cómo el viento de los primeros días sopla hacia adelante empujando al ángel allí donde “seguirán creciendo las víctimas y las ruinas” (2006, 156-157). Asimismo, Mate recuerda cómo algunos comentaristas han indicado que en hebreo *ruag* es viento y espíritu. Un concepto de rumor bíblico que 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 (2006, 163).

Pero Mate advierte que del *Angelus Novus* cabe tener presente su paradoja. 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” (2006, 157). También la tortuga quisiera detener la historia, por eso su recordar no se detiene. HARRIET mira atrás, pero no para dar la espalda a los muertos, sino para abrir las puertas a otro humanismo. Tras la rememoración, está su deseo de volver a las Galápagos, pero como HOMBRE ALTO y MUJER ALTA de *Animales nocturnos* no tiene papeles. Lo que intenta 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 Benjamin ve en el cuadro de Klee con aquello, señala Reyes Mate, que “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” (2006, 158).

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 benjaminiano. Mate cree que vemos lo mismo “pero lo interpretamos de otra manera” (2006, 157), quizás como ocurría con la enunciación de *Ante la Ley* (donde tomábamos por únicas las palabras del GUARDIÁN sin tener en cuenta qué dice la Ley), no entendemos la mirada del *Angelus Novus* porque, tal y como sugiere Reyes Mate en su lectura de la tesis IX, no entendemos el progreso como catástrofe, sino como embrujo (2006, 157).

Ahora bien, si recordamos, en *Últimas palabras de Copito de Nieve* anotábamos que Mayorga afirmaba que su teatro no es alegórico, aunque, a la vez, y estamos viéndolo, juegue con ello. En este punto, es preciso prestar atención a la mirada que Benjamin dedica al barroco. Según 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, pero no como “historia petrificada”, pues también en las

bajo el cuidado de Bataille. Walter Benjamin se suicidó en Port Bou en 1940. El cuadro llegaría a manos de Adorno para pasar después a Israel, al Museo de Jerusalén (Scholem 2006, 158).

²³ En “El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso”, 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” (MAYORGA 1998, 236-237).

ruinas “hay vida, aunque sea vida fallida” (2006, 158). Por otro, en relación a un origen cabalístico se refiere, que se hilvana con un deseo de redención, donde el alegorista descubre que, tras la historia truncada, hay “una llamada a la reparación del mal acontecido y a la restauración de sus deseos insatisfechos” (2006, 158). Entendemos que Mayorga tantea dichos hilos, especialmente, en la mirada que desea para su teatro y Mate entiende para el alegorista, no de “contemplación, sino política; no fascinación, sino interpelación” (2006, 160).

Ahora bien, si el *Angelus Novus* es leído por Scholem como impotente, para Mate, tal impotencia parece remitir “a la responsabilidad del hombre que hace la historia” (2006, 161), y la mirada del ángel será la del alegorista. 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, pero también a la de Benjamin y Kafka, 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 Mayorga, sobre todo, alrededor de su idea de teatro histórico para la memoria. Si de acuerdo con Mate, la impotencia del ángel reside en su incapacidad de dar una respuesta a la catástrofe, lo que éste habría captado –y con él, 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” (2006, 162).

El ángel, y tal vez el verdadero historiador para Benjamin, mira atrás porque escucha el rumor. Porque sabe que aún hay preguntas que quieren colmarse. Y HARRIET sabe que el hombre avanza olvidando, 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” (2006, 164). Sin embargo, frente al eterno retorno, la lectura que de Benjamin recoge 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, la grieta, el lugar por donde puede colarse la esperanza. Y esa es, según Mate, la tarea del historiador benjaminiano: “leer en las calaveras un proyecto de vida, frustrada ciertamente, pero pendiente” (2006, 166).

4.4. El ángel, el nombre y *Sonámbulo*

En *Medianoche en la historia*, 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” (2006, 158). En *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Scholem recuerda que, en hebreo, la palabra “ángel” es idéntica a la de “mensajero”. Ahora bien, tal y como explica Mate, lo que parece interesarle a Benjamin del ángel no es la figura de los arcángeles o de Satán, sino la de la tradición talmúdica en la que el ángel nace y muere frente a Dios. En una vuelta de tuerca, Benjamín sí tomaría de la tradición judía la idea del ángel que habita en cada ser humano, que representa, afirma Scholem, “su más secreto yo y cuyo nombre, sin embargo, permanece para él oculto”.²⁴ (Scholem 2004, 71). De este modo, si el ángel –si el nombre secreto–, según Scholem, estaría hilvanado con el trono mismo de Dios, lo interesante es pensar la relación de oposición, es decir, la criatura

²⁴ Tal y 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» (2003, 61).

terrenal a la que el ángel ha de acompañar, que Scholem observa en el *Agesilaus Santander (Der Angel aus Satan)* benjaminiano. Y esto no es sino una lectura “luciferina”, como, en cierto modo pueden ser también las reflexiones que Benjamin establece a partir del cuadro de Klee. Pero también, la imagen a la que remitíamos donde es el cielo que cae sobre la ciudad por su propio peso, que hace recordar a Scholem la fascinación de Benjamin por Baudelaire. En otras palabras, la ciudad como el lugar donde Benjamin reconoce “al ángel de la historia en el *Angelus Novus*” (Scholem 2004, 73).

Otro aspecto bien interesante es el de la mirada del ángel, que se dirige hacia el nombre, donde resuenan las fases del lenguaje benjaminiano, especialmente, alrededor de la escucha de la cosa en la que el nombre se proyecta en una imagen y no en una visión corriente, punto éste, entendemos, que Mayorga tiene presente cuando define su teatro como teatro de ideas. En todo caso, por más que el ángel de Benjamin contenga una lectura luciferina, por más que su imagen se llame *Angelus Satanás*, lo realmente interesante para Scholem, es el nombre: “Ángel Nuevo”. Y aquí es preciso prestar atención a la mirada que acontece entre el filósofo apreciado por Mayorga y el cuadro de Klee, ya que es a partir de ahí donde hablamos tanto de alegoría como de política:

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 Benjamin (Scholem 2004, 88).²⁵

Esta mirada nace del ángel hacia Benjamin, que la devuelve allí donde el nombre secreto le es revelado. Además, para Cacciari, 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” (Cacciari 1989, 18). Y esta es la mirada que queremos equiparar nosotros con la de Mayorga cuando afirma que la verdad tiene hora. Según Cacciari, el ángel presenta una infinidad de nombres “del-ninguna-parte y suscita, al mismo tiempo, la extraordinaria vis imaginativa que habita el hombre” (1989, 19), 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” (1989, 19).

De este modo, si decíamos con Agamben que contemporáneo es aquel o aquella que ve las sombras, si con Didi-Huberman entendíamos que no hay luciérnagas si no se buscan, el pensamiento de Cacciari en torno al ángel no está muy alejado. Es más, pensamos que éste es similar a la lectura que Mayorga realiza con Benjamin para el teatro, como la relación entre el cuadro y aquel que lo ve, 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 (Cacciari 1989, 23).

Dante define al ángel como una criatura muda, en la que conocer es reflejar el instante de la luz en la que éste, insiste Cacciari, giraría sin cesar y, además, su inteligencia sería especulativa, sin mediación:

²⁵ *Op. cit.*, p. 88. Para Scholem, Benjamin llegaría a inscribir cierto apunte biográfico entre sí mismo y el *Angelus Novus* (Scholem 2004, 91-93).

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. (1989, 140-141).

Sin embargo, el Ángel Nuevo no pretende nada, ni pide ni interroga, es el que habita en el jardín de la infancia, allí donde produce “agujeros, roturas, desgarros en el *continuum* aparente del tiempo” (Cacciari 1989, 58-89); “de irrevocable sólo posee su haber sido una vez, haber cantado un instante” (Cacciari 1989, 69); tal y como desea 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 (Cacciari 1989, 69).

De ahí que Cacciari crea que el *Angelus Novus* pueda ser el maestro del vidrio, pero no como el del escaparate de *Método Le Brun para la felicidad*, sino uno que nos envíe “lastimosamente la imagen de nuestra fugacidad” (1989, 73); la palabra es el espejo, y leemos a Cacciari pensando en Mayorga, donde la fugacidad de la imagen nunca podrá identificarse en lo invisible de la palabra, sino en el instante, se entiende, de la representación.

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. Y aquí no podemos sino recordar cómo Mayorga recoge de Benjamin que la verdad es una construcción. Ahora bien, no hablamos de ningún tipo de trascendencia –es el otro quien nos trasciende, apunta Lévinas–. Simplemente, pensamos junto con Cacciari que “la verdad se da inmediatamente como la cosa misma, sin la posibilidad de un cuestionamiento ulterior sobre su fundamento o razón de ser” (1989, 85). 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 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».²⁶ (Cacciari 1989, 92-93).

Sin embargo, frente al historicismo, frente a los hechos científicos, frente a los meros datos, frente a la objetividad, HARRIET, llega a ser vista, incluso, como obra de arte, pero surrealista. Como el Ángel de la historia, la tortuga ve en el progreso una catástrofe.

²⁶ 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 [...] 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” (1992, 92).

Sin embargo, el viento lo empuja hacia adelante, mientras que la tortuga desea volver a su origen, a las Galápagos, y el *origen es la meta*, recogía Benjamin de Kraus. El tiempo del *Angelus Novus*, el que explora Juan Mayorga en su dramaturgia, es el contemporáneo, el intempestivo, el actual. El tiempo del ahora en tanto que irrupción, una construcción, al fin y al cabo, que nos devuelve otra vez a la tragedia, a la elección.

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 (Cacciari 1989, 138).

Cacciari entiende que el animal es la figura que más se acerca al ángel. Por ello nos recuerda también que Klee titula *Merh Vogel* a una de sus pinturas, “más pájaro que el Ángel. Pájaros del Alma los llama Rilke” (1989, 138); coleccionistas serán los pájaros, los niños y los ancianos para Benjamin... Los ángeles de Klee se asemejan a los del filósofo que sigue Mayorga y, por extensión, al Ángel de la Historia. Y los de Rilke, para Cacciari, remiten a *Ante la ley*. Se aparecen sobre las “puertas reales, pero solamente se dirigen al fiel para impedirle la entrada” (1989, 30). Y la esperanza reside en el nombrar, en una canción fugaz, en el devenir que el ángel desconoce, porque *abrir* es tarea de la persona. No obstante, cabe estar atento a las brechas, al instante donde reside el saber con el que campesino horada la tierra, aunque, como en el cuento de Kafka, olvide que, como el animal, vive en lo abierto.²⁷ (Cacciari 1989, 143).

En definitiva, si nuestra relación con el Ángel es a través de la infancia y del animal, no es baladí que sea con la figura del *Angelus Novus* que Mayorga quiera hacernos volar con HARRIET y la historia –ficticia– que ella misma rememora. Además, Mayorga nos presenta el ángel de la historia como reto para la filosofía. 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. El deseo de Cacciari es 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 «érase una vez» (Cacciari 1989, 145-146).

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*.²⁸ Es decir, no el

²⁷ Según Cacciari, el instante de la desesperación “crea aquel imprevisible desgarro en el tejido aparentemente continuo de lo visible y de sus palabras, donde se puede recoger (recordar) «la precaria, caduca tierra» (1989, 143).

²⁸ En *El ángel caído*, José Jiménez observa cómo los ángeles de Alberti no tendrían conciencia a la hora de diferenciar el bien del mal (1982, 18). Además, Brian C. Morris entiende que el viaje que Alberti presenta en *Sobre los ángeles* es el de la alegoría. Un viaje hacia el interior del poeta donde trata de imaginar la

resultado de tal crisis, sino la crisis como tal. 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 (Mayorga 2003, 26).

Según el dramaturgo, el camino al que nos conducen estos mensajeros es al de las tinieblas, donde, tal y como veíamos con Agamben, habita el poeta. Y Mayorga en tanto que dramaturgo contemporáneo. De hecho, entiende que el poeta “vive la pérdida de identidad como si le arrancasen el alma. Es un exiliado en sí mismo” (Mayorga 2003, 26), hasta la lengua parece serle extraña, piensa. Y sin embargo, hay un lenguaje nuevo, un haz de luciérnaga que quiere hacer resonar la piedra, “entre las ruinas de las viejas palabras” (Mayorga 2003, 26), pero en este resonar no hay imagen de la historia, el tiempo se torna amarillo en la fotografía, podríamos decir con Miguel Hernández.

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. Por eso cree que la tarea del poeta –la del traductor, la del dramaturgo, la del historiador– ha de ser la de abrir puertas. Aunque haga viento, aunque la noche sea oscura y tormentosa; el poeta sabe de la soledad, es desde ella donde sueña “una nueva humanidad. De su dolor están surgiendo una nueva conciencia y una vida nueva. Un hombre nuevo” (Mayorga 2003, 26).

poesía: “«ese pórtico verde»: la entrada al Paraíso” (2006, 16), donde el poeta no sólo habla de lo cruento y lo agónico, sino de la desesperanza y del sufrimiento como aprendizaje.

5. *La paz perpetua*: reflexión y utopía

La paz perpetua de Juan Mayorga es un lugar hermético que quisiera dejar de serlo. Es lugar entre dos puertas, donde hay tres perros: ODÍN, JOHN-JOHN y ENMANUEL. Para adentrarnos en esta pieza cabe tener en cuenta la lectura de Kant, pero también, nuevamente, la mirada de Walter Benjamin y, especialmente, la Mate, así como el pensamiento de Nietzsche y Arendt. La intención es reflexionar acerca de la vigencia de Kant. Además, creemos interesante retomar la figura del Ángel de la historia con tal de sumar la idea de mónada. No serviremos del pensamiento de Duque para establecer un punto de giro a la idea kantiana de paz.

En *La paz perpetua* de Mayorga cabe tener presente a Kafka, sobre todo, la intensidad con la que supo descubrir su presente. Sin embargo, el autor checo, no sólo revelaría la mitificación de la técnica, sino cómo ésta, incluso en una Europa civilizada, llegaría a reducir al ser humano, lo hemos dicho ya con Agamben, y tornarse *sacer*. En este sentido, cada ciudadano puede pasar a ser un súbdito potencial de la nuda vida o, como decíamos con Morey, todo es Auschwitz y, por lo que a *La paz perpetua* de Mayorga se refiere, una etiqueta en la que el ser amigo o enemigo, así como el dentro o el afuera, están más que presentes, tal y como aparecía, en *Animales nocturnos*, especialmente, a partir de la traducción de un fragmento de *Arizona Kid*, donde MUJER ALTA pedía ayuda a HOMBRE ALTO.

Mayorga constata que “la diferencia amigo/enemigo señala «la más extrema intensidad de una unión o de una separación»” (2003, 161) y en *La paz perpetua* nos enfrentamos nuevamente al tema de la inclusión y la exclusión. 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” (2003, 161) 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” (2003, 161). Lo político nacería, entendemos gracias a la lectura que Mayorga hace de Schmitt, justo a partir de esa distinción, es decir, en la identificación de quién es amigo y quién no.

Ahora bien, en relación a Kant, tal y como ha dejado constancia Pardo, lo interesante es pensar que la ilustración no ha tenido lugar, esto es, que no hemos pasado “de la guerra a la guerra” (2012, 33), 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 (2012, 33). Y es en este sentido que cabe remitir al sentido de ética que Mayorga reclama en *La paz perpetua*, así como el imperativo categórico. Mate recuerda que el ser humano no nace sujeto moral, sino que es junto con el otro donde llega a formarse como tal; el otro como autoridad transformadora, tal y como afirma Lévinas (1974).²⁹

Aunque será en el capítulo que dediquemos a *El cartógrafo* donde insistamos en la relación entre teatro y cartografía, hay un punto que merece la pena adelantar ahora, concretamente, el de la crisis de la razón cartográfica y su vínculo con la crisis de los Estados nacionales. De hecho, considerando a Farinelli, Lladó Mas entiende que el origen de tal crisis estaría relacionado con la necesidad de limitar las luchas allí éstas tuviesen una forma jurídica, es decir, que el Estado soberano pudiese declarar la guerra si fuese su interés. Nos interesa pensar cómo a la par que evolucionan los Estados y se perfilan sus

²⁹ Para profundir en la idea de rostro, así como acerca de la traducción en el teatro de Juan Mayorga, véase March (2024, 71-88).

fronteras, se “desdibuja” la idea de Dios, la idea de hombre. En todo caso, 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 seva frontera jurídica sobre el mapa; i al mateix temps, també sobre el mapa poder construir la seva imatge (2004, 130).

Y no podemos dejar de pensar cómo Mayorga aborda la identidad en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, cómo el MONO BLANCO decía haberse pasado la vida pensando en Madrid sin haber estado nunca allí. No obstante, hay otro asunto de interés que tiene que ver con Kafka, muy especialmente, en relación al *espacio* que reclama en su *Carta al padre*, donde la frontera se concreta sobre el mapa. Con esa imagen kafkiana empieza 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 (2006, 25).

Poder y mapas van de la mano, sobre todo, por lo que a la interpretación del mundo se refiere, asunto al que Eagleton le ha dedicado su atención, por ejemplo, cuando compara el poder con el Rey Lear: “Es incapaz de sentir las heridas que inflige al prójimo” (2007, 18). En este sentido, el poder puede hacer explotar el mundo con la ayuda de la técnica, de la tecnología y, según Eagleton, ese es el peligro, puesto que nuestras sociedades se sitúan “más allá de nosotros mismos” (2007, 19), idea que nos devuelve el pensamiento de Montaigne que Mayorga vuelca en *Últimas palabras de Copito de nieve*, donde el orden simbólico debe su existencia allí donde se preserven los vínculos con la finitud, el fracaso o la negatividad, ya que, de no ser así, nos adentramos en el rostro de la globalización y lo patológico.

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 2007, 19).

Ahora bien, es en *La paz perpetua* donde asistimos a los fines donde la muerte, por decirlo con Reyes Mate, aparece como “moneda de cambio para la paz” (2006, 125). Y es en ese punto donde Mate afirma que la invitación que propone Benjamin es la del asombro. Es decir, frente al estado de excepción del campo, el historiador acepte “asombrarse por tanta ceguera” (2006, 146). Y para Mate, para Mayorga, el interés en Walter Benjamin radica en la pregunta por la posibilidad de una existencia no violenta de la política.

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 (Mate 2006, 149).

En este punto debemos hacer un inciso y hablar de la idea de mónada, puesto que nos servirá para entender mejor el pensamiento de Mayorga allí donde se define como dramaturgo cartógrafo y, por extensión, su idea de teatro como atlas, incluso, como colección, o rizoma si pensamos en Deleuze y Guattari. En otras palabras, el paso de la concepción monadológica del sistema leibniziano al benjaminiano.

5.1. La mónada benjaminiana frente a la técnica y el progreso

En *La metafísica*, José Luís Pardo escribe que prestar atención al sistema leibniziano ayuda a comprender cómo la metafísica moderna pende de una materialidad en términos de existencia y, además, a entender cómo desde ésta se desprende “la nueva coyuntura del ágora en el Estado moderno” (2006, 93). De hecho, en Leibniz, Pardo observa cómo cada mónada puede considerarse un ojo, una mirada por la que ver el universo desde la parte, a sabiendas que cada una de esas partes estaría aislada de la siguiente, esto es, “incomunicadas entre sí” (2006, 94). Por ello, Pardo 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” (2006, 94), y pensar que si el mundo se presenta en cada una de sus partes –en cada una de sus mónadas– es “imperfecto” (2006, 94).

En todo caso, hablar de la monadología leibniziana es tener bien presente una estructura panóptica. No en vano Claire Spooner (2013) se ha acercado a la dramaturgia de Juan Mayorga prestando especial atención al dispositivo artificio (a partir del panóptico que 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*, que se influyen de *1984* de Orwell), así como al lenguaje (Spooner 2019, 159-182).

En esta línea, en Leibniz, tal y como entiende Pardo, las mónadas se comunican a través de la Gran mónada, que “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” (2006, 97). De este modo, el Dios de Leibniz se reflejaría, “en la esencia de un solo individuo” (2006, 99) y, si recordamos, tanto el COMANDANTE como HOMBRE BAJO han sido elegidos, tal como también podría haberlo sido el GUARDIÁN de *Ante la ley*; como el “vigilante del panóptico y el Estado-policía” que, de acuerdo con Pardo

Sabemos ya que es en la conciencia histórica donde en Walter Benjamin se juega lo insignificante –que, a nuestro parecer, rima además con la idea de la vasija rota con la que el filósofo de la Escuela de Frankfurt piensa la traducción–, pero también en los detalles, en la rememoración de HARRIET, si pensamos en Mayorga. Así, según Mate observa en Benjamin, la mónada será la forma en la que “el objeto del conocimiento histórico sale al encuentro del historiador materialista”. (2006, 268), asunto que, en una vuelta de tuerca, nos traslada no ya al *Angelus Novus*, sino a la alegoría mayorguiana. La mónada benjaminiana –como la mirada del ángel– nos habla de intensidad, de la tarea que acomete al historiador en tanto que encuentro –contemporáneo–, con los desatendidos de la historia. Para Reyes Mate, 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” (2006, 270).

Avancemos un poco más. Según el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el hombre utiliza su intelecto para engañarse, tanto por necesidad como por hastío. En todo caso, si traemos a colación tal mirada es porque el filósofo alemán entiende que el hombre necesita de un tratado de paz con tal de existir en sociedad.

Asimismo, si Arendt habla del vivir juntos como la finalidad de un Gobierno, lo que el hombre pretendería con un tratado de paz es, según Nietzsche, que desaparezca del mundo el “*bellum omnium contra omnes*” (1980, 6). Y entendemos que el tratado al que remite el autor de Zarathustra es el de un impulso hacia la idea de verdad, hacia lo que desde un instante “se fija lo que [...] ha de ser “verdad” (1980, 6). En todo caso, 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 puede “alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una «verdad»” (1980, 6-7). En *La paz perpetua* de Mayorga:

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 (2009, 50).

De hecho, de habitar la verdad en la palabra no habría tantos idiomas, según Nietzsche. Razón que lleva al filósofo alemán a recurrir a la metáfora como medio de acercarnos a la cosa (1980, 9), pero eso no es todo, ya que con la capacidad metafórica, asistimos a la diferencia del hombre y el animal, a la relación con lo abierto. Y aquí cabe hablar de la *elevación* del hombre sobre la bestia mientras éste se sienta capaz “de disolver una figura en un concepto” (1980, 11). Según el filósofo, la búsqueda del hombre puede resumirse en el olvido de que la metáfora también es metáfora; el hombre cree poder tomar la cosa como cosa en sí –la verdad que simplemente se nos da, decíamos con Cacciari– y, a su vez, olvidarse de sí como “*sujeto artísticamente creador*” (1980, 13). Ahora bien, tal olvido imposibilita al hombre a salir “fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero” (1980, 13) y, de poder hacerlo, “se terminaría en el acto su conciencia de sí mismo” (1980, 13).

Como leemos en Varela (2010), a partir de Nietzsche ya no se discute la verdad, sino la forma, la armonía. Zarathustra no anuncia la existencia de Dios, sino su muerte y lo interesante 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” (2010, 124). Las lecturas de Platón, Kant o Nietzsche han sido creaciones del hombre, sin embargo, es Nietzsche, señala Varela, quién reconoce que tales creaciones se habrían valido de un “desprecio por la vida” (2010, 124) y, por lo que a *La paz perpetua* kantiana se refiere, mira hacia un presente postergado que no parece acontecer.

Si habíamos aludido que 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 del primero cuaja ni la paz que el segundo anhela llega. 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 sugerido ya, el fin de la Humanidad. Además, éste “puede no servir ya como la medida con la que estimar los progresos de cambio desastrosamente rápidos que hemos dejado desencadenar” (Arendt 2010, 47).

Asimismo, 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” (2010, 49-50) Y no es de extrañar que, según Arendt, la respuesta dependa de aquello que por poder lleguemos a entender, que teme que se hilvane con el “«instinto de dominación»” (2010, 49-50). El poder, argumenta Arendt, no es nunca propiedad de nadie, existe mientras exista el grupo, “mientras que el grupo se mantenga unido” (2010, 60) y entiende que sólo un ejército de máquinas permitiría al hombre acabar con aquello que se le antojase.

Ahora bien, si según Arendt el poder es la esencia de cualquier Gobierno, no lo es la violencia y piensa 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” (2010, 71). Aun así, de examinarse con calma esta última idea, cree que todavía se trataría de llevar al ciudadano a algún tipo de tiranía. Ahora bien, en *Crítica de la violencia*, Benjamin argumentaba que ésta puede definirse como “la exposición de la relación de dicha violencia con el derecho y la justicia” (2010, 88), y presta atención a la palabra paz, pero no ya como oposición a la guerra, sino desde el sentido político que puede encontrarse en *La paz perpetua* de Kant. Además, 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–, Benjamin destaca cómo el uso de la violencia sirve a los fines jurídicos del Estado, donde la policía puede disponer y ordenar de acuerdo a esos fines, tal y como en cierto modo hace HOMBRE BAJO en *Animales nocturnos* de Mayorga. Walter Benjamin habla también de una violencia mítica en relación a los Dioses, es decir, acerca de su manifestación. En todo caso, el interés de Benjamin es descubrir, si leemos bien, si la mítica se identifica en aquella que funda el derecho:

Si se pudiese demostrar que esta violencia inmediata en las manifestaciones míticas es estrechamente afin, 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 esta ha sido definida antes, al analizar la violencia bélica, como una violencia que tiene las características de un medio (Benjamin 2010, 113).

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 fuese fundadora de derecho, la divina lo destruiría:

Si aquella establece límites y confines, ésta destruye sin límites; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquélla amenaza, ésta golpea; si aquélla 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 (Benjamin 2010, 114-117).

Tan *sagrado* será el hombre para Walter Benjamin, cuanto menos sea la de sus estados, la de su vida física, siempre vulnerable por el otro, y esto nos acerca a la idea de paz como artificio.

5.2. ¿Qué es paz y qué guerra?

Truyol y Serra, en la presentación que dedica a *La paz perpetua* de Kant, la paz parece presentarse como una conquista, como una guerra a ganar. Es decir, 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»” (Truyol y Serra en Kant 2009, 12). Además, destaca la mirada cosmopolita con la que Kant ilumina la idea del Estado mundial, que serviría en tanto que “principio regulativo para el ámbito internacional” (Kant 2010, 13). Es decir, 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*, que, por lo que a Europa se refiere, parece querer *reconstruirse* sin vuelta atrás. 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. No obstante, ¿qué cabe entender por paz perpetua? Para Truyol y Serra, aun entendiéndose la paz como tarea irrealizable, para Kant cabría llevarla al pensamiento, probar que es posible. Ahora bien, incluso con el idealismo como paraguas, valdría la pena para Kant. Es decir, el intento de asociar unos estados con otros merecería la pena para el filósofo alemán; obtener la paz, aunque la guerra se haga deber, la guerra como aproximación a la paz o ésta como utopía.

En una línea similar, Martínez Rodríguez (2011) se plantea: ¿qué es paz y qué guerra? Y nos invita 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” (2011, 34). Y se cuestiona por qué no existen historias de paz, asunto que lo lleva a formularse si pueda la paz 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” (2011, 34). 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, deja claro que, más que de fin de un conflicto, cabe hablar de fin de un enfrentamiento, y 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” (2011, 34).

La paz perpetua de Juan Mayorga nace como un encargo reto de Gerardo Vera para escribir una pieza que tratase del terrorismo. Tal y como recogen Mateo y Ladra (2008) en una entrevista, la primera reacción de Mayorga fue de incomodidad, aunque quizás por eso sintió también “que tenía que asumir, aunque fuese modestamente, ese desafío” (Mateo & Ladra 2008, 64).

En todo caso, 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” (Mateo & Ladra 2008, 64). 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” (Mateo & Ladra 2008, 64). Por razones como estas, confiesa haberse decidido a abordar el reto desde una escritura para el animal. Ahora bien, no ya un mono como en *Últimas palabras de Copito de Nieve* o una tortuga como en *La tortuga de Darwin*, sino a partir de unos perros que, tal y como cuenta a Andrés Sorel en “Cinco cuestiones a propósito de *La paz perpetua*”, aparecen siempre “en los escenarios del terror, tanto en la prevención de atentados como cuando éstos se han producido” (Sorel 2008, 15). En todo caso, más que acerca del terrorismo, la pieza aborda la tortura, es decir, el momento en el que “un hombre es tratado como un perro y otro actúa como un perro” (Sorel 2008, 15).

En la introducción que Barrera Benítez dedica al texto en la edición de KrK, entiende que Mayorga pretendería trascender lo cotidiano con tal de trasladarnos a una imagen “más verdadera y auténtica de nuestra realidad” (en Mayorga 2009, 11), 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. Asimismo, si anteriormente, 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*, alrededor de unos *cínicos*, con los que reconocemos “las contradicciones filosóficas, políticas y teatrales de nuestro tiempo” (Barrera Benítez en Mayorga 2009, 20). En *La paz perpetua* los personajes se tornan ideas, “no se concretan en términos de

una realidad social, política o histórica precisa, no hay protagonista ni antagonista exclusivo” (Barrera Benítez 2001, 85).

La paz perpetua 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 HARRIET. Una inversión dialéctica en la que nos embarcamos en la búsqueda de lo humano que el hombre ha olvidado de sí. *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. 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. Esperan, y no pasa nada. 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, e informa al resto de perros le pidan aquello que necesiten. Además, les dice que han sido los mejores candidatos, los tres finalistas para un solo collar: el K7. En todo caso, tendrán que 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.

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. 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.

5.2.1. De relojes y perros, el hombre ladra

Si en *Himmelweg* destacábamos como el reloj marcaba siempre las seis de la mañana, momento en el que HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO se cruzan en la escalera de *Animales nocturnos* y, a su vez, remitía a 1492, al descubrimiento de América y a la expulsión de los judíos, ahora, en *La paz perpetua* nos enfrentamos a una atemporalidad (De las Peñas 2008), donde, el tiempo avanza gracias a un cronómetro. De hecho, si en *Himmelweg* nos encontrábamos con la farsa, en *La paz perpetua* asistimos a la coincidencia entre el tiempo representado y el de la representación (De las Peñas 2008, 77). Es como si *entre* estas dos piezas se nos presentase una cosa y su contraria, y esa es la paradoja que explota Mayorga en su teatro, si el reloj está roto en *Himmelweg*, en *La paz perpetua* avanza, pero no sólo para el tiempo, sino para insistirnos en su fragmentación. Sin embargo, en relación al tiempo y al reloj, aun se puede rizar más el rizo. En el prólogo de *El jardín quemado*, Amestoy se refiere a HOMBRE ESTATUA relata a BENET su sueño: “He soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena (2004, 37).³⁰ Esa es la clave que encierra la pieza, y la insistencia de Mayorga por hacer presente un tiempo otro y acercarnos no al *shock* sino al despertar. En palabras de Amestoy, es el tiempo el que “empezará a correr de nuevo con la ceniza de la historia como cronómetro. “¡El tiempo y Mayorga!” (2004, 37).

³⁰ Con esas palabras, la remisión al título de Jünger es evidente.

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” (Mayorga 2009, 36).

ENMANUEL tantea que tal vez no hubiese ningún rastro, que puede que quisieran ver otras cosas. Siente que su olfato no es tan importante y sabe que se enfrentarán a máquinas más precisas, “más ágiles y fuertes. Pero hay cualidades que ninguna máquina tendrá jamás” (Mayorga 2009, 37). 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.

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, el resultado de buscar el guardián perfecto.

5.2.2. La apuesta de Pascal

ODÍN es un cruce de dos perros callejeros, su nombre es el de un Dios supremo de la mitología escandinava, el Dios de la guerra, pero también quien guía a hombres y Dioses contra el caos del fin del mundo. Para De las Peñas, tanto el perro como el Dios escandinavo destacarían por su soledad. Sin embargo, también en él puede encarnarse la violencia mítica que veíamos con Walter Benjamin:

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 (De las Peñas 2008, 90).

Por un lado, 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 sigue sin tener respuesta a la existencia de Dios. En todo caso, si ODÍN remite al escandinavo, JOHN-JOHN aparece como un guiño al hijo de Kennedy, muerto en un accidente de avión. Por otro, 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. Asimismo, también su nombre tiene remembranzas, aunque no sea un Dios como ODÍN, ni un ángel caído como JOHN-JOHN, recuerda, según De las Peñas, al boxeador Casius Clay. Sin embargo, HUMANO no tiene nombre, parece sufrir cierta transformación, pasa de ser adiestrador de perros de élite a querer ser el candidato final.

En cambio, ENMANUEL es un pastor alemán. Y es en su acción la que encierra el sentido de la pieza. De hecho es a partir de este personaje que Mayorga conecta, según

Mateo y Ladra, la idea de Dios con la de fanatismo (2008, 66) y, sobre todo, acercarse a cada uno de los otros perros, a cada una de las contradicciones. De modo similar a Kant, el perro ENMANUEL cree que si el ser humano puede controlar la bestia que habita en él, también podrán hacerlo tanto las sociedades como los Estados. En todo caso, según entiende el dramaturgo, ENMANUEL no es un filósofo, sino alguien que ha aprendido de Kant lo que ha podido. Si en el COMANDANTE de *Himmelweg* encontrábamos guiños a Eichmann como lector de Kant, en *La paz perpetua* es ENMANUEL quien habla de moralidad, así como de la idea de un Dios que no participa en la historia.

De ENMANUEL, Barrera Benítez destaca que fue víctima como perro de pelea, que encarna la figura de hombre ilustrado, donde su verdad no depende de la mayoría. Además, equipara este personaje con la voz de Mayorga, donde ambos intentarían tener siempre bien presente la moralidad. En todo caso, Barrera Benítez no olvida la mirada hacia la utopía. En todo caso, 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.

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 progreso ilimitado al que Benjamin quiso hacerle frente con sus tesis, aun así, para Barrera Benítez, cabe recuperar la idea de desarme propuesta por Kant, la no intervención violenta y el federalismo como derecho cosmopolita que implique una libre circulación entre personas y bienes. *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” (Kant 2009, 45). En todo caso, Kant se mueve en el terreno movedizo de la paradoja, por un lado, remite a la Ilustración, por otro, al militarismo. Y sin embargo, el texto kantiano es un texto actual. Nos referimos a la urgencia de salvar lo humano del hombre, la responsabilidad de la que, frente al mal, Dios permanece silente.

Entre otras, se abre la puerta A y 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. Sin embargo, 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: prohibición de llorar, aguantarse el hambre y la sed, sometimiento a ruidos, especialización en narcóticos, inmigración, seguridad... Con la ayuda de un actor aprendió las prácticas para afrontar a un hombre-bomba, pero, sobre todo, a cómo la violencia se ha de utilizar como último recurso.

ODÍN intuye que JOHN-JOHN echa de menos ese colegio y remite lo diferente que es la situación en la que se encuentran. Repite la misma estrategia, pero ahora acerca de ENMANUEL. Actúa como si fuese nuestro amigo, aunque dice que no está ahí para hacer amigos. 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, mientras éste se interesa 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 y 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 y ENMANUEL le dice si cree en Dios, que qué piensa responder si CASIUS le plantea esa pregunta. ENMANUEL contesta que hablaría de Pascal, para quien 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” (Mayorga 2009, 49), pero JOHN-JOHN no le entiende y quiere que ENMANUEL se lo repita. 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.

5.2.3. Más pruebas para los perros

CASIUS anuncia la segunda prueba. El HUMANO reparte un papel y bolígrafo a cada uno de ellos y 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: 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 la palabra terrorismo. JOHN-JOHN cree que ha acertado seis o, al menos, cuatro de las preguntas, y 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 (Mayorga 2009, 56).

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” (Mayorga 2009, 56-57). JOHN-JOHN no le entiende y ENMANUEL recrimina a ODÍN que hable así, que de haber visto la sangre de inocentes no lo haría. ENMANUEL cree es un cínico y le explica que los griegos llamaban cínicos a los filósofos que imitaban a los perros, y siente que a ODÍN no lo han querido demasiado, aunque este dice que sí, que su cuarto amo lo quería. 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*” (Mayorga 2009, 59)

A JOHN-JOHN le interesa saber si ENMANUEL se ha formado una idea propia sobre Dios, a lo que contesta –y aquí entendemos que 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” (Mayorga 2009, 59). Frente a esto, JOHN-JOHN cree que un Dios así es una mierda, ENMANUEL piensa que es en lo pequeño de la vida y de la razón donde pueda expresarse la idea de un Dios, “infinitamente separado de los hombres” (Mayorga 2009, 59). ODÍN 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. Considera que 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 razas no le han puesto también algo de hombre. JOHN-JOHN le ataca hasta que el HUMANO le aplica electricidad. A través del espectador-cámara,

ODÍN dice a CASIUS que se imagine a JOHN-JOHN frente a una situación de crisis, que él es el perro que necesita y está dispuesto a escuchar una oferta.

CASIUS entra 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. 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” (Mayorga 2009, 65), 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 éste se pregunta 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. Y CASIUS pide que se ponga en su lugar, que qué perro escogería, pero ODÍN 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” (Mayorga 2009, 67)

CASIUS le pregunta si cree en Dios y qué piensa del hombre que lo lleva de la correa. A la primera, ODÍN responde que pasó por la perrera, que sabe 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. Sin embargo, lo que le interesa a CASIUS es por qué no incluyo esa tarea en el currículum, quiere saber si siente vergüenza. En todo caso, cuando el perro intenta responder, hace un gesto al HUMANO para que se lo lleve.

El HUMANO vuelve con JOHN-JOHN y CASIUS le dice que tiene un minuto para presentarse. JOHN-JOHN dice estar de acuerdo con Pascal, es consciente que sus padres no le hablaron de ello, pero ahora sabe que ha de tenerlo en cuenta. JOHN-JOHN ha agotado su minuto. CASIUS sabe que estuvo en la biblioteca durante la espera, sabe que consultó la Enciclopedia. JOHN-JOHN dice haber buscado Dios, pero que se quedó en Voltaire.³¹ 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

³¹ En *Nostalgia del absoluto*, Steiner rescata la convicción férrea por la que Voltaire creía que la tortura nunca volvería a implantarse (2011, 104).

prejuicios sobre el bóxer y, entonces, CASIUS le pregunta si se tiene por esa raza, y JOHN-JOHN responde que sí.

CASIUS informa a JOHN-JOHN que su análisis grafológico muestra que es un perro violento y quiere saber su opinión sobre ello, así como acerca de si disfruta del peligro. Para JOHN-JOHN cabe ser amenazante, quiere ser como CASIUS, AUNQUE este le recuerda que padece sordera del oído derecho y ceguera en el izquierdo, tiene dolores que le impiden dormir bien, que en los sueños se le aparecen todos sus muertos, que 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 collar, que, de no ser así, debería ser sacrificado, que sólo sirve para ser gladiador. Sin embargo, CASIUS le dice que no dramatice, que ellos son los mejores. De hecho, CASIUS presume de ello, por el cuidado que tienen para elegir al mejor candidato. Como antes, ahora pide a JOHN-JOHN que se ponga en su lugar y diga qué perro elegiría, pero JOHN-JOHN responde que, en una situación de peligro, no contaría con ninguno de ellos.

CASIUS le confiesa que una vez se les coló un topo, razón, se entiende, por la que le gustaría conocer con qué compañero confiaría JOHN-JOHN. CASIUS insiste que tanto ENMANUEL como ODÍN han matado y quiere saber si también él lo ha hecho, pero éste 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»” (Mayorga 2009, 74). 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” (Mayorga 2009, 74-75). Con un gesto CASIUS pide al HUMANO que le quite la correa y salga por la puerta A. JOHN-JOHN confiesa que tal vez él no sea tan inteligente como ODÍN o ENMANUEL, pero que “sería el mejor con un hombre al lado” (Mayorga 2009, 75). Aunque inventen una nariz mecánica, dice JOHN-JOHN: “Nunca habrá una máquina como un perro con un hombre. Sólo un perro sabe que alguien quiere matar, un perro sabe que el hombre va a hacerlo antes que el propio hombre” (Mayorga 2009, 75).

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. 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. Sin embargo, ENMANUEL no entiende por qué no le han eliminado ya, y pregunta “¿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?” (Mayorga 2009, 76). Sin que CASIUS le explicita que se ponga en su lugar, ENMANUEL dice elegiría a JOHN-JOHN.

CASIUS se interesa 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 al Kant de *Crítica de la razón pura*, pero que, de empezar por alguno de sus libros, recomienda que lo haga por *La paz perpetua*. Le explica que Kant es optimista, que los hombres, 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” (Mayorga 2009, 77).

CASIUS le pregunta si de verdad necesita ese trabajo y, con todo su corazón, ENMANUEL dice que sí. CASIUS quiere saber cómo se hizo la cicatriz que oculta bajo el collar. ENMANUEL responde que fue un accidente, que, antes de estar con Isabel, fue perro de peleas clandestinas. 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 en sus movimientos, aunque pronto descubrió qué 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 (Mayorga 2009, 80).

CASIUS quiere saber si aparte de esos trabajos realizó otras cosas y ENMANUEL 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, de camino a la universidad, hubo una explosión y fue ahí donde pensó hacer alguna cosa... 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. No obstante, ENMANUEL sabe que esa deuda no puede ser saldada. En relación a la pregunta por la definición de terrorismo, CASIUS le comenta que escribió más de veinticinco palabras, y éste argumenta que prefirió “ser preciso a cumplir la regla” (Mayorga 2009, 81). Como en las situaciones anteriores, acerca de la pregunta por el hombre que lleva al perro de la correa, ENMANUEL dice no saberlo, que no lo conoce. En ese momento, El HUMANO quita la correa al perro, pero es CASIUS quien sale por la puerta A. Si en ese instante ODÍN y JOHN-JOHN hablaban a CASIUS, en este caso, es él quien habla a ENMANUEL, y aquí la escena, el gesto, recuerda, al menos 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. En todo caso, en *La paz perpetua*, nos referimos al momento en el que CASIUS le hace saber a ENMANUEL que le sorprendió que no hiciera nada cuando JOHN-JOHN atacó a ODÍN. Sin embargo, antes que ENMANUEL llegue a responder, CASIUS y el HUMANO salen; Juan Mayorga nos deja en la duda, para que la hagamos nuestra.

5.2.4. La puerta B

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. El HUMANO entra por la puerta A, trae el collar blanco. Habla por primera vez y dice que no se equivocaron en la selección. Ahora bien, han descubierto que son vulnerables 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 qué 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 (Mayorga 2009, 86).

El HUMANO pone en marcha su cronómetro, ya no hay gesto de CASIUS. JOHN-JOHN quiere órdenes precisas; ODÍN intuye que sólo el ganador sobrevivirá, que no van a permitirse la posibilidad de dejarles ir y, por sus palabras, sabemos que el lugar es una farsa, 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. Además, el HUMANO 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 con la enunciación, las palabras del HUMANO, en este caso, no sólo nos llevarían a justificar el mal menor, sino que éste, si leemos bien, podría enmarcarse dentro de la ley.

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 aplicarse al Otro, éste podría dejar de aplicársenos a nosotros mismos. Según el HUMANO, en algunas excepciones, para salvar la ley cabe suspenderla y eso sólo puede decidirlo alguien que la ame, alguien que no emplee la violencia, razón por la que pregunta a ENMANUEL si ama tanto la ley como ellos, ya que de ser así, no consentirá que el resto de perros se acerquen al hombre de la puerta B. Además, cuestiona si es más importante el derecho a la vida o el derecho de ese hombre, que qué ocurriría si ese hombre es inocente.

En todo caso, ENMANUEL responde diciendo que cabe dar justicia, ya que, en caso contrario, vendrá el odio de las siguientes generaciones. Sin embargo, el HUMANO siente que, aunque les condenen, hay que hacer lo que sea menester, que no es motivo de vergüenza, que salvan vidas jugándose la propia. Pueden 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” (Mayorga 2009, 91). Y 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 explica que nunca antes fue tan necesario luchar contra bestias y ENMANUEL afirma que él sólo es un perro, que CASIUS también sabe que nunca podrá vencerse si se actúa como animales. ENMANUEL pide que le dejen dialogar con el hombre de la puerta B, pero el HUMANO le recuerda que hay vidas en peligro. Además, le recuerda a Isabel, que Kant se avergonzaría de él.

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. (Mayorga 2009, 93).

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, podríamos decir. Los perros le amenazan, pero él no cede. Es atacado hasta que muere, en su intransigencia, quizás, está la esperanza.

Alrededor de los finales de *La paz perpetua*, 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*.³² De hecho, 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 es la de un beso. En cierto modo, quizás tal deseo haya podido traducirse en el personaje de su INQUISIDOR de *La lengua en pedazos*. Ahora bien, no frente a Cristo, sino frente a TERESA de Ávila. 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”.³³ (2013, 285). Spooner remite, además, al silencio en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, donde el MONO BLANCO muere sin hablar de Dios.

5.3. Una vuelta de tuerca a Kant

En algunas ocasiones, la dramaturgia de Mayorga parece ofrecernos una cosa y la contraria, a otro lado que favorece que tanto el lector del texto como el espectador de la propuesta escénica entren en la ficción de una manera gozosa, puesto que su escritura, lo hemos dicho ya, está pensada para que cada espectador, cada lector, construya el sentido de su discurso. No querríamos terminar este capítulo sin reflexionar de la mano de Duque, quien, entre otras, indaga en torno al binomio Estado-pueblo, la ciudadanía como base del Estado frente a la *gens* “formada por una descendencia común, fijada en tradiciones” (2006, 9-10). Quizás, dicha oposición puede trasladarse no ya a la mirada del historiador, sino a ese mirar desde abajo con el que Mayorga construía el discurso para HARRIET, así como también alrededor de los detalles y el relato de los vencidos, aspectos a los que en diferentes ocasiones hemos remitido a partir del pensamiento de Benjamin. En todo caso, lo interesante del razonamiento que Duque lleva a cabo en Kant es el hecho de leerlo como una especie de madrastra, donde encuentra, además, cierto sadomasoquismo, sobre todo, señala, en relación a la idea de la naturaleza:

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 (Duque 2006, 15).

En este sentido, Duque señala que, en Kant, el ser humano se encontraría “*habitado, poseído*” (2006, 15) por unas fuerzas que escaparían a su control y le encaminarían, paradójicamente, a “que se descubra como legislador en ambos mundos, el sensible y el inteligible, y a que obre en consecuencia, forjando su propio destino” (2006, 15). En todo caso, no entraremos otra vez en la idea de abierto que leíamos de la mano de Agamben, pero sí indagaremos un poco más acerca de la paradoja mencionada, especialmente, en relación con la cultura, donde Duque entiende que estamos frente a un

³² En relación a los diferentes finales que Mayorga ha llevado a cabo en esta pieza, puede leerse March (2024).

³³ En todo caso, también Spooner ha prestado atención a la versión que el dramaturgo realizó de *El gran inquisidor*.

misterio. El hombre encontraría en la naturaleza, señala, ciertos dispositivos que ésta le cedería, 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” (2006, 16). Y es en este punto donde Duque observa que en la cultura se produce un acercamiento al Estado perfecto. Ahora bien, si leemos bien, el reto es doble. Por un lado, la pregunta alrededor de la Naturaleza, esto es, por qué nos castiga castigándose a sí misma y, por otro, por qué frente a tal imposición enaltece Kant la idea de libertad del hombre, “ese Sujeto autoconsciente, regulador y controlador de la naturaleza, etc.”. (2006, 16), asunto que lleva a Duque a concluir que Kant no “tiene la más mínima confianza en el valor del hombre, en cuanto individuo y miembro de una especie” (2006, 17).

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” (2006, 17). De ahí que Duque vea que el problema está en el Amo. 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»” (2006, 17). Asimismo, 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»” (2006, 19). Sin embargo, eso no es todo, pues es el *enaltecimiento* a la guerra el que, según Duque, en Kant se traslada 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 aquélla” (2006, 19). Kant se presenta a favor de “la *revelatio sub contrario*” (2006, 19-20), esto es, partidario de un avance hacia adelante, irremediamente, incluso piensa Duque, a través del dolor.

Además, querríamos sumar otra interpretación, en este caso, en torno al comercio. Asimismo, anteriormente observábamos con 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, será el soberano quien se encargue de contentar a las clases pudientes, precisamente, mediante un *comercio exterior* que florecerá mientras haya paz. Sin embargo, Duque entiende que con el tiempo 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” (2006, 21).

En este sentido, Duque afirma que Kant piensa en la internacionalización del comercio, en un mercado libre donde el dinero destaque como el poder de mayor confianza para el Estado. 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” (2006, 23). En resumen, una idea de geografía “basada en la educación y en las armas” (2006, 24) que, si vamos encaminados, estaría a favor de la búsqueda de una única historia universal. De hecho, Duque concreta que la filosofía de Kant parece esconder un “desprecio de las diferencias”, además de promover “la uniformidad” (2006, 24). Y su lectura va más allá, pues Duque considera que la mirada kantiana descansa en la exclusión del otro, en todo aquello que no sea promulgado por un Estado y, por ende, volveríamos al binomio amigo-enemigo, del que ya hemos hablado a partir de Spooner, y que Mayorga no deja de visitar en su teatro histórico.

La paz perpetua de Kant llegaría a presentarse como un equilibrio, entiende Duque, frente “las siempre actuantes y siempre acechantes tendencias al desorden” (2006, 29), cosa que le permite comparar el cosmopolitismo kantiano con la *tranquilitas* agustiniana, eso sí, con tal de equiparar el primer con el paradigma político clásico:

¿Qué otra cosa es pues la victoria, sino el sometimiento de las fuerzas adversas? (*nihi 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) (2006, 29).

No obstante, su lectura se agudiza aun más, puesto que llega a remitir, incluso, al saber de Humpy-Dumpty en *Alicia en el país de las maravillas*: “lo importante es quién manda” (2006, 29). Si Duque está en lo cierto, a pesar incluso de las buenas intenciones de Kant, la guerra se presentaría como el *continuum* de la historia. En cierto modo, *Himmelweg* trata de presentar esa perspectiva, concretamente, a partir del COMANDANTE: “Díganme algo en su idioma, por favor. Una palabra: «Paz»” (Mayorga 2011, 148). En palabras de Duque: “la prosecución perpetua de la guerra *ad extra*, como única manera de mantener la paz y la «calidad de vida»” (2006, 29).

6. *El cartógrafo, un paseo por la ausencia*

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, en cierto modo, estaba ya presente en las primeras piezas del autor, bien podemos hablar ahora de 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, acerca de la idea de idea de andar que desarrolla Michel de Certeau.

Nos centraremos en la cartografía y en la lectura contemporánea que de ella hace el dramaturgo a partir de las posibilidades de la elipse benjaminiana. Para 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. Asimismo, nos aproximaremos no sólo a la elipse sino a cómo el autor entiende la filosofía y el teatro. A partir de aquí, profundizaremos en el rizoma que plantean Deleuze y Guattari, que nos servirá para entender cómo cualquier mapa nombra sin llegar a nombrarlo todo.

La dificultad a la que nos enfrenta *El cartógrafo* es la del número de sus escenas (treinta y siete en total), donde Mayorga nos traslada a un pasado que se hilvana con el presente, que habita tanto en la fotografía como en la postal. Prestaremos atención a la escritura del texto a la par que desarrollaremos nuestro 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

En “Cartografía teatral de espacios de excepción” (2016, 325-335), 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 y se acercó a una antigua sinagoga frente a la que había un coche policial. Sin embargo, ero 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 otra sinagoga que también tenía 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, Mayorga traslado dichas indicaciones a su mapa.

Ahí podría empezar el recorrido donde 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 un pequeño parque en el que encontró una piedra en memoria de los sublevados muertos en el abril de 1943. En la actualidad del texto, BLANCA busca el mapa del gueto que una NIÑA y su abuelo dibujaron setenta años antes. En este sentido, 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 también lo desea también Mayorga. En palabras del personaje: “En el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho. Como los mapas” (Mayorga 2016, 326).

A partir de BLANCA, el dramaturgo nos cede su experiencia en Varsovia. De este modo, BLANCA nos permite recorrer otros motivos relacionados con la trama.³⁴ Ella es la mujer de RAÚL, un diplomático español en Varsovia. BLANCA visita la sinagoga que Mayorga visitó entró el 2008 y, 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.

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” (2013, 223). Asimismo, destaca cómo 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 abriga la posibilidad de la memoria íntima (2013, 223).

La memoria puede funcionar como eje de lectura de la obra mayorguiana. Ésta se opone al historicismo y la propuesta del dramaturgo es, entendemos, la de pasarle el peine a la historia a contrapelo, en el sentido benjaminiano. En este sentido, si en alguna ocasión hemos hablado de 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 qué quiere decir ella 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. A su vez, él está sorprendido, toda la embajada la ha estado buscando. En cambio, ella le cuenta que por dentro una sinagoga es distinta a una iglesia, que hay libros, que había hombres hablando en inglés que comentaban cómo los alemanes la usaron como estable, que por eso no se quemó. Le cuenta que, cuando la vieron, le indicaron el camino hacia una escalera, al lugar que ocupan las mujeres durante el culto. Además, 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, y le dice que, al salir de la sinagoga, hizo ese recorrido. En todo caso, él le pide que empiece de nuevo, que ha de llamar al embajador y no puede contarle esa historia. Sin embargo, ella le sugiere que

³⁴ De modo similar, Virtudes Serrano y Mariano de Paco relatan cómo Buero Vallejo se teatralizaba en el personaje de LOLA en *Misión al pueblo desierto*, pero no únicamente para hablarnos de lo universal y lo particular, sino de los límites entre la ficción y la realidad. Destacamos aquí las palabras que, en su edición, recogen acerca del 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)” (Buero Vallejo 1999, 29-31).

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; quizás, el bar Yakarta de *Animales nocturnos*.

RAÚL se excusa y pide que continúe. BLANCA explica que llegó a una casa vieja, que 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 náufragos que llegasen a una isla” (Mayorga 2014, 605).³⁵ BLANCA explica que le causó zozobra el vacío que envolvía las estatuas, que encontró un cartel que informaba de la construcción de un museo. Cuenta que continuó su paseo a través de otras calles hasta que dio con otro monumento, concretamente, “con una piedra negra quemada, de las ruinas del gueto” (Mayorga 2014, 605). Explica a RAÚL que ésta 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. BLANCA siente que es “como si todo se hubiese evaporado” (Mayorga 2014, 605). Él considera que cabe 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” (Mayorga 2014, 605).

6.2. Pensar la historia, una idea de andar

Frente a cualquier edificio que un arquitecto puede tener como referente, Ricoeur se ha interesado en la relación entre el mapa y el territorio, en cómo la escala cartográfica remite a su exterioridad, es decir, a aquello que el mapa representa. Asimismo, traslada tal interés al discurso histórico, a cómo éste se inserta en su entorno, a cómo la lectura que del pasado hacemos es una reconstrucción “al precio, a veces, de costosas demoliciones: construir, destruir, reconstruir son gestos familiares al historiador” (Ricoeur 2010, 270). En todo caso, el intelectual francés 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 sí ha tenido “un modelo más cartográfico que específicamente histórico, de óptica macroscópica” (Ricoeur 2010, 280). Ricoeur entiende que el problema reside en el camino de la microhistoria a la macrohistoria, razón por la que nos traslada una pregunta, concretamente, si ésta podría narrar la historia total vista desde abajo.³⁶

Según piensa Michel de Certeau, hacer la historia, quizás 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” (1978, 32). Ahora bien, insiste en que no sólo se trata de medios, sino en cómo la “historia viene mediatizada por la técnica” (1978, 32). En este sentido, 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, a la “articulación naturaleza-cultura” (1978, 35), que, a parecer de De Certeau, el historiador puede transformar. Como para la HARRIET de *La tortuga de Darwin*, para De Certeau la historia comienza desde abajo, a ras del suelo, con los pasos que tejen la cartografía, tal y como será en el suelo donde la NIÑA dibuje el gueto por el que anda en *El cartógrafo*. Asimismo, los pasos pueden traducirse en huellas, pero también en ausencia.

³⁵ En cierto modo, la frase recuerda a *El jardín quemado*.

³⁶ 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. Si leemos bien, la mirada de Ricoeur nos acerca a la crítica que Duque observaba en Kant.

En *La invención de lo cotidiano*, De Certeau (2000) compara un paseo y con el acto mismo de hablar, el caminar con la enunciación. De este modo, considera cómo el caminar sería la lengua, el enunciado por el que un peatón de una ciudad se apropiaría del sistema del lugar. 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)” (2000, 110), aspectos que, a su vez, nos hacen pensar en la relación de 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 Mayorga en *El cartógrafo* cuando sigue las huellas desaparecidas de Varsovia. Por ello, es en estas actualizaciones –lo contemporáneo para Agamben– donde 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 transformaciones, “atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, que privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales” (2000, 110). En todo caso, el símil con la memoria resulta evidente, más aún si desde ésta se sabe que no podrá contarse todo. La memoria “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” (2000, 113).

Si al andar, al callejear una ciudad, según De Certeau, podemos hablar de cierta retórica de caminantes, por lo que aquí nos interesa, cabe insistir en 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 como experiencia. De Certeau explicita toda una serie de figuras retóricas que equipara al andar, de las que queremos destacar la asíndeton y la elipsis, puesto que nuestro interés es enlazar el paseo, la filosofía del caminante, tal y como el dramaturgo define el pensamiento benjaminiano, con la ausencia que encuentra en Varsovia y traduce *El cartógrafo*. En todo caso, 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” (2000, 114).

En este punto queremos traer a colación la lectura que de la mano de Mate dedicábamos a la actualización de la tragedia, a cómo la elección y la selección se relacionaban con las formas que son las del caminar, pero también, la ética del andar desacompañado a la que remitíamos como una crítica al historicismo cuando seguíamos a Benjamin a partir de Forster. A cómo desde la mirada de un niño podría encontrarse 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” (2000, 114).

El caminante, como el poeta, como el coleccionista, reúne de otro modo, mantiene otra relación con las calles, con la constelación que lee, con el pájaro que vuela. Andar es encontrarse fuera, pero también habitar la “movilidad bajo la estabilidad del significante” (De Certeau 2000, 116). Es salir al encuentro de no se sabe qué y, a su vez, en busca del nombre de las cosas:

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» (De Certeau 2000, 117).

Entre las prácticas espaciales y las significantes, De Certeau destaca lo creíble, lo memorable y lo primitivo. Nudos que designan lo que autoriza hacer creíble una apropiación espacial. Nudos que organizan los lugares del discurso, como pueden ser, las leyendas, los recuerdos y los sueños; funciones mediante las que, por un lado, nos invitan 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 da pie al relato, a otro lugar, al origen, quizás ya, como espacio para con el otro y, en nuestro caso aquí, a la leyenda que Mayorga teje en *El Cartógrafo*. Y, como recuerda De Certeau, leyenda es “lo que debe leerse, pero también lo que uno puede leer” (2000, 119). 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 Cornago en “Dramaturgias para después de la historia”, no es la historia lo que terminó sino el discurso para dar cuenta de ella. En todo caso, Cornago no se centra en las historias de Europa, sino en las construidas desde Europa, y 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” (2011, 264). Asimismo, para Cornago, y entendemos que también para Mayorga, 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” (2011, 265). En otras palabras, estar atravesados por el tiempo donde la historia “queda escrita en los cuerpos que ocupan un espacio público, es decir, escénico” (Cornago 2011, 264). Asimismo, 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 (2011, 270).

Cornago aboga por una representación en la que el ciudadano no sea espectador de la historia, que el público no sea una metáfora, al menos no la última, de lo social, y reclama la necesidad de una escena que hable del presente, que, en el caso del teatro histórico de Mayorga, lo hemos señalado ya, busca la 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” (2011, 265). Y para hacerse cargo de esta nueva historia, que para Cornago ocurre en cualquier lugar, cabe empezar por 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” (2011, 273).

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” (2011, 273). 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” (2011, 273).

Para Juan Mayorga la concepción espaciotemporal estaría dispuesta a la imaginación del lector o del espectador. La palabra estaría escrita con la intención de producir, afectar, agujonear cierto recorrido para el cual, como argumenta Cornago, cabría “recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia” (2011, 273). Ahora bien, una historia que habría de ser pensada bajo el nuevo humanismo y a través del Ángel de la historia. Cornago remite, además, a cómo en la obra de Tadeusz Kantor la historia y la memoria han sido planteadas de acuerdo a una “ordenación del pasado sobre sí mismo, un pasado que parece que no avanza” (2011, 276). Asimismo, el interés de Cornago en Kantor, de quién también bebe Mayorga, 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” (2011, 276). Siguiendo las bifurcaciones que laten 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? (2011, 280-281).

En esta línea, para Gorriá Ferrín, en *El cartógrafo* es la dimensión urbana del espacio la que permite hablar de una articulación dialéctica temporal. Asimismo, recuerda, se trata del conflicto entre el ahora y lo perdido, que 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” (2013, 229). En este sentido, para el dramaturgo, el hecho escénico, como cualquier mapa, siempre toma partido, propone una orientación.

III. SAMUEL y BLANCA. SAMUEL le pregunta a BLANCA si puede ayudarla, pero ella dice no hablara polaco. Él cree que es francesa, pero es española. BLANCA le pregunta por qué retira las fotografías. Él le comenta que la exposición “ha sido suspendida” (Mayorga 2014, 605). 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” (Mayorga 2014, 606). BLANCA parece no entenderlo y 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 dueño de la propiedad piden tanto una retribución como quedarse con los carretes. Explica que hay un alemán que las reclama, por ser el hijo de quien las realizó, y añade que el juez se está debatiendo a quién pertenecen. 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 en concreto, 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” (Mayorga 2014, 607).

BLANCA le pide a SAMUEL si puede llevárselas, aunque él responde que ha de entregárselas al juez. Pero ella no le exige los originales e insiste en saber qué ciudad aparece en otra de las fotos.

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! (Mayorga 2014, 607).

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 responde que su abuela Marysia le contó muchas veces la historia del cartógrafo del gueto. Le dice que le espere, que de camino se lo contará, aunque ella no quiera bailar.

IV “Congelados como en fotografías, el Anciano y una Niña” (Mayorga 2014, 608).

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?” (Mayorga 2014, 608). Le pide que cuando 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, donde verá un par de carpetas, que le acerque la roja y la abra. El ANCIANO le pregunta si siente si en ese mapa presenta la batalla de Waterloo. Además, pregunta a la NIÑA si cree que un mapa es ciencia o arte, y añade que 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 (Mayorga 2014, 609).

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” (Mayorga 2014, 609). 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, Theresiendstadt. 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 (Mayorga 2014, 610).

El ANCIANO le explica a la NIÑA cómo mirar 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 y le da la llave

para que la guarde, que, de ocurrirle algo sabe dónde está todo, que ya su padre sabe de ello, que todos los mapas son para ella, incluso los de las paredes, que éstos también forman parte de la familia: Varsovia 1874 y la numeración de las casas; la primera partición de Polonia, 1772, mapa de la lengua alemana... Además, el ANCIANO sabe que todos sus mapas son la introducción del último mapa –*Últimas palabras*...– que dibujaría ahora. Sin embargo, el ANCIANO no puede hacer ese mapa solo, razón por la que la NIÑA se ofrece a ayudarlo. Ella será sus ojos, 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” (Mayorga 2014, 612). 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” (Mayorga 2014, 612).

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, así se ha presentado éste. Él sugiere que deberían entrar a escuchar al embajador. En cambio, ella se fija en que no ve su casa desde allí. RAÚL le pide que siga su mano, con la que dibuja en el aire donde está la casa. Ella le cuenta que ha tenido una idea para un mapa de Varsovia, pero él se muestra irónico. Insiste en saber de qué ha hablado con el concejal. Le contesta que 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” (Mayorga 2014, 613).³⁷ Él ha dibujado en el aire, ella quiere hacerlo en el suelo. En todo caso, 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 la 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. 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 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 entró allí ese día. Ella dice que han retirado las fotos, que no fue para rezar. RAÚL piensa que BLANCA debería hacer alguna cosa, pero ella contesta que hace mapas, que no los hacía desde el colegio. RAÚL tiene un mapa de Europa en la pared de su despacho. Sin embargo, ella hace uno cada día, son como un diario, piensa. A BLANCA le gustaría que RAÚL viese esas fotos. Asimismo, como ha estudiado Floeck (2012), BLANCA y RAÚL van a enfrentarse al pasado traumático de diferentes formas, entre ellas, las del olvido, las del testimonio y, por supuesto las de la memoria. Para Floeck, RAÚL es el representante de ese pacto de silencio, representa a buena parte de la ciudadanía española que no quiere indagar en la memoria.

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. Le sugiere que también ha de llevarse la brújula y le

³⁷ Cordone presta atención al cuerpo *desde* el texto, concretamente, acerca de la relación que existe entre la palabra y la corporeidad de los personajes de *Más ceniza*, de Juan Mayorga (Cordone 2008, 123-126).

insiste que el mapa que van a dibujar no es para ellos, sino para aquel que lo encuentre dentro de muchos años.

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, como “memorándum que prescribía acciones” (2000, 132)³⁸. 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 (2000, 132).

Para De Certeau, el desarrollo de los mapas recae en la desaparición de sus itinerarios, la vuelta totalizante del mapa, tal y como veíamos que ocurría en Kafka, donde la frontera, decíamos, se concreta sobre éste. Asimismo, la evolución del mapa a la que se refiere De Certeau puede deberse a cómo la esfera, frente al planisferio bidimensional del mundo, habría perdido sus rincones, tal y como también entiende Garcés (2002). Es más, al hilo de la leyenda –dar a leer– que construye Mayorga, la desaparición del mapa –su idea de viaje– es la desaparición de un espacio para el relato, y viceversa (De Certeau 2000, 105-106).

De Certeau remite a la idea de crucigrama con tal de convertir “la frontera en travesía, y el río en puente” (2000, 140).³⁹ El mapa corta tanto como el relato atraviesa y, si entendemos bien, De Certeau nos invita a jugar con el pensamiento, a entender que éste, por emplear el término de Sarrazac (2009), es también un juego de rodeo. En una línea similar, 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” (2009, 85). En todo caso, tanto para De Certeau como para Dosse, la historia sólo puede ser en relación con el otro, y, en *El cartógrafo*, también es de ausencia.

Bernat Lladó Más ha estudiado las relaciones que Farinelli establece en los mapas, sobre todo, entre mapa y pensamiento. Se pregunta, entre otras, 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... Para Farinelli, el mapa es la casa del Ser, el origen de la Ley, de la palabra, en definitiva: “La barra de Saussure” (Lladó Mas 2004, 18). En nuestro caso, frente al mapa de la NIÑA de los lápices, frente al dibujo que ésta realiza con la ayuda del ANCIANO, si hay algo que debe leerse en un mapa sería, según Lladó Mas, “el carácter deshumanizador [...] como una instancia 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

³⁸ Aunque el mapa presente alguna imagen, para De Certeau será a partir del siglo XVI cuando el mapa se torne autónomo.

³⁹ De Certeau observa cómo el término griego “diegesis” significa, por un lado, la narración que instaura 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 Benjamin sobre lo épico a través de la herencia del drama medieval y barroco (Sarrazac 2009, 7).

caràcter normatiu” (2004, 25-26), y, como sabemos ya, la relación con el nombre es un tema que interesa a Mayorga.

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 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, a partir de unos monos enjaulados; en *Animales nocturnos*, aunque de forma ausente, el mapa recogía la “ley de extranjería”, en relación al lugar de nacimiento. Asimismo, como detalla Mayorga acerca de *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” (March 2013, 128); 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 y, por supuesto, la de Reikiavik. Aun más, a partir de Schmitt, Lladó Mas estudia cómo la espacialidad vincula su significado en relación a la ocupación y a la división:

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 (2004, 264).

De Certeau remite a *La colonia penitenciaria* de Kafka para hablar de ley y cuerpo, y piensa que no hay derecho que no se escribe sobre éste “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” (2000, 152-153). Según De Certeau, a escritura sólo puede tener lugar fuera de ella, en el lector, razón por la que la hilvane con la muerte, con las últimas palabras que no dejan de recordarnos a las de Copito.

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 (De Certeau 2000, 212).

Mayorga entiende el atlas como conjunto de mapas. Como una constelación en la que se reúnen las mónadas benjaminianas, donde cada mapa termina por afectar cada una de sus obras. Tal y como Benjamin defiende la traducción a partir de su vasija rota, en Mayorga, cada mapa resignifica al conjunto. Si la traducción se sirve de una lengua para desplegar el original, la cartografía mayorguiana opera del mismo modo, sirve para dilatar el sentido y presentar otros posibles, justamente, a través de los detalles más insignificantes, a través de las grietas más pequeñas.

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 y, como giro a la geografía, considera que aquello que “té d'objectiu el mapa, ho té de subjectiu el paisatge” (2004, 138). Según el investigador, lo propio del mapa sería la subjetivación *versus* la

pérdida de ese vínculo que sí podría encontrarse en el paisaje. Asimismo, la mirada hacia éste se vería como una respuesta a la crisis de la cartografía, tal y como la representación del mundo habría sido pensada hasta hoy. El interés de Lladó Mas reside en cuestionarse por la *perspectiva artificialis* que sitúa al sujeto como un ojo en un punto fijo de su línea.

Sorprementent, 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 (2004, 143)

Además, ese ojo habría sido concebido con la Muerte de Dios bajo la mirada del soberano. 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, y, de ser así, éste podría exceder tanto la representación como la noción de sujeto, ya que, en él “només s’hi pot estar; estar en devenir” (Lladó Más 2004, 145). ¿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 Agamben (2010) y la posibilidad que estudia Garcés (2002), que Mayorga remite en *El cartógrafo* a la mirada de la NIÑA, quien, con la ayuda de su abuelo, realiza un mapa para un momento otro, para que sea leído gracias al tiempo y, a su vez, no pueda ser poseído. Y es por ello que cabría pensar el paisaje como contragiro a la cartografía, pero teniendo en cuenta lo abierto y, especialmente, la elipse como imagen dialéctica, figura a la que Mayorga le ha prestado su atención, de manera muy especial, en el texto *Las elipsis de Benjamin* (2016, 17-19).⁴⁰ Además, según escribe Spooner, si hay un aspecto interesante en la elipse es que “l’«image dialectique» que propose l’ellipse permet à l’historien de lire «ce qui n’a encoré jamais été écrit» come écrit Benjamin, et au spectateur de voire/lire ce que l’auteur n’a pas écrit” (Spooner 2013, 81).

En una línea similar, Mariano de Paco, en su estudio a *El sueño de la razón*, 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, que podría trasladarse a las focalizaciones que Mayorga propone con la elipse benjaminiana, ya que se nos brinda la posibilidad de hablar de un teatro que abogue por la dialéctica como medio y, además, 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 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 (Mariano de Paco en Buero Vallejo 2001, 13)

⁴⁰ Además de elipse, Molanes Rial habla de “enjambre”. De hecho, tal y como recuerda la investigadora, Mayorga tiene un poema con ese mismo título. Puede leerse: [<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10645/32075>] (Última consulta: julio de 2024).

Sin embargo, las analogías no terminan ahí, puesto que también las encontramos en Zambrano, en este caso, sino como elipse, al menos sí bajo la forma de un rodeo como método. De hecho, la pensadora de Málaga habla de rememoración 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”.⁴¹ (2011, 130). 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.⁴²

La figura de la elipse defendida por Mayorga puede conectarse con los postulados que sobre el andar hemos desarrollado de la mano de De Certeau, pero también de acuerdo con la idea de traducción en Benjamin. Como explica 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 orden. Sin embargo, cuando se acerca a ese pasado –a los testigos–, se encuentra con experiencias que son inconmensurables a su presente (Mayorga en March 2013, 134).

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. Le remite a algunos objetos, así como a la leyenda del mapa. BLANCA le pide que se la cuente. MAREK empieza con el “érase una vez” y 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 cuenta que las están investigando, al menos, una de ellas, la del club de boxeo, que es de la zona aria. Además, 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, y le muestra un mapa de antes de 1939 en el que Berlín es el centro: “lugares desde donde aún había alguna posibilidad de escapar. Y los posibles puntos de llegada con

⁴¹ En el capítulo “Las raíces de la esperanza” de *Los bienaventurados*, Zambrano filosofa acerca de las posibilidades de desentrañar el tiempo, y considera que tal acción sería la más “actuante” que el ser humano pudiera llegar a realizar. Consciente de esa dificultad, 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 alce 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” (Zambrano 2004, 130).

⁴² ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, *Op. cit.* p. 130.

distancias desde Berlín: a Ciudad del Cabo, 13.250; a La Habana, 9520; a Shanghai, 9300 (Mayorga 2014, 617).

MAREK le muestra un mapa auténtico del gueto, le explica que los alemanes estaban convencidos que ganarían, pero 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.* (Mayorga 2014, 617).⁴³

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... Y marca diferentes siglas, en cambio, el ANCIANO piensa que tal vez no haya sido buena 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...” (Mayorga 2014, 617), *Definitio est negatio*, completa la NIÑA.

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 (Mayorga 2014, 618).

6.6. La realidad del mapa y sus desplazamientos

En cada diferencia, en cada mapa, asistimos a un desplazamiento y, si hay una cosa que la BLANCA de Mayorga quiere saber es si la leyenda del cartógrafo, la leyenda de la NIÑA de los lápices, la historia del gueto, es cierta, puesto que esta, aunque el personaje no lo sepa aun, está hilvanada con su propia historia, que es llamada a ser leída. Ahora bien, si a partir de Collingwood-Selby (1997) 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*, Mayorga nos da a leer un momento que bien puede coincidir con la idea de estar entre lenguas. En todo caso, hablamos del gesto de la NIÑA, así como a aquello que del mapa del gueto puede deshilarse, para llevarnos a pensar lo que pudo haber sido.

XI RAÚL y BLANCA. RAÚL le muestra a BLANCA un vestido rojo que ha comprado de un escaparate⁴⁴ y le propone ir a un hotel de Cracovia, aunque BLANCA dice que tiene

⁴³ La cursiva es nuestra.

⁴⁴ Otra posible remisión al escaparate de *Método Le Brun para la felicidad*.

una cita con un anticuario, que va a enseñarle cosas del gueto. Frente a la moda y el escaparate, BLANCA se decanta por lo antiguo, y 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 y ella 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.

RAÚL: ¿Qué vas a hacer con eso?

BLANCA: Un mapa (Mayorga 2014, 619-620).

Como detalla Ricoeur, el paso de la memoria corporal a la de los lugares se garantiza a través 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, puntualiza que, al establecer un vínculo entre recuerdo y lugar, éste “adquirirá vigor en el punto de unión de la memoria y de la historia, el cual es también geografía” (2010, 64). De ahí que el cuerpo constituya en 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 (2010, 65).

Sin embargo, Ricoeur considera que cualquier ciudad se entrega a “ser vista y ser leída” y eso es lo leemos en 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 (2010, 196-197).

Hablamos de una memoria que se ocupa de una ausencia, y 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” (March & Martínez 2013, 119). 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 Mayorga trata de hacernos reflexionar en torno a una memoria compartida entre la memoria común y la personal.

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 y le indica cómo “el maestro Trachter ha empezado un mural sobre Job” (Mayorga 2014, 29). El ANCIANO reconoce cómo algunos lugares han ido cambiando. Cómo el cine es ahora un centro de refugiados. 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 (Mayorga 2014, 621).

Morey piensa que cabe ceder lugar a “la magia del país de Ninguna Parte, esa última frontera donde reina el cuentero” (1994, 203), que es el horizonte el que callaría “el trecho que se extiende entre el rayo y el trueno” (1994, 213), puesto que éste trataría de colmar la ausencia de lo que ya no está. Por ello, piensa que la palabra ha de hacer recordar esas mismas ausencias.

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 una ventana tapiada por una gruesa costra de adarce que te impide ver lo que hay al otro lado: la línea añil del mar (Morey 1994, 213).

La memoria acontece en el encuentro entre la ficción y la palabra, donde el rayo, como la promesa del niño, encuentra la cosa y anuncia “lo que aún se ha de cumplir” (Morey 1994, 35), mientras el trueno sólo remite a lo esfumado:

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 (1994, 51).

Como vimos con De Certeau y Forster al tratar la idea de andar, para Morey, aquel que pasea con nosotros es “el niño imposible que fuimos” (1994, 121). De este modo, es en el andar, en el paseo auténtico, donde entiende que “todo tiene su rostro” (1994, 138). Pero sobre todo, de acertar el instante, puesto que el rostro, el Otro en Lévinas (1974), puede aparecer en cualquier lugar, y entonces el presente se torna regalo.

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 (1994, 163).

XIII TARWID y BLANCA. TARWID se pregunta cómo BLANCA ha sabido de él y le pide que pase, pero que no toque nada. Le ofrece un catálogo para que marque con una

cruz el objeto que le interese. 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” (Mayorga 2014, 622).

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 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 (Mayorga 2014, 622).

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, y se interesa en saber cómo el mapa ha llegado a él. TARWID responde que podría haberlo vendido a un *museo*, pero no ha querido. Sin embargo, a ella no le pondrá pegas si le ofrece alguna cosa por la fotografía, pues con su pensión de maestro le es difícil mantener una *colección* así.

¿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? (Mayorga 2014, 623).

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, 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” (Mayorga 2014, 623).

6.7. Coleccionismo y museísmo

Según escribe De Certeau fue a partir de mitad del siglo XV, y gracias a la imprenta, que la colección se volvió biblioteca. Si 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*– pasó a convertirse “en un actor en la cadena de una *historia por hacer*” (1978, 37). 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 (2000, 96). Para De Certeau, hablar de memoria es hablar de *alteración*, de encuentros y, en una línea similar, Mayorga tiene en cuenta el despliegue, en el que cada detalle, cada recuerdo constituye, tal como leemos en 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” (2000, 98).

Mayorga ha observado que, para Benjamin, el binomio destrucción y construcción del pasado puede entenderse a partir de las diferencias entre el coleccionismo y museísmo. De este modo, el coleccionista tendría que ver con la destrucción, con la mirada que tantea, que renueva, que revive lo viejo; una conservación, según Mayorga, que 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». (2003, 104-105).

No debe sorprendernos que Mayorga preste atención al vínculo entre el coleccionista y el historiador benjaminiano. Es más, señala que el mismo Benjamin podría leerse como coleccionista, sobre todo, en *El libro de los pasajes*. Así pues, entendemos que Mayorga se apoya en esa idea con tal de desfetichizar la historia y trasladar ese pensamiento a su dramaturgia bien como rizoma, bien con una cartografía que recogiese –recolectase– del pasado algunos detalles para futuros destellos contemporáneos. En todo caso, una dramaturgia que se reuniese en un atlas teatral.

Si de acuerdo con Forster, Benjamin abordaba la experiencia bajo una política de la infancia, el interés es sumar a esa mirada la del coleccionista, la estampilla como posibilidad de un viaje. En todo caso, no sólo el niño será un coleccionista, sino también aquel que, como Mayorga, rescate la cosa de la mercancía, aquel que, como el traperero, 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 (Forster 2009, 106-107).

Y frente al coleccionismo, frente a la mirada con la que ha de construir el historiador benjaminiano está el museísmo. Según escribe Agamben en *Profanaciones*, el museo no ha de traducirse solamente como un lugar concreto y fijado, sino como una dimensión donde encontrar lo que “en el pasado fue percibido como verdadero y decisivo, y ya no lo es” (2005, 111). Sin embargo, la lectura de Agamben va más allá, ya que establece una analogía entre museo, capitalismo y religión, y piensa el museo como el lugar que en otro momento se dedicó al sacrificio. En otras palabras, el museo como el destino de la peregrinación a la que se acogen los turistas que “viajan sin tregua por un mundo extrañado en Museo” (2005, 111).

Agamben reflexiona sobre la posibilidad de una sociedad sin separaciones. Asimismo, su propuesta es la de pensar acerca de la profanación, es decir, hacer un nuevo uso de las cosas, tal y como propone Mayorga a través de BLANCA y la NIÑA, sobre todo, cuando en casa del anticuario TARWID busca un mapa en el que pueda leer –y leerse ella misma– el dibujo que hizo la NIÑA con la ayuda y la memoria de su abuelo.

Desde esta mirada, 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” (2012, 102) y, en *El cartógrafo* de Mayorga, los mapas contienen la ficción y la memoria y, sin embargo, sabemos ya, un mapa puede llegar a ser mucho más que todo eso: “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 (March & Martínez 2013, 117-118). Tales ideas no sólo aparecen en la escena anterior (XIII TARWID y BLANCA) en relación a los 581 pedazos del mapa del gueto que TARWID tiene en su colección, sino que éstos remiten a otra pieza teatral de Mayorga titulada de igual modo: *581 mapas* (Mayorga 2009, 165-72). De este modo, los 581 restos configuran el mapa del gueto en *El cartógrafo*, pero, además, 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 (March 2019, 240-245).

XIV El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA informa al ANCIANO que el profesor ha terminado ya su mural de Job. El ANCIANO le dice que sí, pero antes de que la NIÑA marche le pregunta por otras marcas, en este caso, en su cuerpo. Ella dice que se ha caído, él la ve muy delgada, casi va descalza: “Mírame a los ojos. ¿Qué está pasando ahí fuera? ¿Crees que no podré soportarlo? No me engañes por favor. No me engañes tú también” (Mayorga 2014, 624). La NIÑA le cuenta que hay peleas, lugares donde no hay agua, donde no hay electricidad... Le dice que hay médicos que no tienen con qué ayudar a los enfermos. 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, que le diga aquello que ella ve, que si no es así, mejor sería que no volviese. 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.⁴⁵ 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 vender sus mapas” (Mayorga 2014, 625). El ANCIANO argumenta que no son originales: “Nunca tuve dinero para originales” (Mayorga 2014, 625).

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 vergüenza. Siente que ella ya ha visto demasiada muerte, siente que deberían haber hecho otro mapa.

XV “La Niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina sin rumbo” (Mayorga 2014, 626).

XVI RAÚL y MAGDA. MAGDA ofrece ayuda a RAÚL. Él parece no recordarla, mientras ella le dice que fue su intérprete en las jornadas de la Constitución Europea. Busca 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 da 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. Él dice haberlo encontrado en un mercadillo esa misma mañana. Ella 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, contesta. Le explica que trabajan para predecir las avalanchas. RAÚL se interesa en saber lo que gana y nunca había pensado que las avalanchas pudieran predecirse. Ella le informa que sí, pero es difícil estudiar una cosa como la nieve, que cambia constantemente. RAÚL descubre que la nieve es difícil. Le pregunta cómo se llama. Ella dice que Magda.

Volvemos a la traducción, en este caso, teniendo en mente las palabras de Magda. Quizás sea con ellas con las que Mayorga remite a su escritura y, por supuesto, a cómo hacer mapas puede ser también hacer traducciones.⁴⁶

⁴⁵ Recuérdese 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.

⁴⁶ Di Pastena piensa si la nieve puede ser vista como metáfora de la historia, como aquello de lo que uno no se puede apropiarse (2012, 33).

Augé (1998) ha observado que el traductor encontraría cierta resistencia a la hora de empezar a realizar su tarea y ésta podría generar el impulso a la traducción justo antes de empezar a traducir. Hablamos de cierta angustia, como la que sentía MUJER ALTA en *Animales nocturnos*, cuando tenía que enfrentarse a la traducción de un fragmento de *Arizona Kid*. Por un lado, el texto a traducir se presenta como resistencia a la propia traducción. Por otro, según Ricoeur, la aparición del fantasma de la intraducibilidad, el instante en el que el traductor se pone a traducir. Sin embargo, lo verdaderamente interesante es que Ricoeur tiene en mente la idea de coleccionismo, donde 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” (Ricoeur 2010, 21).

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, que ha visto los trenes, que 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” (Mayorga 2014, 628). El ANCIANO le pregunta qué hace el Consejo, y, si en *Himmelweg* se precisaba de un informe de la Cruz Roja, en *El cartógrafo* se remite a una firma.

XVIII “Blanca ante su silueta vacía” (Mayorga 2014, 628).

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 cómo dan inyecciones a los niños; dice que se han repartido números, pero que su padre todavía se encuentra seguro en el taller de uniformes. Le señala el lugar de la entrada y el de la segunda selección. Piensa que ahí aun hay posibilidad de librarse. 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” (Mayorga 2014, 630).

XX “Raúl observa la silueta vacía de Blanca. Suena el silbato. El Anciano y la Niña se tienden en el suelo, boca arriba, inmóviles” (Mayorga 2014, 630).

XXI RAÚL y MAGDA. RAÚL le pregunta a MAGDA si puede sentarse a su lado, 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. En relación a ese idioma, MAGDA cree que “sólo lo estudian los que piensan quedarse” (Mayorga 2014, 631). Él trata de ver si entiende lo que ella está escribiendo. Lee: “«En el club “Utopía” todo empieza a medianoche» ¿?” (Mayorga 2014, 631). 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.

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...” (Mayorga 2014, 632). La NIÑA piensa que quizás no pueda salir de nuevo. Sin embargo, el ANCIANO quiere saber por dónde lo haría. En todo caso, le insiste en que camine con cuidado, 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.

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... 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 marcha mal. Se esfuerza con el idioma, su profesora de polaco le hace preguntas sencillas, y también ha preguntado por ella. A RAÚL le falta vocabulario: “Me faltan palabras” (Mayorga 2014, 634). BLANCA no va a irse de la ciudad.

XXIV “El Anciano, solo. Suenan los silbatos. Se tiende en el suelo, boca arriba, inmóvil” (Mayorga 2014, 634).

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” (Mayorga 2014, 634). 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. Ahora bien, 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” (Mayorga 2014, 634). RAÚL le comenta los días que asiste a clases de polaco; ella no ha visto nunca el Vístula congelado. Él siente que es hermoso, también MAGDA cree que la orquesta es buena. RAÚL le propone bailar.

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” (Mayorga 2014, 635). 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, y añade que no cree que hacer mapas para niños sea “lo más útil que pueda hacer por su país” (Mayorga 2014, 634).

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. DEBORAH señala ejemplos urbanísticos, avenidas que sólo existen en proyectos, edificios y parques que ya no están. Cree, además, que “también en los planos regionales hay desplazamientos y ausencias. De pueblos enteros. En nuestros mapas, este lugar figura como un hotel” (Mayorga 2014, 636). MOLAK sabe que ella debió aprender cómo un mapa puede acabar en manos del enemigo. Ella replica cómo sus dibujos han sido manipulados.

6.8. Constelación y rizoma

Si anteriormente remitíamos al Ángel de la historia y a la mónada oponiendo tales ideas a las del progreso y de la técnica, cabe hablar ahora de la lectura de la constelación bajo la óptica del coleccionista. Ahora bien, si Benjamin habla de mónadas para referirse a su idea de constelación, si Mayorga habla de mapas para su idea de atlas, Wagensberg (2004), en 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 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 (2004, 56-57). Wagensberg nos presenta una estructura monadológica de la que, como veíamos con Lladó Mas y su estudio sobre el pensamiento de Farinelli, va a tener presente el paisaje, concretamente, los afluentes, los ríos..., pero también 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* (2004, 57). Somos conscientes que, a primera vista, puede parecer que haya un abismo entre esta alusión y aquello que venimos diciendo alrededor de la dramaturgia de Juan Mayorga. Sin embargo, creemos que tal remisión no es 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, así como el pensamiento que Mayorga desarrolla para su cartografía de la memoria.

Para Deleuze y Guattari, la escritura –escribir– está en relación con cartografiar. Análoga a la *nervura* mencionada, Deleuze y Guattari prestan atención a cómo el libro, el libro-raíz, es una imagen de la naturaleza. En este sentido, el interés no radica, indican, en ver cómo el libro imita al mundo como el arte a la naturaleza, sino en observar cómo la mirada recae en las raíces y no en el libro-árbol. De este modo, en la naturaleza, “las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica” (Deleuze & Guattari 2008, 13). Asimismo, entienden que la realidad espiritual del libro reside en una imagen que no “cesa de desarrollar la ley de lo uno que deviene dos, dos que deviene cuatro...” (Deleuze & Guattari 2008, 13). Sin embargo, si la dramaturgia de Mayorga habla de una experiencia que parte de la pérdida; si hablábamos de la traducción como ese habitar entre lenguas... ahora hablamos de cómo lo múltiple puede ser trasladado al pensamiento, también al teatro de Mayorga.

Según estos pensadores, lo múltiple ha de entenderse como el escribir n-1, una escritura que se despliega mediante la sustracción. Ahora bien, 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, apertura, pero también destello, oscilación... La escucha por la que cualquier mónada pudiera hacer girar cualquier constelación. En todo caso, Deleuze y Guattari denuncian la pseudo-multiplicidad arborescente, puesto que 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” (2008, 23), y, para hablar de tal multiplicidad, remiten a un concepto que definen como agenciamiento, y ponen como ejemplo el vuelo de una avispa alrededor de una orquídea, concretamente, para hablar de una territorialización, pero, sobre todo, de una desterritorialización por la que esa avispa puede formar parte o no de esa imagen. Sin embargo, 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 la

desterritorialización de uno de los términos y la desterritorialización 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 significativo alguno (2004, 23-24)

En el teatro de Mayorga también podemos hablar de agenciamientos, allí donde los acontecimientos se ponen en escena. De acuerdo con Spooner: el agenciamiento “comme toute carte, propose toujours une orientation” (2013, 373), y entendemos también ahí está lo intempestivo. Según estos pensadores, lo que cabe es la insistencia en el ritmo, su continuación 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” (2004, 24). En otras palabras, el error que lleve a todo a traductor a creer que con sus palabras puede suplantar las del original. Como entendemos que diría Mayorga, el poder como lo sueña el impotente.

En 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” (2004, 29). 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, “es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (2004, 29). Como la escritura kafkiana, tiene diversas entradas, aunque se nos presente, incluso, como “madriguera” (Deleuze & Guattari 1990, 11). En todo caso, *entrar* no es aquí interpretar, sino hacer de ello una experiencia de lo complejo. En palabras de Spooner:

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 (2013, 351-352).

Ahora bien, Deleuze y Guattari son conscientes que el mapa puede ser calcado. Saben que en el mismo existir del rizoma se dan líneas de fuga. Por ello, consideran que es necesario “volver a colocar el calco sobre el mapa” (2008, 30), pero no en términos de reproducción sino como acto de creación. Frente a la cultura arborescente, piensan, “no hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma” (2008, 35); ideas similares, entendemos, a las de mira desde abajo, a las de interrupción o, incluso, a la discontinuidad deseada por Benjamin. En todo caso, frente a una imagen de orden, Deleuze y Guattari proponen una escritura capaz de horadar que abogue por las multiplicidades, que desestabilice, que haga mapas y no calcos, podríamos pensar ya con Mayorga.

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. Él nota que ella tiene las piernas hinchadas, ella le explica que las calles y la gente están más limpias, que hay toque de queda. La NIÑA describe cómo ve la situación. El ANCIANO desea conocer cómo está Marta Bogulova, que qué dijo sobre el dibujo. La NIÑA cree que está enferma, que debió ser muy guapa de joven, pero 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. Venden partidas de nacimiento falsas” (Mayorga 2014, 637). 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” (Mayorga 2014, 637).

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” (Mayorga 2014, 637).

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 uno que ha aparecido en la prensa que, según él, no parece escolar. DEBORAH explica que lo dibujó por gusto, pero 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 puede habérselo dado 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 haya llevado mapas suyos al extranjero. DUWOVSKI desea conocer si DEBORAH cobró por ese mapa. Él le muestra una copia de un mapa suyo, que fue encontrada en Holanda. Pero DEBORAH afirma no enviar mapas al extranjero. “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” (Mayorga 2014, 639). 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” (Mayorga 2014, 639). Considera que sus cartógrafos creen que DEBORAH no trabaja en ningún atlas.

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. (Mayorga 2014, 639).

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, que esa noche va a salir.

6.9. Por un mapa imposible

Las generaciones contribuyen a “ensanchar el círculo de los próximos” (Ricoeur 2010, 515), además, permite aceptar que la historia cargue con “los muertos del pasado cuyos herederos somos nosotros” (Ricoeur 2010, 649). En este sentido, tal y como veíamos con De Certeau, también en Ricoeur toda operación histórica se entiende como un acto de sepultura, tarea de la que Mayorga. Es decir, un acto ritual siempre renovado, que se vincula con el compromiso, así como con el papel del historiador que, en *El cartógrafo* se hilvana entre la nieta, el abuelo y la ciudad. Según Ricoeur:

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 (Ricoeur 2010, 649).

De modo similar, Dosse detalla cómo la noción de generación se presenta no sólo en tanto que mediación entre seres de diferentes edades sino entre tiempos, público y privado: “La noción de generación permite consignar el deute, en la finitud de la existencia, más allá de la muerte que separa a los antepasados de los contemporáneos” (2001, 85). En *El cartógrafo*, la intención de Juan Mayorga es 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 tanto que coleccionista, Mayorga recolecta el pensamiento de Benjamin, concretamente, unos mensajes –mapas– que, entendemos, lo llevan a desear, estar a la espera, a la escucha de un traductor. Como en Deleuze y Guattari, el mapa que aborda Mayorga presenta un carácter de multiplicidad, de desterritorialización. En todo caso, 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. En este sentido, ha observado cómo los surrealistas se relacionaron con ellos, cómo perseguían su diseño, cómo se interesaban por una parte u otra... De Diego considera que en todo mapa existe una reflexión que no es únicamente geográfica, es decir, que su configuración no sólo depende del lugar desde donde éste haya sido hecho, sino de cómo allí se definen “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” (2008, 15).⁴⁷ Además, se pregunta por cómo las imágenes y los mapas pueden ser traducidos en tarjetas postales, *souvenirs*, fragmentos de un mundo que pueden ser llevados a casa, puestos en el bolsillo, y observa cómo la tarjeta postal y el mapa terminan por reunirse, por sintetizarse, en una colección irrealizable.⁴⁸ Para De Diego, la función de éstos estaría próxima a la de la etiqueta, que intentaría convertir su contenido en un mundo completo; una ilusión donde la parte trataría de sustituir al todo. Asimismo, 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. Representan ese momento feliz y la garantía de qué será feliz para siempre: perfectas y a la mano, igual que el mapa” (2008, 20). Por ello, piensa que 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” (2008, 21).

De Diego se pregunta si la *perspectiva artificialis*, si su aparecer, se hilvana con la tendencia hacia la absolutización de un espacio total, es decir, cómo 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

⁴⁷ 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, vigentes en 1929, con la intención de presentar París como la imagen del mundo. Además, remite a *Del rigor en la ciencia* y *Atlas*, de Borges. Del 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. En cambio, del segundo presta atención a la mirada borgiana, en relación con la fragilidad y la fragmentación “del mapa, que obliga a aprender a ver de otra manera: romperse” (2008, 95).

⁴⁸ Esta idea nos recuerda cómo el personaje de la película de *Arrebato*, de Iván Zulueta, detenía su mirada en los cromos. También, a una escena del *El tragaluz*, de Buero Vallejo, concretamente, cuando 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. [...]” (Buero Vallejo 1971, 224).

resto” (2008, 32). De este modo, podemos afirmar junto con De Diego, que nos enfrentamos a una realidad que delimita la mirada, sobre todo, a partir de la Ilustración, allí donde está impuso su mirada a los mapas. Si leemos bien, en la línea que despliega Mayorga en *El cartógrafo*, tal y como abordan Deleuze y Guattari con el rizoma, para De Diego cabe “rasgar el mapa, el atlas, el mapamundi es otra forma de enfrentarse a la hegemonía de las convenciones” (2008, 89). Nombrar otra vez el mundo, profanarlo en el sentido agambiano, pero a sabiendas que “el mapa no puede jamás acabar de nombrar ni dibujar” (De Diego 2008, 89).

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 (Mayorga 2014, 641)

DEBORAH insiste en cómo “el sitiado tiene que verse con los ojos del sitiador” (Mayorga 2014, 641), y se ofrece para hacer un mapa de la ciudad, pero desde las alcantarillas. “Las aceras invisibles, las zonas ciegas bajo los puentes, las horas en que la sombra va cubriendo las calles...” (Mayorga 2014, 641). DARKO cree que un mapa así les sería útil. Hablará de ello a sus superiores. DEBORAH siente que él no la cree.

XXXII El ANCIANO y la NIÑA. La NIÑA le comenta al ANCIANO por dónde pasa el nuevo muro, y le propone nuevos códigos para diferenciar el mapa anterior del de ahora. La NIÑA remite al camino que su padre hacia el taller de uniformes. Sin embargo, precisa que hay un punto donde su él entra en un edificio del que no sale hasta la tarde. Además, detalla cómo desde una ventana ha visto que hay dos policías judíos en la puerta. Dice que también los alemanes entran y salen: “De la pared cuelga un gran mapa del gueto. Los alemanes le pasan papeles y él dibuja en el mapa. Siempre vuelve con algo” (Mayorga 2014, 641). La NIÑA se dispone a lavar al ANCIANO. Luego, será él quien la lave, dice.

6.10. Acontecimiento y memoria

En las prisiones de lo posible, Marina Garcés nos cuestiona si cabe hablar de éstas cuando los posibles no dejan de configurar una realidad que “no deja nada fuera ni se tiene a sí misma como límite” (2002, 121). En este sentido la pensadora nos invita a “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”. (2002, 122). De este modo, Garcés piensa que la relación con el mundo, la relación con la cartografía, ha de ser otra, y así leemos también en la propuesta de *El cartógrafo*, una escritura que no está *fija*, se presenta en *movimiento*. Según Garcés: “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 (2002, 123). Garcés remite a cómo Blanchot, Derrida o Deleuze han tratado de pensar la posibilidad como acontecimiento. Para los dos primeros, apunta Garcés, cabría entenderlo en relación con lo imposible; en cambio, en Deleuze, el acontecimiento implicaría una confrontación con lo impensado. A esta mirada, podemos añadir la de Bárcena, que 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 (Bárcena 2012, 71).

En todo caso, según Garcés, en Blanchot el acontecimiento remitiría a la oscuridad; en Derrida a lo fantasmal y, en Deleuze a la incorporealidad. Sin embargo, “indecible, impresentable, irreconocible, el acontecimiento no puede [...] pensarse más allá de la realidad o ser buscado en su fondo” (Garcés 2002, 185). 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” (Garcés 2002, 187). La destrucción en Walter Benjamin, así como el hacer de la NIÑA de los lápices de *El cartógrafo* no parecen demasiado alejadas de esa mirada. Ahora bien, de presentársenos sería junto con lo intempestivo, sin olvidar la esperanza y, por supuesto, considerando lo dicho hasta ahora acerca de la noción de apertura.

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” (2002, 190). De este modo, para Garcés, pensar, creer y experimentar se encuentran del lado del deseo, aspectos que, entendemos, pueden leerse también en *El cartógrafo* y, muy especialmente, en la idea de atlas con la que Mayorga define su dramaturgia, asunto que nos vuelve nuevamente a Benjamin y, en el caso del 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 (Garcés 2002, 191).

Marina Garcés piensa lo múltiple como forma de resistencia, en tanto que potencia. No hablamos de un mundo otro, sino de éste. Afirmar el azar de un golpe, celebrar el azar, decíamos con González (2006, 31-42) en relación a la tragedia. Garcés insiste en que querer “el acontecimiento y cumplir su campo de posibles es afirmar este vínculo impensable entre el hombre y el mundo y creer en él como en lo imposible” (Garcés 2002, 191). Y sin embargo, en este mirar al ser humano y al mundo no hay lazo, según la filósofa, sólo amor. No estamos ya en el universo de Leibniz, no en una arquitectura sin abismos. Como en la cuadrícula a la que la NIÑA de los lápices dará la vuelta, estamos, en palabras de 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” (2002, 194). En *El cartógrafo*, el acontecimiento formularía una pregunta, en cierto modo, tal y como la fórmula Mayorga a partir de Varsovia, concretamente, a través de RAÚL, que trata, digamos, de equilibrar a BLANCA. 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” (March & Martínez 2013, 122). Según escribe Lévinas:

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 (1974, 122-123).

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 que no, y RAÚL le pregunta si de verdad se trata de un mapa. BLANCA le cuestiona por qué nunca hablan de ella. Según él, eso les hace daño, y ella se pregunta dónde estaban mientras Alba estaba sola. 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. Debí 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 (2014, 643-644).

6.11. “He escrito la palabra palabra y estoy tratando de decirte algo”⁴⁹

Si en páginas atrás remitíamos a cómo el mapa nombra, aunque no puede terminar de hacerlo, cabe ahora recuperar el nombre del mapa de *El cartógrafo*: Hurbineka. Si con Cacciari decíamos que nombrar es nombrar al ángel; con Benjamin, acercarse al ser espiritual de la cosa; Mayorga recupera el nombre de Hurbinek del relato de Levi para dar cuenta de la incapacidad de la ciudad para comunicar su memoria. Según Levi, Hurbinek es un hijo Auschwitz de “unos tres años” que “no sabía hablar” (2010, 263). En todo caso, en Agamben, lo inefable es “lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje” (2010, 211), razón por la que el filósofo italiano también atiende a Hurbinek, con tal de remitir a su idea de “laguna”, que, en parte, es la base de su pensamiento en relación al testimonio del acontecimiento.

⁴⁹ Para este apartado, tomamos un verso de un poema de Chantall Maillard, concretamente, del poemario *Hilos* (2007, 56).

Por lo que a la verdad de los supervivientes se refiere, Agamben entiende que cabe tener presente una aporía, que afectaría al conocimiento histórico. Retoma la figura de Hurbinek, lo hemos dicho ya, y destaca su incapacidad de pronunciar un sonido –que Primo Levi transcribe como “*mass-klo*” o “*matisklo*” y, sin embargo, tal voz, “no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestado” (Agamben 2005, 7-89). Las palabras de Hurbinek son inaudibles, “la palabra inaudible e impronunciable que convoca un silencio rotundo” (Bárcena 2001, 187).

Además de ofrecernos el nombre del mapa, Mayorga presenta otros acontecimientos. Es decir, las víctimas del gueto y la relación de BLANCA con la ciudad, con tal de incidir, entendemos, en la existencia del 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” (March & Martínez 2013, 124). BLANCA imagina una línea sobre la ciudad y luego pasa a colocarse ante su silueta. En ese instante, cuando BLANCA dibuja, cuando Mayorga se define como cartógrafo, el dramaturgo trata de interrogar el silencio, el de ALBA, y el de ella en BLANCA. Sin embargo, no hay que olvidar que la NIÑA realiza el mapa con la ayuda de su abuelo, de sus narraciones, de sus recuerdos. De hecho, 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” (March & Martínez 2013, 125).

XXXIII El ANCIANO y la NIÑA. El ANCIANO le pregunta dónde ha estado, que han pasado dos días y no ha sabido nada de ella. 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. Ella cree que no se puede vencer a los alemanes. Sin embargo, el ANCIANO afirma que la importancia está en la lucha. Confía en que pueda terminar el mapa.

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 tí. 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 (Mayorga 2014, 644-645).

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” (Mayorga 2014, 645). BLANCA le informa que fue a la Asociación de Cartógrafos, que sabe que sólo hay tres que 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.

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*”. 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, 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*” (Mayorga 2014, 646). BLANCA le pide si puede enseñarle unas fotografías, le pregunta si conoce al hombre y a la niña de la imagen. DEBORAH recuerda que vio esas imágenes en la sinagoga Nozik, pero que no los 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” (Mayorga 2014, 646). 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 (Mayorga 2014, 646).

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 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.

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, Cékanti, Chernovtsi... 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? (Mayorga 2014, 647-648).

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” (Mayorga 2014, 648). Pero BLANCA descubre otro, que remite a la Varsovia actual y que, según DEBORAH, parece representar la ciudad como si el horror no hubiese ocurrido. Es la hora del paseo.

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 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. (Mayorga 2014, 648-649).

6.12. Un teatro de la escucha

Mayorga afirma que no suele compartir la opinión de sus personajes. Sin embargo, observamos cómo su pensamiento parece coincidir con el de DEBORAH, allí donde teatro y cartografía pueden compararse. Asistimos a la idea del camino, quizás, a la inquietud que Mayorga encuentra en Benjamin, que define como filósofo paseante. Pero también al tema de la exclusión y la inclusión, aunque en relación a un mapa para el teatro. Entre otras, Mayorga (2016, 325-353) piensa que un mapa, una obra de teatro, no puede ser neutral. Ha de nacer de la escucha, como una asamblea, como arte político de la ciudad y lugar para la crítica, la utopía, el conflicto y el pensamiento. El teatro convoca a la ciudad, piensa Mayorga, pero para desafiarla, razón por la que entiende que el mejor teatro es aquel capaz de darle aquello que ésta no quisiese en su mapa. Mayorga desea que la historia del teatro pudiese ser pensada como un atlas de lugares en tensión. Además, según el dramaturgo, memoria y olvido son dobles marcas, encrucijadas... y en *El cartógrafo* Mayorga construye experiencia para hacer resonar su silencio, con el deseo de que los espectadores se tornen “más vigilantes y más valientes contra la dominación del hombre por el hombre. [...] Un teatro contra Auschwitz sería una derrota de Hitler y una forma de hacer el duelo” (Mayorga 2007 27-30).

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 (Mayorga 2014, 649).

Al recuperar la memoria individual se tiende a la memoria del nosotros y, sin embargo, 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 recuerdos más «privados» del sujeto, es realmente individual” (March & Martínez 2013, 126).

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 (Mayorga 2014, 650).

Conclusiones

En su dramaturgia, Mayorga presta atención a las mismas preocupaciones a las que ha dedicado su atención como investigador. Podríamos decir que conecta la práctica con la teoría, la escritura dramática con la filosofía, especialmente en los textos estudiados aquí, a partir de la memoria, que se presentaría como una matriz con la que orientar la lectura. Asimismo, el pensamiento de Benjamin puede palpase tanto en la mayoría de sus obras teatrales como en los artículos en los que el dramaturgo ha volcado su reflexión. De hecho, bajo este prisma pueden leerse *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, su *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*.

La memoria en el teatro de Mayorga abarca un gran número de temas que parecen construirse como si de un juego de cajas chinas se tratase. 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, quiere hacer resonar el silencio de los muertos. Por un lado, con una canción –no definida, no delimitada– y con la intención política y ritual de dar tumba mediante la ficción. Por otro, para establecer una relación diferente con la palabra teatral, una escritura llena de citas, de interrupciones, de puntos de fuga, de desestabilizaciones, que permiten al lector, al espectador que se transforme en creador de su sentido.

Mayorga desconfía del lenguaje pero, a su vez, tiene esperanza en él. Sabe que las palabras pueden producir heridas, pero también amor. Explota esa desconfianza para generar una desestabilización, para hacernos dudar sobre lo que creemos conocer. Trata de acercarse al origen, a la autenticidad, tal y como hace en la escena de *Himmelweg*, cuando 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 tensa de acuerdo a la «zona gris» del pensamiento de Levi. Asimismo, las estrategias dramáticas permiten a Mayorga cuestionar la realidad y entenderla ésta como construcción.

Las piezas teatrales de Mayorga estudiadas aquí 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, incluso, al pensamiento de Hillesum, que, a nuestro parecer, podría leerse también en *La paz perpetua*; o que *Animales nocturnos* nos lleve a la ley de extranjería o el 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 Klee y, a su vez, a la imagen dialéctica con la que el dramaturgo piensa la tarea de la filosofía, así como del historiador; o que *Método Le Brun para la felicidad* se presente como una crítica al historicismo, tal y como, parece hacer 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, Mayorga nos ofrece poder leer sus textos desde diferentes puntos de vista.

La violencia forma parte de su teatro, pero también nos invita a *luchar* contra el *shock*, que elimina toda posibilidad de experiencia. Reflexiona sobre cómo la violencia, por ejemplo, podría, incluso, extenderse en el campo de la ley. Sin embargo, frente al *shock*, nos cede la decisión final de MUJER ALTA en *Animales nocturnos*, su relación con lo extranjero, que marcha en busca del hombre del sombrero. En este sentido, pensamos también en el comportamiento de ENMANUEL en *La paz perpetua* o en *El cartógrafo*, en el acto de resistencia de la NIÑA de los lápices y de su abuelo.

Mayorga no aparta la mirada de su tiempo, no se deja deslumbrar por la razón ni por sus luces. Trata de percibir lo velado, traer al presente la herida, a sabiendas que, si ésta no puede ser saldada, el error está en no intentarlo, puesto que sería renunciar a la esperanza. Razón que lo lleva a concebir personajes como héroes trágicos y a prestar atención a imágenes como la del *Angelus Novus* o la elipse benjaminiana. La primera le permite observar la alegoría, pero no como figura, sino como interpretación de la filosofía y orientar su palabra allí donde el ángel, empujado por el viento del progreso, no se detiene. En relación a la segunda, se sirve de la figura matemática para trasladar diferentes intereses a cada uno de sus focos. Ahora bien, teniendo en cuenta que la distancia puede tornarse 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.

La dramaturgia de Mayorga revela el paso que va desde la memoria de la propia herida hasta el cuidado del otro. En el hecho mismo de hacer memoria en compañía reside la esperanza. Dedicar su mirada a la importancia del relato y de 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 su historia personal. Además, en la escritura de Mayorga hay una relación con lo impronunciable, aquella donde la cosa espera a ser nombrada.

Como dramaturgo, su interés afirmar un humanismo donde los seres humanos seamos capaces de vivir mirándonos a los ojos. En sus textos, nos propone leyendas, nos da a leer, a releer una y otra vez, a cuestionarnos, tal y como él mismo no deja de preguntarse, de dónde vienen nuestras palabras de qué textos, de qué relatos. Su escritura está en constante desplazamiento, ahora bien, es de arropamiento, nos invita a que seamos críticos, a que construyamos nuestra tradición, que, en su caso es, principalmente, a partir de la filosofía de Benjamin, pero también de la mano del pensamiento de Reyes Mate.

Mayorga hilvana lo singular con lo universal, el nudo y la madeja. Ejemplo es la cuerda de la peonza con la que COMANDANTE de *Himmelweg* se sirve de Aristóteles para hablar de armonía. Pero, sobre todo, el caso 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 Mayorga a partir de su paseo en la ciudad de Varsovia. Su dramaturgia puede leerse como imagen dialéctica, como mónada. Mayorga se ha definido como un dramaturgo cartógrafo que desea que la historia del teatro pudiese ser pensada como un atlas a completar. Y cuando habla de atlas lo hace con la intención de remitir a una constelación capaz de reunir ciertas mónadas, para que éstas, aunque sea por un instante, resignifiquen al resto.

Bibliografía

- 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.
- 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.
- ARENDDT, 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.
- BÁRCENA, Fernando et al., *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 aprendiz 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
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, 2005.
- 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.
- 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.
- , “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.
- 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.
- 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.
- CAMPAL, José Luís, “Charlando con Juan Mayorga”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 15, septiembre, 2005.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2006.
- CARLSON, Marvin, *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires, ediciones artes del sur, 2009.
- 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.
- 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, 2008, pp. 113-126.
- CORMANN, Enzo, *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias 1987-2003*, València, Universitat de València, 2007.
- , *Sigue 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://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183> (Última consulta: julio 2024).
- CORTE, Roberto, “Bulgákov, censurado y hundido”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 25, enero 2009, pp. 9-10.
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Juegos de Duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid, Abada Editores, 2004.
- DASTUR, Françoise, *La muerte. Ensayo sobre la finitud*, Barcelona, Herder, 2008.
- 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, RICOEUR Paul y Michel de CERTAU: *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 unmasks: The Exposure of 'State of Exemption' in Juan Mayorga's Theatre* (Texto cedido por Juan Mayorga).
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Textos Básicos Atuel, 2010.
- DUQUE, Félix, *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- 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.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, “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.
- FERRÉ, Teresa, “Juan Mayorga: El lenguaje matemático posee un precisión que ha de tener también el teatro”, *Artez*, 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- , “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, *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.
- GONZÁLEZ, Diana, “Aceptar la catástrofe, celebrar el azar”, *Pausa*, núm. 24, julio 2006, pp. 31-42.
- 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*, 3, 2012, pp. 481-502.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- LLADÓ MAS, Bernat, *Franco Farinelli: el llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- LANZMANN, Claude, *Alguien vivo pasa*, Madrid, Arena Libros, 2004.
- 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.
- , “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.

- LIEHMANN, Hans-Thies, “Ideología i teatre postdramàtic, *Pausa*, núm. 25, diciembre 2006, pp. 13-17.
- LOPEZ 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.
- MADARIAGA, Iolanda G., “*Animales Nocturnos*, de Juan Mayorga: Compromiso en formas contemporáneas”, *Primer Acto*, núm. 280, Madrid, 2005, pp. 174-176.
- MARCH TORTAJADA, Robert, “Translation, Memory, and Face of the Other in Juan Mayorga's Theatre: Reading as a Commitment”, *Improving Mental Health and Wellbeing Through Bibliotherapy*, IGI Global, 2024, pp. 71-88.
- , “La elipse, una figura para leer su dramaturgia”, *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga* (Emeterio Diez coord.), 2019, pp. 237-251.
- , “Nadando entre medusas” *Episkenion*, núm 1, 2013, pp. 121-132.
- , y Miguel Ángel MARTÍNEZ, “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo*. Varsovia, 1: 400.000”, *Stichomythia* 13, 2012, pp. 116-127.
- , “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.
- , “Sobre (vivir) las sombras y los hilos”, *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics*, núm. 3, julio-diciembre, 2008, pp. 3-38.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro, *La paz y la memoria*, Madrid, Catarata, 2011.
- 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.
- MAYORGA, Juan, *Elipses*, La uña RoTa, 2016.
- , *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 2014
- , “Teatro y cartografía”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, núm. 19, 2012, pp. 85-87.
- , “Poética y teatro”, Fundación Juan March, 26 abril 2011.
[<http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p2=787&l=1>]
(Última consulta: julio de 2024).
- , “La representación teatral del Holocausto”, *Raíces*, núm. 73, 2007, pp. 27-30 y en *Abril*, núm. 39, 2010, pp. 75 -83.
- , *Himmelweg*, AZNAR SOLER, Manuel (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011.
- , *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009.
- , “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.

- , *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*, 24, julio 2006, pp. 13-15.
- , “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, Anthropos; 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.
- , “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.
- , “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, pp. 161-177.
- 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.
- MUSITANO, Adriana, *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo xx*, Córdoba, Argentina, Comunicarte, 2011.
- NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida*, Buenos Aires, Nómadas, 2007.
- 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.
- PACO, Mariano de, “Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”, *Monteagvdo*, 3ª Época, núm. 11, 2006, pp. 55-60.
- PARDO, José Luís, *Políticas de la intimidación (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.
- PASTENA, Enrico di, “La forma de la memoria. La Shoa nel teatro di Juan Mayorga”, en Monti Silvia y Paola Bellomi (ed.), *L’impregno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 23-50.
- 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: Himmelweg y La paz perpetua*, Madrid, UNED. 2007/2008. (Texto cedido por Juan Mayorga)
- 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”, *Monteagvdo*, 3ª Época, núm. 6, 2001, pp. 19-43.

- PUCHADES, Xavier, *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, Tesis Doctoral, 2006.
- , “Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga”, *Artistas Unidos*, marzo 2004, 10, Lisboa, pp. 112-116.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, “¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, València y Baleares”, Madrid, INAEM, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 7-163.
- 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.
- RODRÍGUEZ PARTEARROYO, Anna, *Distance et detour dans le théâtre de Juan Mayorga. Strategies à partir de l’analyse de trois pièces: Himmelweg, Hamelin 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.
- SADOWSKA GUILLON, Irene, “Entrevista con Jorge Lavelli: «Himmelweg»: el teatro de lo irrepresentable”, *Primer Acto*, núm. 320, Madrid, 2007, pp. 44-50.
- 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 dramatúrgica*, 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.
- 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.
- , “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.
- SPOONER, Claire, “Palabra y silencio”, *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga* (Emeterio Diez coord.), 2019, pp. 159-182.
- , *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse doctorale de l'Université de Toulouse, 2013.
- , “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.
- TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- VARELA, Gustavo, *Nietzsche. Una introducción*, Buenos Aires, Quadra, 2010.
- VILAR, Ruth y Salva ARTESERO, “Conversación con Juan Mayorga”, *Pausa*, núm. 32, mayo, 2010.
- VILLÁN, Javier, “Mayorga, Benjamin y la memoria de las víctimas”, *Artez*, 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*, 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.