

Imagen dialéctica, zona gris y eclipse en la obra de Juan
Mayorga

Hacia una filosofía del teatro

Elena Cano Sánchez

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctor en
Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Fernando Broncano

Tutor:

Fernando Broncano

[Mes de la defensa de tesis]

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



A Antonio y Juana, mis padres.

AGRADECIMIENTOS

Mis palabras de agradecimiento van dirigidas, en primer lugar, a mi director de tesis, Fernando Broncano, por su constante apoyo, amabilidad y confianza. Por ayudarme a perder el miedo a habitar nuevos espacios de pensamiento y a entender la valía del conocimiento libre.

Quiero dar las gracias a Juan Mayorga por su enorme generosidad y escucha. Por permitirme trabajar con un material inédito y enseñarme a pensar desde el rodeo. A Sonsoles Herrero y todo el maravilloso equipo que conforma el Máster de Creación Teatral, donde comenzó este proyecto.

Mis últimas palabras de agradecimiento están reservadas a aquellos que me han acompañado en este viaje y siempre han tenido una palabra de apoyo: Cristina, Maca, Montse, Miguel, Yorko y Santi.

Y, en especial, a mis pilares fundamentales sin los que nunca hubiera podido embarcarme en este viaje: mi madre, Juana, mi hermana, Mercedes y, sobre todo mi padre, Antonio, por entender mis momentos de sombras y porque solo vosotros sabéis lo que me ha costado llegar hasta aquí.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Cano, E. (Noviembre de 2021). Justicia testimonial en El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000 de Juan Mayorga. En *Bulletin of Spanish Studies*, 98(9) <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1991727>

El contenido de dicho artículo se encuentra incluido parcialmente en el epígrafe 5.2. El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000.

El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referenciales.

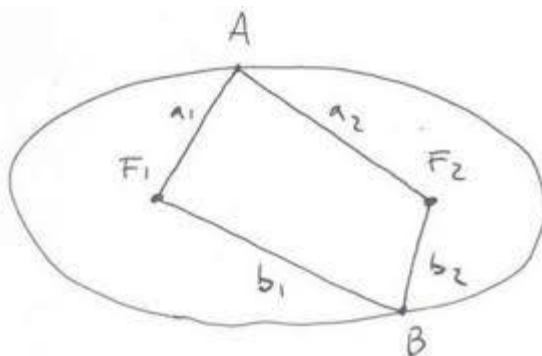
ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN. ELIPSES	1
1.1.	A modo de introducción	1
1.2.	Hacia un espectador productivo	2
1.3.	La Zona Gris como espacio de resistencia	6
1.4.	Método de pensamiento y estructura del trabajo	10
2.	PRIMO LEVI Y LA LUCHA POR EL TESTIMONIO	15
2.1.	La zona gris	17
2.2.	La deshumanización de la víctima y el desdoblamiento del victimario	20
2.3.	Améry y la pérdida de confianza en el mundo	25
2.4.	La “banalidad del mal” y la deformación de la zona gris	29
2.5.	El partido que seguimos jugando. La “fraternidad en la abyección”	32
2.6.	Mal y daño: la complicidad del espectador pasivo	35
3.	FOCO 1. LA CRISIS EN LA RECEPCIÓN DEL ARTE	41
3.1.	La modernización de la ciudad y el nacimiento del hombre <i>Blasé</i>	41
3.1.2.	La imagen dialéctica. De <i>Erlebnis</i> a <i>Erfahrung</i>	49
3.1.3.	Despertar y generar memoria: el shock estético	52
3.1.4.	La recepción en la distracción: la elipse como método de pensamiento	59
3.2.	Verdad inintencional y el método del trapero	68
3.2.1.	La metateatralidad en el teatro de la memoria	72
3.2.2.	La elevación del <i>Silencio</i> a <i>Gestus</i>	78
3.2.3.	La grieta, el doble y el espejo como elementos distanciadores	84
3.2.4.	La <i>zona gris</i> en el teatro de Mayorga	90
4.	FOCO 2. MEMORIA Y TESTIMONIO	99
4.1.	“Protego, ergo obligo” y Estado de excepción	99
4.2.	Injusticia testimonial y el dogma de la desigualdad	111

4.2.1.	El arte de la escucha en el espectador	115
4.3.	El mito pedagógico y el maestro ignorante	120
4.3.1.	Salir del estereotipo como lucha contra la <i>acedia</i>	122
4.3.2.	La igualdad de las inteligencias. Escribir contra el espectador	124
4.3.3.	El lugar del autor en el proceso de producción	132
4.3.4.	El teatro como Estado. Una sociedad de artistas	137
5.	CONSTELACIONES	149
5.1.	La colección	149
5.1.1.	La posibilidad de vivir pensando en dejar un legado	150
5.1.2.	La relación del coleccionista con sus posesiones	153
5.1.3.	Reorganizar el mundo: proceder del Padre, suceder al Padre	156
5.1.4.	La casa: pensar entre dos focos	158
5.1.5.	Desorden creativo: archivo y colección	162
5.1.6.	Redimir las piezas del círculo capitalista	164
5.1.7.	La visita. El descubrimiento de la imagen dialéctica	169
5.2.	El Cartógrafo-Varsovia, 1:400.000	175
5.2.1.	El encuentro con el pasado. Testimoniar la falta	177
5.2.2.	Dibujar la historia, dibujar el tiempo	180
5.2.3.	Cartografiar una pieza teatral. Las zonas grises de los mapas	182
5.2.4.	Ecos de <i>El cartógrafo: 581 mapas</i> y <i>Los yugoslavos</i>	185
5.3.	Angelus Novus	191
5.3.1.	La composición de <i>Angelus Novus</i> desde el fragmento y la alegoría	194
5.3.2.	La lucha por el conocimiento	198
5.3.3.	El ángel como alegoría. La palabra sanadora	204
5.3.4.	<i>El guardián</i>	208
5.3.5.	<i>Legión</i>	211

5.4.	El traductor de Blumemberg	217
5.4.1.	<i>El traductor de Blumemberg</i>	218
5.4.2.	La traducción de Calderón	221
5.4.3.	De Schmitt a Blumemberg	224
5.4.4.	El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma	226
5.4.5.	<i>El Golem</i>	232
5.4.6.	La importancia del mito en <i>El Golem</i>	235
5.4.7.	El surgimiento del doble como lo siniestro reprimido	239
6.	BIBLIOGRAFÍA	247
	ANEXO I- OBRA, PUBLICACIONES, PREMIOS Y PUESTAS EN ESCENA	260

1. INTRODUCCIÓN. ELIPSES



1.1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Juan Mayorga se imagina una elipse flotando en mitad de la clase. Se levanta, mira al frente y dibuja con su dedo índice una circunferencia seguida de cuatro rectas en el espacio. ¿Lo veis?, pregunta con la esperanza de que nuestra respuesta sea afirmativa. Es difícil no verlo porque Juan tiene la capacidad de hacerte imaginar cualquier cosa.

No crea que el paso de los años y la nostalgia que acontece en los finales trastoca mi memoria. Ese preciso instante constituye el origen del que parte mi investigación. La elipse ha sido desde el inicio la protagonista de este trabajo, por ello pido a aquel o aquella que se encuentre al otro lado del papel que tenga presente esta figura en el transcurso de la lectura de esta tesis.

Antes de comenzar con el desarrollo de los aspectos más formales de mi trabajo, quiero advertirle de que mi formación es artística antes que filosófica, si es que una y otra pueden excluirse de algún modo. Mi trabajo se aleja de la normatividad de la filosofía para acercarse a las posibilidades que ella misma ofrece desde la subjetividad de otras miradas que, como la mía, observan desde una tangente. Pero no piense que estas palabras me sirven de excusa, nada más lejos de la realidad, son una defensa de aquellos forasteros que, desde otros focos de la elipse, pueden iluminar espacios que permanecerían ocultos sin la invasión de otras áreas de conocimiento.

Tampoco me resisto a avisar al lector de que mi pensamiento, así como mi escritura puede ir mutando conforme avanza el trabajo. Que en algunos puntos me puedo contradecir, perder la esperanza y en otros recuperarla, pues sería incoherente fingir una dureza y rotundidad en mis ideas de la que, generalmente, carezco.

Previo al estado de la cuestión, me gustaría hacerle cómplice del camino que he recorrido para llegar al análisis de la obra de Juan Mayorga. Mi investigación parte de una preocupación por las posibilidades emancipadoras del teatro. Si en un primer momento, mi intención era hacer una revisión del teatro contemporáneo español, inabarcable en su riqueza por otro lado, considero fértil centrarme en el análisis de la obra de Mayorga pues, la formación teatral y filosófica del dramaturgo, así como la variedad de su prolijo trabajo, hace que en sus piezas confluyan todas las tensiones del teatro contemporáneo español. Entiéndase mi trabajo como una filosofía del teatro que quiere dar respuesta a las preocupaciones éticas y estéticas del siglo XX para restaurar la sensibilidad y la empatía del espectador en un mundo cuyos regímenes sensoriales son gobernados por la inhumanidad capitalista.

1.2. HACIA UN ESPECTADOR PRODUCTIVO

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de sentido común polémico

Jacques Rancière, *El espectador emancipado*

Mi investigación se encuentra principalmente atravesada por la pregunta de Jacques Rancière en su libro *El espectador emancipado* (2008) ¿puede el espectador convertirse en un espectador productivo que adquiera las herramientas necesarias para emanciparse? Rancière apela al arte crítico, pero subraya que lo que constituye este tipo de arte es la posición que pueda tomar el espectador ante la escena, pues las numerosas críticas a lo largo de la historia del teatro hacia el embrutecimiento del espectador brotan de la presunción “mirar es lo contrario de conocer” y “lo contrario de actuar” (Rancière J. , 2010, pág. 10). Así surge una paradójica relación entre espectador y teatro: no hay teatro sin espectador y a la vez ser espectador es un mal debido a la concepción de la observación como un acto pasivo, “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (Rancière J. , 2010, pág. 10).

Sin embargo, Rancière no se deja convencer por la crítica: si ser espectador es estar subyugado a la enfermedad de las sombras y transmite el mal del embrutecimiento, necesitamos otro teatro, un teatro que comprometa al espectador con la acción.

Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes

que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce. Es a partir de ese poder activo que hay que construir un teatro nuevo, o más bien, un teatro devuelto a su virtud original ..., en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos. (Rancière J. , 2010, pág. 11)

A pesar de la búsqueda de los autores teatrales para encontrar la fórmula que pueda ayudar a despertar al espectador de su estado alienado, Rancière considera que todas las formas han girado en torno a las investigaciones de Brecht, Artaud o una combinación entre ambas. Hagamos un breve repaso por ambas formas teatrales. El *extrañamiento* o *distanciamiento* de Brecht tiene como objetivo desfamiliarizar las intervenciones artísticas con el fin de hacer visible la alienación a la que generalmente estamos sometidos como ciudadanos del reino de la mercancía. Este método imposibilita la identificación del espectador con la escena. Con el efecto de extrañamiento el espectador cambia su embelesamiento por un pensamiento activo a fin de dar un sentido a la acción que transcurre frente sus ojos. “El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses” Brecht (como se citó en Rancière, 2010).

En cambio, *el teatro de la crueldad* tiene como principal función enfrentar al espectador a sus conflictos más íntimos haciendo que despierte en él la fuerza para la emancipación. El objetivo de Artaud también se centra en el deslumbramiento del espectador por medio de situaciones impactantes y altamente emotivas. Sin embargo, el lenguaje gestual domina en la escena quedando el diálogo relegado a un segundo plano, al contrario de lo que ocurre en el teatro brechtiano. “Es el ritual purificador en el que se pone a una comunidad en posesión de sus propias energías” Artaud (como se citó en Rancière, 2010). El nombre que da Artaud a este tipo de teatro alude a la sucesión de escenas violentas que pretende provocar explosiones de humanidad que despojarían al espectador de sus prejuicios.

Bertolt Brecht y Antonin Artaud son conscientes de las barreras que constituyen al espectador contemporáneo e intentan sacudirlo con un *shock estético*. Sin embargo, mientras Brecht busca la salida del embelesamiento del espectador por medio de la reflexión crítica distanciada de los hechos que ocurren en escena, Artaud aboga por una fuerte carga emotiva que venza las resistencias del espectador.

Rancière considera que ambos métodos han resultado igual de fallidos en la provocación del pensamiento activo del espectador porque, igual que el maestro debe ser capaz de suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia para transmitir una idea, el artista debe saber derogar la separación entre la representación y el espectador. Para el autor francés la emancipación no consiste en explicar al espectador algo que no sabe, sino en acompañarlo en la búsqueda del conocimiento. Se trata de derrocar el gran abismo que hay entre la pasividad y la acción: el maestro-autor no debe enseñar el modo correcto de pensar, sino poner en cuestión algo que el alumno no sepa, es decir, situar al espectador en un dilema que ha de resolver. La liberación comienza cuando se entiende que mirar también es una forma de actuar, observar, seleccionar, comparar e interpretar.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. (Rancière J. , 2010, pág. 19)

El maestro-autor debe cumplir la función de *traductor poético*, figura que, como mostraré durante el desarrollo del trabajo, adquiere una especial relevancia en el teatro de Juan Mayorga. Para Rancière el acto de comprender no es más que el de traducir, es decir “proporcionar el equivalente de un texto pero no su razón” (Rancière J. , 2003, pág. 10). Aprender y comprender es traducir, adquirir la capacidad de decir con nuestras palabras el pensamiento de los otros. Así, la escucha activa es un acto de traducción que permite que el espectador se acerque a una significación diferente a la que conocía. En *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987), otra figura clave para el análisis del teatro de Mayorga, la lógica del pedagogo embrutecedor concibe la educación como el traspaso de un saber de un cuerpo a otro: el alumno aprende lo que el maestro le enseña de igual modo que el espectador ve lo que el director teatral quiere que vea. En cambio, el buen maestro, el maestro ignorante enseña a buscar y verificar tras la búsqueda de la que cada espectador extraerá una experiencia individual.

Todo su esfuerzo, toda su búsqueda, se centra en esto: quieren reconocer una palabra de hombre que les ha sido dirigida y a la cual quieren responder, no como alumnos o como sabios, sino como hombres; como se responde a alguien que os habla y no a alguien que os examina: bajo el signo de la igualdad. (Rancière J. , 2003, pág. 10)

Durante el proceso de aprendizaje de un alumno sucede una paradoja: el alumno debe aprender algo que el maestro no sabe. En caso contrario la inteligencia del alumno estaría ligada a la del maestro. Para Mayorga se da un proceso similar en la puesta en pie de un texto en un escenario: son posibles tantas traducciones del texto como espectadores en el patio de butacas pues entiende la palabra como portadora de experiencia. El dramaturgo, en la misma lógica de pensamiento que Rancière, es consciente de que no se transmite el saber, sino una tercera cosa de la que ninguno es dueño, “de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (Rancière J. , 2010, pág. 21).

El dramaturgo confía parte del trabajo al espectador, “la mayor forma de respeto es esperar algo del otro” (Mayorga, 2021). La escucha activa de los hechos que suceden en escena será imprescindible en una obra que toma como protagonista la imaginación del espectador. “El cuerpo del actor –centro del hecho teatral- es obstáculo para que el espectador vea al personaje. Solo la imaginación del espectador puede convertir el obstáculo en ocasión” (Mayorga, 2019, pág. 54).

Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. (Rancière J. , 2010, pág. 23)

Mayorga quiere acerca al espectador de nuestro tiempo la experiencia olvidada, pero para que esto ocurra es necesaria la certeza de la igualdad de las inteligencias. “Nos creemos como Racine y tenemos razón” (Rancière J. , 2003, pág. 57). Ni nuestros versos son como los de Racine ni probablemente nunca lo sean, pero los entendemos porque han sido escritos por un ser humano. Diciéndolo con palabras de Rancière: todo hombre ha nacido para comprender lo que otro hombre quiere comunicarle. Por ello, Juan Mayorga pone su producción al servicio del espectador ya que

lo fundamental en una cultura crítica no es la intención del productor de una pieza cultural, sino la actitud con la que los receptores de esa pieza se sitúan ante ella. Esa actitud nunca será demasiado crítica. Lo fundamental para una cultura crítica no es que los productores de cultura sean críticos, sino que lo sean sus receptores. (Mayorga, 2016a, pág. 27)

Para el dramaturgo, la representación de un tiempo pasado puede servir como medio de reflexión a los espectadores de hoy. Por ello, la pregunta sobre lo que queda de Auschwitz

en cada espectador, sobre qué parte tiene de verdugo es necesaria para que aquello que ha ocurrido no vuelva a repetirse.

La responsabilidad con la memoria oculta bajo la cultura dominante conduce a Mayorga a la producción de una serie de piezas que considero oportuno catalogar bajo el título *Teatro de la memoria*, cuya función principal, como veremos a lo largo del trabajo, es producir un *shock estético* que revierta los efectos producidos por la modernidad en el espectador. En el centro de su trabajo se encuentra la pregunta, ¿cómo responder al shock? Juan Mayorga trata de provocar el nacimiento de una imagen dialéctica que estimule un descubrimiento en el espectador que lo haga más rico en experiencia.

Así el trabajo del poeta que conoce la igualdad de las inteligencias es depurar la obra para que pueda ser entendida, es decir, traducida a la experiencia personal de cada receptor. Quizá, debamos aspirar a un nuevo lenguaje, al lenguaje del poeta que busca la universalidad de su obra.

A lo largo del trabajo veremos como uno de los pilares sobre el que se sustenta su producción artística de Mayorga es la creencia en la igualdad de las inteligencias, lo que me lleva a proponer su teatro como modelo de escritura escénica para producir la emancipación en el espectador.

1.3. LA ZONA GRIS COMO ESPACIO DE RESISTENCIA

El teatro es acción en el cerebro, imagen dialéctica.
Humanidad: historia y no sólo naturaleza.
Juan Mayorga, *Elipses. Ensayos 1990-2016*

Otro pilar fundamental para escudriñar los mecanismos que pone en pie Mayorga para producir la emancipación en el espectador es Walter Benjamin, autor al que dedicó su tesis *Revolución conservadora, conservación revolucionaria* (2003). La obra filosófica y teatral de Mayorga se construye desde la única base sobre la que se puede construir una política no reaccionaria según Walter Benjamin: la memoria de las víctimas. Las tesis de *Sobre el concepto de historia* (1940) son indisociables del *teatro de la memoria* de Mayorga puesto que en ambos es fecunda la idea de que solo desde la redención de las víctimas por medio del recuerdo es posible la felicidad de los vivos.

A través de un teatro elíptico que representa la experiencia olvidada de las víctimas de la historia, Mayorga quiere poner de relieve que, si la vida de los muertos forma parte de la de los vivos, nuestra obligación como ciudadanos es negarnos al proyecto de olvido impuesto por la lógica capitalista que celebra el progreso. Pero la fórmula para establecer

el pensamiento crítico en el espectador no es tan fácil de llevar a cabo: el espectador no es espectador sólo cuando se sienta en una butaca de teatro, sino que en el capitalismo tardío el ciudadano es un continuo espectador sin descanso.

El interés de Mayorga, que coincide con el de Rancière y Benjamin, se centra en la abolición de las barreras del espectador alienado elaboradas en respuesta a los shocks metropolitanos. “Terrorismo y consumo, protesta y espectáculo son remitidos a un mismo y único proceso gobernado por la ley mercantil de la equivalencia” (Rancière J. , 2010, pág. 34). En una sociedad en la que reina el hechizo de la mercancía, Mayorga intenta devolver a la palabra emancipación su significado originario: “la salida de un estado de minoridad” (Rancière J. , 2010, pág. 45) abriendo una ventana hacia la redención de las víctimas por medio de la representación en escena de retales del pasado pues, siguiendo a Benjamin: si existe un despertar de la ilusión fetichista, solo puede ser provocado por la memoria.

Para Juan Mayorga el arte es útil como medio de reflexión cuando tiene la capacidad de producir un disenso, un disenso que puede brotar a través de la representación de situaciones grises. Los personajes que siendo víctimas se convierten en algún momento en cómplices del verdugo son de interés para el dramaturgo por la posibilidad que ofrecen de que el espectador se vea reconocido en ellos. Poniendo un espejo en el escenario donde el espectador se enfrente con su otro yo, es posible evitar que el gris se extienda en la cartografía de nuestras ciudades. Por medio de *zonas grises*, el autor evita la tendencia del espectador a deslizarse al lugar de la víctima salvaguardando su inocencia pues “nada es más atractivo que una buena conciencia y nada aplaudirá el espectador con más fuerza que su propia belleza moral” (Mayorga, 2019, pág. 68).

Pocas veces es el teatro tan útil –moral, políticamente- como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él. Pocas veces es tan útil como cuando descubre al espectador pisando lo que Levi llama “la zona gris”, aquella que al tiempo separa y une a víctimas y a verdugos. Cuando le hace preguntarse: ¿Comprendo a Caín?; ¿soy yo Caín? (Mayorga, 2019, pág. 68)

Cuando el teatro nos plantea preguntas nos hace resistentes ante la barbarie, nos hace conscientes de nuestra violencia. El pensamiento de Benjamin y en especial su obra *Sobre el concepto de historia*, suponen una revolución a la hora de entender la historia, la vida de las víctimas y la nuestra, si es posible hacer una separación entre ambas.

Para Benjamin el historicismo se ha ocupado de contar la historia desde el punto de vista privilegiado, por ello el filósofo quiere recordar otra historia, aquella donde las víctimas y la violencia ejercida contra ellas sean las protagonistas. Juan Mayorga piensa que el teatro historicista puede ofrecer al espectador la posibilidad de ser testigo presencial de la historia que solo conoce desde el punto de vista de los vencedores. El uso del término “vencedores”, al que haré referencia en repetidas ocasiones a lo largo de mi trabajo, no atañe solo a los vencedores del pasado, sino que adquiere una continuidad en el presente pues hace referencia a la “guerra de clases” donde la clase dirigente no deja de ganar.

La actualización del teatro consiste en traer al escenario aquello del pasado en que el presente se reconoce, centrifugando lo demás. Este procedimiento –afín al dominante en la industria de la moda cuando mira hacia atrás- es lo que Benjamin llama “salto del tigre al pasado”. Es una forma de colonización del pasado por el presente. (Mayorga, 2019, pág. 76)

La búsqueda que llevarán a cabo los personajes del teatro de la memoria de Mayorga es una búsqueda de la verdad. Una verdad paradójica, pues irá acompañada del pensamiento racionalista occidental inmanente de la filosofía del siglo XX y XXI que defiende la imposibilidad para que esta sea representada.

De acuerdo con el Génesis, la verdad no puede ser representada, sino que se representa a sí misma y coincide con la esencia espiritual del lenguaje. Se da no “a través” del lenguaje, sino “en” el lenguaje; en el nombre, “lenguaje del lenguaje”. (Mayorga, 2003a, pág. 28)

Y para ello el dramaturgo piensa desde Nietzsche que la verdad se encuentra hecha pedazos.

La muerte de Dios lleva consigo el fin de la verdad como fundamento. Que la verdad ha estallado, se ha partido en mil pedazos, que la verdad se convierte, o desde siempre lo fue pero no lo sabíamos, en una fábula, en un relato, en una aventura del lenguaje, en un conflicto de palabras, en una construcción histórica, en una violencia a través de la cual alguien impone aquello que es su propia mirada del mundo. (Mayorga, 2003a, pág. 57)

Así, la dramaturgia de Mayorga es una *dramaturgia de la polifonía* donde desde la tensión del encuentro de distintas miradas encarnadas en sus personajes, el espectador encuentra la suya. La intención del dramaturgo es hacer un crítico de cada espectador. “La aparición de la realidad oculta (la epifanía), no ocurre en el escenario sino en el personaje, y en el

espectador/lector” (Spooner, 2020, pág. 111). Pero lejos de poner de relieve una filosofía relativista, lo que Mayorga pretende es activar un pensamiento crítico en el espectador.

De ahí la omnipresencia en el teatro mayorguiano del discurso, las narraciones, y también el cuestionamiento de los discursos –instituidos, dominantes o individuales de los testimonios. Varias de sus obras enfocan el tema de la representación de la realidad, presente o pasada en una perspectiva metahistórica, una representación necesariamente construida y por lo tanto subjetiva. (Lumière, 2020, pág. 59)

Pero si bien estudiaré en las piezas como Mayorga muestra que la verdad es velada por la mentira del progreso; lo que me incumbe mayormente es el conocimiento de los mecanismos que pone en pie Mayorga para desvelar la hipocresía de nuestra sociedad haciendo al espectador habitar una historia contada desde la mirada de personajes vencidos, como Harriet, “Un testigo extraordinario que ha visto la Historia desde abajo, a ras de tierra” (Mayorga, 2008).

Ahora bien, ¿cómo desvelar la verdad en el reino de la mentira? ¿Cómo desvelar la verdad en una cultura construida bajo la imagen de progreso donde la experiencia ha sido edificada a partir de la imposición de la historia de los vencedores? ¿Cómo ver desde otros ojos si hemos sido educados desde la imposición de una única mirada? ¿Cómo crear de una forma responsable y respetuosa con el dolor de las víctimas si el sufrimiento ajeno ha sido fetichizado en la cultura de los museos del horror?

Mayorga piensa influido por Benjamin que un documento de cultura es un documento de barbarie y se pregunta qué lugar puede ocupar el poeta para abordar la historia desde la memoria a las víctimas. Es decir, la prolija escritura de Juan es el resultado de una preocupación casi obsesiva, como él mismo ha desvelado en repetidas ocasiones, acerca del contenido y la forma de sus obras. La cuidadosa elección por los temas a tratar en sus textos es el resultado de una preocupación ética antes que estética por la mirada que habitará el espectador cuando se alce el telón.

Sus obras se convierten así en una excusa para hablar de la incertidumbre y desconfianza en la palabra. Por ello sus textos están plagadas de elementos metateatrales que, tomando en ocasiones prestados del distanciamiento brechtiano, resuelve problemas acerca de la forma y la posibilidad de plantear debates éticos sobre temas irrepresentables. ¿Qué relación encuentra Mayorga entre el teatro y la vida real, si es posible esta distinción? ¿Cómo expresan sus personajes esta dualidad?

Para Mayorga el arte es útil cuando tiene la capacidad de producir un disenso, un disenso que puede brotar a través de la representación de personajes y situaciones grises. Poniendo un espejo en el escenario en el que el espectador se mire cara a cara con su otro yo, el dramaturgo evita la tendencia del espectador a deslizarse al lugar de la víctima salvaguardando su inocencia pues “Nada es más atractivo que una buena conciencia y nada aplaudirá el espectador con más fuerza que su propia belleza moral” (Mayorga, 2019, pág. 68).

Tenemos entonces dos pilares, dos focos fundamentales de los que parte el pensamiento del autor, dos actitudes éticas, hacer un teatro responsable con las víctimas de la historia, necesidad que lo llevará a la filosofía de la historia de Benjamin y, hacer un teatro responsable con el espectador que no le dicte lo que debe pensar influido por Rancière. ¿Podría el modelo de Mayorga superar la dicotomía maestro-alumno que según Rancière, es el mal atontador del teatro?

1.4. MÉTODO DE PENSAMIENTO Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos F1 y F2 si $a_1 + a_2$ (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos).

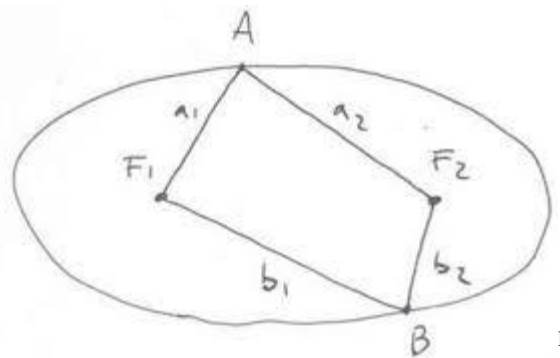
Juan Mayorga, *Elipses. Ensayos 1990-2016*

La idea de elipse es central en el teatro de Mayorga pues la estructura de sus piezas deviene en un teatro dialéctico que pretende enfrentar al espectador con su doble, característica indispensable para situarlo en la *zona gris*, concepto creado y discutido por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* (1986) que, como veremos unas páginas adelante, será el seno del pensamiento del autor.

El shock constante que ocupa la vida del hombre moderno separa al hombre de la tradición, de la comunidad, para envolverlo en la individualidad y el aislamiento. Por ello el concepto *zona gris* será utilizado estéticamente como elemento distanciador que induzca al espectador a la duda sobre la moral hegemónica.

La figura que presento a continuación será clave para entender el pensamiento del autor, así como la estructura del presente trabajo. De la tensión entre el *Foco 1* en el que enmarco el pensamiento filosófico del autor que atiende a la parte estética influido fuertemente por Benjamin y, el *Foco 2*, donde su pensamiento ético se pone de relieve a partir de dos ideas

fundamentales, testimonio e igualdad de las inteligencias siguiendo a Rancière, surgen una serie de tensiones de las que nacerá el último capítulo de mi trabajo: *Constelaciones*. *Constelaciones* se encuentra en un espacio gris, un espacio donde por medio de conexiones entre distintos trabajos del autor, así como de otros autores en los que podría haberse inspirado, fecunda el deseo de diálogo. El pensamiento de Mayorga es un pensamiento dialéctico en el que filosofía y teatro entran en conversación para hacer aparecer constelaciones improbables, que dan como resultado un *teatro gris*, un teatro intespestivo que interpela al espectador desde una imagen del pasado. La elipse, figura matemática que permite al dramaturgo unir filosofía y teatro, será esencial para entender la epifanía que encierra su producción teatral.



Si Walter Benjamin utiliza la imagen de la elipse para hablar de la obra de Franz Kafka, en el presente trabajo la figura será utilizada para escudriñar los mecanismos que pone en pie el autor para atender a una responsabilidad ética con las víctimas de la historia, así como con el espectador para no caer en un teatro paternalista que dicte de un modo moralista la resolución al problema presentado en escena.

Benjamin confiesa en una carta a Gershom Scholem el 12 de junio de 1938, que los focos de una elipse: “muy alejados entre sí, son determinados, por un lado por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad” Benjamin (como se citó en Mayorga, 2016). La estructura dramática de las piezas de Mayorga se encuentra atravesada por la elipse, conecta puntos muy distantes que sin embargo al verse atravesados por tensiones abren un campo de preguntas, es un pensamiento doble. El espectador, como Benjamin, pasará

¹ Ilustración. *Elipse benjaminiana*. Dibujo hecho por Juan Mayorga. En *Elipses. Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uña RoTa. (2016).

por la ciudad presentada en escena viendo ambos planos de la misma: verá las ruinas del capitalismo en forma de mercancía que es la imagen que domina la actualidad y la ciudad de las huellas de los vencidos, de la que solo quedan destellos pero que puede asaltar la imagen presente. Cuando Benjamin observa un objeto lo hace imaginándolo como foco de posibles elipses ocultas.

Este espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra. (Mayorga, 2016a, pág. 18)

Para Mayorga la imagen de la elipse es productiva en cuanto permite el rodeo como método de pensamiento, “observar el objeto como foco de una elipse es, por cierto, rodearlo de un modo más productivo que trazando a su alrededor una circunferencia, en que los puntos de vista a ocupar son equidistantes de la cosa observada” (Mayorga, 2016a, pág. 18). De este modo el campo de tensiones que aparecerá de la unión de F1 y F2 nacerá la imagen dialéctica, “que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable” (Mayorga, 2016a, pág. 18). Mayorga defiende que este es el lugar del artista, del historiador, del científico, del filósofo.

Una mirada que, cuando entra en un lugar, ve elipses –una mirada que vincula puntos distantes; que incluso vincula un punto interior, a la vista, con otro exterior (invisible) al lugar, rompiendo los límites con éste- podría ser, me parece, una caracterización de la mirada filosófica. (Mayorga, 2016a, pág. 19)

La imagen dialéctica, una imagen que pone de relieve la contemporaneidad de los espectadores y de los hechos históricos representados en escena provoca el deseo de crítica, de diálogo interno y externo pues al mirar una imagen el espectador es asaltado por las huellas de los que fueron.

La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido Más la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consuma, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido, de lo perdido insalvablemente. (Benjamin, 2008b, pág. 291)

La imagen dialéctica pondrá en tensión el presente del espectador por la aparición de una ruina del pasado. A partir de este hecho pretende abrir un diálogo en cada espectador, producir una conciencia crítica sobre los hechos representados en escena. La finalidad

que persigue el autor con la utilización de la imagen dialéctica no es el adoctrinamiento del espectador para producir un conocimiento, sino que sigue el camino contrario, a través de la imagen dialéctica el dramaturgo quiere hacer dudar al espectador sobre lo dado, lo conocido, quiere situarlo en una *zona gris* donde entre en cuestión que parte tiene en la barbarie acontecida y en la ocultación de la memoria de los vencidos.

Benjamin pensaba que por medio de un *shock estético* se podían alterar los regímenes de sensorialidad y dedicó gran parte de su obra a buscar nuevas técnicas artísticas para crear una nueva forma de recepción donde la sociedad recuperara la experiencia entumecida por la ideología del progreso. Consideraba que través del arte adecuado el ciudadano podría salir de la norma capitalista y emprender una lucha a favor de los oprimidos para que la barbarie dejara de repetirse. Para Benjamin es necesario hacer una nueva lectura de la historia donde las víctimas sean los protagonistas para que su testimonio sea escuchado y despierte la empatía del espectador haciendo que se interese en conocer la historia sepultada bajo el velo del progreso. Pero esta nueva lectura de la historia debe partir de las ruinas del pasado, de la memoria de los vencidos, de la imaginación del espectador. Así Mayorga busca un espectador productivo que ponga en cuestión la violencia que contiene el lenguaje, su poder para convencer, lo que velan o muestran las palabras. “La transfiguración se produce no en el escenario, sino en la imaginación del espectador. sucede porque el espectador la desea, y la misión del actor consiste en provocar ese deseo” (Mayorga, 2019, pág. 54).

Como veremos en *Verdad inintencional y el método del trapeero*, Benjamin veía en el teatro dialéctico de Brecht la posibilidad de producir una voluntad crítica en el espectador. Benjamin atisbaba en el teatro brechtiano una ventana hacia la emancipación, pensaba que por medio de los elementos de extrañamiento el ciudadano moderno podía tomar conciencia de los mecanismos opresores de su entorno. Pero como expliqué anteriormente este modelo de teatro es descartado por Rancière por la voluntad explicadora del Brecht. El filósofo francés entiende que para que los distintos regímenes de sensorialidad entren en conflicto es necesario un *disenso* y esto no es posible con una voluntad explicadora. No obstante, como veremos a lo largo del trabajo, Mayorga utiliza la *zona gris* como elemento de extrañamiento haciendo que la identificación del espectador con la víctima quede relegada a un segundo plano para inducir un pensamiento dialéctico en el espectador.

la ruptura estética ha instalado una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. (Rancière J. , 2010, pág. 61)

Mayorga quiere producir un disenso, una ruptura, una pregunta, un shock con carácter reflexivo. El dramaturgo ennoblece al espectador hasta hacerlo protagonista del espectáculo, por ello huye de un teatro paternalista que dicta al espectador lo que debe pensar. La imaginación del espectador será la estrella del hecho teatral, influido por Benjamin, estará al servicio de la recepción del espectador, su misión será establecer un diálogo dialectico con el receptor.

De acuerdo con Benjamin, cada lector ha de buscar ante cada texto una estrategia orientada a la desarticulación, despliegue y consumación de dicho texto. Toda la obra de Benjamin —no solo sus piezas más fragmentarias— está escrita para un lector productivo. (Mayorga, 2003a, pág. 10)

Para Mayorga, el arte debe producir disenso, disenso en la sensorialidad del espectador y para ello considera que puede ser fructífero reutilizar de una forma estética el concepto *zona gris*. En el siguiente capítulo estudiaremos el surgimiento del término *zona gris*, las condiciones sociales que lo hacen proclive, los usos que hace Primo Levi del concepto y las aproximaciones de otros supervivientes como Jean Améry, Bruno Bettelheim o Giorgio Agamben entre otros, a la teoría de Levi. El autor mediante la *zona gris* induce al espectador a la duda, al conflicto, es interpelado sobre su posición ante el daño ejercido a la víctima, puesto que el daño social es un mal evitable del que debemos avergonzarnos como sociedad debido a que se lleva a cabo bajo el consentimiento y en nombre de todos. Nuestra responsabilidad como ciudadanos ante tales hechos es preguntarnos ¿qué posición tomamos como espectadores del eterno partido que se disputa en nuestras ciudades?

2. PRIMO LEVI Y LA LUCHA POR EL TESTIMONIO

Queríamos ahora invitar al lector a reflexionar sobre qué sentido pueden tener en el Lager nuestras palabras “bien” y “mal”, “justo” e “injusto”; que juzgue cada uno, en base al cuadro que hemos delineado y a los ejemplos arriba expuestos, cuánto de nuestro común mundo moral puede resistir más acá del hilo espinado.

Primo Levi, *Si esto es un hombre*

Primo Levi nació en Turín el año 1919 en el seno de una familia liberal judía. Se licenció en química en la Universidad de Turín en 1941 y en 1943, en plena guerra mundial, se unió a un grupo judío de Resistencia tras la invasión alemana en Italia. El 13 de diciembre de ese mismo año fue arrestado y entregado por la milicia fascista al ejército de ocupación rojo alemán al declararse judío, si hubiera dicho que era un partisano lo habrían fusilado. El 21 de febrero de 1944, con veintitrés años, fue deportado y enviado a Monowitz, uno de los campos de concentración de Auschwitz donde permaneció diez meses. Era el prisionero 174517. Nunca quiso desprenderse ni ocultar el tatuaje, decía que le servía para recordar lo que había vivido. Su vida fue perdonada por su utilidad como químico y fue uno de los veinte supervivientes de los seiscientos cincuenta judíos con los que llegó al campo. Este hecho es esencial en su obra pues el sentimiento de culpa, culpa por ser salvado donde otros tenían que morir, será central en su análisis de los campos de concentración. Poco tiempo después de la Liberación por la llegada del Ejército Rojo a Alemania, en 1945, comienza a escribir el primer texto de su trilogía autobiográfica *Si esto es un hombre*, que fue publicado en 1947. Tomaba notas en el campo de concentración para no olvidar los detalles, “ningún dato ha sido inventado” señala en el prólogo de *Si esto es un hombre*. Levi quería testimoniar para educar al lector no para conmovirlo, por eso evitaba dar detalles que promovieran el morbo hacia la violencia:

Para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima ... creo en la razón y en la discusión como supremos instrumentos de progreso y por ello antepongo la justicia al odio.

(Levi, 2003, pág. 185)

El testigo es la figura central de la obra de Primo Levi. “Luchó no para sobrevivir sino para testimoniar” (Reyes-Mate, 2009, pág. 1). Reyes Mate señala que la exigencia moral llevará a Levi a convertirse en escritor. No pretende hacer grandes revelaciones sino hablar documentadamente del pasado para avisar del peligro que corremos en las

sociedades modernas, por ello se dedicó a visitar escuelas buscando una comunicación con los jóvenes para que lo ocurrido no se olvidara, para que “quedara cristalizado en la memoria colectiva” (Reyes-Mate, 2009, pág. 3). Para entender lo que aconteció en Auschwitz es necesario conocer los testimonios de aquellos que estuvieron, hay que contar con las experiencias subjetivas de los presos de los campos porque:

un historiador del arte, un arqueólogo puede contar maravillas sobre las pirámides de Egipto. Valorará su novedad, el genio que la creó, los logros en técnica y arte que supuso su creación, pero sólo quien acarreo las piedras y levantó los sillares y vio cómo morían de agotamiento los que allí trabajaban, sólo ese tendrá la llave de la verdad de las pirámides. (Reyes-Mate, 2009, pág. 4)

Levi considera que el verdadero testigo, que es el que conoce toda la verdad, no ha vuelto para contarlo o ha vuelto mudo. Se refiere a los “musulmanes”, recibían ese nombre por el tambaleo de su cuerpo al borde de la muerte, que le recordaba al movimiento de los rezos de un musulmán. Parecían cadáveres ambulantes, el agotamiento del cuerpo y el sufrimiento les hacía perder la idea de todo límite ético.

Su vida es breve pero su número desmesurado; son ellos los *müselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no-hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarles vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiados cansados para comprenderla. (Levi, 2003, pág. 96)

Esta es la paradoja a la que nos enfrentamos ante el testimonio según Levi: quien realmente ha vivido toda la experiencia de los campos, quien vio las cámaras, no ha vuelto para contarlo.

Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos los musulmanes, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración hubiera podido tener un significado general. (Levi, 2017, pág. 73)

No debemos interpretar las palabras de Levi como un reclamo a la falta de autoridad de los supervivientes para testimoniar acerca de la “Gorgona”. Al contrario, sabiendo que

no pueden hablar por los hundidos, que es imposible testimoniar por su silencio, tienen el deber moral de recordar que el hecho de que nadie pueda hablar de Auschwitz tras las cámaras de gas, -entre otras muertes-, es la prueba definitiva de que Auschwitz existió.

2.1. LA ZONA GRIS

Levi se siente en la obligación de hablar haciendo palpable el silencio de los que no pueden testimoniar, pues la incomprensibilidad del Holocausto se debe precisamente al proyecto de olvido sobre el que se había estructurado. Los *Sonderkommandos* eran unidades de trabajo de prisioneros creadas por los nazis cuya finalidad consistía en llevar a sus compañeros a las cámaras de gas para posteriormente deshacerse de los cuerpos. Les llamaban “cuervos del crematorio” y la degradación de los trabajos que eran obligados a hacer, temiendo por su propia vida, envilecía su carácter hasta ser temidos por sus compañeros. Eran reclutados normalmente por su fuerza física y, aunque tenían algunos privilegios, su muerte estaba asegurada.

Nada debía quedar. Los cuerpos debían ser quemados, los huesos triturados y las cenizas aventadas en las corrientes de los ríos o transformadas en abonos de los campos. Ningún rastro físico del crimen para que la humanidad no pudiera recordar. Se buscaba el exterminio físico de un pueblo y también el exterminio moral, es decir, borrar de la conciencia de la humanidad la aportación del pueblo judío a la cultura del mundo. En eso es único y por eso hubo que crear una figura jurídica nueva que de alguna manera se hiciera cargo de la inmensidad del crimen. Así entró en el moderno derecho “el crimen contra la humanidad”.
(Reyes-Mate, 2009, pág. 6)

La necesidad de comprender tales hechos llevará a Primo Levi a reflexionar sobre la moral de las víctimas y los victimarios en los campos de exterminio, pero lejos de encontrar una respuesta a la pregunta planteada en el primer libro de su trilogía, *Si esto es un hombre*, será en *Los hundidos y los salvados* (1947) donde elaborará un concepto para describir una zona que cambia el devenir de la filosofía del Holocausto, el concepto *zona gris*. Primo Levi describe el término de la siguiente forma: “Es esa zona de ambigüedad que irradia de los regímenes fundados en el terror y la sumisión” (2017, pág. 53).

Habitar la *zona gris* del *Lager* es ser en un espacio donde los límites entre víctima y victimario se confunden al involucrar a la víctima en la propia destrucción de su vida y la de sus iguales. Cuanto mayor es la opresión en el campo, mayor es la posibilidad de

colaboración del oprimido con el poder para luchar por su supervivencia. Pero el borramiento de la línea que separa víctima y victimario no hace que la culpa se comparta, Primo Levi quiere dejar claro que el sufrimiento de la víctima es injusto mientras que el del verdugo no porque ha tenido capacidad de elección. Este es el punto de intransigencia para Levi, llamará enfermos mentales a aquellos que no entiendan dicha diferencia.

Levi consideró el *Lager* como un gran experimento social que podía moldear al hombre en unas condiciones extremas. La *zona gris* sirvió como arma de autoaniquilación en un sistema donde la división *amigo-enemigo* era fracturada para provocar la vergüenza y la culpa en los presos de los campos de exterminio al sentirse partícipes y por lo tanto culpables del horror que acontecía a su alrededor.

Sin llegar a definir el concepto *zona gris*, Levi ya había reflexionado sobre la ambigüedad que caracterizaba el comportamiento de los dirigentes en *El rey de los judíos*, escrito que forma parte de *Lilit y otros relatos* y cuyo protagonista es Chaim Rumkowski, presidente del *Judenrat* o Consejo Judío de gobierno del gueto de Lodz en Polonia de 1939 a 1944. Rumkowski se autoproclamó héroe necesario identificándose con el modelo nazi del hombre providencia. Para Levi la única explicación posible para entender el comportamiento de Rumkowski es que, de tanto decirlo, “debió de convencerse progresivamente a sí mismo de que era un *mashiach*, un mesías, un salvador de su pueblo, cuyo bien deseó al menos a intervalos” (2020b, pág. 657). Paradójicamente, a la vez que se identificaba con el modelo alemán también se identificaba con los pueblos oprimidos. En 1944, provocado por el avance del Ejército Rojo en Polonia, los alemanes decidieron cerrar el gueto y Rumkowski fue enviado a Birkenau junto a su familia, donde fueron asesinados en una cámara de gas.

El cargo de presidente (o decano) de un gueto era algo intrínsecamente abominable, pero era al fin y al cabo un cargo: constituía un reconocimiento, suponía un peldaño más arriba en el escalafón y confería autoridad; y no cabía duda de que a Rumkowski le gustaba la autoridad. (Levi, 2020b, pág. 655)

Para Levi, Rumkowski no fue ni un monstruo ni tampoco un hombre como los demás pero esto no lo eximía de su responsabilidad

sin embargo, se pueden buscar atenuantes a su comportamiento: un orden infernal, como lo era en nacionalsocialismo, ejerce un tremendo poder de seducción del que es difícil zafarse. En vez de santificar a sus víctimas, las degrada y las corrompe; las hace semejante a él y se rodea de grandes y pequeñas

complicidades. ... La suya es la historia fastidiosa e inquietante de los Kapos, de los jerarquillas de retaguardia, de los funcionarios que firman todo, de todo aquel que sacude la cabeza pero consiente, de quien dice “si no lo hiciera yo, lo haría otro peor que yo”. (Levi, 2020b, pág. 660)

Rumkowski es un espejo en el que ver las pasiones de nuestras sociedades, “su fiebre es la nuestra” (Levi, 2020b, pág. 660).

Con la creación del concepto *zona gris* Levi quiere evitar la reducción en el pensamiento que nos lleva a que simplifiquemos las relaciones de poder en el campo de concentración y la separación entre oprimidos y opresores. En *Los hundidos y los salvados*, Levi señala que tendemos a la simplificación por tres factores principales: *Factor epistemológico*, para poder comprender las relaciones entre seres humanos tendemos a esquematizar el lenguaje y el pensamiento; *factor antropológico*, esta tendencia a la simplificación tiene su raíz en nuestro origen animal, por eso tendemos a interpretar la historia con una división *amigo-enemigo*; y, *factor moral*, la simplificación que según Levi también surge de un imperativo moral que nos obliga a entender la historia en la dicotomía bien-mal. Esto desemboca en un entendimiento de la historia en torno a víctimas y verdugos y “son los buenos los que han de ganar, si no el mundo estaría invertido” (Levi, 2017, pág. 33).

El título *Los hundidos y los salvados* es un homenaje al *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante, obra que le permitió seguir conservando la humanidad recordando sus versos y enseñándoselos a sus compañeros. Levi cuenta cómo a través de la recitación de la *Divina Comedia* los prisioneros de los campos de concentración se emocionaban porque les permitía recuperar algo que los distinguía de los animales. El arte en un mundo creado para que precisamente sólo cumplieran con las funciones biológicas de los animales era un alivio importante. Tanto el término “hundido” como “salvado” aparecen en el *Infierno*. Los “hundidos” en la obra de Dante están en el círculo de los adivinos donde ya no hay piedad, deben continuar en un limbo donde la historia ya está acabada. En cambio, “salvados” es un término lleno de duda pues cuestiona si han sido salvados por sus méritos o los de otro. Esta duda es la esencia de la *zona gris*.

el Lager muestra el resultado de todas las filosofías y políticas que buscaban un nuevo hombre: en mitad del siglo XX, el hombre ya sólo se entiende en términos de hundido o salvado. Así establece la paradoja de que el hombre sólo perdiendo lo que le permite vivir con los otros como hombre puede seguir siendo, al menos

en cuanto ser físico, hombre. ... el término salvado es claramente irónico.
(Galcerá, 2014, pág. 60)

La *zona gris* no obedece a una condición humana, sino al poder que arrebatan los verdugos a la víctima: el poder de ser víctimas. La primera lección que recibían los prisioneros al llegar al campo de concentración es que no hay un por qué, no es posible apoyarse en una justificación para la tortura ni para el trato que recibían los prisioneros. François Rastier insiste en que “Auschwitz priva al infierno mismo de sentido” (Rastier, 2005, pág. 101) y esta es la principal diferencia con el infierno de Dante, la ausencia de sentido que a pesar de todo lograba hacer creíble la culpa en la víctima. “Lo que no puede soportar el hombre, más que el sufrimiento, es que este no tenga sentido” (Nietzsche, 1981, pág. 185).

2.2. LA DESHUMANIZACIÓN DE LA VÍCTIMA Y EL DESDOBLAMIENTO DEL VICTIMARIO

El daño moral que genera el “mal de culpa” en las víctimas de la Alemania nazi viene provocado por dos hechos: la implicación de la víctima en la barbarie contra sus iguales y la falta de herramientas para comprender y ser comprendidos. Muestra de ello fue el suicidio de muchos de los supervivientes del Holocausto como consecuencia de la implicación de las víctimas en el daño y la pérdida de la percepción del mundo como lugar seguro:

con el primer golpe... cae lo que nosotros llamamos provisionalmente la confianza en el mundo... Aquel que ha sido sometido a la tortura es desde entonces incapaz de sentirse en casa en el mundo. El ultraje del aniquilamiento es imborrable... Haber visto a su prójimo volverse contra él engendra un sentimiento de horror para siempre incrustado en el hombre torturado. (Améry, 2001, pág. 90)

El psicoanalista austriaco Bruno Bettelheim señala que lo más doloroso para los judíos no eran las acciones odiosas y destructivas de los nazis, sino la omisión del resto por terminar con esa situación. Primo Levi lo resume como “locura de unos pocos y necio y vil consenso de muchos” (Levi, 2010, pág. 36). Y a estos últimos los califica de “culpables en menor medida, pero siempre despreciables, los muchos que consintieron a sabiendas y los muchísimos que evitaron saber por hipocresía o poquedad de ánimo” (Levi, 2010, págs. 155-156).

Existe un mal de (o por) consentimiento debido a que la condición necesaria para que ese mal se perpetre es precisamente la indiferencia del pueblo, ese daño se ha podido producir “porque iba a ser consentido” (Arteta, 2010, pág. 24).

Judith Shklar (2013), siguiendo a Emerson, considera que en la política actual debemos inclinarnos antes por el “partido de la memoria” que por el “partido de la esperanza” pues este último deviene en la creencia en el progreso. Considera que la función de la política debe ser el “control de daños”, es decir, la prevención de la crueldad que entiende como “la deliberada imposición de daños físicos –y, secundariamente, emocionales- a una persona o a un grupo más débil por parte del más fuerte con el objetivo de alcanzar algún fin, tangible o intangible, de este último” (Shklar, 1998, págs. 8-9). Para ello, el método más adecuado es “institucionalizar la sospecha”:

Sólo una población desconfiada puede encomendarse a velar por sus derechos, quitarse de encima el miedo y hacer sus propios proyectos, ya sean éstos grandes o modestos. (1984, pág. 238)

Sólo una población que duda, que desconfía de la ley del progreso puede avanzar en la lucha contra el daño social.

Levi se sentía culpable por haber sido salvado donde otros tuvieron que morir: para sobrevivir en el Lager había dos opciones, ostentar algún privilegio, o tener la fortaleza necesaria para no desistir en la lucha por su vida. Generalmente los supervivientes eran médicos, cocineros, amigos de alguna autoridad, Kapos, organizadores, etc. La *zona gris* es una zona de “protekcja” -en yiddish y polaco “privilegio”-. “Sobrevivir sin haber renunciado a nada del propio mundo moral, fuera de grandes y directas intervenciones de la fortuna, sólo fue concedido a unos pocos. De la medida de los santos y los mártires” (Levi, 2003, págs. 83-84).

La utilización de términos como “organizar” en los campos de exterminio no es baladí, pues a través de este término se hablaba de los prisioneros equiparándolos con la mercancía. El término “organizar” fue utilizado fuera y dentro de los campos como forma esencial de la economía nazi. Fuera de los campos “organizar” era sinónimo de las transacciones e intercambios de favores entre la dictadura y el pueblo, pero en el campo este término se relacionaba con la supervivencia:

En el contexto de Lager, esto se refería a una amplísima gama de transacciones y situaciones sociales, especialmente al mercado negro que, de forma más o

menos amplia, constituía el fondo de la economía de la supervivencia, donde se podían comprar unos gramos más de pan, unos zapatos que calzaran bien, ropa, un cigarrillo o una simple cuchara; se podían obtener beneficios en el trabajo, en el alojamiento, en la enfermería e incluso en las selecciones; hasta llegar a “organizar” música, artículos de lujo y fiestas. (Galcerá, 2014, pág. 58)

Jean Améry, cuya teoría política del resentimiento estudiaré más adelante, también profundiza en este concepto. “Al intelectual le hacían sufrir expresiones como ... “organisieren” con que se aludía a la apropiación indebida de objetos” (Améry, 2001, págs. 57-58). Existen documentos que avalan que la utilización de términos como “muerte” o “cadáver” no eran permitidos dentro de los campos de exterminio, en especial a los *Sonderkommandos*. La aniquilación de la humanidad de los presos se iniciaba en los trenes a los que la población más débil no sobreviviría, los trenes iban atestados y los viajeros eran obligados a hacer sus necesidades fisiológicas en ellos. Primo Levi describe en *Los hundidos y los salvados* un episodio en el que deben hacer sus necesidades en las vías del tren entre las miradas avergonzadas de los alemanes. Así la deshumanización es llevada a su máximo esplendor incluso antes de llegar a los campos. Como veremos en el análisis de los médicos Ferdinand Meyer y Eduard Wirths a continuación, este proceso de deshumanización permitía matar la piedad para facilitar los asesinatos.

Primo Levi estuvo bajo el mando de Ferdinand Meyer^{II} en el laboratorio de Buna. Meyer era uno de los empleados del jefe del *Kommando* de química en Auschwitz, el doctor Pannwitz. Tras la publicación de *Si esto es un hombre*, le envió una copia de su libro en versión alemana y una carta preguntándole si se acordaba de él y de los dos compañeros que trabajaron en su equipo de laboratorio. En 1967, Meyer le envió una carta a Levi para pedirle que se vieran para así superar el terrible pasado ya que “a su conocimiento nunca había llegado elemento alguno que pareciese indicar una tendencia a la matanza de judíos” (Levi, 2020e, pág. 575).

Era una carta de ocho folios e incluía una foto que me estremeció. El rostro era “aquel” rostro; aunque envejecido, y al mismo tiempo ennoblecido por obra y gracia de un fotógrafo experto, lo seguía sintiendo a cierta altura por encima de mí pronunciando aquellas palabras de compasión distraída y momentánea: “¿Por qué está usted tan inquieto?”. (Levi, 2020e, pág. 573)

^{II} En su relato *Vanadio*, cuento que forma parte de *El sistema periódico*, Meyer es llamado L.Müller.

Levi atisbó por sus palabras que Meyer no había entendido nada a pesar de leer su testimonio:

en mi libro notaba una superación del judaísmo, una puesta en práctica del precepto cristiano de amar a los propios enemigos y un testimonio de fe en el hombre. ... Me hacía un honor que no merecía al atribuirme la virtud de amar a mis enemigos. No, a pesar de los lejanos privilegios que me deparó su trato, y aun cuando no hubiera sido un enemigo mío en el estricto sentido del término, no era capaz de amarlo. Ni lo amaba, ni tenía ganas de verlo. (Levi, 2020e, pág. 576)

En septiembre de 1967 Levi recibe la llamada de Meyer para pedirle que lo perdone antes de morir, algo que Levi no fue capaz de hacer pues, aunque no buscaba venganza, tampoco podía amar al enemigo ni perdonarlo. No se consideraba el representante de todas las víctimas para concederle ese perdón ni quería exponerse a perder la compostura.

No me consideraba con fuerzas para ostentar representación de los muertos de Auschwitz, y tampoco me parecía sensato reconocer en Müller al representante de los carniceros. Yo me conozco; no estoy dotado de rapidez polémica, el adversario me distrae, según le escucho corro el peligro de prestarle crédito; el desdén y el juicio certero los recupero luego, cuando estoy bajando las escaleras, cuando ya no sirven para nada. Me convenía seguir por carta. (Levi, 2020e, pág. 573)

En diciembre de ese mismo año Meyer murió y para Levi fue un hecho triste pues lejos de encontrarse un estereotipo nazi se encontró con un “ejemplar típicamente gris”, “uno de los escasos en el país de los ciegos” (Levi, 2020e, pág. 571). Levi quería exponer con este relato que el encuentro entre víctima y verdugo es el encuentro entre dos hombres, dos rostros que pertenecen a la misma especie y pueden ser reconocidos, “la realidad resulta siempre más compleja que la invención, menos peinada, más tosca, menos rotunda. Es muy raro que permanezca en un solo plano” (Levi, 2020e, pág. 571).

Otro personaje de crucial relevancia en el análisis de la *zona gris* fue doctor Eduard Wirths, uno de los médicos nazis analizados por Hermann Langbein, comunista austriaco que estuvo en Dachau y Auschwitz bajo su mandato. En *Primo Levi y la zona gris*, David Galcerá desarrolla que, probablemente, la cualidad de medio judío que ocultaba Wirths, le obligaba a no mostrar sentimientos de piedad, ya que su situación era privilegiada en el campo. Para Hermann Langbein había una diferencia entre los médicos que actuaban

por crueldad y los que lo hacían por ambigüedad. Wirths fue seducido por el nacionalsocialismo y se sentía atraído por la genética humana y la higiene racial pero su sentimiento de culpa hizo que después del Lager se suicidara. Langbein afirmó que Wirths ayudó a mejorar las condiciones de vida de muchos prisioneros e incluso ayudó a muchos a salvarse.

Convencido por Langbein, paró las inyecciones de fenol para no provocar epidemias. Los prisioneros del Lager lo reclamaban porque con él descendía el número de muertos. ... Wirths se oponía a las matanzas, aunque él quería estar en las rampas de selección como médico ..., y a veces seleccionaba él mismo los condenados. ... Tampoco le importó llevar a cabo experimentos con el tifus, para que judíos que igualmente morirían sirvieran para salvar muchas vidas alemanas. (Galcerá, 2014, pág. 86)

El psiquiatra estadounidense Robert Jay Lifton defiende que Wirths fue un buen hombre que sucumbió a la maquinaria de Auschwitz, y que esta paradójica ambigüedad aparece por el desdoblamiento de la persona, el *doubling*. Cada una de su mitad, de su *self*, actúa como un ser entero que se activa o desactiva según la situación.

Actuaban hipotéticamente, “como si no...”: Para evitar la culpabilidad se sumergían en la “ciencia médica” y, como Himmler, sustituían la cuestión moral por la de la propia supervivencia al horror que había que soportar manteniéndose decentes. A ello contribuía que se descargara sobre los médicos judíos la culpabilidad, creando una cadena de complicidades en el trabajo. (Galcerá, 2014, pág. 87)

Una condición esencial para que el sentimiento de culpa aminore e incluso desaparezca mediante el fenómeno del *doubling* es la confianza en la ideología del progreso. Benjamin en *Sobre el concepto de historia* desarrolla que la fe en el progreso justifica que para que el curso de la historia progrese es necesario hacer ciertos sacrificios. En definitiva, la creencia en el progreso radica en la noción de historia como devenir lineal donde los crímenes acontecidos se justifican por el bien de la humanidad. Así, el desdoblamiento al que asistimos en la carta de Meyer hace que se desdibuje la línea entre verdugo y víctima mediante el alegato de que no sabían lo que estaba ocurriendo. Levi explica que incluso Meyer le habló de situaciones que no habían ocurrido:

Era él, Müller, el responsable de la organización del laboratorio de Buna; aseguraba que no había sabido nada de aquel examen, y que había sido el mismo quien nos escogió a los tres especialistas, y especialmente a mí. Según esta

versión, improbable pero no imposible, yo le debía a Müller mi supervivencia. Afirmaba haber mantenido conmigo una relación casi de amistad entre iguales, haber charlado conmigo de problemas científicos, y haber pensado mucho, en aquella coyuntura, sobre cuales eran “los preciados valores humanos que otros hombres destruían por brutalidad”. ... Seguramente era una cosa que él había contado a mucha gente, y no se daba cuenta de que la única persona en el mundo que no podía prestarle crédito era precisamente yo. (Levi, 2020e, págs. 574-575)

El desdoblamiento es una característica humana aprehendida que facilita la buena conciencia del verdugo que, si no mira, si no sabe, si se excusa en que los crímenes no podían haber sido evitados por él, como alegó la mayoría en los Juicios de Núremberg, no es culpable. Pero lo paradójico es que el hecho de tenerse que respaldar en esa doble moral demuestra que el individuo tiene conocimiento de que sus actos producen daño, en caso contrario no hubiera tenido que actuar “como si no”. Para Levi, como escribió en una carta a Hety Schmitt-Mas el 18 de octubre de 1966, el problema principal que había ocurría en la Alemania de la posguerra era que “quienes deberían sentirse culpables no se sentían así, y que quienes eran inocentes, en cambio, se sentían culpables” Levi (como se citó en Galcerá, 2014). Eran las víctimas las que en muchas ocasiones restablecían la humanidad de los verdugos. Pero considerar que todo aquel que sufre es víctima, para Levi es reducirlo todo a sufrimiento plural cuando la víctima, a diferencia del verdugo, no tuvo elección.

2.3. AMÉRY Y LA PÉRDIDA DE CONFIANZA EN EL MUNDO

Hanns Chaim Maier, conocido como Jean Améry, no era un judío militante pero Auschwitz lo forzó a serlo: “la imposibilidad de ser judío se torna en obligación de serlo” (Améry, 2001, pág. 44). El filósofo vienés, que coincidió con Levi en el campo aunque nunca llegaron a conocerse, era reticente a la noción *zona gris*. Le llamaba “perdonador”, consideraba que “perdón y olvido forzados mediante presión social son inmorales” (Gómez, 2008, pág. 9). Para Améry no era la víctima la que debía hacer un ejercicio de comprensión, sino el verdugo.

Mientras que Levi empezó a escribir apenas salió del campo, Améry tardó veinte años en escribir su testimonio *Más allá de la Culpa y la Expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia* (1966), que escribió cuando ya tenía 54 años. A diferencia de Levi, él no escribe para comprender lo inconcebible sino para denunciar lo que ocurrió: “Soy una víctima y no perdonaré, pareciera ser su principio de acción”

(Gómez, 2008, pág. 9). Le parecía obsceno el olvido porque el daño atentaba contra la dignidad y la pertenencia a un grupo donde reconocerse miembro de una comunidad política. El sentimiento generalizado entre los supervivientes era el exilio, es decir, más allá de lo físico el daño era epistémico. Améry quiere hablar del daño meta-físico, de la pérdida de la confianza en el mundo como lugar donde estar a salvo.

Améry ve en el resentimiento una “personal protesta contra la cicatrización del tiempo como proceso natural y hostil a la moral” (Améry, 2001, pág. 160), a partir de la cual es posible desempeñar una función histórica. Recordemos que Améry pertenecía al partido comunista y era seguidor de la teoría de Marx como otros revolucionarios que defendían el resentimiento como potencial emancipador del proletariado. Para el autor el resentimiento no tiene nada que ver con la moral de esclavos que señalaba Nietzsche en *La genealogía de la moral* (1887) en la que se niega la propia autonomía, sino con convertir una experiencia personal en un programa en contra del olvido. Améry lucha también en contra del progreso, en contra de las teorías psicológicas que tratan el resentimiento como una enfermedad, porque

las montañas de cadáveres que nos separan no se pueden aplanar ... mediante un proceso de interiorización, sino, por el contrario, mediante la actualización, o dicho con mayor exactitud, la resolución del conflicto irresuelto en el campo de la acción de la praxis histórica. (Améry, 2001, págs. 149-150)

Sin embargo, para Levi perdonar no consiste en olvidar porque según desarrolla en el apéndice de *Si esto es un hombre*, si alguien se arrepiente de algo que ocurrió en el pasado ya no es la misma persona. Aun así, clarifica que él no ha perdonado a los alemanes y ni siquiera los comprende, lo intenta, pero no puede. “Si comprender es imposible, conocerlo es necesario” (Levi, 2003, pág. 175). Para Levi es imposible entender en el sentido de excusar ni eximir de responsabilidades, “el esfuerzo por comprenderlos se nos muestra vano y estéril” (2002, pág. 28), así “tal vez lo que pasó no se puede comprender, tal vez *no se debe* comprender, porque comprender es casi justificar” (2003, pág. 175). Además, este acercamiento nunca debe hacerse desde “ponerse en lugar de”, es decir, hay que evitar el entendimiento emocional y buscarlo solo de forma racional. Levi tampoco pide al lector ponerse en el lugar de las víctimas, sino que lo acompañemos en su recuerdo. El testimonio de Levi es el testimonio de la ausencia, es el testimonio por aquellos que no pueden testificar, es el develamiento de la falta.

No podré decir si lo hemos hecho, o lo hacemos, por una especie de obligación moral hacia los que han enmudecido o por librarnos de su recuerdo, pero lo cierto es que lo hacemos movidos por firme y persistente impulso. (Levi, 2017, pág. 73)

En los campos de exterminio cambia el parámetro social, la norma que rige es “aquí no hay un por qué”, por lo tanto, la víctima debe adaptarse al vil sistema si quiere sobrevivir. Casi todos se sentían culpables de no haber ayudado al otro en algún momento, la vergüenza y la culpa surgen de la fractura en la división amigo-enemigo.

Nada semejante ha ocurrido nunca, ni habría sido concebible, con las demás categorías de prisioneros, pero con ellos con “los cuervos del crematorio”, las SS podían cruzar las armas, de igual a igual o casi. Detrás de este armisticio podemos leer una risa satánica: está consumado, lo hemos conseguido, no sois ya la otra raza, la antirraza, el mayor enemigo del Reich Milenario; ya no sois el pueblo que rechaza a los ídolos. Os hemos abrazado, corrompido, arrastrado al polvo como nosotros. También vosotros como nosotros y como Caín, habéis matado a vuestro hermano. Venid, podemos jugar juntos. (Levi, 2017, pág. 48)

El campo según Agamben se constituye en un espacio de excepción en el que la regla es anulada. “El campo es el espacio que se abre cuando el estado de excepción comienza a transformarse en regla” (Agamben, 1998, pág. 53). Por tanto, el campo se constituye como un espacio en el que todo es posible. “Sólo en la medida en que los campos constituyen, en el sentido que se ha visto, un espacio de excepción en el que la ley está íntegramente suspendida, todo en ellos es verdaderamente posible” (Agamben, 1998, pág. 54). Quienes se encontraban en los campos se movían en una zona difusa entre exterior e interior, entre lícito e ilícito en la que toda protección jurídica se hallaba suspendida para la víctima. Los judíos eran privados de sus derechos como ciudadanos, fueron despojados “de todo estatuto político y reducidos integralmente a la vida desnuda (nuda vita)” (Agamben, 1998, pág. 54). La privación de los derechos de la víctima llegó al punto de que cometer cualquier daño contra ellos no era concebido como un delito. “La “protección” de la libertad que se halla en la Schutzhaft [custodia protectora] es, irónicamente, protección contra la suspensión de la ley que caracteriza a la emergencia” (Agamben, 1998, pág. 52).

En *Última Navidad de Guerra*, Levi nos cuenta cómo la norma en los campos eran los celos y la desconfianza, sentimientos que nacían de la vileza de la situación. Cuando estaba en Monowitz, Levi recibió un paquete de su hermana y su madre que contenía

chocolate autárquico, galletas y leche en polvo. Este fue un importante acontecimiento, porque además de recibir alimentos en un lugar donde la muerte por inanición era algo natural, constatar que todavía había alguien que lo esperaba fue una caricia metafísica, “ese paquete, inesperado, improbable, imposible, era como un meteorito, un objeto celeste, cargado de símbolos: de valor inmenso y de inmensa fuerza viva. Ya no estábamos solos: se había establecido un vínculo con el vínculo de fuera” (Levi, 2020d, pág. 833). Pero el paquete les acarrea un problema con los compañeros, si alguien se enteraba de sus posesiones les robarían así que Alberto ideó un plan.

Eran galletas no muy buenas, pero de aspecto atractivo; podríamos apartar dos paquetes para obsequiar al Kapo y al veterano del barracón. Según Alberto, ésta era la mejor inversión: nos otorgaría prestigio ... nos remunerarían con indulgencias varias. El resto del paquete lo consumiríamos nosotros ... en el mayor secreto posible. (Levi, 2020d, pág. 834)

Conforme pasaron los días, vieron como la mirada de sus compañeros cambió hasta que los bienes de Levi terminaron siéndole hurtados mientras se aseaba. Pero el conflicto moral se extiende tras su liberación y vuelta a los parámetros morales de antes de entrar en los campos, los parámetros que no están “más acá del bien y del mal”. Levi generalmente habla de vergüenza y no de culpa pero no parece que haga una distinción clara entre ambos sentimientos. Primero en *Los hundidos y los salvados* escribe “El sentimiento de vergüenza y culpa que coincidía con la libertad reconquistada era muy complejo” (Levi, 2017, pág. 65). Y, unas páginas después afirma “muchos han experimentado vergüenza, es decir, sentido de culpa” (Levi, 2017, pág. 128). En *Tiempos de memoria, tiempos de víctimas* (2008), Sánchez Gómez extrae de la obra de Levi, Semprún y Améry los diferentes pensamientos que provocan la culpa en las víctimas.

- Culpa por no haberse rebelado, a pesar de haber sido en muchas circunstancias envilecido.
- Culpa de no haber ayudado al que lo necesitaba e incluso al que lo solicitó.
- Culpa de estar vivo en lugar de otro.
- Culpa de la liberación, culpa ajena, sentido de abatimiento, de angustia.
- La culpa de haber sobrevivido –de ser uno de los “salvados”- por ser culpable (por haber colaborado con el verdugo para obtener privilegios y así haber aguantado hasta la llegada de los rusos).

- La culpa de ser el testigo de lo no-vivido, pues los verdaderos testigos fueron los muertos
- Y la culpa más terrible, la culpa de ser hombre, porque los hombres habían construido Auschwitz.

Hacia el final de *Los hundidos y los salvados*, Levi expone que en la mirada de los rusos pudo ver cómo sintieron la misma vergüenza ante la deshumanización de lo que estaban viendo que los prisioneros cuando les observaban. A pesar de las diferentes estrategias por las que optaron los supervivientes en la tentativa de superar lo ocurrido, tanto Primo Levi como Jean Améry terminaron quitándose la vida. Primo Levi se suicidó el 1987, un año después de publicar su obra *Los Hundidos y los Salvados*. Jean Améry lo hace en 1978 dos años después de acabar *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la Muerte Voluntaria* (1976), en la que ya daría pistas sobre lo que llama un “temperamento suicidario”. Bruno Bettelheim también se suicidó en 1990 a los 87 años, quizá el hecho de suicidarse a tan larga edad tiene que ver con un acto político de reconocimiento “para dominar los traumas del pasado con objeto de que este pasado pueda dejarse de lado y cese de obsesionar a las generaciones venideras” (Bettelheim, 1981, pág. 10). Son solo algunos de los nombres de tantos que cedieron a la muerte por la necesidad ineludible de descansar frente a un pasado que los atormentaba.

2.4. LA “BANALIDAD DEL MAL” Y LA DEFORMACIÓN DE LA ZONA GRIS

Frente a la vergüenza de los supervivientes, los verdugos se definieron desde la negación de la misma. Actuaron como si nunca hubieran oído hablar de los campos de exterminio, no se sentían responsables, pero que no se sintieran responsables no quiere decir que no lo hubieran sido, “tal vez eran hombres mediocres, pero no exentos de una voluntad de mal” (Galcerá, 2014, pág. 278). Améry, cuya teoría se basa en el resentimiento y el dolor como tentativa de superación, no podía concebir que Hannah Arendt hablara de banalidad del mal para referirse a los nazis:

No existe pues la “banalidad del mal”, y Hannah Arendt, que se refirió a ello en su libro sobre Eichmann, conocía al enemigo del hombre sólo de oídas y lo observaba sólo a través de la jaula de cristal. (Améry, 2001, pág. 87)

Améry reivindica que la tortura era la esencia de los campos y, “torturaban sobre todo porque eran verdugos” (Améry, 2001, pág. 95). Además, vislumbraba el peligro que conllevaba defender que fueran simples burócratas que obedecían órdenes ya que esta idea oculta el rostro del verdugo y la culpa recae sobre la víctima.

La teoría de Levi se simplifica cuando es confundida con el término “banalidad del mal”. Lejos de ayudar al entendimiento de las condiciones que dieron lugar al exterminio, la trivialización del concepto lleva al desplazamiento y consecuente desaparición de la figura del testigo.

Arendt en su obra sobre Eichmann deja de hablar de “mal radical” para hablar de “banalidad del mal”. Así defiende que el problema de Eichmann para ser cómplice de los crímenes que se cometieron en el Holocausto es su falta de reflexión y no su maldad, aunque “tal irreflexión puede causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizás, a la naturaleza humana” (Arendt, 1999, págs. 434-435).

El mal no es nunca “radical”, que sólo es extremo, y que carece de toda profundidad y de cualquier dimensión demoníaca. Puede crecer desmesuradamente y reducir todo el mundo a escombros precisamente porque se extiende como un hongo por la superficie. Es un “desafío al pensamiento”, ... porque el pensamiento trata de alcanzar una cierta profundidad, ir a las raíces y, en el momento mismo en que se ocupa del mal, se siente decepcionado porque no encuentra nada. Eso es la “banalidad”. Sólo el bien tiene profundidad y puede ser radical. (Arendt, 2005)

Es decir, para Arendt, pensar es el instrumento necesario para combatir el mal, por tanto, solo aquellos con un pensamiento crítico consiguieron no ser arrastrados por la moral dominante de la Alemania nazi. Quizá esta reflexión de Arendt refleja la misma dificultad para comprender que desasosegaba a Levi, pero Galcerá subraya una diferencia sustancial entre ambas teorías:

Levi es un testigo, no habla como historiador ni como filósofo, sino como alguien que ha sobrevivido a Auschwitz y que escribe como desahogo y como testimonio. ... Al ahondar en los mecanismos de deshumanización, en lo que Arendt llamaba “mal radical”, Levi encontró que la peor creación del Lager ... el prisionero-cómplice que colaboraba en su propia destrucción ... La zona gris era una creación diabólica, más allá de lo que Kant y Arendt entendieron como “mal radical”. (Galcerá, 2014, pág. 277)

La aportación de Arendt ha cooperado en la deformación del término, algo sobre lo que ya alertaba Primo Levi que podía ocurrir si se aplicaba el término *gris* a las personas: las diferencias entre víctimas y victimarios podían diluirse. La teoría de Arendt que exponía que el mal, generalmente, era consecuencia de una incapacidad de reflexión sobre el bien

y el mal y que por ello esa ignorancia podía ser perdonada, consiguió darle la razón a Eichmann que en su defensa alegaba que era un mero burócrata que sólo cumplía órdenes.

Eichmann -por citar un nombre infausto- pensaba que en otras circunstancias él se habría comportado no peor que los demás y que, en las singulares suyas, los demás no habrían actuado mejor que él. ... Lo cierto, no obstante, es que él fue cómplice de aquellas circunstancias que le auparon a encumbrado administrador del genocidio mientras otros rehusaron heroicamente entregarse al horror. Los criminales potenciales no se confunden con los criminales actuales, igual que no todos los que pudieron ser héroes llegaron a serlo. (Neiman, 2001, pág. 81)

Recordemos que los usos que hace Levi en su obra del concepto *zona gris* son múltiples: En *sentido literal*, para hablar de las zonas de complicidad entre víctimas y verdugos; para tratar las *sociedades totalitarias*, revisionistas o negacionistas, (también se refiere a los Consejos judíos con este término por su colaboración con el nacionalsocialismo); para referirse a nuestras sociedades como *sociedades grises* por la omisión a la ayuda que las caracteriza, aunque no quería que este término se utilizara fuera del Lager; y, por último, el gris como *condición humana* que para Levi se bifurca en la *zona gris* entendida como condición ambiental y los hombres grises. Lo problemático de aplicar el termino gris a las personas es que las diferencias entre víctimas y victimarios se diluya como ocurre en la teoría de Arendt.

En Italia el término se aplicó para estudiar las instituciones psiquiátricas y penitenciarias. Esto fue problemático porque a mitad de los años 60 del siglo XX la asociación que se hacía entre el Lager y las instituciones anteriormente señaladas desdibujaba el Lager como lugar de exclusión. También el funcionamiento de las fábricas era comparado con el Lager por las estructuras de dominio desde la empresa y desde las estructuras sindicales ya que el poder para someter al trabajador también se ejerce buscando la abyección de los dominados a través de los privilegios. Para Levi esta comparación solo puede hacerse como metáfora o alusión porque en el Lager los abusos eran la razón ser, su única finalidad, no un castigo.

Puesto que para que sea posible el mal social es necesario el consentimiento de los espectadores, término que como hemos visto sugiere pasividad, en el siguiente epígrafe estudiaré la *zona gris* en relación a las sociedades. Para Levi la vergüenza debe formar parte de la identidad del hombre post-Lager pues solo a través de ella se puede reparar algo de la injusticia cometida. La pregunta *Si esto es un hombre* afecta al testigo y al

verdugo, pero sobre todo al espectador-lector porque si Auschwitz se hizo materia fue gracias apoyo directo o indirecto del pueblo.

2.5. EL PARTIDO QUE SEGUIMOS JUGANDO. LA “FRATERNIDAD EN LA ABYECCIÓN”

Como Rumkowski, también nosotros nos hemos dejado deslumbrar por el poder y el dinero de tal manera que hemos olvidado nuestra fragilidad esencial: hemos olvidado que todos nos hallamos encerrados en un gueto, que el gueto está precintado, que fuera del recinto se encuentran los señores de la muerte y que no muy lejos de él nos está esperando el tren.

Primo Levi, *El rey de los judíos*

Para Primo Levi en el ejercicio de comprensión se puede cometer el error de simplificar los hechos debido a que el ser humano tiende a reducir a un esquema lo cognoscible. El espectador-lector tiende a simplificar la historia “pero el esquema en el que se ordenan los hechos no siempre es posible determinarlo de modo unívoco y, por eso, puede suceder que distintos historiadores entiendan y construyan la historia de modos incompatibles entre sí” (Levi, 2017, pág. 16). La historia popular y los programas educativos escolares se ven afectados por esta simplificación que lleva consigo el entendimiento de los acontecimientos desde la bipartición amigo-enemigo.

Este es el motivo de la enorme popularidad de espectáculos deportivos como el fútbol, el béisbol y el boxeo, en los cuales los contendientes son dos equipos o dos individuos, definidos e identificables, y, al final del juego, habrá vencidos y vencedores. Si empatan, el espectador se siente engañado. (Levi, 2017, pág. 16)

El espectador quiere que el juego finalice con unos ganadores y unos perdedores que identificará como buenos y malos, “puesto que son los buenos quienes deben ganar; si no el mundo estaría subvertido” (Levi, 2017, pág. 16).

Levi relata en *Los hundidos y los salvados* que hubo un partido de fútbol durante un descanso en el “trabajo”. Las SS organizaron un partido de fútbol entre ellos y los *Sonderkommando*, es decir “entre una representación de las SS que estaban de guardia en el crematorio y una representación de la Escuadra” (Levi, 2017, pág. 23). Al partido asistieron militantes de las SS y el resto de la Escuadra de los *Sonderkommando* haciendo apuestas y aplaudiendo “como si en lugar de estar ante las puertas del infierno el partido se estuviese jugando en el campo de una aldea” (Levi, 2017, pág. 23). Levi ficcionaliza sobre este hecho en *Las dos banderas*, cuento que pertenece a *Última Navidad de Guerra*. Cuenta que existían dos pueblos, Lantania y Gunduwia, cuyos habitantes habían estado

siempre enfrentados por la propiedad de un volcán. Un día los gobernantes de ambos pueblos organizan un partido de fútbol en Lantania, al que va como espectador Bertrando. Bertrando es habitante de Lantania y odia de una forma irracional todo lo que tiene que ver con Gunduwia, desde los colores de su bandera, amarillo y marrón, hasta las características estereotipadas de los gunduwios.

Bertrando sintió fluir por toda la columna vertebral un escalofrío glacial y candente, como una estocada que le hendiera las vértebras. Sus ojos mentían, no podían transmitirle ese doble mensaje, aquel si-no imposible, desgarrador. Sintió a un tiempo grima y amor, en una mixtura que lo envenenaba. Vio a su alrededor una multitud dividida como él, escindida. Sintió que todos sus músculos se contraían, dolorosamente, los aductores y abductores enemigos entre sí, los lisos y estriados y los del corazón, incansables; que secretaban tumultuosamente todas las glándulas, inundándolo de hormonas en lucha. Se le cerraron las mandíbulas como aquejado de tétanos y se derrumbó como un bloque de piedra. (Levi, 2020c, pág. 839)

El partido de fútbol articula la teoría de Giorgio Agamben sobre la *zona gris*, el partido representa la “fraternidad en la abyección”, expresión que toma prestada de Rousset y que también utilizaría Cavani. “Víctima y verdugo son igualmente innobles, la lección de los campos es la fraternidad de la abyección” Rousset (como se citó en Levi, 2017).

Detrás de este armisticio podemos leer una risa satánica: esta consumado, lo hemos conseguido, no sois ya la otra raza, la antirraza, el mayor enemigo del Reich Milenario; ya no sois el pueblo que rechaza a los ídolos. Os hemos abrazado, corrompido, arrastrado en el polvo con nosotros. También vosotros como nosotros y como Caín, habéis matado a vuestro hermano. Venid, podemos jugar juntos. (Levi, 2017, pág. 23)

Agamben interpreta el partido de fútbol del que nos habla Levi en *Las dos banderas* como el partido al que todos asistimos desde el público, una metáfora de las sociedades modernas en las que nosotros somos los jugadores. “Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cifra perfecta y eterna de la “zona gris”, que no entiende de tiempo y está en todas partes” (Agamben, 2000, pág. 25). Mientras la sociedad eluda su responsabilidad frente a las injusticias, mientras no tenga una conciencia crítica que la movilice para detener los sometimientos del hombre sobre el hombre, el partido no habrá terminado. El *gris*, como

reitera Mayorga, seguirá extendiéndose por Europa. “Como ciudadano, siento que, en la medida en que consentimos injusticias, que aceptamos formas de barbarie o de acoso al hombre por el hombre, estamos entrando en la zona gris” (Mayorga, 2016b). Según Agamben, el instante de normalidad que constituye el partido de fútbol, esa pausa de humanidad en medio de la catástrofe, es el verdadero horror del campo:

Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cifra perfecta y eterna de la “zona gris”, que no entiende de tiempo y está en todas partes. De allí proceden la angustia y la vergüenza de los supervivientes, “la angustia inscrita en todos del “tohú vavòhu”, del universo desierto y vacío, aplastado bajo el espíritu de Dios, pero del que está ausente el espíritu del hombre: todavía no nacido y ya extinto”. ... Es también nuestra vergüenza, la de quienes no hemos conocido los campos y que, sin embargo, asistimos, no se sabe cómo, a aquel partido, que se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no llegamos a comprender ese partido, sino logramos que termine, no habrá nunca esperanza. (Agamben, 2000, pág. 25)

Los espectadores somos los que hoy jugamos ese partido de fútbol y la interrupción del campo, -el partido-, es lo ininterrumpido en nuestras vidas cotidianas. “El campo como localización dislocante es la matriz oculta de la política en la que vivimos todavía, que debemos aprender a reconocer a través de todas sus metamorfosis” (Agamben, 1998, pág. 55).

Levi equipara la vergüenza que debemos sentir los espectadores del eterno partido de fútbol a la que siente Josef K, el protagonista de *El proceso* (1925), la obra inconclusa de Franz Kafka. Josef K es arrestado una mañana por una razón que no conoce, así comenzará una pesadilla en la que intentará defenderse ante un tribunal de algo que no sabe lo que es. La novela proviene de un relato anterior, *Ante la ley* (1915), en la que un hombre intenta cruzar la puerta de la Ley, pero un Guardián se lo impide. Ambas piezas son una metáfora de la inaccesibilidad a la justicia. El tribunal que juzga a Josef K. es humano, no divino y, dado que está compuesto por hombres, él se siente avergonzado de ser hombre. “El lector convertido en testigo, si quiere ser consecuente, tendrá que proclamar la vigencia de una injusticia pasada, proclamación que se substanciará en ese

doble gesto de responsabilidad hacia el pasado y cambio de lógica presente” (Reyes-Mate, 2009, pág. 11).

2.6. MAL Y DAÑO: LA COMPLICIDAD DEL ESPECTADOR PASIVO

Arteta (2010) señala que la idea del mal y del bien que hoy día arrastramos en nuestras sociedades proviene de un residuo teológico de la lucha entre Dios y el Diablo. Esto provoca una sustancialización del mal, lo que aleja la responsabilidad del daño del ser humano. Así el mal se constituye como comodín ideológico y no como producto de la falta de responsabilidad de la ciudadanía. “Esa noción de ‘el Mal’, extrapolada, encarnada y proyectada en el mundo con jerarquía de Ente. ... Es el gran comodín ideológico, exorcismo de urgencia para cualquier vacilación moral” (Ferlosio, 2009).

Para entender dónde radica el significado de la palabra mal en la cultura popular debemos pensar desde la palabra hebrea *ra'*, utilizada por primera vez en las *Escrituras* para determinar la antítesis de lo bueno. La palabra *ra'* tiene un amplio significado: ‘malo’, ‘triste’, ‘feo’, ‘calamitoso’, ‘maligno’, ‘no generoso’ o ‘envidioso’, entre otros. (Gé 2:9; 40:7; 41:3; Éx 33:4; Dt 6:22; 28:35; Pr 23:6; 28:22). Las *Escrituras* señalan que Dios emplea por primera vez esta palabra para referirse al árbol del conocimiento de lo bueno y lo malo (*ra'*). En la tradición judía la capacidad de elección existía antes de la fruta, pero el mal estaba separado de la psique humana; es a partir de la ingesta de la manzana que el ser humano empieza a desear el mal por haberlo interiorizado a través de la fruta. Así nació el *hara yeitzer*: la inclinación al mal.

En la tradición cristiana, en cambio, el pecado original no parte de la fruta como portadora del mal porque todo lo que había creado Dios *fue bueno* (Génesis 1:12), es el acto de desobediencia lo que propicia la caída del hombre. De este modo la humanidad hereda el pecado y la culpa de Adán y Eva. En la Biblia el mal irá asociado a Satanás como elemento externo al hombre que le incita a pecar. La debilidad para oponerse al mal será una característica indisociable del ser humano, no hay hombre que esté libre de pecado aparte de Jesús. Este enfoque del mal como característica propia del ser humano es el comodín ideológico al que se refiere Sánchez Ferlosio. El ser humano libera así la responsabilidad de sus actos en la culpa de Adán y Eva por tanto, solo dando paso a la antropodicea será posible superar una moral que exculpa a la humanidad del mal como producto de ella misma.

El mal, creado por un ser superior al hombre, también puede ser provocado ante los pecadores. Ejemplo de ello es el *Diluvio universal* o *Las diez plagas de Egipto* enviadas para castigar a los hombres. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre el mal (ra`) asociado a la pecaminosidad del hombre y los males como castigos merecidos: las plagas se consideran males justos para aplacar a los malhechores que lejos de haber sido castigados con la muerte, puesto que se arrepintieron, tendrán la oportunidad de encontrar un nuevo camino para vivir inmerecidamente.

En la actualidad debemos diferenciar entre dos tipos de males: los *males naturales* y los *males sociales*. Los males o catástrofes naturales serán definidos como los necesarios ya que son inevitables, solo se puede reducir el daño que producen. Debido a esto no debería llamárseles males: son desgracias fortuitas en las que el hombre solo es un sujeto paciente. En cambio, los males sociales sí parten de una voluntad. Carlos Thiebaut distingue los males naturales y humanos a partir de la dicotomía mal y *daño*. El *daño* será el mal innecesario, el mal que podría no haber sido, aquel que podría haberse evitado: “El daño es innecesario, pues, por partida doble: en primer lugar, porque podemos impedirlo; en segundo lugar, porque debiéramos, de forma moralmente necesaria, impedirlo” (Thiebaut, 1999, pág. 16).

Bruno Bettelheim, tras su experiencia en los campos de Dachau y Buchenwald, sostiene que en el pasado las catástrofes eran generalmente naturales frente a las catástrofes del siglo XX que son provocados por el hombre como un impulso de muerte de casta freudiana, “solo de este mal tiene sentido decir que no debe ocurrir, porque de los otros la misma expresión carece de sentido al menos moral” (Arteta, 2010, pág. 3). El *mal social*, o *daño*, suele ser utilizado con un carácter instrumental para la obtención de un fin:

Hacer el mal es hacer sufrir a alguien ... Por consiguiente, sea ética o política, toda acción que disminuya la cantidad de violencia ejercida por unos hombres contra otros, disminuye el nivel de sufrimiento en el mundo ... antes de acusar a Dios o de especular sobre un origen demoníaco del mal en Dios mismo, actuemos ética y políticamente contra el mal. (Ricoeur, 2006, págs. 60-61)

Pero no solo tienen poder quienes hacen el mal sino también quienes permiten que se sea posible hacerlo. El mal social público se fundamenta en la justificación de los medios por un bien mayoritario. Según Agamben el campo está lejos de ser un hecho histórico, una anomalía que pertenece al pasado, “sino en algún modo como la materia oculta, el nomos

del espacio político en el que vivimos todavía” (Agamben, 1998, pág. 52). El campo es un pedazo de territorio en el que la norma jurídica que protege los derechos del ciudadano es anulada, pero no un espacio exterior

Lo que está excluido en él, según el significado etimológico del término excepción (*ex-capere*), *capturado fuera*, es incluido mediante su misma exclusión. Pero lo que ante todo es capturado de este modo en el ordenamiento es el estado de excepción mismo. (Agamben, 1998, pág. 53).

La esencia del campo consiste en la “materialización del estado de excepción” (Agamben, 1998, pág. 53), un espacio donde sólo puede existir la vida biológica, por lo que determina que nos encontramos frente a un campo cada vez que se cree una estructura similar separadamente de la naturaleza del daño que se produzca en ellos. Así, el campo constituye para Agamben el símbolo político de la modernidad. El mal consentido por muchos hace que se diluya la responsabilidad entre todos. Un mal, una culpa de tantos se traduce en un mal de nadie:

El mal por acción es el mal por antonomasia, el visible, el de autoría fácil de identificar y -al menos en cierta medida de efectos cuantificables, aquel que en mayor grado puede suscitar la conciencia individual o colectiva del daño. Por el contrario, este otro daño procurado más bien por la dejación de muchos, como en general ofrece los rasgos opuestos al anterior (aunque se trate del mismo mal, sólo que contemplado desde la abstención que lo permite), pasa más inadvertido y no concita el mismo sentimiento de responsabilidad en sus sujetos; o sea, en los que se tienen por no-autores. (Arteta, 2010, pág. 19)

La complicidad negativa se vuelve activa mientras el espectador sigue pasivo. En la omisión de socorro por parte de los terceros se fundamenta la justificación para la barbarie de los verdugos, pues si no se ha rechazado, ha existido un permiso de la ciudadanía para perpetrar los crímenes.

Según Shklar tendemos a valorar como una injusticia aquel acto que vulnera alguna regla ética conocida, por tanto, solo consideramos víctima a un sujeto si su queja se ajusta a las prohibiciones gubernamentales. Shklar (2013) desarrolla que si esta condición no se da la sociedad verá la injusticia como una desgracia fortuita pero no como algo “realmente injusto”. Para la autora ningún modelo usual de justicia ofrece “una visión ajustada de lo que es una injusticia, porque se aferran a la creencia infundada de que podemos conocer y trazar una distinción estable entre lo injusto y lo desafortunado” (Shklar, 2013, pág. 37).

Esto nos hace proclives a ignorar la injusticia pasiva. Según Levi el hombre solo puede remediar el daño ejercido desde la vergüenza reflexiva. Mientras para Kant la vergüenza produce impotencia para Levi solo desde la vergüenza puede acontecer algo parecido a la justicia. “Somos hombres, pertenecemos a la misma familia humana a la que pertenecían nuestros verdugos” (Levi, 2010, pág. 31).

El consentimiento cómplice es un modo de cometer el mal además de un requisito imprescindible para que se perpetre, “el infierno no son los otros, sino más bien la ausencia de todo otro” Marion (como se citó en Arteta, 2010). En la ciencia política se denomina a esta conducta como *non-decision*, que ya es una forma de decisión “como componente pasivo de sucesos en curso, posee consecuencias públicas verificables, lo mismo porque consolida el *statu quo* o porque permite que unas acciones en marcha se refuercen” (Arteta, 2010, pág. 21).

Debemos dejar de ser espectadores en nombre de los cuales se cometen los crímenes contra la humanidad, debemos dejar de dar por sentado que el mal no tiene que ver con nosotros, la antropodicea tiene que llegar porque, diciéndolo con Benjamin, si el Mesías no es encarnado en los hombres como fuerza colectiva, el Mesías no va a llegar.

Otra limitación que nos encontramos para hacer memoria del daño pasado, se debe a la lejanía que suscitan los hechos si entendemos la historia como un devenir lineal. Pero como apunta Primo Levi, precisamente porque los testigos directos no están para hablar es necesario recordar su historia haciendo tangible la falta, haciendo evidentes nuestras limitaciones historiográficas para dibujar la historia de las víctimas debido al olvido institucional impuesto. Todorov descarta que “el simple hecho de mantener los recuerdos del pasado garantiza nuestra virtud” (Todorov, 2003, págs. 224-225). Por eso hay que hacer memoria como el Ángel de Klee, volando hacia adelante, pero con la mirada puesta en el pasado, pues solo desde el recordatorio del daño que nunca debió ocurrir es posible romper la complicidad con el verdugo.

Debemos salvar la memoria de las víctimas en el caso del pasado, proteger su vida y dignidad amenazadas en el caso del presente; la conciencia nos encomienda recordar y condenar el daño pasado, pero oponernos al mal actual para impedirlo o mitigarlo. (Arteta, 2010, pág. 13)

Si el mal social público tiene su origen en la decisión de un poder político y se fundamentará en la justificación de los medios por el fin de un bien mayoritario, nuestro deber es mejorar las posibilidades colectivas y políticas para que ese mal no se produzca.

Pero, ¿cómo hacerlo en una cultura que embota los sentidos, corrompe la empatía y con ello la disposición a mostrarse vulnerable y acoger la vulnerabilidad del otro? ¿Es posible que, por medio del teatro de Juan Mayorga, el ciudadano pueda recuperar las redes de interdependencia? Y si esto es así, ¿qué mecanismos debe de poner en marcha el autor para despertar del shock metropolitano al espectador moderno? Todas ellas son preguntas sobre las que reflexionaré en el siguiente capítulo o, *Foco I* de nuestra elipse, donde nos adentraremos en la raíz y posibles modelos de recepción a partir de los que el dramaturgo ha podido construir su dispositivo estético.

3. FOCO 1. LA CRISIS EN LA RECEPCIÓN DEL ARTE

Como falta tiempo para pensar y conservar el sosiego en el pensamiento, no se estudian ya las opiniones divergentes: nos limitamos a odiarlas. En el enorme apresuramiento de la vida, el espíritu y la mirada están acostumbrados a una visión y a un juicio incompleto y falso, y todos se parecen al viajero que conoce los países y las poblaciones sin abandonar el ferrocarril.

Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*

3.1. LA MODERNIZACIÓN DE LA CIUDAD Y EL NACIMIENTO DEL HOMBRE *BLASÉ*

Angustia, repulsión y horror enorme despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos.

Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios de siglo XX una gran población que, en un inicio había tendido a expandirse hacia lo rural, se instala en la ciudad en busca de un nuevo modo de vida laboral. Para el estudio sobre la ciudad tomaremos como referente la ciudad de Berlín puesto que Benjamin analiza los elementos metropolitanos que hacen mella en el ciudadano moderno a partir de la ciudad alemana, donde se estaba preparando el caldo del fascismo. Berlín despunta como la mayor ciudad moderna de Europa a principios de siglo XX, entre 1800 y 1900 su población crece hasta un 900%. En 1848 Berlín se coloca como la cuarta ciudad más grande de Europa contando con 407.000 habitantes, incluso llega a doblar la cifra en 1871 cuando se convierte en la capital del Reich, 800.000 habitantes. Berlín seguirá creciendo hasta el siglo XX donde se convierte en la ciudad más densa seguida de Londres. En la primera treintena del siglo XX Berlín cuenta con cuatro millones de habitantes incluyendo las pequeñas poblaciones próximas que son asimiladas a la ciudad. El abandono de la población del sector rural para concentrarse en ciudades hará que hasta el 70% de la población llegue a vivir en las urbes. Así surge la *masa* formada por los obreros y la clase media que se ocuparán de los sectores de producción de las ciudades. “La masa urbana se erige así como una de las figuras referenciales de la modernidad” (Castellano, 2016, pág. 55).

La visión cotidiana de una multitud en movimiento supondría quizás un espectáculo al que la vista tendría que adaptarse. Si esto se quiere aceptar como conjetura, no parece imposible suponer que, tras haber cumplido esta tarea, no habría recibido mal las ocasiones de confirmarse en posesión de aquella nueva

adquisición. El procedimiento de la pintura impresionista, que embolsa la imagen en el tumulto de las manchas de color, sería entonces reflejo de experiencias que a la vista del habitante de la metrópoli se han hecho corrientes. (Benjamin, 2008b, pág. 231)

Georg Simmel, en su estudio sobre la ciudad y la mercancía diserta sobre la formación del individuo en la gran urbe y considera que las alteraciones que produce el nuevo sistema metropolitano en el ciudadano se dan de una forma inconsciente para el sujeto. La percepción del tiempo como devenir lineal, tranquilo y sin sobresaltos tecnológicos que tenían los trabajadores rurales es reconfigurada con la llegada a las fábricas.

Junto al exhaustivo control temporal de la producción de las fábricas y la creación de la jornada laboral, empieza a florecer el nuevo ocio como forma de tener *tiempo propio*. El tiempo propio no se entendía en los contextos rurales en los que el trabajo es planificado por los propios trabajadores y forma parte de la vida como proceso natural para la supervivencia de las sociedades. En cambio, el tiempo en las industrias es intercambiado por un salario, es decir, ese tiempo pertenece al patrón, así surge la necesidad de desahogo en un tiempo de ocio fuera de las fábricas. Paradójicamente en este tiempo propio el ritmo laboral seguirá presente, el trabajador extiende su estado de absorción dentro del proceso productivo a todos los ámbitos de su vida.

El tempo ‘impaciente’ específico de la vida moderna indica no sólo el ansia de un rápido cambio de los contenidos cualitativos de la vida, sino también la potencia que adquiere el atractivo formal de los límites, del comienzo y del final, del llegar y del irse. (Simmel, 1988, pág. 36)

El proceso de aceleración del tiempo también será incentivado por los elementos automovilísticos que aparecen debido a las nuevas necesidades de desplazamiento en las ciudades.

En cuanto al peatón, que antes compartía espacio con los demás elementos móviles, será ahora segregado a un espacio de ‘tráfico lento’ tanto para protegerlo, como para facilitar el ‘tráfico rápido’ de la red de transportes urbana. A partir de este tipo de transformaciones físicas, las velocidades que se imponen, tan diferentes al pasado, contagian al peatón de un ritmo más acelerado, al tiempo que requieren de él una vigilancia más acentuada. (Castellano, 2016, pág. 61)

Para Siegfried Kracauer, la constante transformación de la ciudad no deja lugar a la rememoración, la renovación de la ciudad destruye “los puentes con el mundo de ayer”

(Kracauer, 1995, como se citó en Castellano, 2016) “Nada en sus fachadas ofrece la menor detención en el tiempo” (Castellano, 2016, pág. 61). Así se diluye la dimensión histórica de las ciudades modernas.

Además, con el sistema de engranaje taylorista las fábricas incrementan la producción separando el objeto final del proceso de producción: el empleado es visto como una máquina productora a favor de las demandas del mercado. Karl Marx pensaba que este proceso oculta al trabajador el producto final hasta llegar a desconocer el producto realizado en su cadena de producción. Además, en el desarrollo constante de la misma pieza el obrero no desarrolla la creatividad que sí podía desarrollar en los trabajos rurales donde el producto se presenta como una creación del hombre y no como objeto autónomo. El trabajador es productor y consumidor del mismo producto, pero en el escaparate no lo reconoce como resultado de su trabajo; en esto consiste la fetichización de la mercancía, en el encubrimiento de los procesos de producción. Esta paradoja tendrá altas consecuencias para la vida del ciudadano ya que mediante dicho proceso se fatiga la capacidad de reflexión sobre su entorno: el productor comprará un objeto cuyo proceso de elaboración desconoce mientras la mercancía se presenta como algo divino y alejado del hombre que la ha producido. “Las fuerzas económicas de cada época despliegan formas de producción que se ajustan a su naturaleza” (Simmel, 2000, pág. 316). Ante este cambio en la recepción de los objetos, Benjamin denuncia la cosificación de los intercambios humanos a partir de su lectura de *El Capital* (1867):

Las relaciones humanas más estrechas se ven hoy afectadas por una claridad insoportable en la que apenas pueden sobrevivir. Pues como, por una parte, el dinero ocupa de manera devastadora lo que es el centro mismo de los intereses vitales y como, por otra, esto es el límite ante el que fracasan casi todas las relaciones humanas, tanto en lo natural como en lo moral desaparecen cada vez más ampliamente la confianza, el sosiego y la salud. (Benjamin, 2010b, pág. 36)

Como cumbre de lo que será la creación del nuevo tiempo, el reloj convierte el tiempo metropolitano en objetivado y homogéneo, se destruye la concepción del tiempo como tiempo subjetivo. La creación del reloj de bolsillo surge como

una medida en respuesta a la necesidad de puntualidad, que acompaña y confirma en el ciudadano un conocimiento sincrónico del tiempo a cada paso. Esta conciencia temporal contribuye a inundar de prisa los procesos y los recorridos,

estableciendo así la hegemonía de un ritmo acelerado en el contexto urbano.

(Castellano, 2016, pág. 64)

Así la recepción de la obra de arte también cambia si pensamos la fraccionalización del tiempo como extensión del tiempo de trabajo y la recepción del arte como tiempo de consumo.

Este nuevo modo de vida no deja indiferente al ciudadano moderno que no puede pasear por la ciudad sin sufrir la sobrestimulación que le producen los factores metropolitanos como el tráfico y la superpoblación. La sobrestimulación no tiene como consecuencia un mecanismo de alerta y respuesta del ciudadano ante esos factores, sino que el efecto es contrario, el ciudadano queda hastiado sin capacidad de reaccionar ante tanto estímulo.

Benjamin considera que la cultura de masas embota los sentidos imposibilitando la reflexión crítica y por tanto la movilización política. Para el autor tanto la esfera laboral como la de ocio producen una forma de alienación moderna. Todo es nuevo, breve y fácil de comprender en la nueva ciudad y esto, según Benjamin, provoca que los textos ya no sean legibles sino simplemente visibles. Además, la creación de la moda produciéndose cada vez en ciclos más cortos hará que la temporalidad se experimente de una forma más acelerada y circular. Esta forma de regeneración constante tiene como consecuencia la reinención continuada de la ciudad cuya fragmentación del tiempo será cada vez mayor a la vez que “la naturaleza transitoria de la moda nos ofrece una fuerte impresión del momento presente” (Castellano, 2016, pág. 66).

Benjamin estaba convencido de que los cambios metropolitanos del siglo XIX tendrían una gran influencia en el desarrollo del sujeto. Asimismo, Kracauer sospechaba que el dinero configuraría la conducta de la época: “el comportamiento extraeconómico del individuo, el entero estilo de vida de la época” (Kracauer, 2006, pág. 71). Para responder a los problemas provocados por la ciudad surgen nuevas disciplinas como la sociología, la psicología y el psicoanálisis. El ambiente metropolitano y la intensidad del que este es dotado generará alteraciones psíquicas como la neurastenia que será definida por Simmel como “agotamiento nervioso” (Simmel, 2013, pág. 46). La neurastenia empezará a ser diagnosticada frecuentemente y será considerada la enfermedad de la ciudad. La característica principal de la neurastenia o agotamiento nervioso es la fobia a las continuas agresiones del entorno, tanto la claustrofobia como la agorafobia son patologías asociadas por el espacio que se derivan de ella. Cabe resaltar que la neurastenia fue un término que señalaba el agotamiento diferenciándolo del de las clases bajas, mujeres u otras etnias.

Por otro lado, los espacios de la vida que no son obstruidos por las patologías derivadas de la sobreestimulación son ocupados por el hastío o el tedio. El hastío provoca en el receptor la imposibilidad de reaccionar ante tales agresiones y será denominado por Simmel *Müdigkeit*, “fatiga” (Simmel, 1977a, pág. 312). El ciudadano *blasé* o hastiado será para Simmel un fenómeno exclusivamente propio de la gran ciudad (Simmel, 2013, pág. 46). Pero el hechizo de la mercancía tiene implícita una paradoja, y es que incita al individuo a buscar la sobrestimulación para salir del hastío provocado por la misma, así el tiempo de ocio del ciudadano será destinado a la búsqueda de esos momentos de excesos metropolitanos. Simmel prevé que “una vida de placeres inmoderados puede hastiar, porque exige de los nervios las reacciones más vivas, hasta ya no provocarlas en absoluto” (Simmel, 2013, pág. 46).

La ausencia de algo definitivo en el centro de la vida empuja a buscar una satisfacción momentánea en excitaciones, sensaciones y actividades continuamente nuevas, lo que nos induce a una falta de quietud y de tranquilidad que se puede manifestar como el tumulto de la gran ciudad, como la manía de los viajes, como la lucha despiadada contra la competencia, como la falta específica de fidelidad moderna en las esferas del gusto, los estilos, los estados de espíritu y las relaciones. (Simmel, 1977a, pág. 612)

Podemos concluir que la enfermedad de la época, que recibe diversos nombres (neurastenia, tedio, melancolía, soledad, hastío, etc.), estimula en el ciudadano una necesidad de autodefensa que será la matriz de su alienación. Pero la alienación que va unida a la tristeza no es propia del sujeto sino de la abstracción interior del ciudadano en el objeto:

la tristeza es un tipo de disposición melancólica que tiende a desligarse de la condición empírica del sujeto para vincularse, de un modo interior, a la plenitud de un objeto. La tristeza ... [conlleva] un ‘abismarse’ del saber en la plenitud del objeto a la que se encuentra vinculado. ... en esta relación de plenitud con el objeto lo que se revela no es la muerte de la intención sino al revés: es su intensificación. (Galende, 2009, pág. 104)

La depresión deviene así en “la principal patología del sujeto como agente contemporáneo que se ha convertido en el único actor de su propia subjetividad” (Ross, 2001, como se citó en Castellano, 2016) y que “deriva de la falta de actuación, más específicamente de una identidad insegura, de sentimientos de insuficiencia y de la fatiga de la responsabilidad” (Ross, 2001, como se citó en Castellano, 2016).

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces como en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia afuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa. (Benjamin, 2005, pág. 131)

Tanto Benjamin como Simmel ven en el embrujo de la mercancía un fuerte potencial para atrofiar la sensibilidad y la percepción exterior del individuo pero también para el disfrute temporal. La preocupación de Benjamin por las consecuencias que podía traer para las relaciones humanas el cambio de paradigma en la producción de mercancías le llevará a interesarse, como desarrollaré en las siguientes páginas, por la salida del ciudadano de su estado de alienación por medio de un *shock estético* que induzca la reapropiación de su cuerpo. Una de sus mayores preocupaciones era la individualidad que acontece tras la sobrepoblación, pues las relaciones humanas necesitan de cierta distancia social para salvaguardar la integridad física del individuo moderno.

La masa social se convierte para el ciudadano en una condición psicológica de la modernidad. Como resultado, lo intelectual prima sobre lo emocional, lo consciente sobre lo inconsciente, lo impersonal sobre lo personal, la objetividad sobre la empatía y el hábito se transforma en algo adaptable. Cambios tan radicales en la forma del comportamiento urbano conllevan que tanto la estandarización de la vida social, como la protección ante la superpoblada proximidad, generen una alienación propiamente metropolitana. (Castellano, 2016, pág. 54)

La respuesta del ciudadano ante la rapidez y alternancia de las imágenes que suceden a su alrededor es violenta, el choque sensorial agota al individuo y a partir de la incapacidad para reaccionar ante nuevas excitaciones “con una energía de la misma intensidad” (Simmel, 2013, págs. 46-47) surge el hombre *blasé* (Blasiertheit), el hombre hastiado. Para Simmel incluso los niños despliegan este rasgo en comparación con los niños de los espacios rurales. Este conjunto de actitudes ciudadanas no deben ser entendidas como estados temporales sino como adaptaciones sociales para protegerse de la *hiperestimulación*.

La mercancía produce un bombardeo de imágenes de una forma tan veloz que el ojo y el cerebro humano no están preparados para contemplar, descodificar y decidir de una forma

consciente. Esto produce alteraciones psíquicas a un nivel inconsciente. Como consecuencia el ciudadano tiene que crear un paraguas psíquico para defenderse de la sobre estimulación que daña la psique del individuo moderno.

El fundamento psicológico sobre el cual reposa el tipo del ciudadano es la intensificación de la vida nerviosa, que proviene de una sucesión rápida e ininterrumpida de impresiones, tanto internas como externas. El hombre es un ser ‘diferencial’: su conciencia se excita por la diferencia entre la impresión presente y aquella que la precedió; las impresiones prolongadas, la poca oposición entre ellas, la regularidad de su alternancia y de sus contrastes, consumen en cierta forma menos conciencia que la rapidez y concentración de imágenes variadas, la diversidad brutal de los objetos que uno puede abarcar con una sola mirada, el carácter inesperado de impresiones todas poderosas. (Simmel, 2013, págs. 40-41)

Como ya no podemos aplicar los patrones tradicionales con los que había crecido el ser humano mientras vivía en contextos rurales se produce un efecto de extrañamiento en el ciudadano que le hará reconfigurar su psiquis y adaptarse de una forma inconsciente a la ciudad para entender lo que ocurre a su alrededor. Ejemplo de ello es la lejanía emocional que proyectamos en el otro fruto de la alta sensación de proximidad en el devenir urbano. Pero este no es el único cambio que produce el nuevo carácter de la mercancía de las ciudades: la producción en cadena altera los tiempos de trabajo acercando al trabajador a la máquina y transformando su concepción del tiempo histórico en un ciclo continuo entendido como *loop*.

La impresión que produce la moda en el ciudadano moderno según Simmel, es provocada por la superposición de dos imágenes en la mercancía: la imagen del presente es asaltada por la proyección de la imagen del pasado. Es decir, la moda se nutre de la imagen dialéctica para producir el shock: Los choques entre el tiempo pasado y el moderno componen a su vez las llamadas imágenes dialécticas, unas imágenes “relampagueantes” que permiten captar los rasgos distintivos de la modernidad en un ahora fugaz e indeterminado gracias al choque que desencadenan presente y pasado. “Para que un fragmento del pasado sea afectado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (Benjamin, 2005, pág. 472). Así, entendiendo la lejanía temporal entre ambas imágenes, podríamos considerar estas “imágenes dialécticas como imágenes-charnela, que actúan de conector entre un tiempo y otro” (Castellano, 2016, pág. 55). Kracauer y

Simmel coinciden en que cuanto más se experimenten los cambios de la moda menores serán sus ciclos y mayor la necesidad de consumir del ciudadano.

La *imagen dialéctica* funciona a modo de elipsis cuyos focos están compuestos por un lado por la experiencia del pasado que contiene la verdad histórica y por otro, la experiencia de la modernidad que empaña cualquier conocimiento de la experiencia histórica. El cambio temporal y espacial de las ciudades produce en el ciudadano un impacto que transforma su percepción sensorial anestesiando su psique y elaborando un escudo que le ayuda a protegerse de la sobrestimulación de la ciudad. Este escudo propicia que el ciudadano se aleje del otro ignorando su presencia como respuesta a la constante cercanía propia de la sobrepoblación.

Llegados a este punto nos encontramos ante la raíz del problema con el espectador contemporáneo, ¿cómo devolver al ciudadano moderno la capacidad de sentir si su adaptación al medio le ha hecho ser proclive a la individualización y la apatía en una sociedad que, citando a Simmel, es “la escuela del egoísmo” (1977a, pág. 550)? Si hasta ahora puede parecer que no existe una forma de salir de la alienación del hombre en la gran ciudad, debemos buscar la mirada crítica a través de la *imagen dialéctica* que proyectan las mercancías porque para Benjamin, si existe una posibilidad de despertar, es a través de la imagen dialéctica.

3.1.2. La imagen dialéctica. De *Erlebnis* a *Erfahrung*

La imagen dialéctica es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Walter Benjamin piensa la *imagen dialéctica* como el medio por el cual el individuo puede lograr un momento cognitivo que le provoque un conocimiento histórico: el individuo pasará así de la vivencia a la experiencia.

La modernidad entendida como *loop* va a bifurcar la experiencia en dos vertientes: *Erfahrung* como “experiencia transmisible” y *Erlebnis*, “experiencia vivida” o “vivencia”. *Erfahrung* es el conocimiento colectivo que la realidad social vela bajo la imagen del progreso y, *Erlebnis*, una experiencia individual vacía que se separa de lo colectivo y solo atiende a la experiencia proyectada por la fantasmagoría de las mercancías. Para que se produzca un conocimiento verdadero sobre la historia de la humanidad, la memoria de la vivencia o *Erlebnis* debe ser asaltada por la experiencia colectiva o *Erfahrung*.

La rememoración complementa la ‘vivencia’. En ella se precipita la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. ... La reliquia procede del cadáver, rememoración de la experiencia ya difunta que, eufemísticamente se llama vivencia. (Benjamin, 2008b, pág. 290)

Así la imagen dialéctica encierra dos partes, una parte negativa que proyecta el deseo de progreso y justifica las víctimas de la historia a la vez que su olvido y, una parte positiva cargada de tintes de pasado que contiene la historia de las víctimas de la humanidad. El progreso proyecta una imagen flamante, un avanzar constante que siempre mejora la vida de las personas. Pero el conocimiento del mito que retorna revela la falsedad de la imagen de progreso. Recordemos brevemente que la idea de progreso justifica el daño producido a las víctimas de la historia pues se apoya en que han sido sacrificios necesarios para la evolución material y social del ser humano. El progreso no es posible para la humanidad completa ya que para que unos prosperen, otros tienen que caer inevitablemente. El deseo de progreso emana a través del carácter de novedad de la mercancía: este es el riesgo al que nos enfrentamos al ser deslumbrados por ella. Benjamin se pregunta cómo es posible rescatar la imagen del pasado para que se imponga en el presente y agite la ensoñación del ciudadano ante el progreso.

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad –tarea infinita en la moral– y la idea de eterno retorno, son complementarias. Son antinomias irresolubles frente a las cuales hay que despegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. (Benjamin, 2005, pág. 145)

Para Benjamin, a través de una imagen del pasado volcada en el presente, la memoria involuntaria deja de competir con el presente para pronunciarlo. Este es el carácter de la moda que señala Simmel: “un sentimiento de presente tan intenso como pocos fenómenos” (Simmel, 1988, págs. 36-37).

Benjamin consideraba que a través de la *imagen dialéctica* se podía configurar una memoria involuntaria que penetrara en el presente acercándola a nuestro tiempo: “el verdadero método auténtico para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo) ... No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida” (Benjamin, 2005, pág. 224). Si no hacemos memoria de la experiencia colectiva no podemos entender el pasado y por lo tanto tenemos que centrar toda nuestra atención en el ahora ya que el futuro tampoco lo conocemos. Así la experiencia moderna queda volcada en el instante presente, lo que produce para Simmel que el hombre quede atrapado en la percepción volátil del tiempo, en la vacuidad de la historia.

La ruptura con el pasado, en cuya consumación se esfuerza incansablemente la humanidad civilizada desde hace más de un siglo, agudiza nuestra consciencia más y más hacia el presente. Esta acentuación del presente es al mismo tiempo, sin duda, acentuación del cambio. (Simmel, 1988, pág. 37)

Además, la defensa *anti-shock* (Chockabwehr) del ciudadano que huye de la intensidad del momento presente, constriñe la memoria colectiva dificultando su aparición. Así se disuelve la memoria involuntaria dando lugar al olvido y a la eliminación de la experiencia colectiva y transmisibile. De este modo el ciudadano integra en él las características de la modernidad propias de la experiencia vivida, -como el aislamiento y el distanciamiento social-, y como consecuencia pierde la memoria colectiva. Los ciudadanos ya no son capaces de empatizar con acontecimientos lejanos en el tiempo, no entienden una vivencia que no es la suya.

Prensa y la radio, propios del contexto urbano, se caracterizan por la naturaleza de su impacto presente en los titulares, en lo efimero de sus mensajes y en la caducidad de sus contenidos, todos ellos aspectos regidos por la ley de la

novedad. Su efecto sorpresa genera un shock inicial que intenta perpetuarse mediante el repiqueteo en bucle de los mensajes. (Castellano, 2016, pág. 80)

En *El Narrador* (1936), Benjamin denuncia esta situación de la siguiente manera: “una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2009, pág. 41). La pérdida de experiencia real y colectiva expropia la subjetividad de los ciudadanos haciéndolos a todos partículas iguales de una gran masa. El inabarcable número de estimulaciones con las que un transeúnte es bombardeado diariamente, -junto con el reparto desigual del dinero y el aumento de los precios, según Simmel-, produce una modificación de su aparato sensitivo y su psiquismo que convierte el cuerpo humano en un *tecno-cuerpo-social* (Buck-Morss S. , 1993, pág. 56).

El *tecno-cuerpo-social* forja un escudo que protege al ciudadano de las continuas agresiones de la ciudad. Para Simmel fenómenos como la intelectualización o el hastío pueden ser un buen escudo. El individualismo, la desconfianza o la antipatía parecen surgir como escudo protector para refugiarnos del medio: “la memoria es reemplazada por una respuesta condicionada, el aprendizaje por la ‘pericia’, la habilidad por la repetición: ‘la práctica no cuenta para nada’” (Buck-Morss S. , 1993, pág. 71).

La acentuación del presente produce un *shock* que acelera el proceso de pérdida de memoria colectiva. Además, la pérdida de memoria involuntaria cambia el aparato perceptivo humano haciendo que la vista resalte como el *sentido summum* de la modernidad. “Que los ojos propios del habitante de las grandes ciudades están sobrecargados de funciones en lo que hace a su seguridad es bastante claro” (Benjamin, 2008b, pág. 256). Simmel en su ensayo *Sociología de los sentidos* (1908) señala que el crecimiento del sentido visual provoca el decrecimiento del resto de los sentidos y esto aumenta la sensibilidad para lo agradable o lo desagradable. De esta forma la vista se atrofia provocando una dificultad en las facultades de síntesis. Simmel considera que existe una propensión en el ciudadano a convertirse en corto de vista lo que deviene en hacerse corto en todos los sentidos. De modo que la defensa *anti-shock visual* provoca en el ciudadano moderno una ensoñación individualista que afecta a su relación con los compañeros. La mirada pasa a ser indiferente, fría, una mirada que no mira, que concentra su atención en la protección del individuo de esa gran guerra que libra cada día, la guerra de la ciudad. Engels señala este fenómeno en su libro *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (1948):

a nadie se le ocurre dedicar una mirada a sus compañeros. La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados, resalta aquí de modo tanto más hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido. Engels (como se citó en Benjamin, 2008)

Las imágenes producidas por la gran ciudad provocan en el ciudadano moderno una serie de shocks capaces de conmocionar al sujeto inmovilizándolo tanto para el pensamiento activo como para la actuación.

Hemos visto que la imagen dialéctica se compone de una imagen brillante de progreso que lleva implícita la idea de experiencia como experiencia vivida, *Erlebnis*, y de otra imagen que devuelve a la mercancía su carácter mítico evocando en ella tiempos pasados, la experiencia colectiva o *Erfahrung*. Juntas provocan un fuerte impacto a través de la mercancía, pero mediante los shocks bélicos y metropolitanos la experiencia vivida fagocita a la colectiva dejando al ciudadano moderno falto de experiencias sociales concentrado solo en las propias. Ahora bien, si Benjamin ve en la imagen dialéctica una posibilidad para la emancipación, debe ser a través el shock ya que, aunque solo sucede durante unos instantes, provoca una fuerte resistencia en la memoria.

3.1.3. Despertar y generar memoria: el shock estético

Benjamin describe el *shock* como un impacto en la naturaleza sensitiva y cognitiva provocado por las nuevas formas de recepción. Destaca que la agitación del *shock* en la vida moderna y su consecuente bombardeo estimulativo cubren la existencia vacía de los ciudadanos. Los principales rasgos del *shock* son brevedad, carácter irreplicable e intensidad. Aunque la duración del *shock* sea muy breve produce un fuerte impacto en la memoria. Benjamin concebía esta sensación producida por el *shock* como un despertar, un despertar inseparable del extrañamiento. Es por esto que, como veremos unas páginas después, se sentía atraído por el teatro brechtiano como modelo artístico para despertar a las masas.

El shock es indisociable del asombro, de la sorpresa, es decir, no puede producir dos veces el mismo impacto, una vez sea reconocido por la memoria pierde su potencialidad. El asombro es ocasionado por una falta de experiencia anterior del acontecimiento y gracias a su carácter irreplicable se convierte en una experiencia recordada por su particularidad. El shock inmoviliza al sujeto ante el impacto pues rompe con las expectativas de una

reacción programada. Esto origina una lucha en el ciudadano por asimilar la naturaleza de lo que ve, por lo que la durabilidad del shock en la memoria será pronunciada.

Existen distintos tipos de *shock* presentes en la modernidad: el *shock metropolitano*, derivado de la metrópolis y provocado por las imágenes que esta desprende; el *shock bélico*, producido por las guerras de las cuales los soldados volvían enmudecidos; y, el *shock estético* o *artístico*, a través del cual Benjamin pensaba que se podría reestablecer la sensibilidad del ciudadano moderno. El *shock bélico* es el responsable del empobrecimiento del lenguaje tras la Segunda Guerra Mundial. El despliegue de maquinaria bélica y sus vergonzosas consecuencias terminaron en duda sobre las palabras. La imposibilidad para expresar lo que había pasado produce un cambio de pensamiento en la modernidad. Benjamin considera que tanto el *shock metropolitano* como el *shock bélico* producido a través de la cultura de masas configuran la personalidad de su generación.

El culto a las estrellas que fomenta el cine no sólo conserva aquella magia, emanación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste en el desmedrado titilar de su carácter de pura mercancía, sino que lo que es su complemento, el correlativo culto al público, exige al mismo tiempo la condición corrupta de ese público, con la cual el fascismo trata de poder sustituir su conciencia de clase. (Benjamin, 2008a, pág. 29)

Los *shocks metropolitanos* se pueden desencadenar a causa de la sobrepoblación, el desarrollo tecnológico de los medios de transporte y de comunicación, el desarrollo industrial o la aparición de nuevos tipos de ocio. Pero no pensemos ya en el ciudadano moderno como un agente pasivo agotado por el constante bombardeo de los *shocks* sino como un cuerpo que a través de la empatización con lo anorgánico de la mercancía intenta cubrir la vacuidad de su vivencia con los *shocks*. El individuo desarrolla así una adicción a la realidad ilusoria que proyectan las mercancías.

La imagen ilusoria que proyectan las mercancías será definida por Benjamin como *fantasmagoría*. La adicción a la *fantasmagoría* se debe a la necesidad de proyectar imágenes de la realidad que deseamos, es decir, el individuo intenta comprar una realidad compensatoria y en ese intento es manipulado por los medios de control social como la prensa, la publicidad, la radio o la TV, entre otros. El ciudadano quiere huir de la realidad metropolitana que lo asfixia y le produce hastío buscando la satisfacción en la *fantasmagoría*. Este placer es breve aunque intenso porque lo evade de su realidad:

durante esos instantes deja de sentirse como una mera partícula en la gran masa de la urbe. Por lo tanto, la fantasmagoría implica deseo, deseo de proyectar la imagen de la mercancía que estamos comprando. Benjamin considera que a través del carácter fetichista de la mercancía la sociedad que las produce empatiza con su carácter anorgánico.

Para Benjamin la *fantasmagoría* de nuestra sociedad viene dada por las represiones inconscientes que suelen ser producidas por la angustia, la revolución no realizada o la lucha de clases, entre otras. La *fantasmagoría* representa la imagen de la sociedad que ella misma desea proyectar como resultado de reprimir que es la productora de las mercancías. Buck-Morss señala que:

de modo distinto a como sucede con las drogas, la fantasmagoría obtiene una posición de hecho objetivo ... la intoxicación de la fantasmagoría en sí se convierte en la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria, se convierte en los medios de control social. ... Buena parte del 'arte' entra en el ámbito de lo fantasmagórico como entretenimiento, como parte del mundo utilitario. (Buck-Morss S. , 1993, pág. 78)

Nuestras necesidades están mediadas por la realidad de la ideología, es decir, por la fantasmagoría procedente de la fetichización de la mercancía. A través del dominio de las necesidades del consumidor este pierde su "yo" para poder preservar su humanidad en la superestructura capitalista, su yo ahora está compuesto por las fantasmagorías de las mercancías que porta. A través de la consumición de la fantasmagoría el individuo intenta superar las carencias del orden social en el que vive. El ciudadano moderno tiene la necesidad constante de consumir imágenes desiderativas que puedan transformar su realidad social. "La ciudad misma, con sus pasajes y sus grandes almacenes, aparece a los ojos de Benjamin como materialización de las fantasmagorías emanadas del fetichismo de la mercancía" (Zamora, 1999, pág. 136).

Para Theodor Adorno, la cultura deviene así en ideología por ser producto de un sujeto que también se ha convertido en ideología. El ciudadano se construye a través de fantasmagorías que dan como resultado la "ideología del sujeto". Adorno habla de "ideología de sujeto" para referirse al sujeto como producto de una subjetivación que empobrece su capacidad de experiencia y lenguaje. La empatización con el objeto, la subjetivación del sujeto a través de la fantasmagoría, aliena al individuo en un hechizo fetichista. Es por esto que para Adorno la crítica debía encargarse de reponer la parte

reprimida, la objetividad del sujeto para que los “impulsos de conocimientos”, lo que Benjamin llama “momentos cognitivos”, sean potenciados.

La cultura se ha vuelto ideológica no solo como el *súmmum* de las manifestaciones subjetivas del espíritu objetivo, sino también a gran escala como la esfera de la vida privada. Mediante la apariencia de importancia y autonomía, esta esfera oculta que ya no solo se arrastra como un apéndice del proceso social. La vida se transforma en la ideología de la cosificación, que es la máscara de lo muerto. Por eso, a menudo la crítica no tiene que buscar los intereses determinados de los que los fenómenos culturales forman parte, sino descifrar qué sale a la luz en ellos de la tendencia de la sociedad a través de la cual se realizan los intereses más poderosos. La crítica de la cultura se convierte en fisiognomía social. (Adorno, 2008b, pág. 21)

Por otra parte, que todo esté en venta y que el individuo tenga la constante necesidad de consumir fantasmagorías le resta claridad para determinar qué bienes son de primera necesidad, como la comida, y qué bienes de segunda, como el cine. “El cine no es menos necesario que la alimentación y la vivienda para la reproducción de la sociedad, si los trabajadores han de ser modelados en conformidad con los intereses de la dominación y del beneficio” (Zamora, 1999, pág. 142).

Pascal Bruckner señala que “lo decisivo del contacto con las mercancías en el capitalismo consumista no es tanto el acto de apropiación, cuanto dejarse embriagar por los bienes que no se adquirirá” (Bruckner, 1996, pág. 46). Benjamin utiliza la imagen del *dandi* como figura que se convierte en mercancía por su empatización con lo anorgánico y que otros paseantes pueden contemplar. Las fantasmagorías que consume el dandi ahora lo constituyen y, a raíz de la empatización con el fetichismo de la mercancía, sus relaciones sociales quedan afectadas. Todo se muestra con el carácter onírico de la mercancía, no solo el arte se convierte en mercancía, sino que la mercancía se muestra como arte.

La característica que le es propia a la mercancía por su carácter fetichista, es inherente a la sociedad productora de mercancías misma, no ciertamente tal como ella es en sí pero sí tal como se representa a sí misma en cada momento y como cree entenderse a sí misma cuando hace abstracción del hecho de ser una sociedad productora de mercancías. La imagen que produce de sí misma de esta manera y que gusta rotular con el título de su cultura se corresponde con el concepto de fantasmagoría. (Benjamin, 2005, pág. 822)

La corriente marxista estudia como los afectos se desvían hacia el valor de cambio, es decir, se consume y se disfruta del propio hecho de consumir. Para Marx en la autonomía de la existencia del dinero se borra el origen del intercambio, por lo tanto, el valor de cambio se convierte en la naturaleza de la cosa. Adorno también considera que el problema de la “sustitución del valor de cambio” produce un fetichismo de segundo grado que “surge de la ocupación afectiva del valor de cambio” (Zamora, 1999, pág. 140).

Si la mercancía se compone de valor de cambio y valor de uso, el puro valor de uso, cuya ilusión han de mantener en la sociedad totalmente capitalista los bienes culturales, es sustituido por el puro valor de cambio, que precisamente asume engañosamente, en cuanto tal valor de cambio, la función del valor de uso. En ese *quid pro quo* se constituye el carácter específicamente fetichista de la música: los afectos, que se proyectan sobre el valor de cambio, crean la apariencia ilusoria de lo inmediato, y la carencia de relación con el objeto la desmiente al mismo tiempo. Dicha inmediatez se basa en el carácter abstracto del valor de cambio. (Adorno, 1938, como se citó en Zamora, 1999)

Esto no es algo característico solo de los objetos, todo se convierte en mercancía, también el arte que pasa de ser mesiánico a mediado. Pero, si la fantasmagoría produce gozo, ¿por qué no utilizarla a favor de la emancipación de la *masa*? ¿Se puede guiar el deseo por la revolución a través de la fantasmagoría proyectada de una pieza artística?

Para Benjamin, el arte ha perdido su aura, ha perdido la autenticidad que se encuentra en el original. Esto ocurre porque la producción de obras artísticas se masifica deviniendo en replicas y copias. Este hecho, como veremos en el siguiente apartado, produce una modificación en el modo de recibir las obras en los espectadores, la mirada alienada ante la obra artística. Por este motivo Benjamin buscaba un dispositivo artístico capaz de producir un pensamiento crítico. Así, se sentía muy interesado por el arte vanguardista, porque no reacciona a la fetichización de la mercancía intentando restaurar su aura perdida sino asimilando la obra a la mercancía para poder romper su hechizo: la mercancía sería capaz de mirarse a sí misma a la cara para destapar el engaño de su proceso productivo, de la ilusión de ser algo separado del ser humano.

Lo que llamaba la atención de nuestros jóvenes autores era como los surrealistas mostraban a través de una pieza cultural los trozos del mundo moderno como ruinas para producir un shock artístico ya que: ... Sólo una cercanía extraordinaria a las cosas congela el movimiento en que se encuentran inmersas y ofrece una perspectiva inesperada. ... No se trata de hipostasiar el inconsciente

o el mundo de los sueños como fuente segura de libertad o como lo otro de la razón, sino de trasgredir los límites y quebrantar las separaciones para que sea liberada la fantasía que posibilita una vida auténtica ahora sepultada bajo las convenciones sociales y el racionalismo instrumental. (Zamora, 1999, pág. 131)

A pesar de que las fantasmagorías de la modernidad oculten las relaciones de producción y de dominación de la sociedad, podemos utilizar su parte desiderativa a favor de nuestra labor como artistas. Benjamin se mostraba positivo en cuanto a la fantasmagoría porque en las imágenes de lo nuevo es posible encontrar elementos de un *protopasado*, como la ciudad sin clases, que es capaz de salir a flote por la porosidad propia de la imagen dialéctica. Pensaba que lo contrario a una mirada metropolitana es una mirada libre, una mirada no alienada por la ferocidad de la ciudad. Si el *shock metropolitano* y *bélico* golpea al sujeto venciendo su resistencia psicológica, el *shock estético* tiene la capacidad de restituir al individuo y entrenarlo contra los impactos. Además, de la fantasmagoría que emerge a través del *shock estético* se puede proyectar el anhelo de una sociedad que no esté regida bajo la ley del progreso, se pueden revertir los efectos alienantes que conforman al ciudadano moderno.

El cine tiene una cualidad táctil, es decir, produce sensaciones fisiológicas y emocionales que emergen de la recepción distraída de la imagen de la pantalla de cine. Benjamin consideraba que, debido a la cualidad táctil del cine, la memoria involuntaria podía ser activada a través de la imagen dialéctica que emerge de una proyección cinematográfica. Asimismo, la pantalla de cine hace proclive al ciudadano a dejar que resquicios del pasado, de la experiencia o memoria colectiva, salgan a la superficie anulando el hechizo de la imagen del progreso. Mediante la mirada distraída que muestra el espectador cuando ve una película y gracias a la inervación del *shock*, el espectador es capaz de compensar el vacío aurático de la imagen de la pantalla.

del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada. (Benjamin, 2008b, pág. 316)

Susan Buck-Morss subraya que esta cristalización del tiempo constituye un *momento cognitivo* (Buck-Morss, 2005, pág. 22). Este momento de “dialéctica de la detención” que puede ser propiciado mediante la técnica cinematográfica, ocupa un gran lugar en las tesis *Sobre el concepto de historia*. El *shock estético* provoca que entre en juego la memoria

involuntaria y así la experiencia colectiva de la Historia asalta el pensamiento del espectador, esto según Buck-Morss estimulará un *momento cognitivo*. La memoria involuntaria tiene los mismos rasgos que el shock: no es lineal y es inconsciente, por eso aparece cuando el receptor está distraído de forma brusca e inesperada. Benjamin piensa que es posible propiciar la memoria a través del arte dado que la memoria involuntaria y el shock producen un momento cognitivo a través del asombro, de la paralización del espectador para encajar aquello de lo que no tiene memoria. Además, la memoria involuntaria tiene otra particularidad: una imagen del ahora puede desencadenar millones de imágenes del pasado. Benjamin cree que a través del cine el espectador puede entrenar esta habilidad en su recepción para conectar el presente con la memoria colectiva. Este momento cognitivo constituye “un flash iluminado” (Buck-Morss, 2005, pág. 21) que hace visibles las semejanzas entre pasado y presente.

los contenidos particulares del pasado participan también de los de la memoria común. Los cultos ceremoniales y las fiestas conjugan memoria individual y colectiva, al tiempo que entremezclan la memoria voluntaria con la involuntaria. (Castellano, 2016, pág. 306)

En *Sobre el concepto de Historia*, Benjamin postula que el acto de despertar y el de recordar son indisolubles por el asalto al presente de la memoria colectiva. A partir de ahí Benjamin se preguntaba si se podría lograr un mecanismo capaz de producir el *shock estético* a través del arte para generar una memoria. Pero tras el cambio de recepción en la obra de arte provocado por el continuo bombardeo metropolitano hay que buscar una nueva forma de producción que se adapte a esa mirada, a la mirada de la prostituta.

Cuando tales ojos cobran vida, ésta viene a ser la del rapaz, que se pone a seguro al mismo tiempo que acecha a su presa. Lo mismo que se da en la prostituta, atenta como está a los transeúntes al mismo tiempo que a los policías. (Benjamin, 2008b, pág. 256)

Para Benjamin igual que nuestros antepasados debían estar alerta a los depredadores, el hombre metropolitano debe de imitar esa postura ante los peligros de la gran ciudad. Y en ese tipo de escucha, distraída pero alerta, ya sea de una forma voluntaria o involuntaria, el individuo puede en la recepción de una obra artística dejar que la imagen del pasado le asalte mostrando las semejanzas entre las vidas de una época y la nuestra. Benjamin considera que el cine es el arte más apropiado para practicar este tipo de escucha: *la*

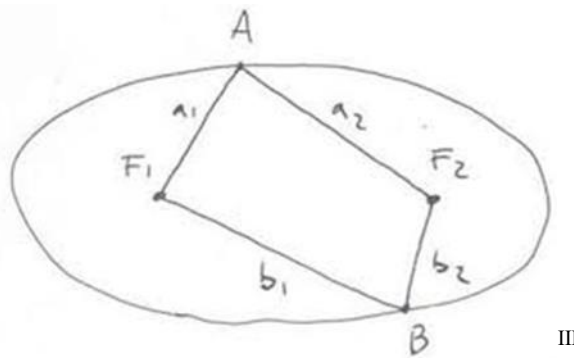
recepción en la distracción aunque, como veremos hacia el final del presente capítulo, el teatro brechtiano supuso para él una verdadera revolución en su obra estética.

3.1.4. La recepción en la distracción: la elipse como método de pensamiento

Benjamin considera que la distracción es la forma de percepción de su tiempo tras la pérdida del aura de la obra artística. Por una parte, la distracción provoca en el espectador un efecto narcotizante y, por otra, canaliza un encuentro entre la conciencia y la voluntad. Pensaba que, mediante la recepción distraída de la obra, el *shock* provocaría una apertura en la imagen fílmica que abriría paso al espectador a su mundo propio. Es decir, la imagen fílmica se comunica con el espectador y establece un diálogo entre la memoria colectiva que se despierta de una forma inconsciente y las imágenes presentadas en la pantalla. Asimismo, de una forma consciente atendemos a lo que está ocurriendo fuera de nosotros y, de una forma distraída, la memoria colectiva desatada por el *shock* trabaja en nuestra subjetividad. Distracción y atención parecen antónimos pero cohabitan un territorio común: la abstracción.

La abstracción, donde se dan estados tanto atentos como distraídos. Además, el tipo de distracción que no ocupa el terreno abstraído implica una desviación de la atención, por lo que la atención sería parte constitutiva de su supuesto contrario. (Castellano, 2016, pág. 14)

Del mismo modo, como vimos en *Introducción. Elipses*, el teatro de Mayorga se compone desde la elipse por su método de pensamiento, el pensamiento desde el rodeo, donde desde conexiones improbables se abre un espacio para nuevas preguntas. La elipse genera un método de pensamiento dialéctico predispuesto al debate, a la conversación. Para tratar los distintos estados de la recepción en la distracción tomaré prestada la elipse benjaminiana dibujada por Mayorga en *Elipses* (2016). En la elipse estudiaremos las técnicas de atención y distracción para dilucidar en qué momento la capacidad cognitiva está especialmente predispuesta para el diálogo y el debate interno.



En esta ocasión me serviré del Foco 1 para situar la distracción y, del Foco 2, para situar la atención. De este modo el lugar que comparten en común ambos puntos dentro de la elipse será llamada abstracción. La constelación de puntos que emergen de la zona común estará tensionada por la atención y por la distracción. La distracción atenta puede generar un aumento en la recepción y posibilita prolongar la atención del sujeto en la parte de la imagen dialéctica que contiene la experiencia colectiva, “la capacidad de sumar a la recepción del estímulo atendido la del que distrae radica para Tiedge en un mayor nivel de inteligencia, gracias al que se puede procesar más información” (Castellano, 2016, pág. 124). Coincidiendo con Tiedge, William James señala que “Cuando estamos absortos en la atención intelectual podemos llegar a tal grado de inatención de las cosas externas como para decir que estamos “abstraídos”, “absortos”, o “distraits”. Toda ensoñación o meditación concentrada puede llevarnos a este estado” (James, 1989, como se citó en Castellano, 2016).

La recepción en la distracción de la imagen del cine aporta sensaciones fisiológicas y emocionales, por eso Benjamin se sentía atraído por el cine, por la cualidad táctil con potencialidad para producir alteraciones en el sistema nervioso. Existe la posibilidad de que este proceso por el cual nuestro cuerpo es alterado por los *shocks* de la ciudad pudiera revertirse con las alteraciones corporales del *shock artístico*. Para ello es necesaria la *inervación*. Este concepto es utilizado en el ámbito de la anatomía para hablar de la acción realizada por el sistema nervioso sobre las funciones de los órganos. El verbo inervar se usa para señalar lo que hace un nervio al llegar a una estructura corporal. Cuando las fibras motoras envían impulsos a las glándulas o a los músculos y cuando las fibras sensitivas reciben la sensibilidad de los receptores, se produce la inervación. Las fibras nerviosas de los troncos simpáticos y de los nervios vagos, por citar un caso, permiten la

^{III} Ilustración. *Elipse benjaminiana*. Dibujo hecho por Juan Mayorga. En *Elipses. Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uña RoTa. (2016).

inervación del corazón. La inervación del ojo es producida por nervios craneales, los nervios se encargan de recoger la sensibilidad de los músculos exteriores e interiores del ojo. La inervación es provocada por impulsos, por ejemplo, la transmisión de un impulso de una célula nerviosa a un musculo modifica su potencial. Este concepto está asociado al *shock* que hemos relacionado con el inconsciente y que “define la recepción mimética del mundo externo” (Castellano, 2016, pág. 98).

Mientras la atención sería aquí sinónimo de aquella conciencia que neutraliza todo shock, ejerciendo una defensa que amortigua el impacto e impermeabiliza al inconsciente; la distracción, en cambio, también intentaría ejercer una defensa estableciendo contacto con la dimensión no consciente y entrenando al ciudadano en el control de estas conexiones. (Castellano, 2016, pág. 15)

Buck-Morss define la inervación como una recepción “reforzadora” (1993, pág. 71). La inervación ocurre tras el impacto del *shock* por el cual hemos visto que a través del cine (u otras técnicas artísticas) se despierta la memoria colectiva y esto es capaz de provocar en el receptor una reapropiación de su propio cuerpo que hasta ese momento se encontraba anestesiado bajo el hechizo de la mercancía. “Se trata de olvidar –y de olvidarse en– la obra de arte cargada de una humanidad desechada para que esta obra, idéntica pero radicalmente transformada, pueda de nuevo hacer circular la humanidad” (Tackels, 1999, como se citó en Castellano, 2016). Del mismo modo, Castellano ve en la inervación un modo de reconstruir la experiencia olvidada.

Es otra recepción del shock la que permitirá invertir los efectos de la primera y ayudar al hombre a recuperar su cuerpo, al tiempo que a tomar posición en el juego social y reconstituir la experiencia perdida creándola de otra manera. (Castellano, 2016, pág. 99)

Benjamin pensaba que, con entrenamiento en la recepción, el espectador podría moverse con más libertad en el interior de la elipse, eligiendo dirigirse hacia la atención y la distracción. Pensaba que por medio del entrenamiento de su recepción iría descubriendo los poros de los cuales brota la experiencia colectiva de la historia, lo que alejaría al individuo de los efectos alienantes de los shocks metropolitanos.

Mediante la distracción, tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla, aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la apercepción. ... el arte acometerá la [labor] más difícil, y la más importante en

todo caso, tan sólo cuando pueda movilizar a las masas. (Benjamin, 2008a, pág. 44)

La preocupación por la mutación de la obra de arte en mercancía con valor de cambio asaltaba a Benjamin que preveía que con el nuevo mercado de reproducción la forma de interaccionar del ser humano con el arte había cambiado para siempre. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* desarrolla que hay algo que se pierde en el momento en que la obra de arte pasa de ser un objeto sagrado situado en un entorno especial a una mercancía con un valor de cambio, la obra de arte pierde el aura. “En la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, esto mismo es su aura” (Benjamin, 2008a, pág. 14).

Entendemos *aura* como “la manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse” (Benjamin, 1989, pág. 16). Benjamin determina que la autenticidad de una obra de arte es constituida por el *aquí y ahora* del original, condición especial que se deprecia en el proceso de fabricación. “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (Benjamin, 1989, pág. 3). El original es desprovisto de su aura mediante el proceso en el que la obra única e irreplicable deviene en réplica y masiva. Asistimos así a un cambio de paradigma en la recepción de la obra artística como consecuencia del desprendimiento de su *aura*.

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable. (Benjamin, 1989, pág. 4)

Es en la misma obra, donde Benjamin desarrolla que el cine constituye la forma más moderna y actual de desarrollo del arte. Cree que la técnica cinematográfica ha sufrido las profundas transformaciones del siglo XIX al siglo XX por lo que tiene un gran potencial para producir el pensamiento crítico en el espectador por su carácter de novedad, ya que surge a la vez que las nuevas formas de recepción. Benjamin considera que el cine es el arte más poderoso de su época por tres motivos principalmente. En primer lugar, el cine sintetiza muchas e incluso en algunas ocasiones todas las artes anteriores. El cine se acerca a la fotografía, es una fotografía en movimiento, “el cine recupera, prolonga y complejiza la reproducción y el tratamiento de la imagen, estableciendo así una filiación directa con la pintura y la fotografía” (Rojas, 2012, pág. 146). El cine

también incorpora el arte de la música que está muy presente tanto en la etapa del cine mudo como en el cine sonoro donde es un “elemento decisivo que es capaz de acompañar, matizar, resignificar y hasta definir el sentido y la significación de algunas de las escenas de la película” (Rojas, 2012, pág. 146). Del teatro, toma prestados a los actores y los argumentos de las piezas, aunque únicamente como origen pues el modo de construcción del cine es radicalmente distinto al teatral. El carácter del acto artístico cambia al pasar de la representación en vivo del teatro a un proceso mediado y distanciado del espectador. El segundo motivo para que Benjamin vea en el cine un potencial emancipador es que a pesar de reunir los elementos de las demás artes, no pierde el carácter de novedad característico del siglo XX, lo cual lo “convierte de inmediato y de manera natural en el reflejo más evidente y conspicuo de esa misma transición histórica y profunda y de larga duración, que según nuestro autor, vive ahora el arte en su conjunto” (Rojas, 2012, pág. 146). El tercer y último motivo es que el cine nace totalmente permeado por el creciente papel de la técnica que cada vez abarca más espacio en el conjunto del tejido social

lo que va a abrir directamente a ese cine hacia esos procesos de la reproductibilidad técnica masiva, serializada y en gran escala, de la obra de arte, procesos que igualmente están siendo vividos por la literatura, la fotografía, la pintura, la música, etc. (Rojas, 2012, pág. 146)

Benjamin persigue tres objetivos a partir del arte cinematográfico. El primero es mostrar la importancia y el carácter anticipatorio de las tesis de Marx en *El capital* ya que los procesos que estaban presentes en el plano económico de las sociedades también se darán en la esfera cultural con la llegada del cine.

tratando de ilustrar cómo es que dichas tesis son pistas útiles para analizar el modo en que, dentro de la esfera de la cultura y del arte del siglo XX, se reproducen fenómenos similares a los del paso de la producción en pequeña escala hacia la producción en gran escala, o de la producción centrada en el predominio del factor humano hasta la producción centrada en el predominio del instrumento de trabajo, o de un proceso de trabajo donde el hombre se sirve de los instrumentos como sus apéndices, a otro muy distinto en el que el mismo hombre es reducido a la función de ‘apéndice vivo’ del instrumento o de la máquina, del ‘sistema de aparatos’ que nuestro autor refiere. (Rojas, 2012, págs. 148-149)

El segundo objetivo es mostrar una lectura materialista y crítica de los procesos de producción artística que superen la visión elitista y romántico burguesa respecto al arte. Y, por último, como tercer objetivo se propone crear una forma de arte anticapitalista y revolucionaria que construyera una teoría política para el campo del arte que fuera irrecuperable por parte del fascismo. Como concluye en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, busca una politización del arte que supere y degrade la postura fascista de la “estetización de la guerra”.

Lo que Benjamin sugiere es que a través del cine el espectador podría cambiar el *shock percibido* por el *shock sufrido*, es decir, mediante el entrenamiento con la pantalla se preparará para que los shocks metropolitanos no paralicen su cuerpo y pensamiento: las *técnicas de figuración mimética* del cine son capaces de proveer de experiencia al espectador y pueden convertir al sujeto en un agente crítico y activo con agencia. Para Benjamin el cine y su técnica de figuración mimética pueden dotar al espectador de experiencias que le ayuden en la ciudad metropolitana. Esta preparación para Benjamin supone el paso previo al pensamiento crítico.

La catarsis tiene su equivalente en la distracción. ... Para Aristóteles la experiencia del arte comprende el nuevo conocimiento y tiene la ventaja de tener una gran carga emocional. Esto sucede asimismo en Benjamin. Para Adorno y Platón el problema es la apelación a las emociones. Es asimismo peligroso, ya que puede escapársele a uno de las manos. (Waters, 1999, pág. 70)

Benjamin propone un entrenamiento a través de la técnica del cine, de la “segunda técnica”. Es importante señalar que cuando Benjamin habla de cine lo hace como *aparato*. En sus escritos no entra en las diferentes tipologías de cine o géneros, pero sí señala que el tipo de película ideal para la liberación de las masas proletarias es el cine político. El *shock* producido por este tipo de películas conectaría con el inconsciente del proletariado haciendo que se vuelquen una serie de recuerdos pasados, colectivos. Benjamin se refiere a algunas películas de Chaplin, del que decía que sus movimientos fraccionados eran resultado de las inervaciones producidas por los distintos shocks de la ciudad, y películas soviéticas, en su mayoría. Pensaba que el cine hollywoodiense podía ser contrarrevolucionario por la fetichización de los elementos que aparecían en pantalla, incluso los dictadores se integraban en ese sistema de *stars* modélicas.

Pues ante un aparato es ante lo que la enorme mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante

la jornada de trabajo. Y, por la tarde, esas mismas masas van a llenar los cines para vivenciar cómo el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellas al no sólo afirmar su humanidad (o lo que a ellas tal se les parece) frente al aparato, sino al hacerlo útil para su triunfo personal. (Benjamin, 2008b, pág. 28)

Paradójicamente, Benjamin veía en el cine el medio para dominar a las masas a la vez que el aparato que permitiría al público liberarse de la alienación impuesta. Alan Latham (1999), en su análisis de *La obra de arte* de Benjamin señala que de la alienación que produce la mercancía surgen dos tipos de mirada: la mirada positiva, encarnada en la figura de flaneur como una mirada libre y distraída; y la mirada negativa: que es la mirada dentro del sistema a causa de la cual el individuo se convierte en mercancía y cuya distracción irá hacia el terrero del entretenimiento.

Por una parte, el shock destruye el aura, pero por otra, desencadena la memoria involuntaria, que la conjura. Es en ese sentido en el que se plantea el carácter pseudoaurático del cine: al considerar la distancia que genera la memoria involuntaria entre la rememoración pasada y el momento presente. Un hueco temporal se abre así al espectador y es mediando esa separación cuando se corre el peligro de que surjan otras formas de devoción. (Castellano, 2016, pág. 96)

Buck-Morss sostiene que este entrenamiento, el estar continuamente expuesto a un *shock estético*, puede producir anestesia del mismo modo que ocurre en la calle, así el ciudadano puede ver mermados sus sentidos o capacidades para reaccionar. El problema del *shock estético* es que la misma imagen no puede producir dos veces el mismo *shock* pues recordemos que para que el *shock* se produzca es indispensable el asombro, elemento matriz del teatro brechtiano. Para Bertolt Brecht, que dedicó parte de su vida a estudiar el fenómeno de la distracción, existen tres tipos de distracciones: “las distracciones irresistibles, que nos permiten quitarle importancia a nuestros sufrimientos, las pseudosatisfacciones, que los reducen, y las drogas, que nos insensibilizan ante ellos” (Brecht, 1992, pág. 41). Brecht relaciona el tercer tipo de distracción con la evasión que puede ser producida por las drogas o por el arte alienante y señala que necesitamos luchar contra este “arte de la hipnosis” (Brecht, 1992, págs. 37-38).

Benjamin, que como hemos visto pensó durante mucho tiempo en el cine como aparato para producir consciencias, verá posteriormente en el teatro de Brecht la verdadera herramienta para lograr que el espectador saliera del embotamiento de sus sentidos. La ruptura brechtiana y el distanciamiento serán los elementos que necesitará el espectador

para sentir asombro. Benjamin y Brecht coinciden en que los mismos *shocks* que el ciudadano sufre en la calle o el trabajo también se reproducen en películas no comerciales. A través de la utilización de la técnica en el cine o el teatro de una forma no comercial, Benjamin cree que es posible despertar del *hechizo capitalista*, creía que de esta forma el público en masa entrenaría cómo enfrentarse a las situaciones del devenir urbano y en masa también recuperaría su posición política.

No se trata de hipostasiar el inconsciente o el mundo de los sueños como fuente segura de libertad o como lo otro de la razón, sino de trasgredir los límites y quebrantar las separaciones para que sea liberada la fantasía que posibilita una vida auténtica ahora sepultada bajo las convenciones sociales y el racionalismo instrumental. (Zamora, 1999, pág. 131)

Hasta ahora me he centrado en explicar los elementos, con los que veremos en la tercera parte de la tesis, el dramaturgo se sirve para intentar producir un conocimiento histórico por medio de la imagen dialéctica, como pretendía Benjamin. Como mostraré en *Constelaciones*, el shock estará muy presente en sus piezas por medio de distintos recursos. En *La colección*, el shock y la imagen dialéctica que emana de la reunión de las piezas de una colección, cuyo orden reta al archivo institucional, darán a una colección el poder de transmitir el conocimiento de la historia de la humanidad. En *El Cartógrafo*, una turista, que habita Varsovia tras perder a su hija carga por sus calles con la falta descubriendo que, bajo sus pies velada por la imagen del progreso, existe el gueto de Varsovia. Otro personaje que, por medio del salto de una imagen del pasado a su presente, decide descubrir qué ocurrió en Varsovia.

Un shock producido por la palabra de un ángel, una palabra portadora de silencio, será el causante de que en *Angelus Novus*, una ciudad controlada desde un archivo que contiene todo lo relativo a la población, sea confinada. Los dirigentes de esta ciudad serán retados por la pérdida del miedo de los ciudadanos infectados. En ángel será compuesto en esta obra como alegoría del *shock dialéctico*. En *La traducción*, veremos como el interés del dramaturgo en Benjamin también se dirige hacia su concepción del tiempo como cíclico, muestra de ello es *El traductor de Blumemberg*. Mayorga también imagina la posibilidad de que, por medio de las palabras, como ocurre en *El Golem*, en una mesa en forma de elipse, se pueda transmitir la experiencia de un hombre pasado a otro presente. Volveré sobre estos temas más adelante.

Lo que ahora quiero mostrar al lector son los mecanismos con los que Mayorga nutre sus obras para producir un disenso, una ruptura, una grieta, en la moral aprendida del espectador. Para el dramaturgo el teatro debe producir ruptura, enfrentamiento entre el Caín y Abel de cada espectador. Para este enfrentamiento es necesario un momento cognitivo, un *shock* que produzca el nacimiento de la imagen dialéctica. El elemento indisociable del shock es el asombro, para ello necesitamos elementos que sean capaces de producir un extrañamiento en el espectador, una crisis sensorial que desembote los sentidos del espectador. El extrañamiento será producido en el teatro de Mayorga por medio de las *zonas grises* que bien pueden surgir a través de situaciones, espacios u personajes y abrirán la pregunta sobre la responsabilidad del espectador con el otro. Para ello, Mayorga intenta producir una duda por medio de la pregunta, por medio de la reflexión ante un retal de historia. Como veremos a continuación, estas *zonas grises* favorecen la posibilidad de pensar de una forma dialéctica, del pensamiento pesado, algo que sólo es posible evitando el embelesamiento del espectador con la escena, es decir, evitando la identificación afectiva.

3.2. VERDAD ININTENCIONAL Y EL MÉTODO DEL TRAPERO

El pensamiento de Benjamin que, como hemos visto huye de lo sistemático y lo unitario, se divide en dos etapas. La primera etapa, fuertemente influida por Scholem se trata de un periodo teológico en el que el autor quiere reivindicar la crítica romántica y la obra antimítica de Goethe como renovación estética. En la segunda etapa, que nos atañe principalmente en este punto del trabajo, Benjamin se siente atraído por las vanguardias y, a través de su contacto con Brecht y la bolchevique Asja Lacis, su compromiso con la teoría estética será un compromiso con la política. Sin embargo, a pesar de su acercamiento a la militante bolchevique, Benjamin nunca se comprometió de lleno con la causa comunista, su fin era la crítica, en palabras de Scholem “el crítico más importante de la literatura alemana” (2007, pág. 246).

Para Benjamin la forma estética del montaje de las obras surrealistas era perfecta pues tras el desmoronamiento del aura de la obra artística, ya no se puede mostrar la obra como una totalidad. “A la transfiguración engañosa del mundo de la mercancía se opone su desfiguración en lo alegórico. La mercancía intenta mirarse a sí misma a la cara” (Benjamin, 2009, pág. 278). El estilo de surrealistas como Baudelaire, por el que Benjamin se sentía verdaderamente atraído, permitía mostrar los fragmentos de la humanidad a través de los cuales es posible el conocimiento histórico. La forma de presentar la obra que tenían los surrealistas, a trozos, retales, como traperos que presentan las ruinas de la sociedad, es la misma que utilizará Benjamin para desarrollar sus escritos. La técnica de los vanguardistas será considerada por Benjamin una iluminación profana pues considera que los artistas más valiosos de su época no son los que usan las técnicas más avanzadas, sino los que expresan la contradicción propia de la experiencia moderna utilizando formas arcaicas. Para Benjamin los escritores que mejor habían entendido esta contradicción eran Baudelaire que habla de *putas, traperos e industria* utilizando la métrica poética tradicional clásica del siglo XVI, y Kafka, que habla de la burocracia moderna utilizando un método alegórico prácticamente bíblico. Lo que más sorprendía a Benjamin de la técnica literaria de Kafka era la utilización de tecnologías obsoletas para expresar tensiones capitalistas del presente. Los artistas modernos no son los que utilizan la tecnología como emblema del futuro, sino los que rehabilitan formas del pasado para expresar contradicciones a través de la expresividad técnica. Asimismo, Zamora señala que en el pensamiento de Benjamin:

los fragmentos y las ruinas poseen un carácter clave para el conocimiento histórico. No son un invento del historiador materialista, como si se tratara del resultado de una clasificación y ordenamiento subjetivos del material histórico, sino que se trata de los fragmentos y ruinas producidos realmente por el proceso histórico. Por eso es por lo que entre los fragmentos de las obras de arte vanguardistas y las constelaciones del trabajo interpretativo se produce una conexión que permite arrojar una mirada crítica y salvadora sobre la realidad. (Zamora, 1999, pág. 134)

Benjamin pensaba que, mediante los fragmentos surrealistas, el autor como productor de mercancías debía interesarse por las partes excretadas por la historia universal. Es decir, es preciso que el artista, del mismo modo que el historiador, se aleje de la interpretación de la historia para acercarse a los pedazos de historia que son excluidos del sistema de significación dominante, “el historiador se convierte en heraldo de la revolución todavía pendiente, aquella que haría justicia por fin a las víctimas” (Zamora, 1999, pág. 135).

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, no me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (Benjamin, 2005, pág. 462)

El estilo propio de Benjamin sería el del materialismo histórico atravesado por el pesimismo que recorría Europa. La revolución del proletariado no podía basarse en el optimismo sino en el pesimismo organizado, pesimismo que no viene del marxismo sino de la cultura romántica.

El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa: pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento. (Benjamin, 1998, pág. 60)

Adorno señala que la intención de Benjamin era la de renunciar a la interpretación para mostrar el verdadero significado de las cosas solo mediante el shock del montaje material.

La filosofía no debía alcanzar simplemente al surrealismo, sino volverse surrealista. Benjamin tomaba al pie de la letra su frase ... de que las citas de sus trabajos son como salteadores de caminos que le quitan al lector sus convicciones. (Adorno, 2008a, págs. 219-220)

El surrealismo, que se desarrolló principalmente en la Unión Soviética tras la revolución, quería representar los problemas sociales de la clase obrera ensalzando la figura del proletariado. Pero para Benjamin esto no era suficiente, el arte no era solo la expresión y el reflejo de las tendencias sociales existentes, sino que el arte genuino actuaba como el vedado final de los anhelos humanos de *otra* sociedad más allá de la actual.

La crítica benjaminiana es siempre una crítica a la tendencia dominante. En una carta dirigida a Scholem en 1930, Benjamin expone que el problema con la crítica residía en que no era un género serio desde hacía cincuenta años. Es por ello que su tesis doctoral se basa en legitimar la crítica de la práctica filosófica desde la obra de Friedrich Schlegel, su interés se centra en la superación de los dogmas racionalistas que Schlegel y Novalis habían llevado a cabo. Para Benjamin a partir de los románticos la crítica literaria se separa de su primera función, aconsejar o desaconsejar la lectura de una obra para empezar a ser apreciada por su proceso artístico. La crítica de arte en los románticos consuma la obra finita reconciliándola al nivel de absoluto artístico. La pieza de arte es entendida como un medio para la reflexión, la crítica finaliza y cierra una obra que esencialmente está abierta a su finalización. Los románticos no aplican una serie de criterios preestablecidos en la crítica a las obras de arte como hacían los clasicistas, sino que analizan el valor estético de la obra de arte inmanentemente, la obra ofrece sus propios criterios de categorización. Lo importante no es la forma sino el concepto o el contenido subyacente puesto que, la obsesión por la forma impide el acercamiento a la verdad de la pieza artística. Benjamin consideraba un error creer que la obra se entiende en el contexto histórico del autor, la crítica se debe de hacer desde el presente en el que se recibe, no en el tiempo donde se creó.

Además, se preocupaba por la categorización de una obra como buena o mala dentro del mercado artístico en relación con la opinión de la crítica: generalmente son malas cuando no puede sacarse una interpretación de ellas y buenas cuando animan a la crítica. Para Benjamin la concepción del arte romántico como consumación de la teoría y de la praxis en la pieza imposibilita la distinción entre obra de arte buena o mala, todo se divide en arte y artesanía.

Benjamin, que como hemos visto buscaba el shock estético por medio de la recepción de la obra de arte moderna, reconocía como central en el trabajo de Kafka la forma.

A Kafka hay que aproximarse preguntando qué hace, cómo se comporta y esto debe observarse en lo general antes que en particular. Entonces se descubre que

habrá vivido en Praga en un mal ambiente de periodistas y literatos pretenciosos; en ese mundo era la literatura la realidad principal, si no la única; de esa concepción dependen las virtudes y las debilidades de Kafka; su valor artístico, pero también su multifacética inutilidad. Es un muchacho judío —se podría acuñar también el concepto de muchacho ario— una triste criatura insignificante, una burbuja en la irisada ciénaga de la cultura de Praga, nada más. (Benjamin, 1966, pág. 93)

Buck-Morss habla de “verdad inintencional” para referirse al proyecto filosófico de Benjamin pues, para el filósofo, no existe una relación entre la verdad y la intención del artista, incluso puede darse el caso de que la verdad de la obra se pueda revelar en contra del pensamiento del autor. En su ensayo *Las afinidades electivas de Goethe* (1925), Benjamin plantea que la verdad de la obra no depende de la identificación de su creador con los sentimientos de la misma ni de la exhibición de los mismos, sino que la verdad se encuentra separada de la intención del autor. Benjamin distinguía entre conocimiento y experiencia, el conocimiento como procedimiento central de las investigaciones científicas “es producto de una mente que intencionalmente alcanza el concepto ... la segunda consistiría en una aprehensión inintencional de la verdad a partir de la presentación de elementos que exigen, por su estructura interna, su yuxtaposición en constelaciones” (Olszewicki, 2010, pág. 11).

La concepción de la recepción del arte para Mayorga parte del mismo punto que el modelo de crítica benjaminiana. La obra de arte, en nuestro caso, la pieza teatral, se presenta ante el espectador como inacabada, esperando que el espectador la complete con su recepción. A pesar de que cada espectador traducirá lo que ve de una forma distinta debido a las diferentes experiencias individuales, realizar juntos esta acción vuelve semejantes a autor y espectador ya que, “El texto sabe cosas que el autor desconoce” Mayorga (como se citó en Velilla, 2017). El trabajo del dramaturgo se orienta hacia la exposición de fragmentos de historia que, a modo de trapero, rescata para que produzcan una experiencia no mediada por la intención del autor. A través de la exposición de los hechos surge la duda ante lo que el espectador conoce, ante la moral hegemónica. Pero para ello es necesario un pensamiento elíptico, un pensamiento dialéctico cuya influencia podría estar en Brecht, o, más bien, en la crítica benjaminiana de la obra de Brecht. Brecht se sirve de los elementos de distanciamiento o extrañamiento para producir una ruptura con la identificación afectiva del espectador con la escena que permitiera tener un pensamiento reflexivo ante los hechos presentados. Del mismo modo, Mayorga busca la reflexión

crítica del espectador ante los hechos presentados en escena pero, si bien sería precario cargar la producción del autor bajo el teatro brechtiano, veo necesario atender a los mecanismos de distanciamiento que el autor pone en pie para mantener un pensamiento elíptico que contraponga los hechos presentados en escena con la vida de cada espectador mediante la recepción distraída. Como ya hemos visto, Benjamin estudió como la recepción en la distracción sería el modo de recibir una obra artística más efectivo para producir una conciencia crítica en el espectador. Mediante la recepción distraída puede emerger un momento cognitivo propiciado por un *shock estético* que libere al ciudadano del embotamiento de sus sentidos propio del capitalismo.

Dado que nuestro estudio en este capítulo se centra en las posibilidades emancipadoras del espectador por medio de un shock estético producido durante una representación teatral, veo esencial que nos centremos en la crítica benjaminiana de Bertolt Brecht. Para Brecht, que dedicó parte de su vida a estudiar el fenómeno de la distracción, existen tres tipos de distracciones: las que quitan importancia a los sufrimientos, las que los reducen y las que nos insensibilizan ante ellos. Brecht relaciona el tercer tipo de distracción con la evasión producida por las drogas o por el arte alienante y señala que necesitamos luchar contra este “arte de la hipnosis” (Brecht, 1992, págs. 37-38). Benjamin vio en la teoría de Brecht la posibilidad de que, por medio del asombro, se pudiera llevar a cabo una revolución fundamentada en una reflexión crítica.

3.2.1. La metateatralidad en el teatro de la memoria

Nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad; nuestros espectadores deben no sólo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo.

Bertolt Brecht

No existen a penas documentos que analicen la obra teatral de Juan Mayorga desde la corriente brechtiana. La variedad estilística de su obra hace imposible encasillar su teatro dentro de una sola corriente teatral. Mi interés se centra fundamentalmente en las piezas que rescatan los resquicios del pasado para mostrar al espectador aquella parte de la historia que oculta la historia institucionalizada. Catalogaré la obra del dramaturgo bajo el título de *teatro de la memoria* pues atribuirle el título de teatro dialéctico, siguiendo a Rancière, sería cargar la producción del autor con el peso de la palabra adoctrinadora que soporta el teatro brechtiano. Sin embargo, el modelo de escritura del dramaturgo está

fuertemente influido por Brecht pues, a modo de trapero, rescata una y otra vez las obras para reescribirlas aportando nuevos sentidos a sus textos.

No soy un científico de la lengua; soy más bien un carterista y un trapero y un remendón. Camino al acecho de las palabras que, pinchadas en la plaza o en el metro, quizá merezcan una noche, cosidas a otras, subir al escenario. (Mayorga, 2019, pág. 13)

La constante reescritura aporta a la obra del dramaturgo madrileño un carácter deíctico, imperecedero, pues abre una continua pregunta hacia el pasado. Según Benjamin esta pregunta moral es la que el autor como productor de mercancías debe poner al servicio de la causa de los oprimidos.

Esto enseña que es aconsejable no perder de vista lo inestable y cambiante de las cosas y confiar en lo que, siendo insignificante y austero, es también invencible como el agua. El materialista dialéctico pensará aquí en la causa de los oprimidos. (Es una causa insignificante para los poderosos; austera para los oprimidos y, en lo que se refiere a sus consecuencias, la más invencible). En tercer lugar, se encuentra por fin junto a la promesa y junto a la teoría, la moral que surge del poema. El que hará fracasar a la dureza, no debe dejar pasar ninguna oportunidad de ser amable. (Benjamin, 1966, pág. 60)

Los elementos aristotélicos, así como los anti aristotélicos se mezclan en la obra del dramaturgo. Pensemos en obras como *Himmelweg*, *El chico de la última fila* o *Hamelin* cuya estética se basa en la ruptura de la cuarta pared, el desorden cronológico, la repetición de gestus, o la ruptura de la acción por un acotador. Pensemos en *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *Intensamente azules* donde la dramaturgia se compone a través de un monólogo dirigido al público. “Mayorga es plenamente brechtiano al proponer en sus ficciones una crítica al mundo que requiere de la participación activa del espectador, que no muera cuando este se levante de la butaca o cierre el libro” (Díaz-Pavón, 2017, pág. 217).

“Nada más hermoso que reclinarsse en un sofá y leer una novela” (Benjamin, 1966, pág. 2). Con estas palabras comienza el ensayo de Benjamin sobre el teatro épico. Se refiere al goce liberador que puede provocar la lectura de una novela narrativa, un goce generalmente contrario a la idea de asistir al teatro: “Se imagina uno a un hombre que con todas las fibras tensas sigue la acción” (Benjamin, 1966, pág. 2). Brecht, en cambio, desea un público distendido, que siga la acción de una forma tranquila, aunque del mismo modo

interesada. Que el teatro sea un acto colectivo hace que el público pueda llegar a “una toma de posición más rápida” (Benjamin, 1966, pág. 2), pero la toma de posición que busca Brecht debe ser una toma de posición reflexiva, distendida, propia de un interesado que “no piensa sin motivo” (Benjamin, 1966, pág. 2).

Brecht no pierde de vista a las masas, a cuya forma de pensamiento condicionado alude esa fórmula. En el intento de despertar el interés del público por el teatro, con sentido profesional, pero no pasando por alto el aspecto educativo, se introduce una voluntad política. (Benjamin, 1966, pág. 2)

Brecht estaba fuertemente influido por el romanticismo y el folclore alemán. Para Benjamin el teatro épico encuentra su característica más importante en la “la abolición de la orquesta”, que generalmente se pasa por alto. La eliminación de la distancia que existía entre escenario y público altera la forma de comunicar una pieza teatral, con la derogación del foso es posible generar una comunicación más cercana entre actor y espectador.

El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese foso, cuyo silencio acentúa la solemnidad del drama, cuyo sonido exalta la embriaguez de la ópera, ese foso, que entre todos los elementos del teatro conserva con mayor fuerza las huellas de su origen sacro, ha ido perdiendo cada vez más su dignificación. Todavía se encuentra el escenario elevado por encima del público. Pero ya no surge de una profundidad inmensurable: se ha convertido en estrado. Pieza didáctica y teatro épico son un intento de ubicarse en ese estrado. (Benjamin, 1966, pág. 9)

Brecht quiere despojar del escenario cualquier signo de substancia real y para ello considera que un argumento antiguo es más adecuado que uno nuevo, ya que como los sucesos deben de ser conocidos “los hechos históricos serán los más adecuados para él” (Benjamin, 1966, pág. 3). Los carteles y títulos que aparecerán en escena se encargarán de quitar todo carácter de vida real que pueda tener la pieza teatral. Para Benjamin, el teatro épico debe basar su argumento en la historia, ya que los hechos históricos son los más adecuados para fomentar un pensamiento crítico. Mayorga también se decanta por la historia, pero una historia construida a través de un fragmento y la imaginación.

El *teatro de la memoria* de Mayorga se construye a través de las experiencias subjetivas de personajes que asistieron a la catástrofe, como ocurre con *La tortuga de Darwin* o, desde la huella, como en el caso de *El cartógrafo*, desde el vacío que deja en la experiencia del espectador el olvido de la historia de los oprimidos. En esta línea destaca

Himmelweg, una obra que nace de una noticia real, un harapo de un periódico. En *Himmelweg* nos encontremos ante un Delegado de la Cruz Roja que emitió un informe favorable tras su inspección a un campo de exterminio. Su visita al campo, una representación guiada por un Comandante nacionalsocialista, le impide ver la barbarie que estaba sucediendo. Por medio de este juego metateatral la historia que quiere representar el Comandante será puesta en duda desde el presente por la voz del Delegado de la Cruz Roja, un delegado que se presenta ante el espectador para narrar su recuerdo. García Barrientos propone *Himmelweg* como ejemplo de una propuesta estética en el teatro español de teatro épico. “[Himmelweg] se presenta con mediaciones y oblicuidades, característicamente narrativas, que imponen un estatuto subjetivo a todo lo representado. Nunca asistimos a los hechos, sino a las distintas versiones de los implicados en ellos” (Barrientos, 2016, pág. 260). *Himmelweg* es una obra de teatro histórico que dialoga de manera incesante con el espectador.

Habla de un hombre que se parece a casi toda la gente que conozco: tiene una sincera voluntad de ayudar a los demás; quiere ser solidario; le espanta el dolor ajeno. Sin embargo, también como casi toda la gente que conozco, ese hombre no es lo bastante fuerte para desconfiar de lo que le dicen y le muestran. No es lo bastante fuerte para ver con sus propios ojos y nombrar con sus propias palabras. Se conforma con las imágenes que otros le dan. Y con las palabras que otros le dan. “Camino-del-cielo”, por ejemplo.

No es lo bastante fuerte para descubrir que “Camino del cielo” puede ser el nombre del infierno. No es lo bastante fuerte para ver el infierno que se extiende bajo sus pies. Un delegado de la Cruz Roja al que se encarga inspeccionar un campo de concentración y ante el que se presenta una mentira aceptable. Ese personaje fue mi punto de partida. (Mayorga, 2007)

El Delegado de la Cruz Roja que fue engañado con el teatrillo de la ciudad judía dirigida por el Comandante Nazi podría ser cualquier espectador. La ceguera de la que se arrepentirá ante la audiencia hará cuestionar al espectador si él hubiera sido engañado, si hubiera sido cómplice de la barbarie que estaba sucediendo. Esto rompe la identificación afectiva del espectador y lo forzará a mantener un pensamiento dialéctico, un pensamiento reflexivo. Por otro lado, el Comandante Nazi se presentará como un personaje atractivo e ilustrado que relatará los mismos hechos desde su punto de vista. Como el autor ha expresado en numerosas ocasiones, el Comandante será más interesante cuanto más atractivo pueda parecerle al espectador. En la medida en que el espectador pueda ver su

parecido con el verdugo el efecto de extrañamiento conflictuará la buena conciencia del espectador. Las *zonas grises* surgirán de la contrariedad de las versiones de los protagonistas. García Barrientos señala que las acotaciones, el refuerzo del monólogo sobre el dialogo, el desorden cronológico y los distintos espacios y tiempos latentes imponen una mediación narrativa, aunque sigue siendo dramática:

Himmelweg se vuelca hacia lo narrativo (y otras intermediaciones) y hacia lo verbal de forma abrumadora, como estrategia para escamotear la imposible mirada frontal e inmediata sobre su objeto, que no es otro que el Lager, el campo de exterminio. Lo enigmático es cómo se las arregla para que el resultado sea, no una narración ni un ensayo, sino una genuina obra de teatro, plenamente dramática a mi juicio. ... [*Himmelweg*] se presenta con mediaciones y oblicuidades, característicamente narrativas, que imponen un estatuto subjetivo a todo lo representado. Nunca asistimos a los hechos, sino a las distintas versiones de los implicados en ellos. (Barrientos, 2016, pág. 260)

El proceso temporal del teatro épico es muy distinto que el de la tragedia, la tensión recae en los acontecimientos particulares y no en el desenlace y, como ocurre en *Himmelweg*, esto permite la extensión de los tiempos. Así desaparece la catarsis aristotélica y con ello “la liberación de los afectos por proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe” (Benjamin, 1966, pág. 5). Precisamente lo que persigue esta nueva estructura temporal es romper la proyección sentimental del espectador respecto a lo que ocurre en escena. “Yo solo siento cuando tengo dolor de cabeza, no cuando pienso, entonces escribo” Brecht (como se citó en Benjamin, 1966). La función principal del texto no se basa tanto en llevar adelante la acción, como en el teatro aristotélico, si no en interrumpirla.

Himmelweg es una obra atestada de rupturas, de superposición de espacios y tiempos, pero si hablamos de metateatralidad no podemos ignorar *Hamelin*, otra de las piezas que surgen de una noticia leída en un periódico. La obra gira en torno a la pederastia, por ello el título alude el cuento infantil en el que un flautista se lleva a los niños de la ciudad. La pieza acoge el tratamiento del tema por parte de todos los implicados en el caso, desde la víctima hasta el verdugo o la familia de la víctima que, en una situación gris son consentidores de los abusos por mirar hacia otro lado. Me parece necesario incorporar al análisis de las técnicas brechtianas algunas de las puestas en escena de textos del autor que a mi parecer han sido más significativas en cuanto a la búsqueda del pensamiento dialéctico en el espectador. En el montaje de *Hamelin* dirigido por Andrés Lima y

estrenado el 12 de mayo de 2005 en el Teatro de la Abadía, el juez Montero rompe la cuarta pared estableciendo un diálogo con el espectador que lo sitúa inmediatamente en la posición de periodistas, en alguien cuya palabra debe ser cuidada. Así se plantearán una serie de preguntas éticas sobre la palabra de las que el espectador deberá hacerse cargo. El juez convoca al público para enseñarle la verdad que vela la imagen de progreso de la ciudad.

Montero- Esto no es una rueda de prensa. Han oído bien: esto no es una rueda de prensa. Se trata de un encuentro informal. Confidencial. Los he telefoneado personalmente uno a uno para pedirles que viniesen a esta hora, mientras la ciudad duerme. Precisamente de eso se trata: de lo que pasa mientras la ciudad duerme. Acérquense, por favor. ... Desde aquí se ve toda la ciudad. A través de esta ventana he sido testigo de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas deslumbrantes. Joyas que nos deslumbran, que nos ciegan. Que nos impiden ver otra ciudad. Porque hay otra ciudad. (Mayorga, 2014h, pág. 387)

La superposición de fábulas que se cruzan, mezclan y alteran por medio de las voces de sus personajes, nos impide identificarnos con una historia desde el sentimentalismo pues continuamente son interrumpidas por otros personajes que nos obligan a mantener una mirada crítica antes que emotiva ante los hechos que ocurren en escena. Este distanciamiento hace cómplice al espectador del juego escénico. El espectador sabe desde un inicio que la obra que va a presenciar se separa de la ilusión de mimesis producida por las tres unidades aristotélicas de argumento, espacio y tiempo. La metateatralidad es creada a través de la presencia de actores que rompen la cuarta pared y que pueden ser *Acotadores-narradores* que van detallando la historia al espectador como ocurre en *Hamelin*; personajes como el Delegado de la Cruz Roja en *Himmelweg* que narra su error al espectador rompiendo la cuarta pared; o pequeños diálogos que hacen cómplice al espectador en un dispositivo que aparentemente mantenía la cuarta pared, como ocurre en *La Colección* cuando Berna habla de la gente que los observa.

Pero esta metateatralidad no quiere sino hacer consciente al espectador de la similitud entre los conflictos planteados en escena y los que pueden surgir en la cotidianidad del espectador. Quiere mostrar la violencia que contiene el lenguaje, su poder para convencer, de lo que velan o muestran las palabras. Como señala el Acotador en *Hamelin*, es un teatro tan pobre, que el espectador si quiere ver algo tendrá que imaginarlo porque el teatro ocurre en la mente del espectador, por eso lo imprescindible en este pacto entre

fingidores es “que el espectador quiera creer. La transfiguración se produce no en el escenario, sino en la imaginación del espectador. sucede porque el espectador la desea, y la misión del actor consiste en provocar ese deseo” (Mayorga, 2019, pág. 54). El espectador sentirá la obligación de dar respuesta a las preguntas que los personajes habitan en escena, pues en la obra de Mayorga, la duda de los personajes interroga al espectador.

3.2.2. La elevación del *Silencio* a *Gestus*

¡Que nadie se mueva!
¡Huelga general!
Por los pelos
No podrás arrastrarnos al infierno:
PORQUE SIEMPRE ESTUVIMOS EN EL
INFIERNO.
Miraron a Dios los hombres de Mahagonny.
No, dijeron los hombres de Mahagonny.
Bertolt Brecht, *Los hombres de Mahagonny*

A pesar de las abundantes referencias en los escritos teóricos de Brecht al término *gestus*, lo cierto es que no existe una definición que acote los márgenes de su significado, es un concepto lleno de contradicción y ambigüedad, algo que también nos brinda múltiples posibilidades. Atendamos a la definición que hace Patrice Pavis en su diccionario del término:

El *Gestus* puede ser un simple movimiento corporal del actor (expresión facial), una particular forma de conducirse (gestualidad), una relación física entre dos personajes o sucesos escénicos (una figura formada por un grupo de personajes), la conducta común de un grupo, la actitud colectiva de los personajes en una pieza, o la acción de entrega global que se produce entre el escenario y el público por intermedio de la puesta en escena. (Pavis, 1982)

Todas las derivas que ha tomado el término se corresponden a un modo de producir extrañamiento ante lo dicho o presentado en escena.

Todo lo que surge, en su primera manifestación, como el indicador de una actitud, deviene un signo intencional emitido por el actor. El actor constantemente controla su gestualidad, con el propósito de indicar una actitud social, característica y un modo de comportamiento. Brecht (como se citó en Pavis, 1982)

Es decir, el actor debe encontrar una forma de expresar que acaba de citar algo, de resaltar que lo que acaba de ocurrir en escena merece un momento de reflexión dialéctica. “El

Gestus parece ser un notable instrumento para revelar las contradicciones entre acción y personaje, ser social y ser individual, logos y gesto, distancia e identificación” Brecht (como se citó en Pavis, 1982). La actitud del actor frente al gestus es una actitud de demostración, el hecho ocurrido en escena es desdoblado, toma una doble apariencia con doble significado: “un objeto concreto, ingenuamente “revelado”, y un objeto abstracto del conocimiento censurado y distanciado” (Pavis, 1982).

El gestus actúa en el doble plano de la distracción, demuestra lo demostrado, contiene lo particular y lo general, contradice lo que muestra, pero siempre produce un pensamiento dialéctico guiado por el actor. Benjamin consideraba que hacer del gestus una cita es uno de los mayores logros del teatro brechtiano. Para Benjamin el teatro dialéctico es por definición un teatro gestual, cuanto más se interrumpa la actuación más destacará el gestus. “Sólo el «gestus» contemporáneo, el «gestus» de una acción o de la imitación de una acción, puede ser materia prima del teatro épico” (Benjamin, 1966, pág. 10).

Según Benjamin los gestos se encuentran únicamente en la realidad actual, lo que vincula el gesto con la naturaleza transitoria del teatro. En el teatro histórico solo dominará el gestus aquel actor que sea capaz de relacionar un gestus actual, un gesto que un espectador podría generar, con un acontecimiento pasado “en forma patente y llena de sentido” (Benjamin, 1966, pág. 10). Pensemos como ejemplo en el icónico grito sordo de *Madre Coraje* cuando, tras una negociación por la vida de su hijo, es fusilado y tiene que negar que lo conoce. Este gestus fue creado por Helene Weigel, actriz y mujer del dramaturgo que llevaba a cabo una interpretación reflexiva a la vez que cargada de emoción, pues contrario a lo que generalmente se cree, la interpretación brechtiana no consiste en la falta de emoción sino en la consciencia de que lo estás enseñando al público. El gestus de *Madre Coraje* es grande y tiende a la pantomima, Brecht no pretende que el público se identifique con ella, sino que entienda la brutalidad de la situación bélica. Procura que el espectador vea como nueva una situación que conoce de siempre, el objetivo es que el público se enfrente a la pieza teatral con un pensamiento dialéctico.

Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico muy apto para las citas. El hecho de que sea posible citar sus textos no tendría nada de particular. Pero otra cosa son los «gestus», que tienen lugar en el curso de la representación. (Benjamin, 1966, pág. 6)

La influencia de Brecht en el teatro de Mayorga se hace presente en el anti heroísmo de los personajes, así como en la elevación a *gestus* de la palabra *silencio*, un silencio necesario “para un acto fundamental de humanidad: escuchar las palabras de otros. También para decir las propias” (Mayorga, 2019, págs. 19-20). Mayorga piensa influido por Calderón y por Benjamin que “La palabra de Dios es el Silencio”, por ello el silencio más importante es el del espectador. La verdad solo puede ser expresada en la interrupción del lenguaje, en la muerte de la intención. El nuevo lenguaje adánico, el lenguaje libre de violencia que se nutre del silencio será otro de los temas recurrentes de sus piezas.

Porque en el teatro se hace el silencio para que el espectador oiga no solo las palabras y los silencios que vienen del escenario, sino también de las palabras y los silencios de su propia vida y de vidas que podría vivir. En el teatro, arte del desdoblamiento, también el espectador se escinde de entre quien es y sus otros. (Mayorga, 2019, pág. 25)

El elemento central del teatro épico es el asombro, indispensable para producir un momento cognitivo en el espectador pues recordemos que el asombro produce un *shock*. El espectador cambiará la identificación con el héroe trágico por el asombro ante las circunstancias del héroe, puesto que el interés del teatro épico no se centra tanto en desarrollar intrigas como en presentar situaciones. El asombro será provocado por medio de la ruptura del desarrollo de la escena.

El trabajo de la razón empieza por una disposición a reconocer asociaciones más productivas cuanto más imprevisibles. Ese trabajo exige una mirada hospitalaria, absolutamente otra que la colonizadora de quien observa el mundo con categorías a las que subordina su experiencia. Por decirlo de nuevo con Benjamin: la verdad se da en la muerte de la intención y no como producto de un sujeto intencional. (Mayorga, 2019, pág. 57)

Pero si la finalidad última del *gestus* es la “actitud de demostración detrás de lo demostrado” (Pavis, 1982), el silencio en el teatro de Mayorga podría ser pensado como una demostración de la duda, de la incapacidad para pensar la situación presentada en escena desde la razón de la moral hegemónica. El dramaturgo no impone una verdad, sino la apertura a nuevas perspectivas, a nuevas miradas que nos han sido negadas desde la cultura de la barbarie, la cultura de la globalización. Es decir, a pesar de producir un extrañamiento que distancia al público por medio de la reflexión, el *gestus* en la obra del madrileño sería un *anti-gestus* en cuanto a la intención del dramaturgo y los actores,

pretende únicamente representar la falta, la duda. “Ocurre que el silencio puede, en un escenario, representar el tiempo. En el escenario, cuando toda calla, oímos el paso del tiempo” (Mayorga, 2019, pág. 17).

El silencio es necesario para escuchar, para escuchar las palabras de otros y para escuchar las propias, por ello sus obras están plagadas de esta paradójica palabra. Y digo paradójica porque a la vez que el silencio es necesario para escuchar, también representa en un escenario la falta de sonido, la falta de la voz de las víctimas. El silencio no representa solo la falta de palabra, pone de relieve la prohibición de la palabra, la censura del poder, “la expropiación de la palabra por el poder es el tema político fundamental del teatro en cualquier tiempo” (Mayorga, 2019, pág. 34). Las palabras que pronunciarán los actores en el teatro brechtiano conforman un detallado trabajo que podría coincidir con el trabajo de Mayorga: primero deben ser observadas y después comprendidas. “Primero ejercen un efecto pedagógico, luego uno político, y el poético sólo se da en último término” (Benjamin, 1966, pág. 13).

Así en *Hamelin* el Acotador dirá *Silencio* cada vez que intervenga Rivas reforzando la duda ante sus palabras. La palabra *Silencio* será pronunciada sesenta y seis veces por el Acotador, también será escrita sesenta y seis veces en *Himmelweg*, a veces será pronunciada por los personajes y a veces será una acotación, pero aportará a la pieza un carácter ritual que dejará espacio para la reflexión del espectador. También hay piezas en las que no aparece la palabra *Silencio*, como en *El cartógrafo*, pero será construido a través de la acumulación de gestos entre escenas: la niña camina con el mapa, Deborah dibuja un mapa... En *Reikiavik* el título de la obra hace homenaje a un lugar donde según Bailén “hay un silencio de ajedrez” (Mayorga, 2014l, pág. 735). El autor señala lo siguiente acerca de su experiencia como director de la pieza:

Al ponerla es escena, construimos un sonido y un gesto que asociamos, en su primera aparición, a la palabra silencio, de modo que al reaparecer, ya sin compañía de la palabra, gesto y sonido evocasen lo que ella nombra. Sabiendo que en la sala teatral, como en el mundo, es imposible asegurar el silencio, construimos, junto a un gesto, un sonido que, paradójicamente, lo representase. (Mayorga, 2019, pág. 27)

Según Benjamin, estos momentos dialécticos sirven a una dialéctica superior: la relación entre conocimiento y educación. En el teatro épico todo se dirige al aspecto educativo

inmediato por medio de conocimientos, que pueden ser distintos en el actor y en el público.

Dialécticas son, ante todo, las siguientes relaciones: la del gesto respecto a la situación y viceversa: la relación del actor respecto al personaje representado y viceversa; la relación de la conducta autoritariamente fijada del actor respecto al sentido crítico del público y viceversa; la relación de la acción representada respecto a la acción que se observa en todo tipo de representación. (Benjamin, 1966, pág. 11)

Benjamin exaltaba el teatro brechtiano porque su forma básica es la del *shock*, el teatro épico avanza a empujones, de esta forma las canciones, gestos y carteles enfrentan las situaciones, las pone a dialogar. Con estos elementos la proyección sentimental del espectador es sustituida por una toma de posición crítica. Esta misma sustitución debe ser ejercida por el actor que, lejos de identificarse afectivamente con el personaje que representa, conservará la cabeza fría.

El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente, en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo, en cuanto muestra la cosa. Aun cuando esto coincide, no debe coincidir de tal manera que des-aparezca la diferencia entre ambas tareas. (Benjamin, 1966, pág. 8)

Benjamin sentía una profunda admiración por Bertolt Brecht, pensaba que era el único escritor en Alemania que se preguntaba dónde podía emplear su talento cuando estaba convencido de que sería necesario, de la misma forma se echaba atrás cuando no se daba esa condición. Brecht no buscaba la novedad, proyectaba la reforma: sabía que la única oportunidad que le queda es llegar a ser un producto secundario en un proceso muy ramificado de transformación del mundo.

Pero el producto principal es: una nueva actitud. Lichtenberg dice: «Lo que importa no son las convicciones de uno; lo que importa es lo que las convicciones hacen de uno». Eso «que» se llama en Brecht: actitud. (Benjamin, 1966, págs. 12-13)

El espectador brechtiano es un espectador productivo con un sentido crítico, así deberá tomar decisiones acompañando al protagonista. Brecht construye su teatro sobre los resultados de Stanislavsky, pero mientras que Constantin Stanislavsky buscaba la verdad emocional de los personajes, Brecht se interesaba más por la relación, por el

comportamiento entre ellos. Por eso no entra demasiado en la construcción del personaje y deja mucho trabajo al público. Por ejemplo, en *La madre* el espectador puede estar triste por la protagonista a la vez que odia sus errores porque que no aprende, comete errores que la van a llevar a la muerte. Brecht confronta a la audiencia mostrando que en situaciones de cambios debe haber cambios. Que Brecht no buscara la identificación con los personajes no quiere decir que no fuera un teatro cargado de emoción, porque precisamente en esos huecos libres para la reflexión del público está cargados de emoción. La madre es de todos los miembros de una familia la que tiene más determinada su función social, produce descendencia, produce obreros. Es por ello que Brecht toma como protagonista de una de sus piezas más representadas, *La madre*, a Pelagea Vlassova

Viuda de un trabajador y madre de un trabajador», es por tanto doblemente explotada: primero, como integrante de la clase trabajadora; como mujer y madre, en segunda instancia. La madre, doblemente explotada, representa a los explotados en su mayor degradación. Si las madres se hacen revolucionarias, ya no queda nada por hacer revolucionario. El objeto de Brecht es un experimento sociológico sobre la transformación de la madre en revolucionaria. Con esto se vinculan una serie de simplificaciones, que no tienen un sentido de agitación, sino un sentido constructivo. «Viuda de un trabajador, madre de un trabajador».
(Benjamin, 1966, pág. 18)

Brecht intentará mostrar a través de la relación de la madre con el hijo como la protagonista puede poner su energía al servicio de la clase trabajadora. El hijo siempre tiene una mirada de desprecio para el plato de comida de la madre, a lo que ella contesta “Sobre la carne que falta en la cocina no se decide en la cocina” (Benjamin, 1966, pág. 19), en ese momento la enemistad que parecía surgir entre madre e hijo se transforma en enemistad común hacia su enemigo, el explotador. “El teatro épico es el teatro de los héroes golpeados” (Benjamin, 1966, pág. 19). Brecht y Benjamin comparten la opinión de que un héroe golpeado no es un pensador, “la madre es praxis hecha carne” (Benjamin, 1966, pág. 19). La madre al principio de la pieza cuestiona el comunismo, si no “no sería digna de confianza” (Benjamin, 1966, pág. 19).

El hijo tiene que cortar el pan, mientras la madre, que no sabe leer, imprime; entonces las necesidades de la vida han dejado de regir a las personas según sus sexos; entonces tiene que haber en casa del proletario un biombo que separe la cama de la cocina. Donde, en la búsqueda del kopek, el Estado es dado vuelta de arriba abajo, también se debe modificar algo en la familia, y entonces no se puede

evitar que, en lugar de la novia, que encarna el ideal del futuro, se adelante la madre que con cuarenta años de experiencia ratifica a Marx y Lenin.

Pues la dialéctica no necesita distancias nebulosas: está en el hogar, en las cuatro paredes de la praxis y, en el umbral del instante pronuncia ella las palabras con las que termina *La madre*: «¡Y nunca se convierte en hoy mismo!». (Benjamin, 1966, pág. 21)

El protagonista en Brecht es un héroe no trágico, un pensador al cual el público acompañará en la toma de decisiones aprendiendo de su experiencia para posteriormente poder defenderse de los ataques de la ciudad del mismo modo que el personaje modélico, “se puede ir más lejos y afirmar que el intento de convertir al pensador, si, al “sabio”, en héroe dramático, fue emprendido por Brecht” (Benjamin, 1966, pág. 9). Pero los protagonistas de Mayorga no son siempre presentados como sabios que saben cómo defenderse de la situación en la que se encuentran, muchas de las veces son personajes vencidos cuyo único motor para la acción es el recuerdo.

3.2.3. La grieta, el doble y el espejo como elementos distanciadores

De la acción de los personajes de Mayorga el espectador no extrae un conocimiento revelado por un personaje moralmente modélico, sino que es atravesado por la duda, la duda conforme a su moral aprendida.

El arte, dice Benjamin, no consiste en pulimentar, en dar brillo, sino en cepillar la realidad a contrapelo. El verdadero arte ha de ser duro, difícil, conflictivo. En lo que al teatro se refiere, he comentado alguna vez que si se dice que el teatro es el arte del conflicto, el conflicto más importante que ofrece el teatro no es aquel que se presenta en escena, sino aquel que se da entre el escenario y el patio de butacas. Un teatro que no divide el patio de butacas y que no divide al espectador es un teatro irrelevante. El verdadero teatro ha de ser capaz de sembrar el conflicto en el corazón mismo del espectador. (Mayorga, 2014m)

Si en Brecht el pensamiento activo es necesario para “asimilar la lección” de unos sabios que hay en escena, Mayorga fomenta el pensamiento activo a través de la incertidumbre. Situar al espectador en la *zona gris*, puede producir un shock estético puesto que el conflicto del espectador consigo mismo deja una huella privilegiada en la memoria que perdura más que una lección. Nelly Richards apunta que el arte crítico tiene la capacidad de abrirse paso en la discordancia, es decir, en lo aprendido como moral, el arte crítico puede acercar al espectador a la *zona gris*.

La dificultad básica de saber cómo distinguir su *trabajo con la imagen* del resto de lo visible cotidianamente ... Frente a la hipervisibilidad mediática de la imagen estetizada por las tecnologías del capital: ¿qué puede el arte, qué puede el arte crítico? Quizás aventurarse en las zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se aloja lo más refractario al régimen translúcido de visibilidad satisfecha que acompaña el despliegue neoliberal. (Richard, 2013, pág. 86)

Siempre desde la mirada del voyeur que se asoma a una casa, Mayorga nos da a conocer la grieta. Una grieta que será la protagonista de *El arte de la entrevista*, pieza cuyo conflicto gira alrededor de una cámara de video frente a la cual Rosa, la abuela, desvelará su pasado sintiéndose especialmente escuchada. Frente al testimonio de Rosa, que recordará una aventura extramatrimonial que tuvo en su juventud, Paula, su hija, intentará censurar la grabación huyendo de una verdad que no quiere escuchar. La grieta surge cuando observas al otro de cerca pues como señala la profesora de Cecilia, la protagonista de la pieza, “cualquiera es interesante si se le mira de cerca” (Mayorga, 2014b, pág. 688). Cecilia cargará con la cámara durante toda la obra descubriendo la verdad ante el espectador y mostrando la grieta, la herida de cada personaje.

Cecilia- Es el trabajo más emocionante del mundo. Ponerse frente a otro, ganarte su confianza, estudiar sus gestos, dónde titubea, dónde baja la mirada, hasta que por fin la ves: la grieta. El entrevistador es un seductor, dice mi profe. Dice que Sócrates fue el primer entrevistador. “Filosofía es entrevistarnos unos a otros en una entrevista sin fin”. Él habla así. “El Juicio Final será una entrevista”. (Mayorga, 2014b, pág. 703)

Esta grieta estará muy presente en la puesta en escena de *El mago* dirigida por Mayorga y estrenada en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán en 2018.

En sus puestas en escena el dramaturgo se vale de elementos escenográficos que refuerzan la separación de la ilusión de mimesis del espectador. Me parece provechoso mencionar al menos los elementos escenográficos de sus puestas en escena destinados a producir un guiño metateatral con el espectador. *El mago* es una obra que trata sobre el poder que tiene quien se sube a un escenario para hacer creer al espectador, para desdoblarse. La obra comienza con la vuelta de Nadia a casa tras asistir a un espectáculo de magia e hipnosis. Nadia asegura estar en el escenario todavía y ser su doble quien se encuentra en casa con su familia. Está convencida de que el mago ha podido desdoblarla. La obra se estructura como un juego metateatral en el que continuamente se cuestiona la verdad de

lo que ocurre en escena. ¿Realmente está Nadia en el escenario? ¿Están siendo manipulados por un mago? ¿Es posible desdoblarse en un escenario escuchando a un actor? *El Mago* se erige como la producción del dramaturgo con más elementos de escenografía que hasta ahora haya dirigido y a la vez alude a la posibilidad de un espacio que podría no existir: todo podría estar sucediendo en la mente de Nadia, o en la del espectador. Es decir, la escenografía de la pieza abre una continua pregunta acerca de la realidad de nuestra cotidianeidad que distanciará al público de la identificación afectiva. La escenografía de la pieza radica en una casa a modo de caja de muñecas sin cuarta pared. En el centro de la casa hay un espejo en el cual se ve el público o donde el público ve a su doble. El espejo tapa una grieta que pudiera ser pensada como la fisura a la que el espectador será sometido tras la experiencia teatral. El espectador está en el patio de butacas y está en el escenario, esta paradoja surge como efecto de extrañamiento para representar la posibilidad de que estar aquí y allí dejándose llevar por las palabras de los actores, pues “lo que los ojos ven y lo que los oídos oyen es lo que la mente cree” (Mayorga, 2018, pág. 29). Que la obra, según Nadia, esté sucediendo en su cabeza debido a que ella sigue hipnotizada en el escenario, junto a su extraño comportamiento, aporta un tono surrealista a la pieza que empaña como si de una ensoñación se tratase su carácter cotidiano.

Nadia- ... Aquí sólo ves lo que se ve a primera vista, lo que se ve sin esfuerzo. Allí ves que tu sombra es más espesa en unas calles que en otras; si algo tiene buena o mala sombra, allí te das cuenta; desde allí todo es maravilloso y terrible, allí sientes serenidad y vértigo; desde allí ves el mundo sin ti, allí te ves extraño, allí te ves desde fuera, allí no hay dentro y fuera, allí no hay más allá ni más acá, allí ves tu muerte, allí ves tu vida en un segundo. Allí recordé cómo era todo y cómo se fue haciendo más pequeño. Cuando pisé tierra, todo resultó ser más pequeño de como lo recordaba. Somos incluso más pequeños de como nos recordaba. Más reales. En esta casa hay demasiada realidad. Mis ojos no aguantan tanta costumbre, tanta repetición, tanta realidad. Quieren cerrarse. (Mayorga, 2018, pág. 32)

En el transcurso de la pieza, Víctor y Aranza, marido y madre de Nadia plantean la posibilidad de que Nadia esté “haciendo teatro” (Mayorga, 2018, pág. 32) para castigar a Víctor por su falta de imaginación. La necesidad de Nadia por desdoblarse, podría ser un eco de Nora de *Casa de Muñecas*, con una diferencia sustancial, en *El mago* se abre

la posibilidad de no haber nada más tras la puerta de la casa mientras que en la pieza de Ibsen el mundo se encuentra tras ella.

Víctor- ... Detrás de esa puerta no está el resto de la casa, no hay resto de la casa. Y, de pronto, veo los focos, están ahí y ahí y ahí. (*Los señala.*) Al ver mi cara de sorpresa, el público estalla en carcajadas. También él, también El Mago estalla en carcajadas. (Mayorga, 2018, pág. 30)

Frente a la producción de *El mago* se sitúan *Intensamente azules*, *La lengua en pedazos* y *Reikiavik*, puestas en escena que pueden nacer de la dialéctica entre las propuestas de *espacio vacío* de Peter Brook y *teatro pobre* de Grotowski.

En la puesta en escena de *La lengua en pedazos* que se estrenó el 21 de enero de 2021 en el Teatro Galileo, la casa de Santa Teresa fue representada mediante sillas que siendo de distintas formas y tamaños también representan las doce compañeras que viven con Teresa en el convento. La obra comienza con la composición de la casa, Teresa pone las sillas en círculo, este gesto aporta además un carácter ritual a la puesta en escena. Asimismo, en *Intensamente Azules*, estrenada en el Teatro Bulevar de Torrelodones el 8 de junio de 2018, el protagonista se relacionará con sus hijos por medio de un objeto que los representa, un balón, una cámara de vídeo y un spray. *Intensamente azules* trata sobre el placer de cambiar de mirada, sobre el descubrimiento de ver el mundo con otros cristales a través de los cuales toman relevancia hechos que hasta ese momento habían pasado desapercibidos. También encontramos en este montaje un espejo que estará presente para reforzar la idea del desdoblamiento. Desdoblamiento que es el protagonista de *Reikiavik*, estrenada el 27 de marzo de 2015 en el Teatro Palacio Valdés. La puesta en escena de la pieza contaba con una mesa de parque en la que cada tarde se sentarán los protagonistas, Waterloo y Bailén para jugar a ser otros, Bobby Fischer y Boris Spasski, el árbitro alemán, el guardaespaldas islandés, la madre de Bobby, la segunda esposa de Boris, las novias que Bobby no tuvo, cien niños despidiendo a Boris puño en alto en el aeropuerto de Moscú, Henry Kissinger, el fantasma de Stalin, el Soviet Supremo, el caballo negro amenazando al alfil blanco, los padres ausentes, los campeones muertos...

El desdoblamiento funciona en el teatro de Mayorga como efecto de extrañamiento que mantiene la reflexión crítica del espectador mediante el desvelamiento de la falsedad de lo que se presenta en escena. Pero esta falsedad no debe ser entendida como muestra de pesimismo sino como resolución a la representación de lo irrepresentable. Estos juegos escénicos son síntoma de la huida del autor del realismo que llevarían al espectador a la

identificación afectiva y la compasión por las víctimas representadas en escena. Mayorga, al igual que Brecht quiere un público distendido que sea capaz de mantener un pensamiento dialéctico que lo haga más rico en experiencia tras la fábula.

Estos elementos sin embargo no deben tomarse como un intento de eliminar la emoción en el espectador. Mayorga, del mismo modo que Brecht quiere romper la identificación afectiva con una reflexión crítica sobre la situación que se presenta en escena, pero el espectador como testigo pueden emocionarse ante los hechos. Brecht no se opone a la emoción en su teatro simplemente la subordina a la crítica de la situación que se presenta en escena:

Al menos tres momentos destruyen la ilusión perseguida cuando la transformación total no se logra o no se pretende: resulta evidente que la escena no sucede ahora por primera vez (únicamente se repite); el que aquí actúa no es el mismo al que le sucede lo que aquí sucede (sólo es el que lo relata); las consecuencias no surgen de manera natural (son producidas artificialmente).
(Brecht, 2015, pág. 182)

No debe sorprendernos que el motor para la elaboración de un teatro dialéctico en Bertolt Brecht y Mayorga surja de una conciencia ética y política que pretende devolver a la ciudad su reflejo para hacer conscientes a sus habitantes. Brecht creció en un suburbio con población predominantemente católica, en este ambiente los trabajadores de las grandes fábricas que se hallaban en la periferia de la ciudad se mezclaban con el entretenimiento pequeño-burgués. En cuanto a las referencias a la sociedad alienada en la obra de Brecht son notables pero me gustaría destacar *Los hombres de Mahagonny*, donde según Benjamin, a través del extracto del poema que presento a continuación se puede apreciar como manifiesta los reflejos naturales del hombre embotados.

Sepárate de tu camarada en la estación del ferrocarril
Ve de mañana a la ciudad con la chaqueta abrochada
Búscate un alojamiento y cuando llame tu camarada:
¡No abras, oh, no abras la puerta
Sino
Borra las huellas!
...
Que ninguna piedra delate el lugar donde yaces
Con una inscripción, que señale
Tu nombre y el año de tu muerte.

Una vez más

¡Borra las huellas!

(Esto me fue dicho). Brecht (como se citó en Benjamin, 1966)

En estos versos de Brecht se presenta la ciudad como la experimenta un exiliado en el extranjero. “Pero no hay que olvidar una cosa, el que lucha por la clase explotada es, en su propio país, un exiliado” (Benjamin, 1966, pág. 45). Así se sintió Brecht en la república de Weimar, el comunista experimentó su actividad política como una emigración. En el poema se muestra la ciudad como campo de batalla, ilustra el empobrecimiento de la gran ciudad. “Lo principal es aprender a pensar pesadamente. Pensamiento pesado, ése es el pensamiento de los grandes hombres” Brecht (como se citó en Benjamin, 1966). Para Benjamin que Brecht resalte la importancia del pensamiento pesado es crucial pues hay quien piensa que un dialéctico es un amante de las sutilezas, pero los pensamientos pesados:

pertenecen justamente a la economía doméstica del pensamiento dialéctico, porque ellos no representan otra cosa que el compromiso de la teoría con la praxis. Compromiso con la praxis y no para ella: la acción puede resultar, por supuesto, tan fina como el pensamiento. Pero un pensamiento debe ser pesado para llegar a realizarse en la acción. (Benjamin, 1966, pág. 67)

Para Benjamin, el teatro dialéctico graba en el “borde de las obras de Brecht” (Benjamin, 1966, pág. 43) imágenes de tiempos pasados. Brecht es un poeta cuya mirada, como la del Ángel de Klee está vuelta al pasado por encima del presente. “Una serena mirada hacia lo lejos, es el contenido que se esconde en la más severa forma poética” (Benjamin, 1966, pág. 43). La pieza didáctica va destinada tanto a los actores como a los espectadores, ya que de la pieza surgirá un intercambio entre ambos.

Pero si en el teatro de Brecht el espectador recibirá una lección, en el teatro de Mayorga el espectador es empujado a la *zona gris* donde la lógica de pensamiento es otra: para actuar de una forma responsable con los otros, para repensar las relaciones con los demás es necesario salir de la construcción de lo moral como norma universal. Repensar las relaciones sociales no es un acto pasivo, el pensamiento es acción “porque cuando se trata del valor moral no importan las acciones, que se ven, sino aquellos íntimos principios de las mismas, que no se ven” (Kant, 2013, pág. 32).

3.2.4. La zona gris en el teatro de Mayorga

Judith Butler defiende que el sujeto se forma por un proceso performativo basado en las prácticas que repetimos a lo largo de nuestra vida en relación con otros sujetos donde nos vamos conformando como un efecto de sujeto. Este efecto de sujeto podemos explicarlo con el concepto benjaminiano de fantasmagoría bajo el que vivimos en una fetichización constante de todo lo que nos rodea sin pararnos a percibir los mecanismos ocultos que producen estos sueños de mercancías. La fantasmagoría de sujeto legitima la normatividad y oculta su proceso de construcción que revelaría las normas que dan por bueno un tipo de subjetividad y que desechan a otro.

Para ser nombrados como sujetos hemos de pasar un proceso de subjetivación, que nos conforma discursivamente, bajo una categoría, la de sujeto, que es colectiva, que ha sido definida colectivamente de acuerdo a unas normas de género que regulan y producen la propia categoría. El sujeto, por consiguiente, debe considerarse “una categoría lingüística, ... una estructura en formación”. (Butler, 1997, pág. 10)

Para Butler, al igual que para Adorno, la moral es aceptada como moral en la medida que los demás legitimen lo que hago como moral. Es decir, lo bueno adquiere el valor de bueno tras un proceso de examen reflexivo en el que la razón práctica puede calificar mi juicio como “puro”. Por lo tanto, la moral pura no es una moral pura sino establecida, aprendida, adquirida en base al sistema capitalista. De este modo la decisión generalmente no será espontánea sino irá acorde a unos principios capitalistas interiorizados, la decisión es producto de “la maquinaria de la consideración”, la decisión parte de la fantasmagoría de reflexión.

Volvamos a la elipse y juguemos con el *Sí mágico* de Stanislavsky. Imaginemos que estamos sentados en el patio de butacas de un teatro y que el escenario nos devuelve, como si de un espejo se tratara, la imagen de nuestro doble. Ahora situemos a nuestro doble, el verdugo que habita en nosotros en el Foco 1, en el escenario, encarnado en el cuerpo de un actor. El Foco 2 estará ocupado por el espectador sentado en el patio de butacas. La tensión que nace entre el conflicto de escena y el espectador se constituye como espacio gris. El teatro sucede en la imaginación, por tanto, esta zona de imprecisión causará un conflicto en el juicio del espectador. “El conflicto entre dos partes puede producir razón aunque ninguna la tenga. El conflicto entre razones puede ser ocasión de que el espectador encuentre una tercera” (Mayorga, 2019, pág. 67).

Este espacio que se genera mediante la duda ante la palabra escuchada en escena evitará que el espectador se deslice hacia el lugar de la víctima. La *zona gris* será esa zona imprecisa que surge del cuestionamiento entre mi parte de enemigo y amigo ante el problema que está sucediendo en escena. La *zona gris* actúa a modo de efecto de extrañamiento dado que imposibilita la identificación total del espectador con los hechos que ocurren en escena. Este elemento además servirá al dramaturgo para crear un estado de excepción en el que la violencia hacia el otro quede suspendida por medio de la reflexión crítica y el recuerdo de las víctimas.

Juan Mayorga estima que cuando el teatro nos plantea nuestra complicidad con el enemigo nos hace resistentes ante la barbarie puesto que nos hace conscientes de nuestra violencia. El teatro nos puede mostrar lo latente, lo reprimido, lo fallido de uno, nos puede mostrar la necesidad de aprender a cuidarnos los unos de los otros para romper la brecha amigo-enemigo que conforma nuestras ciudades. Por esta razón señalo la importancia de un teatro historicista o de la memoria en el cuál podamos educarnos en la escucha a través del entretenimiento acercando al espectador a otras formas de vida por medio de la reflexión crítica y la familiaridad con un fuerte programa educativo que incluya la cultura como elemento indisociable del aprendizaje.

Si Benjamin plantea que la emancipación solo es posible por medio del conocimiento de la historia contada desde el lugar de los oprimidos, Mayorga añade que la emancipación debe brotar de la dialéctica que genera no solo la víctima, sino la escucha del victimario, la escucha de su parte de verdugo.

La noción de zona gris nos fue entregada por Primo Levi en su libro *Los hundidos y los salvados*. Se refiere a esa zona que separa y, al mismo tiempo, vincula a víctimas y verdugos. Esa zona que Primo Levi descubre en ese ámbito extraordinariamente denso que es el campo de concentración puede reconocerse, por supuesto de formas más borrosas y difusas, en distintos ámbitos de nuestra cotidianidad. En lo que al teatro se refiere, la zona gris es la zona más rica. Los personajes que habitan en la zona gris, aquellos que siendo víctimas se convierten en algún momento en cómplices del verdugo, son figuras que yo he visitado con frecuencia en mi teatro. Como ciudadano, siento que, en la medida en que consentimos injusticias, que aceptamos formas de barbarie o de acoso al hombre por el hombre, estamos entrando en la zona gris. Ahí está la situación

clamorosamente dolorosa de los refugiados. Tengo miedo de que el gris se vaya extendiendo por Europa. (Mayorga, 2016b)

El teatro de Mayorga es un teatro que genera pregunta, que genera duda. El dramaturgo considera que para que el espectador sea consciente del enemigo que habita en él, debe ser consciente en primer lugar de la poca claridad de su mirada, de la ceguera impuesta por la cultura hegemónica.

Juan Mayorga provoca el deseo de conocer del espectador por medio de la duda constante acerca de la palabra del actor-personaje. Esa duda que habitará el espectador durante una representación teatral podría abrir un espacio a una nueva mirada hacia el otro, a una nueva posición ante la barbarie que pueda suceder en la calle.

En las piezas de Mayorga, la obra gris eternamente inacabada que escribe y reescribe constantemente, nos adentramos en la indecisión entre la verdad y la mentira, dudamos de la verdad, dudamos de nuestra buena conciencia. El espectador quiere ver, pero Mayorga no quiere mostrar. El espectador entra en una zona de ambigüedad en la que la única evidencia a la que puede agarrarse es la certeza de que duda, la certeza de la grieta que resquebraja su moral aprendida.

Haciendo dudar al espectador de su ceguera, de lo que no quiere ver en su vida a través de lo que el autor no quiere mostrar en un escenario, Mayorga nos sitúa en una *zona gris*, en “esa zona imprecisa y difusa donde las palabras y los recuerdos son a la vez verdades y mentiras” (Marrugat, 2018, pág. 507) hablando de

unos hechos que son verdad para aquellos que los afirman y los creen, pero que son mentira para aquellos que los niegan –siempre ante un espectador desorientado que no tiene datos suficientes para acogerse a una sola versión de los hechos, que van cambiando como lo hace su versión lingüística. (Marrugat, 2018, pág. 507)

En un mundo donde la verdad es una y construida por consenso la única evidencia del mundo de sus personajes es que la verdad se muestra fracturada.

verdad y mentira mantienen la misma condición: son relatos cuya veracidad depende de la credibilidad que se les dé. La memoria, la historia y la identidad colectiva e individual dependen de estos relatos a los que se atribuye la condición

de verdad por consenso, pero que en el fondo son fabulaciones hechas con las mismas herramientas que la mentira. (Marrugat, 2018, pág. 507)

El dramaturgo considera que el espectador no necesita acudir al teatro para tomar conciencia de los mecanismos que se ponen en marcha para ser dominado, sino para hacer emerger nuevas formas de sensibilidad que le hagan menos proclive a la *alienación* y a la sombra de la *fantasmagoría*, porque un texto documental no tiene casi ninguna el poder de restituir el fondo de un ser humano, “a tal efecto, más idóneos que el historiador o el psicólogo son el dramaturgo o el poeta” (Levi, 2020a, pág. 823).

Benjamin acusa al historicismo de identificación con los vencedores; la historia siempre está contada desde el punto de vista de los nombres conocidos. Este hecho es provocado por la *acedia* que puede ser traducida como “pereza del corazón” o “melancolía” y que es el sentimiento melancólico de la omnipotencia de la fatalidad. La *acedia* es provocada por la *empfindung* o ‘empatía’, que Benjamin traduce como *identificación afectiva*. La identificación afectiva problematiza el conocimiento verdadero de la historia porque presupone una empatía entre pasado y presente, esta empatía se puede canalizar hacia las víctimas o hacia los vencedores de la historia. Necesariamente el distanciamiento a través de la *zona gris* es utilizado por el autor como elemento reflexivo alejando al espectador de la identificación con el personaje.

El teatro es un encuentro en el que se pone de relieve la verdad que oculta la ciudad, que oculta la historia institucionalizada. La palabra es cuidada por el autor en las múltiples correcciones que hace de sus textos aun estando en su mayoría publicados y estrenados. En los encuentros entre los personajes de Mayorga aparecerá una y otra vez la verdad de la ciudad que se esconde tras la mentira que trasfiere el lenguaje. La lucha por la palabra, una palabra que solo puede ser agónica, “palabra de combate”. Para el autor la misión ética del teatro, el asunto político más importante es hacer que el espectador encuentre su propia palabra:

La doble misión política del teatro, crítica y utópica, empieza por el lenguaje. En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar como él mismo usa las palabras y como es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. (Mayorga, 2019, pág. 61)

La paz perpetua, en la que dos perros Odín y Enmanuelle debatirán sobre la violencia, o *La lengua en pedazos* en la que la lucha por la palabra será representada por Santa Teresa de Jesús, muestran la violencia implícita en el lenguaje. “Odín- A tu edad, ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. “Terrorismo”. 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, 2014i, pág. 528). También Odín podría haber aprendido de Yago, el personaje de Shakespeare que destruye cuanto hay a su alrededor en beneficio propio a través de palabras envenenadas. El nivel de manipulación por medio de la palabra que representa Odín frente a la reflexión de Enmanuelle Can, finalmente víctima de sus compañeros por oponerse a torturar a un hombre, podría ser pensada como metáfora de como la razón muere ante la incapacidad de reflexión sobre la palabra.

Enmanuelle- Usted lo ha dicho: si tocamos a ese hombre, justificaremos su tenebrosa visión del mundo. ¿En qué nos distinguiremos de él, si despreciamos la ley? Si ese hombre no tiene derechos, también los suyos están en peligro. Los de todos los hombres, la democracia. Luchamos por valores. (Mayorga, 2014i, pág. 543)

Enmanuelle se opone al progreso, *Sapere aude!* aconseja a sus compañeros. Mayorga ha revelado en repetidas ocasiones que personajes como Enmanuelle, Harriet o Copito entre otros le permiten hablar con la libertad que hablaría alguien ajeno a la raza humana, los animales hablan lo que los humanos tienen que callar, pues “nadie mide sus palabras ante una tortuga” (Mayorga, 2014j, pág. 498). Estos animales precisamente por no formar parte de la especie humana ven de forma objetiva como cambian las personas influidas por las palabras:

Harriet- Lo primero que cambió fue su lenguaje. Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “judío”, “burgués”, “comunista”, “fascista”, “terrorista”... A la señora Schumann le cambia el lenguaje y una noche sale a la calle a quemar libros. Yo también, también yo echo libros a la hoguera, es excitante, las llamas se elevan bellísimas hasta el cielo. Quemo “El Quijote”, quemo “La metamorfosis”, quemo “El Manifiesto Comunista”, ¡quemo “El origen de las especies”!... Me da miedo mi alegría. “Si hoy quemo libros, mañana quemaré gente”. Y me alejo del fuego, escapando de mí misma. (Mayorga, 2014j, pág. 497)

La incertidumbre ante la palabra tiñe la escritura de Mayorga del gris de unos personajes que buscan, velan, muestran u ocultan la verdad a través del lenguaje. Precisamente esta búsqueda incesante por conocer la verdad, la historia real, desvelará los mecanismos institucionales que se han puesto en pie para escribir la historia de los vencedores sobre la historia de las víctimas. Los personajes que quieren recordar tendrán que luchar contra el gris que simboliza la historia institucionalizada que no les deja ver. Pero a pesar de la dificultad para conocer, estos personajes serán asaltados por la imagen del pasado, por eso su teatro se construyen a partir de la tensión del encuentro entre un personaje y un retal de historia. “Esconder significa dejar huellas. Pero unas que sean invisibles” (Benjamin, 2010b, pág. 348). El teatro puede ayudar al espectador a buscar su propia palabra, a luchar contra la palabra dominante.

Ayudar al espectador a encontrar su propia palabra es una misión, política y moral, del teatro. Más palabra es más vida y más capacidad de resistir. Al contrario, la dominación del hombre, su empequeñecimiento y acoso, siempre comienzan por la reducción de sus palabras. (Mayorga, 2019, pág. 62)

La violencia institucional que oculta la voz de la razón por medio de la malversación del lenguaje está muy presente en su obra. Precisamente en la lucha por la palabra dominante la obra de Mayorga se nutre de la influencia de Franz Kafka, el tema del teatro de Mayorga es el poder:

Si Kafka ha sido elevado a la categoría de primer testigo de la modernidad quizá sea porque la indiferencia y el miedo son las experiencias fundamentales del hombre moderno. En Kafka se reducen a una sola, la experiencia kafkiana fundamental: la experiencia que hace del poder el que no lo tiene, el impotente. La experiencia de la humillación —que no es la experiencia de la humildad. Lo asombroso es que Kafka hace de esa experiencia fundamento de esperanza. El gran tema de Kafka es el poder. (Mayorga, 2003a, págs. 243-244)

Este poder se encuentra presente en su obra de distintas formas. Pudiera ser que el poder sea ejercido por el Estado como ocurre en *Cartas de amor a Stalin* donde un poeta Bulgakov es silenciado por Stalin. Bulgakov deja de escribir literatura para escribir una y otra vez una carta a Stalin pidiéndole que le deje trabajar en su país. La no respuesta del camarada irá silenciando al escritor conforme avanza la obra. También podría pasar que el poder se presentara bajo un uniforme de Comandante Nazi, o incluso de Profesor y

Doctor como ocurre en *La tortuga de Darwin*, personajes todos que representan el progreso, representantes de la institución que extienden la mentira y la ignorancia para perpetrar su posición de poder. Podría también ocurrir que el poder se encuentre presente en toda la obra mediante la ocultación del pasado de ciudades como el gueto de Varsovia de *El cartógrafo* o las fosas de *El jardín quemado*. A veces el poder se perpetra por medio de un vecino nocturno, el Bajo, que chantajea a otro con llamar a la policía para descubrir que es inmigrante ilegal o por medio de un Inquisidor que rompe la lengua en pedazos a Teresa. La lucha por la palabra es una lucha por la verdad, “Nunca le pediremos a la vida lo que le exigimos al teatro. Pero al teatro le pedimos la verdad, toda la verdad” (Mayorga, 2014d, pág. 600).

El teatro de la memoria de Mayorga quiere romper la buena conciencia del espectador de identificarse con los buenos, haciéndole dudar de “quién es el bueno” y por lo tanto “dice la verdad” y “quién es el malo” y “está mintiendo”. Con esta crisis o shock provocado en el espectador lo que el autor pretende es hacerle dudar de lo establecido. En la búsqueda incansable por una verdad encuentra, y el espectador con él, la posibilidad de ser cómplice del verdugo y de ser cómplice de la víctima, la posibilidad de nuestro doble, de ser Caín y de ser Abel.

Como no es posible saber qué es lo “bueno” debido a la separación entre individuo y sociedad, algo nos deberá inducir al conflicto con nosotros mismos. La zona gris en el teatro es capaz de reestablecer los regímenes de la sensorialidad por medio del *shock artístico*. Pero ¿qué función debe desempeñar el autor en el proceso de producción de una obra artística? En el siguiente capítulo profundizaremos en las razones por las cuales el arte político ha fracasado en sus intentos pedagógicos de “liberar a los oprimidos” pues, hacer consciente al espectador de los mecanismos por los cuales es sometido no es suficiente para que salga del hechizo capitalista. Ahora debemos cambiar el enfoque de la pregunta y no poner el peso sobre el espectador sino sobre el autor.

De esta suerte, llegando al final del *Foco I* de nuestra elipse me pregunto, ¿qué ha fallado en el proceso productivo del texto dramático para que no haya llegado con la fuerza esperada por nuestros autores al espectador? Abordaré esta propuesta en el siguiente capítulo desde la lectura de *El autor como productor* (1934) de Benjamin y *El maestro ignorante* (1987) de Rancière.

Rancière sostiene que el teatro brechtiano no puede producir una verdadera emancipación pues, aunque Brecht pretendía que el público asistiera a la representación con un pensamiento reflexivo, para ello es necesaria la certeza de la igualdad de las inteligencias. Es decir, Brecht se sitúa frente al espectador con la superioridad de un maestro y esto daña la capacidad de conocimiento del sujeto entorpeciendo su emancipación. Brecht quiere provocar el pensamiento reflexivo, pero este no puede surgir de una situación resuelta sino del conflicto de la duda por resolver esa situación. No obstante, lejos de dar por fallido el teatro brechtiano, me he decantado por rescatar aquellos mecanismos que producen una recepción distraída en el espectador. Considero que a través de la dialéctica de las escenas y el asombro producido por los elementos de extrañamiento puede aparecer un momento cognitivo que desembote los sentidos alienados del espectador.

En el *Foco 2. Memoria y testimonio*, veremos el lugar que ocupa Juan Mayorga en el proceso creativo y su posición en la cadena de engranajes de una representación teatral. Sólo de esta forma, dejando de culpar al espectador de su alienación y prestando atención a la artesanía del escritor es posible llegar a resolver la respuesta de Rancière sobre el arte emancipador. Sin embargo, primeramente nos adentraremos en la raíz de la polarización del pensamiento ciudadano desde la teoría de la conformación del estado de Schmitt hasta sus consecuencias en el comportamiento de nuestras sociedades.

Estudiando los distintos tipos de injusticias sociales que trabaja Miranda Fricker en su libro *Injusticia epistémica* veremos de qué forma el autor como productor de mercancías, como maestro ignorante, puede poner su obra al servicio de la emancipación social. Una revisión de la escritura de Mayorga desde el pensamiento de Fricker puede ser iluminadora en algunos aspectos menos notados de su trabajo puesto que ambos autores buscan las herramientas para producir la reflexión crítica y romper con los prejuicios ejercidos hacia la víctima coincidiendo en que el elemento más ventajoso es la *familiaridad*, es decir, la exposición a los arquetipos que nos producen miedo y desconfianza a través de la escucha activa.

4. FOCO 2. MEMORIA Y TESTIMONIO

Desde los griegos, el teatro nos educa en la escucha y en el examen de lo que escuchamos; en lo que las personas hacen con las palabras y en lo que las palabras hacen con las personas. Y si el teatro es el arte del encuentro y, por tanto, del conflicto, también es el arte del silencio, sin el que no habría poesía: El teatro encuentra en silencio la más conflictiva de sus palabras: esa que puede enfrentarse a todas las demás. La importancia del silencio en el teatro corresponde a la que tiene en nuestro vivir.

Juan Mayorga, *Silencio*

4.1. “PROTEGO, ERGO OBLIGO” Y ESTADO DE EXCEPCIÓN

La tradición de los oprimidos nos enseña que “el estado de excepción” en el que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que se corresponda con esta situación. Nuestra tarea histórica consistirá entonces en suscitar la venida del verdadero estado de excepción, mejorando así nuestra posición en la lucha contra el fascismo.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*.

El interés de Walter Benjamin por el pensamiento de Carl Schmitt suele suscitar desconcierto. Carl Schmitt, jurista y politólogo alemán fue una figura esencial en la formación del movimiento revolucionario conservador alemán. La admiración que sentía Benjamin por la teoría del jurista nacionalsocialista se hace notable en la carta que le envió en diciembre del año 1930 tras haberle regalado su libro *El origen del drama barroco alemán* (1928):

Mi muy estimado profesor,

Usted recibirá pronto del editor mi libro “El origen del drama barroco alemán” (Ursprung des deutschen Trauerspiels). Con estas breves líneas quisiera no sólo anunciar la llegada del libro, sino también expresarle mi alegría al poder enviárselo a usted, gracias a la sugerencia del señor Albert Salomon. Reconocerá rápidamente cómo mi trabajo se debe a su presentación de la doctrina de la soberanía en el siglo XVII. Probablemente debo agregar que he confirmado de sus trabajos anteriores que mi modo de investigación sobre la filosofía del arte proviene de vuestra filosofía del Estado, especialmente de su obra “La Dictadura”. Si la lectura de mi libro permite que este sentimiento surja de un modo inteligible, entonces este envío a su persona habrá logrado su propósito.

Con mi mayor expresión de admiración, su muy humilde,

Walter Benjamin (como se citó en Bredekamp, 2017)

Aunque las menciones entre autores son mínimas, -Schmitt nunca mencionó a Benjamin en sus escritos hasta después de la muerte del autor judío-, es destacable como el desarrollo del concepto de soberanía que Schmitt trabaja en *Teología política: cuatro ensayos sobre la soberanía* (1922) será el contrapunto de *El origen del drama barroco alemán* (1928) en la que Benjamin diserta sobre la figura del soberano. Schmitt estaba interesado en la filosofía del joven judío puesto que los conceptos *poder constituido* y *poder constituyente* del que hablará en *La dictadura* (1931) son posteriores a la idea de violencia que Benjamin desarrolla en *Para una crítica de la violencia* (1921). Tanto el *caso excepcional* como *la soberanía* serán temas recurrentes en la obra de ambos autores. Walter Benjamin y Carl Schmitt compartían una visión de la historia como catástrofe, pero mientras que Benjamin piensa que la catástrofe debe ser finalizada con la revolución proletaria, Schmitt reivindicaba el nazismo como la salida de la catástrofe.

[entre] el defensor del orden y el anunciador de los tiempos revolucionarios ... entre fascismo y dictadura del proletariado ... entre el fondo católico del pensamiento schmittiano, su combate contra las fuerzas del Anticristo (fuerza que son la conjunción extraña de liberalismo democrático, eje de la neutralización de los políticos en la modernidad y el comunismo), y la concepción mesiánica de Benjamin que funda en la potencia renovadora de la revolución cuyo sentido radica en derrumbar la violencia mítica, la perturbadora del derecho de la dominación, para reemplazarla por la violencia divina. (Forster, 2017, págs. 131-132)

A pesar de sus diferencias personales, -Carl Schmitt nacido en Plettenberg; era católico, conservador y miembro del régimen Nacionalsocialista-, había una proximidad en los círculos intelectuales que ambos frecuentaban. En *La dictadura*, Schmitt se centrará en explicar la figura del dictador: “El dictador, que era nombrado por el cónsul a solicitud del Senado, tiene el cometido de eliminar la situación peligrosa ... hacer la guerra o reprimir una rebelión interna” (Schmitt, 1921, como se citó en Lucca, 2009). Para Schmitt la figura del dictador es una figura jurídica cuyo fin último es dominar al pueblo ya sea “por la astucia o por la fuerza”, con técnicas apropiadas, ya sean jurídicas o no, y llevadas a cabo sin ningún miramiento *prima facie* en pos de la finalidad que impera y que debe resolver” (Schmitt, 1921, como se citó en Lucca, 2009).

Schmitt tomará el concepto de *estado de excepción* de Juan Donoso Cortés. Para Donoso “el estado excepcional tiene en la Jurisprudencia análoga significación que el milagro en la Teología” (Schmitt, 1975, como se citó en Mayorga, 1993). Así mientras que para Schmitt el estado de excepción suspende el derecho para conservar el Estado, en Donoso realizará justicia más allá de Derecho. La influencia de Donoso en Schmitt se hace patente en su pensamiento reaccionario, esencialmente en su entendimiento de la dictadura como la única capaz de contener la revolución:

Dado que la restauración es imposible, sólo la dictadura puede contener a las revoluciones. Con enorme agudeza, Schmitt captó el nudo de la analogía “milagro-estado de excepción”: “Se ha dicho de la dictadura que es un milagro, con lo cual se fundamenta el que la suspensión de las leyes sea comparada a la suspensión de las leyes naturales. En realidad, este milagro no lo constituye la dictadura, sino la ruptura de la continuidad jurídica que implica tal dominación recién establecida”. (Mayorga, 1993, pág. 290)

Benjamin tomará como referente *la huelga general* de Georges Sorel: el estado de excepción deberá ser impuesto por la interrupción del capitalismo. Schmitt, absorto en la figura dictatorial no prestó atención al mito soreliano y no vislumbró la teología que había en el socialismo de Sorel como sí hizo Benjamin.

“Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado de ella. Pero si se fuese al papel secante, no se encontraría nada de lo que fue escrito” Con la cautela que semejante afirmación impone, afirmo que la analogía «estado de excepción-milagro» reaparece en Benjamín. Y lo hace saciada de la noción de justicia -ya no "absoluta", como en Donoso, sino "absolutamente otra"- que en Schmitt se había perdido. ... "Las revoluciones son la misma cosa en lo político que en lo moral el pecado"-; en Benjamin la afirma. Pues no se trata de defender el orden establecido por un Dios encamado, sino de suspender el orden que cierra la puerta al Mesías. (Mayorga, 1993, págs. 295-296)

En Donoso el progreso no existe pues toda decisión proviene de Dios y el hombre está bajo su ordenanza. Pero en la interpretación de Benjamin, el estado de excepción provocará la anulación del progreso. Mayorga señala que, a pesar de las diferencias entre ambas miradas sobre el estado de excepción, “El Juicio Final es la representación más intensa para ambos de estado de excepción en ambas alternativas (el catolicismo donosiano, el socialismo benjaminiano) a la barbarie. El estado de excepción hace

justicia” (Mayorga, 1993, pág. 298). El estado de excepción para Carl Schmitt es la suspensión de todo el orden existente y solo puede darse como oposición absoluta a un estado ordinario. Schmitt piensa que a través del estado de excepción es posible dar fuerza a la conservación del derecho; por lo que Benjamin defenderá que a partir del estado de excepción la sociedad puede comprobar que incluso en la excepción se mantiene la regla, la regla de los vencedores. Para Benjamin las víctimas viven en un permanente estado de excepción consecuencia de la elevación del progreso a norma absoluta. “Benjamin entendió mejor que nadie el significado del «estado de excepción» schmittiano. Vio que el fascismo no era interrupción, sino continuidad en el capitalismo” (Mayorga, 1993, pág. 299).

Será en *Para una crítica de la violencia* donde Benjamin planteará que el estado de excepción solo puede ser provocado por el soberano, que crea el derecho y lo mantiene violentamente: “la violencia como medio es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho. En caso de no reivindicar algunos de los dos predicados, renuncia a toda validez” (Benjamin, 1991, pág. 33). Para Benjamin no es posible hacer política sin practicar la violencia por lo que es necesario la suspensión del derecho para poder hacerse cargo del dolor de las víctimas.

Como la violencia mítica está supeditada al derecho, el pueblo solo puede defenderse de esta violencia, que Benjamin llamará *violencia mítica*, a través de la *violencia divina*: aquella violencia que quiere acabar con el dolor impuesto por el poder soberano hacia el ser humano y la naturaleza. El contraste esencial entre ambas violencias reside en que la violencia mítica exige sacrificios de los demás y la divina se hace cargo de ellos. La violencia divina, que puede hacerse cargo del sufrimiento y de la injusticia, es la única capaz de proclamar el estado de excepción, la salida de la norma. Benjamin estaba muy interesado por la teoría de Sorel sobre la clase obrera y acogerá la idea de *huelga general* como el contrapunto a la dictadura pues para él “la clase obrera organizada es hoy, junto con los estados, el único sujeto que tiene derecho a la violencia” (Benjamin, 1971, pág. 183). La violencia revolucionaria es en Benjamin una violencia que se hace cargo de las vidas pasadas, que redime la memoria de las víctimas ya que si no se hace justicia por ellas todo esfuerzo emancipatorio resultará inútil.

Si Schmitt juzgó al pueblo sólo capaz del sí o del no, Benjamín creyó en una clase que, como el dictador decisionista, reconociese y aprovecharse su

oportunidad: la decisión que interrumpe el vuelo del ángel coincide con la mirada que reconoce el presente mencionado en el pasado. (Mayorga, 1993, pág. 300)

En *El concepto de lo político* (1932), Schmitt expone que la política debe marcar la diferencia entre amigo y enemigo del mismo modo que en la ética se juega la diferencia entre bueno y malo y en la estética entre lo bello y lo feo. La distinción entre amigo y enemigo constituirá la norma base para erigir el modelo político.

La específica distinción política a la cual es posible referir las acciones y los motivos políticos es la distinción entre amigo (Freund) y enemigo (Feind). Ella ofrece una definición conceptual, es decir, un criterio, no una definición exhaustiva o una explicación del contenido. (Schmitt, 1985, pág. 23)

El Estado como soberano necesita crear unos límites que separan lo que es pueblo y lo que no, es decir, el Estado se constituye a través de la exclusión, a través del odio al enemigo porque no pertenece al nosotros.

Enemigo no es el competidor o el adversario en general. Enemigo no es siquiera el adversario privado que nos odia debido a sentimientos de antipatía. Enemigo es sólo un conjunto de hombres que combate, al menos virtualmente, o sobre una posibilidad real, y que se contrapone a otro agrupamiento humano del mismo género. Enemigo es sólo el enemigo público, puesto que todo lo que se refiere a semejante agrupamiento, y en particular a un pueblo íntegro, deviene por ello mismo público. (Schmitt, 1985, pág. 25)

Del conflicto ficticio con el enemigo el Estado crea el miedo a la guerra. La permanente amenaza del enemigo constituye la característica principal de lo político. Es decir, para que el Estado soberano se establezca debe provocar la guerra para posteriormente defenderse de la misma. La posibilidad de señalar al enemigo facilita la decisión sobre la vida y la muerte del otro. La guerra para Schmitt no es la meta sino el presupuesto de la política que está siempre presente y “determina de modo particular el pensamiento y la acción del hombre, provocando así un comportamiento político específico” (Schmitt, 1985, pág. 31). La obediencia de los súbditos al poder soberano debe ser obligatoria al igual que la supuesta defensa del Estado por la vida de sus súbditos y el desorden de la misma, principio que queda resumido en su versión del cogito cartesiano “Protego, ergo oblige”. El poder soberano es indispensable para mantener la paz, sin él, como determina Hobbes en *Leviatán* (1651), se convoca la guerra. “Si en cualquier género de Estado suprimís la obediencia (y por consiguiente la concordia del pueblo), no solamente dejará

de florecer, sino que en poco tiempo quedará deshecho” (Hobbes, 2013, pág. 278). El Estado se sirve de cualquier enfrentamiento étnico, económico, religioso o moral para reagrupar a los hombres en amigos y enemigos.

Lo político no consiste en la lucha misma, que tiene sus propias leyes técnicas, psicológicas y militares, sino, como se ha dicho, en un comportamiento determinado por esta posibilidad, en el claro conocimiento de la situación particular de este modo creada y en la tarea de distinguir correctamente amigo y enemigo. (Schmitt, 1985, pág. 34)

También Rancière en *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* desarrolla que “el monopolio de la violencia legítima todavía es lo mejor que se ha encontrado para limitar la violencia y dejar para la razón los refugios donde pueda ejercerse libremente” (2003, pág. 52). Jean-Joseph Jacotot, pedagogo y revolucionario francés de cuya teoría se sirve Rancière para estudiar las posibilidades para la emancipación intelectual, describe de la siguiente manera el modo en que se ejerce la violencia frente al extranjero:

Cuando dos hombres se encuentran, se hacen deferencias como si se creyesen iguales en inteligencia; pero si uno de los dos se encuentra hundido en el centro del país del otro, ya no se hacen tanta ceremonia: se abusa de la fuerza como si fuera razón: todo indica en el intruso un origen bárbaro; se le trata sin modos, como a un idiota. ... En general un pueblo se cree de buena fe superior a otro pueblo; y, por poco que las pasiones se mezclen, se enciende la guerra: se mata tanto como se puede, por una y otra parte, como se aplastan insectos. Cuanto más se mata, más glorioso se es. ... en nombre de la patria, ustedes se lanzan como animales salvajes sobre el pueblo vecino; y si se les preguntara qué es su patria, ustedes mismos se degollarían los unos a los otros antes de estar de acuerdo sobre este punto. (Jacotot, 1836 como se citó en Rancière, 2003)

¿Cómo es posible provocar una grieta en la norma sobre la que se construye el pensamiento moral del ciudadano moderno? ¿Cómo se puede romper la tendencia a erigir al otro como enemigo? Para Benjamin es necesario que la izquierda deje de asombrarse de que el fascismo avance tomándolo por algo viejo y empecemos a asombrarnos de no haber visto clara la alianza entre progreso y fascismo. “Lo asombroso es la ceguera de su tiempo. Por ahí hay que empezar” (Reyes-Mate, 2006a, pág. 149). Así Benjamin considera que por medio de la comprensión de que la idea de progreso contiene el binomio amigo-enemigo sería posible ganar la lucha antifascista y provocar el *verdadero estado*

de excepción dando paso a una sociedad sin clases, una sociedad en la que un hombre no pueda dominar a otro. Para Rancière el hombre razonable no debe considerarse por encima de la ley pues la superioridad que esto le atribuiría “lo haría caer en el mismo destino de esos superiores inferiores que constituyen la especie humana y mantienen su sinrazón” (Rancière J. , 2003, pág. 52). El hombre razonable tiene que considerar el orden social por encima del poder de la razón, “como la obra de una razón superior que impone el sacrificio parcial de la suya” (Rancière J. , 2003, pág. 52).

La voluntad razonable, lo vimos, es en primer lugar el arte de vencerse uno mismo. La razón se conservará fiel controlando su propio sacrificio. El hombre razonable será virtuoso. Alienará parcialmente su razón respecto al orden de la sinrazón para mantener este hogar de racionalidad que es la capacidad de vencerse uno mismo. Así la razón se guardará siempre un reducto inconquistable en el seno de la sinrazón. (Rancière J. , 2003, pág. 52)

La moralidad del ciudadano moderno no se construye a través de razonamiento, sino que deviene de la sinrazón que demanda el estado. Las normas sociales dadas construyen al sujeto, por lo tanto, el ciudadano se conforma como producto del Estado preparado para la guerra que se libra en el día a día de las ciudades. Recordemos que, para Adorno, la moral es aceptada como moral en la medida que los demás legitimen lo que hago como moral. “La moral racional “desobjetualiza” su objeto –la acción– cuando expulsa de su recinto aquello que la vuelve posible, es decir, “todo aquello que no soy yo en el sentido de ser mi propia razón” (Adorno, 1963, como se citó en Prestifilippo, 2019). Para Adorno la moral racional es aquello que surge como resultado de un juicio basado en un examen reflexivo.

En esto se basa la universalidad de la razón práctica libre de inclinaciones: es aquello que justifica mi juicio como “puro”, esto es, como razón suficiente para actuar. En este sentido, mi juicio adquiere el atributo de moral en la medida en que acepte como un motivo legítimo de mi acción aquella máxima que los demás puedan aceptar también como una razón legítima. (Prestifilippo, 2019, págs. 22-23)

Si para Rancière ser racional es tener la capacidad de *vencerse a uno mismo*, algo deberá inducir al conflicto a un sujeto para llegar a esa determinación. Con mi hipótesis defendiendo que a través de la utilización estética del concepto *zona gris* podemos introducir la duda sobre la norma en el espectador y así entrenar un pensamiento crítico que escape de la polarización a través de la escucha y la empatía.

Como vimos en el capítulo *Foco 1. La crisis en la recepción del arte*, Benjamin pensaba que a través del arte se puede inducir al espectador a un *shock estético* que desbloquee el estado de alienación que lo ciega ante otras posibilidades de elección. Sabemos que el cuerpo del ciudadano moderno se transforma en *tecno-cuerpo-social* por medio de mecanismos que lo protegen de las continuas agresiones de la ciudad, y que esto hace que el sujeto reprima la capacidad de afección ante el dolor del otro, pero el teatro puede mediante el *shock estético* hacer que el sujeto se reapropie de su sensibilidad porque:

El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía. Puede suspender al espectador ante preguntas para las que el filósofo todavía no ha encontrado palabra. Nunca es más filosófico que cuando el filósofo, no pudiendo pensarlo desde una filosofía que lo preceda, ha de buscar una filosofía que lo prolongue. ... Quien entiende la filosofía no como doctrina, sino como plan de vida, como infinita puesta en cuestión de todo –empezando por uno mismo–, entiende la misión filosófica del teatro. (Mayorga, 2016a, pág. 89)

Para Mayorga, el teatro no puede aspirar a convencer a nadie, sino que debe buscar la conversación, debe dividir a la ciudad y a cada espectador consigo mismo, debe buscar el disenso en los regímenes de sensorialidad aprendidos. “No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta. Antes de proclamando la libertad, el teatro la defiende ejerciéndola” (Mayorga, 2016a, pág. 95). ¿Es posible dejar a un margen durante una representación teatral la razón práctica para romper la brecha entre amigo y enemigo? Si la norma por imposición del Estado es dividir a los hombres en amigos y enemigos, a través de la utilización estética del concepto *zona gris*, ¿podemos ayudar al espectador a romper dicha norma? Si lo que constituye el poder soberano es el odio provocado por el miedo hacia el enemigo y solo en el estado de excepción la norma ordinaria puede ser suspendida, ¿podemos provocar un estado de excepción dentro de un teatro? Para Mayorga el teatro es un arte político que lejos de dar respuestas debe provocar preguntas, tiene que huir de calmar la conciencia de los espectadores e institucionalizar la sospecha, y esto solo es posible si el autor no impone su pensamiento, si busca la verdad inintencional de lo que va a ser representado en escena:

las preguntas que el espectador pueda hacerse, el instinto de sospecha que en él se pueda desarrollar. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico. De un verdadero teatro de

pensamiento, el espectador deberá salir desconfiado de lo que oye y de lo que ve. Debería salir más pobre en ideas, más inseguro, más dispuesto a abrir todas las puertas. (Mayorga, 2016a, pág. 323)

El teatro debe abrir una pregunta en el presente desde el pasado, debe hacerse cargo de la memoria a través de la imaginación. Benjamin hace hincapié en que para que haya una rememoración completa del pasado no es posible olvidar el sufrimiento de una de las víctimas. El poder mesiánico que esperaba al joven autor judío no es sólo contemplativo sino exige la acción como tarea que se realiza en el presente con vistas al pasado. Mayorga influido por Benjamin considera que, acercando los flecos de una experiencia pasada al presente por medio de una representación teatral, es posible hacer memoria histórica de los vencidos pues:

la oscuridad no se desvanece sino que se espesa al pensar lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto caen continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía a sí mismo, porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie. (Sebald, 2002, como se citó en Alirangues, 2019)

Solo con la paz de las víctimas, podemos ser felices en el presente. Es entonces necesario hacer justicia a la memoria de las víctimas con una historia donde sean los verdaderos protagonistas, construir una memoria negativa. Ahora bien, ante la posibilidad de representar una memoria negativa nos encontramos con la “imposibilidad de establecer vínculos veritativos” (Alirangues, 2019, pág. 339), pues los documentos históricos no aportan datos sobre la violencia ejercida a las víctimas del progreso. Alirangues propone pensar la diferencia entre una memoria positiva, de la que existen documentos, y otra negativa que no puede ser de otra forma que imaginativa. Una memoria imaginativa que no quiere rescatar algo del olvido

sino tratar de imaginar, apoyada en los procesos de memoria positiva con lo que entra en tensión, las experiencias pasadas. Este tipo de memoria imaginativa hace un tipo de justicia precaria a lo olvidado, basada en ofrecer imágenes análogas a las positivamente conocidas cuando se imaginan experiencias de daño olvidadas. (Alirangues, 2019, pág. 339)

Si la labor del historiador ha fracasado en la construcción de la memoria negativa ofreciéndonos solo una versión contaminada de la historia, -la historia de los ganadores-

, debemos de buscar una ciencia capaz de juntar los flecos sueltos de la historia que junto con la imaginación pueda crear un tejido capaz de representar la historia de los olvidados.

El teatro no es un calco, sino mapa. ... Es un sitio para mirar. Pero lo más importante que da a ver, el ojo no puede verlo. El teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria –la cual es también, finalmente, imaginación-. Aristóteles –el primero que hizo de su asombro ante el teatro meditación- marca en la Poética la estrecha franja en que tiene lugar el teatro: por encima de cierto nivel de complejidad, la imaginación desiste porque se siente abrumada; por debajo de otro umbral, desiste porque se aburre. En ambos casos, el espectador no ve. Extender lo visible es el fin del teatro. (Mayorga, 2016a, pág. 89)

De esta forma, “la memoria negativa, como forma de cumplir precariamente esta última expectativa, halla entonces un lugar privilegiado de elaboración en lo que Aristóteles llamaba poesía” (Alirangues, 2019, pág. 340) y así a través de la poesía podremos ser capaces de “leer lo que nunca fue escrito” Benjamin (como se citó en Alirangues, 2019) ya que como Reyes Mate señala “no es la historia de los oprimidos que se rebelaron sino la de los oprimidos que no tuvieron fuerzas para rebelarse o de los que no queda ni rastro” (Reyes-Mate, 1991, pág. 61). Para que el espectador se haga cargo de la historia de las víctimas, el dispositivo más efectivo es el teatro ya que sucede en la imaginación. Juan Mayorga piensa que a través de la imagen dialéctica benjaminiana nos podemos relacionar de una nueva forma con el ayer construyendo un encuentro entre el presente y el pasado donde sea posible contemplar la historia como no se había pensado antes.

El teatro historicista ofrece al espectador la posibilidad de ser testigo presencial del hecho que habitualmente solo se conoce desde el punto de vista de los vencedores debido a la *acedia* (pereza de corazón) que origina, desde la flamante imagen del progreso, que se prolongue la empatía con la historia del ganador:

La actualización del teatro consiste en traer al escenario aquello del pasado en que el presente se reconoce, centrifugando lo demás. Este procedimiento –afín al dominante en la industria de la moda cuando mira hacia atrás- es lo que Benjamin llama “salto del tigre al pasado”. Es una forma de colonización del pasado por el presente. (Mayorga, 2019, pág. 76)

Mayorga tiene presente en su dramaturgia la distinción que hace Aristóteles entre historiador y poeta: el historiador trata lo particular y el poeta lo universal. Los

historiadores hablan de lo que ocurrió y los poetas de lo que puede ocurrir: ponen de relieve que la historia sirve para aprender una lección, para que lo que ha ocurrido no vuelva a suceder. El teatro no puede sanar el dolor de las víctimas pasadas pero debe llevarse a cabo como si pudiera porque solo así es posible que la barbarie deje de repetirse. Judith Shklar en *Los rostros de la injusticia* (2013) también señala la diferencia entre el historiador y el poeta en cuanto al tratamiento que hacen de la justicia: “Los historiadores tienden a ignorar el papel que desempeñan las experiencias personales de injusticia y resentimiento en el estallido revolucionario, pero los novelistas sí que han sido a este respecto más perceptivos” (Shklar, 2013, pág. 158). Es un imperativo moral hacer un teatro basado en la historia para que los hombres conozcan lo que pasó de modo que no vuelvan a repetir sus errores. Las fábulas de Mayorga nacen de la necesidad de contar la historia sepultada bajo el velo del progreso.

A pesar de no poder anular las normas políticas reales sí podemos jugar en los márgenes de los regímenes de sensorialidad aprehendidos ya que en el teatro el espectador hace un pacto con el actor mediante el cual se compromete a creerlo. En el teatro se firma un pacto entre fingidores, unos fingen que son otros, “durante un rato voy a hacer que soy Edipo” (Mayorga, 2016a, pág. 87) y otros fingen que se lo creen. Este momento de suspensión de la vida podría ser pensado como un estado de excepción donde la norma general queda anulada para que gobierne la del poeta.

Volodia- Se comprende. Los golpes, el dolor, la sangre: en teatro todo eso es mentira

Scarpa- Pero será verdad si el espectador quiere. En eso consiste el oficio del actor: en hacer que el espectador quiera. Si el espectador quiere, el escenario se llenará de golpes, de dolor y de sangre. (Mayorga, 2014d, pág. 588)

La cuestión de la memoria histórica es central en los debates culturales actuales. En este sentido, un examen de la obra de Mayorga desde la perspectiva del testimonio de la filósofa inglesa Miranda Fricker, que analiza las relaciones entre las posiciones sociales de poder y la capacidad de representación de la experiencia en los colectivos subalternos, puede ser iluminadora sobre algunos aspectos menos notados de su trabajo. El *teatro de la memoria* de Mayorga tiene como propósito desvelar la experiencia sepultada bajo la historia institucionalizada que perpetúa la injusticia testimonial y epistémica y genera una ruptura en la confianza de los sujetos marginados alejándolos de la comunidad política. Fricker, en su libro *Injusticia epistémica* (2007) estudia las relaciones de poder que llevan

al ciudadano a producir una injusticia epistémica con el otro. La injusticia epistémica puede ser la *injusticia testimonial*, que daña el testimonio del hablante, o la *injusticia hermenéutica* que subyace en las estructuras sociales ocultas para perpetrar la diferencia entre clases, géneros, etnias, o cualquier otro rasgo de distinción. Generalmente ambas injusticias actúan juntas.

Como desarrolla Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, la falta de empatía para escuchar, y en consecuencia comprender la historia de los vencidos, ha embrutecido a la humanidad instaurando en la sociedad la creencia en la ley del más fuerte. En mi búsqueda de un teatro dialéctico donde la imagen del pasado se contraponga con la de presente será necesario el aprendizaje de la escucha activa que conduzca a la empatía por las víctimas de la historia. Miranda Fricker nos ofrece las claves para aprender a escuchar dejando a un lado los prejuicios identitarios aprendidos en esa moral universal que tanto alarmaba a Adorno.

Fricker sostiene que para dejar a un lado los prejuicios que provocan la injusticia testimonial es necesario desarrollar una *virtud anti prejuiciosa*. Esta virtud implica una reflexión crítica que neutralice los prejuicios que afectan a la credibilidad de la víctima. Para ello expone que una vía rápida de aprendizaje para luchar contra estos prejuicios puede estar basada en la *familiaridad*, es decir, en la exposición a los arquetipos que generalmente producen rechazo. Esta solución es compleja ya que el acercamiento a las víctimas marginadas socio-históricamente se hace imposible en la cartografía de las ciudades modernas compuestas a partir de muros invisibles que alejan la experiencia de los individuos privilegiados de los marginados. Es por esto que en el siguiente apartado defiende que es posible acercar el testimonio de los colectivos menos favorecidos y por tanto entrenar la *familiaridad* y la reflexión crítica en el espectador a través del teatro.

4.2. INJUSTICIA TESTIMONIAL Y EL DOGMA DE LA DESIGUALDAD

Miranda Fricker, en su libro *Injusticia Epistémica* (2007), desarrolla que se produce una *injusticia testimonial* cuando un oyente otorga menos credibilidad de la que debiera a un hablante. La injusticia testimonial va precedida de la *injusticia hermenéutica* por medio de la cual la interpretación colectiva sitúa a alguien en desventaja para comprender sus experiencias sociales.

Podríamos decir que la causa de la injusticia testimonial es un prejuicio en la economía de la credibilidad, mientras que la de la injusticia hermenéutica son prejuicios estructurales en la economía de los recursos hermenéuticos colectivos. (Fricker, 2007, págs. 17-18)

Miranda Fricker define el poder como “la capacidad socialmente situada para controlar los actos de los demás” (Fricker, 2007, pág. 21). Para que se produzca una injusticia testimonial es necesario que el oyente ejerza algún tipo de poder sobre el hablante. Este tipo de poder será definido como *poder identitario*: una forma de poder social que depende de los prejuicios compartidos en el imaginario social. Fricker introduce el término *prejuicio identitario* para clasificar los prejuicios que un grupo de personas tienen hacia otras por su etnia, género, sexo, clase social o cualquier otro rasgo que sitúe a un colectivo en desventaja del resto.

el ejemplo central de la injusticia testimonial se puede definir ... como *déficit de credibilidad prejuicioso identitario*. Esta definición recoge el tipo de injusticia testimonial relacionado con otras formas de injusticia social que es probable que sufra el sujeto, razón por la cual se convierte en el caso central; es central desde el punto de que revela el lugar que ocupa la injusticia epistémica en el patrón más amplio de la injusticia social. (Fricker, 2007, pág. 22)

El poder que ejercen unas personas sobre el discurso del otro será llamado *poder agencial* y necesita de alguien que lo ejerza. De otro modo, el *poder estructural* no necesita ser encarnado por nadie para ejercer presión a los colectivos desfavorecidos pues la sociedad ya está estructurada para ello,

es una capacidad que aparece diseminada por todo el sistema social. Digamos, pues, que hay actuaciones agenciales del poder social ejercidas (de forma activa o pasiva) por uno o más agentes sociales sobre uno o más agentes sociales diferentes; y que hay actuaciones del poder que son netamente estructurales y que, por así decir, carecen de sujeto. (Fricker, 2007, págs. 32-33)

Así la autora, siguiendo a Wartenberg, defiende que el objetivo de toda actuación de poder social es *ejercer control social* (2007, pág. 35) ya sea de forma activa o pasiva.

En mi estudio sobre la teoría de Fricker me centraré en el *poder identitario* ya que no solo necesita de la coordinación social para actuar sino de la *coordinación social de la imaginación*. El prejuicio puede exagerar o devaluar la credibilidad del hablante y se basa en un juicio construido socialmente que, como hemos visto, es adquirido culturalmente por la polarización del pensamiento entre amigo y enemigo.

Las injusticias testimoniales sistemáticas son producidas no por prejuicios simples, sino específicamente por aquellos prejuicios que “persiguen” al sujeto a través de las diferentes dimensiones de la actividad social: económica, educativa, profesional, sexual, jurídica, política, religiosa, etc. (Fricker, 2007, pág. 56).

Charles Taylor desarrolla que los trabajos empíricos de las últimas décadas sobre los juicios que hasta ahora se habían considerado como tácticas y estrategias heurísticas lógicas a través de las cuales se agiliza el proceso de toma de decisiones, actualmente se están viendo mermadas por nuevos estudios donde se descubre que estos procesos “también se aplican a la formación y utilización de juicios sociales” Taylor (como se citó en Fricker, 2007). El sistema capitalista aboca al ciudadano moderno al pensamiento binario y a la toma rápida de decisiones, de la que recordemos se nutre el fascismo, induciéndonos a la alienación por medio de los shocks producidos en la ciudad. Como consecuencia de ello las decisiones son mediadas por los prejuicios mermando cada vez más la competencia para el razonamiento.

La idea es que un prejuicio consiste fundamentalmente en un juicio previo, que se interpreta con toda naturalidad con espíritu interiorizante como un juicio realizado o mantenido sin la debida atención a las evidencias, razón por la cual, en términos generales, debemos concebir el prejuicio como algo epistémicamente culpable. (Fricker, 2007, pág. 65)

Brown define el prejuicio como “la actitud, la emoción o la conducta negativa hacia los miembros de un grupo en razón de su pertenencia a ese grupo” (Brown, 1998, pág. 33). El prejuicio identitario negativo distorsiona la percepción que el oyente tiene del hablante, algo problemático desde el punto de vista moral pues produce un mal ético. Estamos moralmente obligados a producir cambios en nuestra forma de escuchar los testimonios de otros para dejar de perpetrar la violencia estructural en las sociedades. Lippman

describió los estereotipos sociales como “imágenes en nuestra cabeza” (como se citó en Fricker, 2007), por ello es necesario realizar un ejercicio de introspección para estar alerta de la existencia de los prejuicios de nuestro pensamiento y poder corregirlos pues, como señala Judith Shklar, “la historia de la filosofía nos lleva a pensar falsamente que la justicia es la norma y la injusticia, la aberración” (Shklar, 2013, págs. 49-50).

Existe un modo, por así decir, “normal” de pensar acerca de la justicia, que Aristóteles no inventó pero ciertamente si codificó e imprimió para siempre en nuestra mente. Este modelo normal de justicia no ignora la injusticia, pero tiende a reducirla a la condición de preludio a la justicia o de falla o quiebra de la misma, como si la injusticia fuera una sorprendente anormalidad. (Shklar, 2013, págs. 49-50)

Los prejuicios tienden a pasar desapercibidos por operar mediante imágenes estereotipadas alojadas en la imaginación social. Si existe una forma de cambiar estos estereotipos esto tiene que partir también de la imaginación social colectiva. El teatro puede ser un buen punto de partida para romper los estereotipos por medio de la escucha y la mirada activa. Según Fricker la disonancia entre dos formas de compromiso cognitivo “es un recurso epistémico y ético fundamental para quienes se proponen reducir los prejuicios en sus juicios de credibilidad (Fricker, 2007, pág. 78). Esta disonancia puede ser provocada por medio de la colocación del espectador en *zonas grises* pues recordemos que no es pasivo el acto de mirar sino que la mirada puede nutrir de experiencias al espectador.

La *injusticia testimonial* no es una forma de recepción trivial sino que, a través de ella, se degrada al ser humano portador de testimonio, se le despoja de la capacidad suficiente para ser sujeto de conocimiento. Esta injusticia agrede a la dignidad humana del sujeto haciendo que la víctima pierda el derecho a que su razonamiento sea escuchado y aceptado.

La forma que esta injusticia intrínseca adopta específicamente en los casos de injusticia testimonial es que la sujeto es agraviada en su capacidad como portadora de conocimiento. La capacidad de aportar conocimiento a los demás es una vertiente de esa capacidad polifacética tan importante en los seres humanos, a saber: la capacidad para la razón. (Fricker, 2007, págs. 82-83)

Los prejuicios identitarios negativos no solo dañan al hablante también dañan al oyente porque al basar la toma de decisiones en un prejuicio adquirido sin razonamiento se dota

de veracidad a las personas por medio de fe y no por medio de la autenticidad de sus argumentos. Para Hobbes lo primero que valoramos antes que el discurso, es la persona que lo transmite:

el discurso no concierne tanto a la cosa como a la persona, y la resolución se llama CREENCIA Y FE; fe en el hombre. ... Cuando creemos en la veracidad de lo que alguien afirma a base de argumentos tomados no de la cosa misma, o de los principios de la razón natural, sino de la autoridad y buena opinión que tenemos de quien lo ha dicho, entonces el que dice o la persona en quien creemos o confiamos, y cuya palabra admitimos, es el objeto de nuestra fe y el honor hecho al creer, se hace a él solamente. (Hobbes, 2013, págs. 94-95)

Fricker señala la importancia de la conversación fiable y el juicio a posterior, pues la injusticia testimonial puede penetrar en la psicología de una persona hasta provocar que la víctima pierda la capacidad de adquirir un conocimiento. Fricker va en la misma línea de pensamiento que Rancière cuando afirma que intentar enseñar basando ese aprendizaje en la diferencia de inteligencias solo produce embrutecimiento y para la emancipación intelectual es necesario el diálogo y la escucha entre iguales.

Mediante la escucha de la voz de las víctimas en un escenario se puede entrenar la razón crítica para romper los prejuicios identitarios negativos. Es imposible revertir el daño hecho pero se puede entrenar el respeto, la escucha a la otredad. Fricker considera que la buena deliberación es como la improvisación teatral, quizá atisbe que la solución pueda estar ahí:

La buena deliberación es como la improvisación teatral o musical, donde lo que cuenta es la flexibilidad, la sensibilidad y la apertura al exterior; basarse en un algoritmo no solo es insuficiente, es un indicio de inmadurez y debilidad. Es posible tocar un solo de jazz siguiendo una partitura, haciendo solo pequeñas alteraciones debido a la naturaleza particular de nuestro instrumento. (Fricker, 2007, págs. 128-129)

La flexibilidad, la sensibilidad y la apertura al exterior son capacidades que se pueden adquirir mediante el teatro. También Rancière en sus *Lecciones para la emancipación intelectual* señala la improvisación como la forma idónea de conocer el mundo y las emociones. Para Rancière la virtud poética es consecuencia de la incapacidad para expresar los sentimientos con palabras, de la imposibilidad de decir la verdad a pesar de sentirla:

Improvisar es, se sabe, uno de los ejercicios canónicos de la enseñanza universal. Pero es, en primer lugar, el ejercicio de la virtud primera de nuestra inteligencia: la virtud poética. ... La improvisación es el ejercicio a través del cual el ser humano se conoce y se confirma en su naturaleza de ser razonable, es decir, de animal «que crea palabras, figuras, comparaciones, para contar lo que piensa a sus semejantes». La virtud de nuestra inteligencia es menos saber qué hacer. «Saber no es nada, hacer es todo.» Pero este hacer es básicamente acto de comunicación. Y, por eso, «hablar es la mejor prueba de la capacidad de hacer cualquier cosa». (Rancière J. , 2003, pág. 38)

4.2.1. El arte de la escucha en el espectador

Como resultado de su estudio sobre los prejuicios en Aristóteles, Fricker señala que las mejores generalizaciones acerca de cómo debemos comportarnos solo sirven para la mayoría de los casos. Es decir, aun cuando los estereotipos creados en el colectivo imaginario funcionaran en la mayoría de las ocasiones habría un margen de error, por lo tanto, en el momento en el que alguien es tratado injustamente, aunque solo fuera un hablante, la generalización y los estereotipos pierden su validez.

Si tratáramos de reducir nuestra concepción de lo que la virtud requiere a un conjunto de reglas, entonces, por sutil y meticuloso que uno fuera al redactar, aparecerían inevitablemente casos en los que la aplicación mecánica de las reglas se revelaría errónea; y no necesariamente porque hubiéramos cambiado de opinión; más bien, porque la mentalidad de alguien respecto de esa cuestión no era susceptible de ser recogida en ninguna fórmula universal. (Fricker, 2007, págs. 128-129)

Para Fricker la sabiduría moral de una persona reside en que sea lo suficientemente empática para vencer sus interpretaciones morales predeterminadas, es decir, adquiridas: “La confianza epistémica incorpora la confianza ética, ya que la confianza epistémica incorpora un tipo de confianza moral, a saber: la sinceridad” (Fricker, 2007, págs. 123-133). La sensibilidad y la confianza han de ser practicadas por el oyente ya que la respuesta corporal del oyente cuando no cree lo que el hablante le expresa puede coartar su libertad de expresión dañando la creencia en su propio discurso. Así Fricker destaca la empatía como la capacidad cognitiva emocional más importante para establecer una sensibilidad testimonial puesto que para ello es primeramente necesaria la carga emocional.

Cuando se trata de confianza epistémica, al igual que sucede con la confianza netamente moral, puede ser buen consejo escuchar las propias emociones, ya que la experiencia entrena y matiza las respuestas emocionales de un oyente virtuoso ante diferentes hablantes en diferentes contextos. En el oyente virtuoso, el sentimiento de confianza es un sofisticado radar emocional que sirve para detectar la confianza en los hablantes. (Fricker, 2007, pág. 138)

Resumiendo brevemente lo visto hasta ahora, los juicios de credibilidad que el individuo hace en el día a día generalmente no han sido precedidos de un proceso de razonamiento, sino que su fenomenología es irreflexiva. Aun así, son creencias tan arraigadas en la sociedad que, al rebatirlas o exigir un cuestionamiento, el sujeto puede verse violentado: si todo en lo que basaba sus juicios era erróneo, la estructura en la que confiaba para conocer el mundo se derrumba. Fricker señala que la capacidad perceptiva testimonial equivale a la capacidad perceptiva moral de la persona virtuosa que hemos heredado del aprendizaje moral aristotélico, es por ello que “necesitamos una concepción del aprendizaje ético más historicista y reflexiva que la que encontramos en Aristóteles” (2007, págs. 140-141). Necesitamos una responsabilidad ética mayor en la que los juicios estén determinados no por arquetipos heredados sino por la escucha y la sensibilidad hacia el otro.

un individuo hereda de forma pasiva la sensibilidad testimonial. Pero una vez que se ha hecho la luz para una oyente, acabará descubriendo que a veces sus experiencias de intercambio testimonial están en tensión con los pronunciamientos de la sensibilidad que ha asumido pasivamente, en cuyo caso la responsabilidad requiere que ajuste su sensibilidad para acomodar la experiencia nueva. (Fricker, 2007, pág. 143)

Trabajar en la escucha puede ser una ardua tarea, -crecemos envueltos en el individualismo y la creencia en la desigualdad-, pero la responsabilidad ética no consiste en no tener los prejuicios que conducen a realizar juicios incorrectos sobre el hablante, sino en la consciencia de que son adquiridos y la lucha contra ellos.

La escucha proactiva sí parece un tipo de función para la que se podría entrenar a nuestra sensibilidad testimonial con el fin de que la realizara de forma espontánea; tal vez incluso solo se pueda hacer adecuadamente si se lleva a cabo con una buena dosis de espontaneidad. (Fricker, 2007, pág. 276)

La capacidad de escucha se puede trabajar como si de un músculo se tratara: puede ocurrir que un oyente escuche a un hablante y que sus argumentos o, la carga emocional de su testimonio, le lleven a sacar una conclusión en disonancia con el juicio aprendido, con sus prejuicios. ¿Qué debería hacer ante esta discrepancia el oyente? Según Fricker deberá hacer un uso activo de su pensamiento crítico ajustando los hábitos que tiene interiorizados. En el ajuste el oyente virtuoso “neutraliza el impacto del prejuicio en sus juicios de credibilidad” (Fricker, 2007, pág. 156).

La idea de sensibilidad testimonial nos ofrece una imagen de cómo los juicios pueden ser racionales y, sin embargo, irreflexivos; críticos pero no inferenciales. Nos presenta una capacidad racional que comprende virtudes, que se inculca en el sujeto a través del proceso de socialización y que permite realizar correcciones y ajustes sobre la marcha a la luz de la experiencia y la reflexión crítica. (Fricker, 2007, pág. 145)

Fricker llama *justicia testimonial* a la virtud anti prejuiciosa que implica que el oyente neutralice los prejuicios que afectan a su credibilidad. Pero la reflexión crítica es una capacidad que necesita educarse, por ello la autora propone la *familiaridad* como un modo más espontáneo de luchar contra los prejuicios. La exposición a los arquetipos que producen miedo y desconfianza al sujeto puede ser una manera más rápida de educación. Entonces surge un nuevo problema: las barreras invisibles que dividen la ciudad hacen muy difícil el mestizaje entre personas con distintas experiencias y formas de vida. Es más, la dificultad de escuchar a las víctimas alejadas temporalmente es todavía mayor por la falta de recursos para entender su historia. “Podría haber juicios de justicia que no se pudieran realizar porque requirieran una veta de reflexión para la que no están disponibles socio-históricamente los conceptos necesarios” (Fricker, 2007, pág. 167). Sobre este hecho se sientan las bases para el segundo tipo de injusticia que estudia Fricker en su libro, la *injusticia hermenéutica*.

La injusticia hermenéutica es la injusticia de que alguna parcela significativa de la experiencia social propia quede oculta a la comprensión colectiva debido a su prejuicio identitario estructural en los recursos hermenéuticos colectivos. (Fricker, 2007, pág. 250)

Los sujetos no capacitados para ser portadores de conocimiento estarán organizados en torno a cuestiones materiales y ontológicas. El prejuicio por el cual se produce la injusticia hermenéutica es denominado por Fricker como *prejuicio identitario estructural*. Este tipo

de prejuicio es más peligroso que el anterior pues no señala a un culpable directo. “Podríamos decir que la causa de la injusticia testimonial es un prejuicio en la economía de la credibilidad, mientras que la de la injusticia hermenéutica son prejuicios estructurales en la economía de los recursos hermenéuticos colectivos” (Fricker, 2007, págs. 17-18). Si ningún agente es el culpable visible de la injusticia hermenéutica la culpa de la discriminación recae sobre el propio sujeto y, la violencia estructural, además de producir daño testimonial y hermenéutico provoca el daño de la culpa culpable.

Dicha negatividad es la que estructura la experiencia del daño vivido como una experiencia de una doble negación: la del sujeto sometido a la injusticia que ve negada su autonomía y la de la negación del daño que lleva a cabo este sujeto al ser negado. (Alirangues, 2019, págs. 337-338)

Como desarrollé en el análisis de la obra de Primo Levi, romper los límites entre víctima y victimario lleva a la víctima a un conflicto interno mediante el cual se le culpabiliza de su propio sufrimiento y el de sus compañeros, lo que además genera una vergüenza que aminora su capacidad para reconocerse como ser humano. El daño que inflige la vergüenza y la culpa en la víctima actúan como silenciadores en los procesos de violencia. La pérdida de confianza epistémica causa un daño real en la capacidad de conocimiento del sujeto impidiendo que adquiera nuevos conocimientos y ciertas virtudes epistémicas como la *valentía intelectual*. Es decir, la *injusticia hermenéutica* no solo aísla a los individuos en grupos desfavorecidos, sino que además daña la construcción de la identidad de los sujetos en desventaja. ¿Qué podemos hacer para evitar estos daños? Afinar nuestra atención y sensibilidad, trabajar la empatía por medio de la escucha de testimonios a los que generalmente no tenemos acceso, trabajar en contra de los prejuicios sociales que nos arrastran a la ignorancia y la catástrofe humanista. Fricker concluye su trabajo sospechando que la virtud de la justicia hermenéutica “puede no consistir más que en una cuestión de reservar el juicio, de tal modo que la oyente mantenga una mentalidad abierta en lo que a la credibilidad respecta” (Fricker, 2007, pág. 175).

Hemos visto como Fricker desarrolla dos tipos de injusticia epistémica: la *injusticia testimonial* y la *injusticia hermenéutica*; y, a su vez dos virtudes que pueden mitigar a cada una de ellas: la *justicia testimonial* y la *justicia hermenéutica*. En unos contextos prácticos la justicia hermenéutica (así como la testimonial) será una virtud intelectual, en otros una virtud ética y en otros un fin conjunto intelectual y ético. Para Fricker cualquier virtud que contrarreste una injusticia epistémica es una virtud híbrida, pero la erradicación

de la injusticia epistémica y hermenéutica dependerá de un cambio social y político mucho más grande. Mi propósito con la lectura de Fricker es indagar en las posibilidades de erradicación de estas injusticias en el teatro en relación a la representación de las víctimas en escena, así como con el espectador pues, llegados a este punto del trabajo ya sabemos que existe una tendencia en los autores hacia un teatro paternalista que desconfía en la capacidad intelectual del espectador.

En el siguiente apartado me ocuparé de los prejuicios identitarios que el autor puede depositar en el espectador. Estos prejuicios hacen que el poeta tienda a la sobre explicación y pueden devenir en un teatro panfletista y adoctrinador que dañaría en consecuencia la capacidad como sujeto de conocimiento del espectador. Para ello tomaré como referente la figura de *maestro ignorante* que Jacques Rancière desarrolla en *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Asimismo, una lectura de *El autor como productor* de Walter Benjamin desde el concepto de justicia epistémica de Fricker también puede ser iluminadora para determinar no sólo la posición correcta del autor frente al espectador sino ante la pieza teatral pues, según Benjamin, solo cuando el autor entienda su trabajo como un trabajo de artesanía, el arte dejará de presentarse como una mercancía fetichizada.

Seguidamente haré una lectura de *El chico de la última fila*, a partir de la cual podemos extraer las claves dramáticas para escribir una buena novela, para atraer al espectador cuya imaginación se revela protagonista en el teatro de Mayorga. De igual forma *El crítico*, en la que un escritor se presenta en la casa de un crítico en busca de la verdad del teatro, me servirá de apoyo en mi búsqueda de un teatro que dialogue con el espectador y fomente el aprendizaje de la escucha. También me serviré de una constelación de piezas breves de *Teatro para minutos: La mala imagen, Una fracción, Voltaire y Las cuentas de Carmencita*, aparentemente inconexas pero que al ser estudiadas como una constelación, puede dar a conocer la inclinación del dramaturgo hacia el compromiso que tiene el teatro con la ciudad, pues “examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir” (Mayorga, 2019, pág. 62). En cada una de ellas el autor deja un rastro de cuál es su posición respecto al teatro, pero al leerlas como un todo, Mayorga nos da las pistas necesarias sobre cómo enfrentar al espectador con su doble, es decir, como inducirlo a la *zona gris*.

4.3. EL MITO PEDAGÓGICO Y EL MAESTRO IGNORANTE

Si se me pregunta: ¿Qué piensa de la organización de las sociedades humanas? Respondería que este espectáculo parece ir en contra de la naturaleza. Que nada está en su sitio puesto que hay lugares diferentes para seres no diferentes. Que si se le propone a la razón humana cambiar el orden, ésta está obligada a reconocer su incompetencia. No existen motivos racionales para cambiar orden por orden, lugares por lugares, diferencias por diferencias.

Joseph Jacotot, *Langue maternelle*

Rancière, en *El maestro ignorante* (1987), declara que el hecho de educar en torno a una figura explicadora no tiene otro objetivo que perpetrar la desigualdad. Cuantos más pasos avance el explicado para acercarse al “conocimiento” más grande será la brecha que lo separa del “sabio”, es decir, de su explicador. De esta forma no solo se comete una *injusticia hermenéutica* que puede desencadenar la pérdida de la capacidad para comprender del explicado, sino que además se da por hecho que el conocimiento es solo uno y universal.

La cosa le parecerá sencilla, e incluso simplona, a quien desconoce el peso del viejo mandamiento que la filosofía, a través de la voz de Platón, ha dado como destino al artesano: No hagas otra cosa que lo que te es propio, que no es pensar lo que sea sino simplemente hacer eso que agota la definición de tu ser; si eres zapatero, debes hacer zapatos y niños que se dedicarán a hacer lo mismo. No es a ti a quien el oráculo deífico ordena conocerse. (Rancière J. , 2003, pág. 22)

Cuando el hijo del artesano tiene la posibilidad de formarse en la universidad es seguidamente separado del entorno en el que nació. La misma naturaleza “que abre a todos los espíritus la carrera de las ciencias” (Rancière J. , 2003, pág. 23) quiere perpetrar un orden social donde las clases sigan separadas y sus ciudadanos asuman su posición social sin posibilidad de revuelta. Rousseau, el pensador igualitario por excelencia, consideraba que el sistema de reglas de un país separa lo correcto de lo incorrecto y, lo mejor de lo peor; como resultado la norma contiene la desigualdad. Así señala que la desigualdad social, aunque esté basada en un juicio previo moral, “crea cambios emocionales en nosotros que finalmente nos hace tanto perpetradores como víctimas de injusticias” (Shklar, 2013, pág. 145).

En último término, nos hundimos o nos elevamos en nuestra propia escala de valores. Las comparaciones y cualquier criterio de medida se traducen en

desigualdad y, con ello, división interna para el individuo e injusticia entre la gente. (Shklar, 2013, pág. 146)

Shklar desarrolla que cuando a la gente se le da una regla aprende a mentir y saltársela, es decir, a ser conscientemente injustos pues, en una sociedad desigual:

el resultado más probable de las normas será alentar la conducta ilegal entre los desposeídos y sus explotadores. Los primeros están desesperados, mientras que los segundos se salen con la suya. La ley cae sobre ellos de modo muy diferente. ... El modelo normal de justicia se revela así como la expresión de la desigualdad que constituye la verdadera fuente y origen de la injusticia. (Shklar, 2013, pág. 146)

Las sociedades se estructuran bajo la ley del progreso que determina que hay seres iluminadores y seres iluminados. Asimismo, si no todos podemos aspirar al conocimiento “verdadero” tampoco todos debemos ser iguales y como consecuencia aceptamos que hay vidas que deben ser vividas y otras vidas que no, es decir, en palabras de Butler, aceptamos la precariedad de nuestras vidas porque la fe en el progreso dicta la norma. “El mito pedagógico, decíamos, divide el mundo en dos. Pero es necesario decir más precisamente que divide la inteligencia en dos. Lo que dice es que existe una inteligencia inferior y una inteligencia superior” (Rancière J. , 2003, pág. 9). Sin embargo, no es el explicado el que necesita del explicador sino el explicador es el que necesita al explicado para perpetuar su estatus superior: la incapacidad para la comprensión es la ficción que estructura al mundo. La división entre bien y mal y entre amigos y enemigos, debe consumarse para que pueda existir el Estado y con ello la censura de las libertades de las vidas precarias. Explicar algo a alguien es decirle primero que no puede comprenderla si no se le explica.

4.3.1. Salir del estereotipo como lucha contra la *acedia*

El chico de la última fila es, en palabras de Mayorga, una obra sobre maestros y discípulos, sobre padres e hijos,

sobre personas que ya han visto demasiado y sobre personas que están aprendiendo a mirar. Una obra sobre el placer de asomarse a las vidas ajenas y sobre los riesgos de confundir la vida con la literatura. Una obra sobre los que eligen la última fila, aquella desde la que se ven todas las demás. Mayorga (como se citó en Bravo, 2006).

Profesor y alumno protagonizan una obra metafictiva que dictaminará las claves para seducir al lector/espectador. Germán, un hastiado profesor de instituto, será el lector al que Claudio hará cómplice con una novela por entregas: la palabra “Continuará” activará el deseo de conocer del profesor, así como del espectador. Será Claudio, quien creyendo en el aprendizaje basado en la igualdad de las inteligencias, ofrecerá un pacto a su compañero, “Tú me ayudas a mí con la Filosofía y yo a ti con las Matemáticas” (Mayorga, 2014c, pág. 429). Este intercambio de saberes permitirá a Claudio acercarse a los protagonistas de su novela, la familia de Rafa, condición indispensable para que el joven autor finalice su novela. A medida que avanza la pieza Claudio se adentrará cada vez más en la familia de Rafa. Esto propiciará que el peligro a ser descubierto aporte una urgencia a la pieza propia de la novela detectivesca. La obra también tratará otros temas como la formación de la identidad del joven Claudio a través de la escritura, el debate acerca del arte verdadero, o la incomunicación entre padres e hijos.

Juan Mayorga se sirve principalmente de dos recursos distanciadores para romper la ilusión de realidad: superposición de lugares y espacios y estructura fragmentaria, que deviene de la novela de Claudio por entregas.

El chico de la última fila ... de alguna forma se configura como una especie de arte poética, donde se apuntan las claves de su dramaturgia, al mismo tiempo que constituye un homenaje a la palabra y a su capacidad para generar historias. (Vera, 2011-2012, pág. 297)

Matemáticas y Literatura confluyen en la pieza teatral del mismo modo que en el pensamiento del autor. Mayorga, que fue profesor de matemáticas, cuenta haberse basado en su propia experiencia para escribir la historia. “La calidad de una sociedad puede ser medida por el respeto que otorga a sus profesores y una de las mejores cosas que pueden ocurrir en la vida es conocer a un buen maestro” Mayorga (como se citó en Vera, 2012).

La pieza teatral se estructura en un doble plano que permite la interrupción de las escenas protagonizadas por la familia de Rafa por las lecciones de Germán dirigidas a Claudio. Las lecciones tendrán como tema central la construcción de los personajes, la función de la literatura, el papel del lector, la estructura de la novela y la importancia de un buen final. Germán intenta enseñar a Claudio a mirar a los personajes de cerca, la misma lección que la profesora de filosofía quiere dar a Cecilia en *El arte de la entrevista*, quiere enseñarla a buscar la grieta. Mirando a los personajes de cerca el autor resuelve la imposición de su voz, el ocultamiento de alguien bajo el estereotipo, bajo el tópico.

Germán- ... (*Hace marcas con su rotulador.*) Los círculos rojos son tópicos. Tiene mérito: doce tópicos en tres folios. “Una mueca de impaciencia se dibujó en su rostro”. Antes que tú, un millón de escritores han escrito esta frase. La palabra “patético” aparece tres veces. Lo patético es tener tan poco vocabulario. Y ese afán por contarlo todo. Confía en el lector, él completará. No describas el estado de ánimo del personaje, haz que lo conozcamos por sus acciones. Me sigue preocupando Rafa, el chaval. Cada personaje tiene que ser indispensable, Rafa sólo existe como soporte de Claudio. Pero no sólo él, también Rafa Padre y Ester son sepultados por la voz del narrador. Tú no eres tan interesante, apártate para que podamos verlos a ellos. (Mayorga, 2014c, pág. 451)

La apatía llevará al joven escritor, según Germán, a simplificar los personajes y convertirlos en un cliché. La pereza puede llevar a Claudio a mirar desde la idea de progreso, a dejarse llevar por la *acedia* que, recordemos, es la causante de la empatía hacia los vencedores. En definitiva, Germán le revela que para luchar contra la moralidad aprendida es necesario estar alerta. El estereotipo, que como hemos visto son imágenes en nuestra cabeza que reducen al otro a un arquetipo, puede dañar el testimonio del escritor haciendo que se rompa la confianza epistémica. Este mal produce daño en dos direcciones:

1- Se producirá una injusticia epistémica para con el grupo social representado a través del personaje que quedará reducido a un arquetipo ante el que el espectador se sentirá tentado a reírse.

2- La estereotipación también es injusta para el espectador pues lejos de ofrecerle la oportunidad de cuestionarse lo que está ocurriendo en escena, de completar con la imaginación lo que no se dice, sólo tiene la ocasión de reírse sintiéndose superior ante la ridiculez de unos personajes estereotipados.

Germán- Está bien, incluso bastante bien. Si todo lo que pretendes es que la gente se ría de tus personajes. Pero ése es un objetivo bajo. La primera pregunta que debe hacerse un escritor es: ¿Para quién escribo? ¿Para quién escribes tú? Es muy fácil sacar a luz lo peor de cualquiera, para que la gente mediocre, sintiéndose superior, se ría de él. Es muy fácil agarrar a una persona y mirarla por su lado más ridículo. Lo difícil es mirarla de cerca, sin prejuicios, sin condenarla a priori. Encontrar sus razones, su herida, sus pequeñas esperanzas, su desesperación. (Mayorga, 2014c, pág. 437)

Germán- Ya sabemos de la infinita mezquindad de la clase media. Ya se sabe que la clase media es fea, banal, estúpida. También lo era la aristocracia rusa, pero Tolstói se las arregló para escribir *Ana Karenina*. Y Dostoievski, ¿sabes el secreto de Dostoievski? Hacer de personas vulgares personajes inolvidables. (Mayorga, 2014c, pág. 440)

Según Alberto Sucasas el método de Dostoievski radicaría en buscar el secreto que cualquier sujeto oculta bajo una apariencia banal,

Afirmar el valor absoluto de la persona humana: ese compromiso dramático transmite, literariamente, idéntico pensamiento al formulado por Kant, en la jerga filosófico-práctica, al proclamar que el imperativo categórico obliga a tratar la humanidad, en *cualquier* hombre, siempre como fin y nunca como medio. (Sucasas, 2020, pág. 1096)

Además, en la pieza se alude al dilema planteado por George Steiner en un célebre ensayo: *¿Tolstói o Dostoievski?* El teatro de Mayorga quiere alejarse del arquetipo precisamente por esto, porque lo fácil es condenar al malo, reírse del tonto y sentir pena del bueno. Pero mirar a un personaje de cerca, que el espectador lo escuche, sin prejuicios, “mostrar la belleza del dolor humano, eso sólo está al alcance de un verdadero artista” (Mayorga, 2014c, pág. 437).

4.3.2. La igualdad de las inteligencias. Escribir contra el espectador

También el debate acerca de la igualdad de las inteligencias, junto a la exigencia de hacer memoria de los vencidos, serán los temas principales de *Las cuentas de Carmencita*, pieza breve recogida en *Teatro para Minutos*. *Las cuentas de Carmencita* es la narración de un recuerdo, es decir, la historia se construye en el presente con vistas al pasado. El protagonista hace memoria de su maestro, Francisco Romero, un maestro que, al igual que nuestro dramaturgo, cree que el mejor modo de aprender es por medio de la

afirmación de la igualdad de las inteligencias. El alumno que nos narra la historia no lograba entender las matemáticas que le explicaba don Francisco Romero, así que el maestro decide preguntarle acerca de sus intereses. El niño lo sabe todo acerca de las colmenas por lo que el maestro le ofrece un pacto, igual que Claudio a Rafa: el maestro ayuda al niño con las matemáticas cuando finalicen las clases y luego el niño puede mostrarle su conocimiento sobre las colmenas al maestro. Francisco Romero cree en la igualdad de las inteligencias, es un maestro ignorante, como Jacotot. A partir de ese momento el niño acude al terminar las clases a sus citas con don Francisco, del que poco a poco va conociendo su historia.

Y entre lo uno y lo otro hablábamos de nuestras cosas, y así me fui enterando de que era de un pueblo de Badajoz, y que su padre era jornalero, y que en la escuela le cogió afición a la Aritmética y a la Geometría, y que a base de empeño y de suerte había conseguido estudiar fuera –en Francia, en Bélgica, ¡en Suiza!- y allí había visto que se podía enseñar de otra manera, y que ahora además de chavales también enseñaba a otros maestros en la Escuela Normal, que era como llamaban al sitio donde aprendían los maestros, no sé por qué lo llamaban así. (Mayorga, 2020l, pág. 191)

Un día, don Francisco Romero no acude a su cita. Fue víctima de los falangistas junto a cuatro maestros más: “Eloy Serrano, Victoriano Tarancón, Hipólito Olmo, Elicio Gómez y Francisco Romero. A las afueras de un pueblo. Allí mismo los habían enterrado, en una cuneta, se sabía el lugar, la gente lo llamaba la fosa de los maestros” (Mayorga, 2020l, pág. 193). “No es que tenga buena memoria es que los he leído muchas veces para que no se me olviden” (Mayorga, 2020l, pág. 193), los ha leído muchas veces para hacer memoria, pues solo con la mirada hacia el pasado, como lo hace el Ángel de Klee, contemplando las víctimas de la barbarie provocada por el hombre, es posible que en el futuro no se vuelvan a repetir. El pensamiento se convierte en palabra y deviene en materia pues el lenguaje crea realidad, construye y destruye mundos. “Nos ejercitamos solamente en imaginar lo que pudo querer hacer. Así se comprueba que todo querer hacer es un querer decir y que este querer decir se dirige a todo ser razonable” (Rancière J. , 2003, pág. 39). La afirmación de la existencia de inteligencias superiores a otras es la base para que puedan existir individuos posicionados socialmente por encima de otros. A Jacotot, el maestro ignorante, no le preocupaba qué tenía que aprender el alumno y qué no, puesto que esa estéril preocupación está basada en el dogma de que hay saberes más importantes que otros.

El poder de la igualdad es, al mismo tiempo, el de la dualidad y el de la comunidad. No existe inteligencia allí donde existe agregación, atadura de un espíritu a otro espíritu. Existe inteligencia allí donde cada uno actúa, cuenta lo que hace y da los medios para comprobar la realidad de su acción. La cosa común, colocada entre las dos inteligencias, es la prueba de esa igualdad, y eso con un título doble. (Rancière J. , 2003, pág. 18)

También Benjamin se pregunta qué posición debe mantener una obra artística en las relaciones de producción de la época y qué posición ocupa el autor dentro de ellas frente al lector/espectador. Para Benjamin la autonomía del poeta es una condición indispensable para crear un arte sincero que no oculte las relaciones de producción. Bulgákov, el poeta que será censurado en *Cartas de amor a Stalin*, encarna este pensamiento pues consideran que la lucha contra la censura es el mayor deber de un escritor, “Un artista al que la libertad no es necesaria viene a ser como un pez al que el agua no es imprescindible” (Mayorga, 2014a, pág. 225). Bulgákov deja de escribir literatura para escribir una y otra vez una carta a Stalin pidiéndole que le permita trabajar en su país. La no respuesta del camarada irá silenciando al escritor conforme avanza la obra. Para Benjamin, la labor del escritor contemporáneo debe centrarse en comprender lo pobre que es para poder comenzar desde el principio, pues el escritor que trabaja al servicio de los intereses de clase puede ser un tipo de escritor superior si se sitúa junto al proletariado. La violencia epistémica, así como hermenéutica que se despliega en la obra a través del silencio por parte de Stalin, llevarán al joven Bulgákov a imaginar una figura fantasmal de Stalin que dialogue con él. *Cartas de amor a Stalin* es una obra sobre la censura, sobre cómo el Estado asigna funciones al poeta que frenan su capacidad creadora.

Stalin-Tú eres el poeta y yo el luchador. Pero ¿acaso no tengo derecho a soñar con una poesía para luchadores? ¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria? ... Necesitamos hombres como tú, Misha. Artistas de verdad. Lástima que os cueste tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros. ... ¿Cuál es la causa del silencio del arte verdadero? ¿La miseria? No. Los artistas rusos estáis acostumbrados a pasar hambre. La razón de vuestro silencio no es la falta de pan, sino una mucho más profunda. El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú. Si un escritor intenta ser leal, hará una literatura con la que mañana envolveremos la pastilla de jabón. Pero ¿por qué a los verdaderos artistas os costará tanto entender lo que el pueblo necesita

de vosotros? El corazón del pueblo es tan caprichoso... Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de los que lo aman. ... Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de sí mismo. (Mayorga, 2014a, págs. 257-258)

Benjamin detestaba los medios de producción de su época porque consideraba que el aparato burgués es capaz de producir, publicar y asimilar gran cantidad de noticias revolucionarias sin que se cuestione la existencia de la clase dominante. Por ello determina que hasta que el aparato de producción deje de ser dirigido por *rutineros*, esto es, “el hombre que renuncia básicamente a introducir innovaciones en el aparato de producción, dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo” (Benjamin, 1934, págs. 8-9), no será posible la revolución proletaria.

Esta intelectualidad izquierdista no tiene nada que ver con el movimiento obrero. ... Su función es: en lo político, formar capillas y no partidos; en lo literario, crear modas y no escuelas; en lo económico, preparar servidores y no productores. Servidores o rutineros, que hacen gran ostentación de su pobreza y convierten al vacío total en motivo de fiesta. En verdad que es la mejor manera de instalarse cómodamente en una situación incómoda. Erich Kaestner (como se citó en Benjamin, 1934)

Cuando el trabajo se orienta hacia los intereses del proletariado el escritor se vuelve un escritor de *tendencia*. Para Benjamin mientras no se comprenda la relación que debe existir entre calidad y tendencia, no habrá un rendimiento de calidad en el arte.

Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente acertada. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y, para completarlo de una vez: que es esta tendencia literaria –contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política correcta--, y no otra cosa, lo que da calidad a la obra. La tendencia política correcta implica la calidad literaria de una obra porque incluye su tendencia literaria. (Benjamin, 1934, pág. 2)

El concepto de técnica es el punto dialéctico inicial para superar la oposición estéril entre forma y contenido. Si la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria, para Benjamin la tendencia literaria puede devenir en “un progreso o un retroceso de la técnica literaria” (Benjamin, 1934, págs. 3-4). Es importante señalar que Benjamin se dirige sobre todo a los intelectuales de izquierda y a los medios de comunicación de su época. Mientras que el autor no entienda que es un productor y no

únicamente un sujeto ideológico, mientras no entienda que debe estar al servicio de los intereses de la clase obrera, su obra no cumplirá una función revolucionaria.

Cuando Benjamin desarrolla esta idea camina en la misma línea de pensamiento que Rancière en *El maestro ignorante*. Benjamin señala la importancia de elaborar el producto a la vez que se trabaja en los propios medios de producción. Sus productores deben poseer una función organizadora que no debe orientarse únicamente al ámbito propagandístico ya que, “la tendencia por sí sola no es suficiente” (Benjamin, 1934, pág. 12). El maestro, el autor, el productor, no debe transmitir su inteligencia sino la voluntad, el pedagogo no debe pretender que el alumno aprenda lo mismo que él sabe, además de porque el conocimiento en cuanto a experiencia no es universal, porque lo importante es adquirir las herramientas necesarias para el aprendizaje libre. “Es necesario que les enseñe que no tengo nada que enseñarles” (Weyer, 1822, como se citó en Rancière, 2003).

Entre el maestro y el alumno se había establecido una pura relación de voluntad a voluntad: una relación de dominación del maestro que había tenido como consecuencia una relación completamente libre de la inteligencia del alumno con la inteligencia del libro –esta inteligencia del libro que era también la cosa común, el vínculo intelectual igualitario entre el maestro y el alumno–. (Rancière J. , 2003, pág. 11)

Es decir, un alumno, o un espectador, no puede profundizar en un conocimiento hasta que deja que su inteligencia se enfrente al libro o, en lo que a nosotros nos atañe, al espectáculo teatral. Según Rancière las inteligencias que se ponen en juego en el acto de aprender son dos: la inteligencia y la voluntad y es difícil desarrollar ambas cuando se está cometiendo un acto de *injusticia epistémica* en el que se menoscaba la capacidad del sujeto para entender algo por sí mismo. Para que esto no ocurra, el alumno debe enfrentar sus conocimientos con el texto para desarrollar una capacidad crítica. Así Mayorga defiende que hay que hacer un teatro que ponga a la audiencia contra las cuerdas ya que la verdad no puede ser expresada con palabras, debe nacer de la contradicción de cada espectador con su doble. La verdad existe por sí misma, existe lo que existe y no lo que se expresa con palabras, “Decir depende del hombre; pero la verdad no depende de él” (Jacotot, 1830, como se citó en Rancière, 2003).

La verdad no asocia a los hombres. No se da a ellos. Existe independientemente de nosotros y no se somete al fraccionamiento de nuestras frases. ... con esta opinión, giramos alrededor de la verdad, de hechos en hechos, de relaciones en

relaciones, de frases en frases. Lo esencial es no mentir, no decir que se ha visto cuando se han tenido los ojos cerrados, no contar otra cosa que lo que se ha visto, no creer que se ha explicado cuando solamente se ha nombrado. (Rancière J. , 2003, pág. 35)

Asimismo, en *El crítico*, Scarpa entiende que debe escribir contra el espectador pues solo a través de enfrentarlo con la verdad que se aleja de la normal moral impuesta, puede provocar un estado de excepción donde escuchar al otro y a uno mismo: “Scarpa- ... Mi error había sido escribir para usted, para complacerle a usted. De pronto entendí que no tenía que escribir para usted, sino contra usted. No debía escribir la obra que usted deseaba, sino la que usted temía” (Mayorga, 2014d, pág. 598).

Para Rancière, la emancipación comienza en el momento en el que nos cuestionamos lo aprendido para imaginar un mundo igualitario. Pero este cuestionamiento no puede llevarse a cabo por medio del sentimentalismo, de la manipulación afectiva del espectador, pues la compasión no deja lugar a la reflexión crítica. El objetivo último, dice Germán en *El chico de la última fila*, siguiendo a Benjamin y Brecht, no debe ser provocar la emoción sino la reflexión.

Germán- Yo no digo que falte nada. Al contrario, sobra. Hay demasiada Ester. En cuanto a esa radiografía... De todas las cosas que odio, la que más odio es la manipulación sentimental del lector. Buscar las lágrimas del lector: no hay nada más despreciable. Por favor, Claudio, no nos salgas con un cáncer. (Mayorga, 2014c, pág. 459)

Del mismo modo que Germán, Volodia, el prestigioso crítico de teatro rechaza el sentimentalismo en escena propio de nuestro tiempo lleno de artistas que se creen dioses, que juegan a serlo manipulando las emociones del espectador. La manipulación que cede al ruido de la ciudad, no deja lugar para el silencio y la reflexión. El dramaturgo lucha contra el ruido en su obra dramática mediante la acumulación de silencios.

Volodia- ... Mucho sentimentalismo y ninguna compasión. Es el signo de nuestro tiempo: sentimentalismo sin compasión. ... En la calle sólo hay ruido. También mis viejos amigos, mi periódico, todos se han entregado al ruido. Se abolió la aristocracia de la sangre, pero se adora la fama y el dinero, las formas más idiotas de aristocracia. Cultura, razón, espíritu, si todavía queda algo de eso, es en ruinas. También el teatro, incluso el teatro se rinde al ruido. ... En un extremo, basura que envilece a quien la contempla; en el otro, sermones; entre

un extremo y otro, nada. Un teatro de hombres, un teatro para el hombre y su misterio, ¿dónde? ¿No habrá un teatro que nos proteja del vacío y de los dioses? ¿Un teatro que nos ayude a resistir? (Mayorga, 2014d, págs. 593-594)

Scarpa entiende a través de Volodia que un teatro que enfrente a su espectador con su doble no será un teatro del que el espectador salga con una conciencia tranquila, limpia. *Voltaire*, pieza breve de *Teatro para minutos*, también dialoga con el espectador sobre la censura y el lugar que debe ocupar el autor teatral. Laura, alumna de último año de arte dramático será llamada por el director para hablar sobre su proyecto final de carrera. El proyecto de Laura es el montaje de la pieza *El fanatismo o Mahoma el profeta* (1736) de Voltaire, resultado de su preocupación por el asesinato múltiple acontecido en París el 7 de enero de 2015 a la revista *Charlie Hebdo*. La primera razón que da el director a Laura para que cambie su montaje parte de la percepción de la pieza como una obra menor, pero conforme avanza el desarrollo de la escena Laura descubre que realmente lo que la escuela quiere imponer sobre su montaje es una censura para proteger el sentimiento religioso de los espectadores. “Ricardo- ... Hacemos teatro para la gente, no contra la gente” (Mayorga, 2020o, pág. 138). Ricardo defiende la elección de los grandes textos de los alumnos entre los que se encuentra *Antígona*, *Un enemigo del pueblo*, *Vida de Galileo* o *Terror y miseria*, piezas cuyo objetivo era plantear la duda en el espectador en torno a sus convicciones pero que hoy día han sido absorbidas por la cultura burguesa. El autor revela a través de sus textos que su teatro tiene como propósito alterar la conciencia del espectador.

Pocas veces es el teatro tan útil –moral, políticamente- como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él. Pocas veces es tan útil como cuando descubre al espectador pensando lo que Levi llama “la zona gris”, aquella que al tiempo separa y une a víctimas y verdugos. Cuando le hace preguntarse: ¿comprendo a Caín?; ¿soy yo Caín? (Mayorga, 2019, pág. 68)

Así tras esta lucha por dos posiciones antagónicas, Ricardo prohíbe a Laura hacer la representación frente a un público:

Ricardo- El teatro es importante, pero hay cosas más importantes que el teatro. ... Tienes mi autorización para hacer esta mala obra que has elegido. Pero no expondré a nadie a verla, ni siquiera a los profesores de la comisión. Yo seré la comisión. La representarás ante mí a puerta cerrada, sin más público que yo, si encuentras a un actor que acepte ser el protagonista. Ésa es mi decisión.

Laura- ¿Ésa es su decisión? ¿Dejarme hacer la obra, pero sin público? Entonces, yo tenía razón, éste era el proyecto que debía presentar, maestro. ¡Qué gran lección! (Mayorga, 2020o, pág. 140)

Del mismo modo que en *Voltaire*, en *Una fracción*, el dramaturgo diserta sobre cómo la palabra protección sirve para velar la censura. “El mejor teatro nos pone en peligro. Deberíamos hacer teatro de modo que de él huyesen los cobardes” (Mayorga, 2019, pág. 80). El teatro debe correr el riesgo de ofender al espectador, sólo a través de la contrariedad en su pensamiento puede entrar en la *zona gris*. Para ello hacer que se vea reflejado en escena es crucial, a través de la crítica de su reflejo entra en contradicción su moral aprendida.

Darle a ver el orden dominante, los sentidos de realidad construidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios –antes que nada, palabra- para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico.

Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht. Hacer que el espectador no se entregue a la recepción de la obra como a la adoración de un ídolo, sino que se pregunte cómo ha sido construida, la intención de quien la ha hecho, la posición en que se le quiere situar a él, espectador. (Mayorga, 2019, pág. 63)

Recordemos que el acto de mirar no es un acto pasivo, sino que mientras miramos observamos, comparamos, reflexionamos, en definitiva, imaginamos. Los límites de nuestra imaginación se expanden cuando nos encontramos en una *zona gris*. Un teatro que conflictúe al espectador alejará a los cobardes pues, el escenario debe ser un espejo donde nos enfrentemos con la verdad que permanece oculta bajo la sinrazón razonable.

El teatro no debe aspirar a convencer a nadie de nada. En vez de adhesión, debe buscar conversación. No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta. (Mayorga, 2019, págs. 63-64)

La pregunta hacia el espectador no debe originarse de forma socrática, ya que Sócrates pregunta sabiendo la respuesta y por tanto dándola por válida o inválida, pregunta para instruir. Rancière considera que el método socrático es una forma perfeccionada de atontamiento, conduce a Menón “a reconocer las verdades matemáticas que ya están en él” (Rancière J. , 2003, pág. 20), al camino del conocimiento, pero no a la emancipación.

De la misma forma que interrogaría a un vecino sobre la herramienta que tiene en la mano y el uso que le da. Enseñar lo que se ignora es simplemente preguntar sobre todo lo que se ignora. No hace falta ninguna ciencia para hacer ese tipo de preguntas. El ignorante puede preguntarlo todo, y serán sólo sus preguntas, para el viajero al país de los signos, las verdaderas preguntas que le obligarán al ejercicio autónomo de su inteligencia. (Rancière J. , 2003, pág. 20)

El buen maestro no debe verificar si la respuesta es correcta o incorrecta sino si el proceso de búsqueda ha sido el adecuado para llegar a esa conclusión porque el maestro ignorante tampoco conoce la respuesta: no hay una respuesta como no hay un solo saber. Jacotot sabía que no era necesario saber una cosa para enseñarla porque el principio emancipador parte de la elipse: todo se puede relacionar con todo, “*Todo está en todo*: la tautología de la potencia” (Rancière J. , 2003, pág. 18).

Las alusiones de los personajes a la enseñanza desde la igualdad de las inteligencias, podrían darnos las pistas para atisbar la postura que adopta el dramaturgo a la hora de dirigirse a los espectadores. El dramaturgo escribe abriendo las puertas a una reflexión que debe consumarse en el espectador. Así como Rancière pensó que la base de la enseñanza debía ser *Conócete a ti mismo*, las *zonas grises* en las que el dramaturgo sitúa al espectador por medio de la confrontación con su doble, podrían ser una herramienta para potenciar esta búsqueda interior.

4.3.3. El lugar del autor en el proceso de producción

La falsedad del arte que cede al fetichismo de la cultura es un debate puesto de relieve en *La mala imagen*, pieza de *Teatro para Minutos* que exhibe una lucha entre las dos posiciones hegemónicas que se adoptan generalmente respecto al arte: 1- Un arte creado desde la forma para vender mediante un shock metropolitano fundamentado en la imagen del progreso y representado por la discográfica; 2- Un arte que es creado atendiendo en primer lugar a su contenido, la preocupación ética de Edi se antepone a la estética.

Edi y Lola son los componentes de un grupo musical que acaba de ser absorbido por una discográfica. El conflicto se desencadena cuando Edi se niega a sucumbir a los cambios que la discográfica propone para tener ventas mayores. De forma paralela se desarrolla una escena cuyos protagonistas son una fotógrafa y un modelo. La fotógrafa, figura que encarna el automatismo propio de una personalidad creada a partir de los shocks metropolitanos, sigue su propósito de inducir al espectador a la alienación por medio del

shock, idea que rechazan Edi y el Modelo. Pero si Edi se muestra reticente a ello, como podemos apreciar por medio de los diálogos con Lola donde le reprochará que se haya vendido, el Modelo “parece entrar en un hechizo o salir de él” (Mayorga, 2020k, pág. 19) entre flash y flash. Esto lo incapacita para moverse, para actuar: “Entre flash y flash, parece que no pasase el tiempo. Estás como colgado en el tiempo. Así que te pones a darle vueltas: qué hago yo aquí vestido de cura o de hombre rana, qué coño hago yo aquí” (Mayorga, 2020k, pág. 15). Los productores de la discográfica no quieren a Edi en el grupo de la misma forma que la fotógrafa no quiere saber de la vida del Modelo.

Fotógrafa- ¡Cállate! ¿No puedes cerrar la boca? *Pausa.* No quiero saber quién eres, qué has hecho hasta hoy. Si eres un hijodeputa o un ángel, me da igual. ... Profesionales. Cuerpos. Solo fotografio cuerpos. Quiero tu cabeza vacía. Vacía tu cabeza o márchate. (Mayorga, 2020k, pág. 17)

Ni los productores ni la fotógrafa quieren mostrar el sufrimiento, “esos tíos solo apuestan al ganador” (Mayorga, 2020k, pág. 18) le dice Lola a Edi, solo quieren que el espectador vea la imagen del progreso, no quieren ver un “muerto tocando”:

Lola- No me mires así, ¿vale? Yo no trago, ¿vale?, yo nunca trago. (*Pero Edi sostiene su mirada incrédula.*) A tomar por culo, Edi. Al parque, con los patos. Ya me has jodido bastante. Estás jodido y la gente lo nota, vas a acabar mal, eres como un fiambre con una guitarra. Un muerto tocando, eso pareces sobre el escenario.

Edi- "Un muerto tocando". (*Se le pasa por la cabeza convertir esa imagen en canción, inventar a esas palabras una melodía.*) Un muerto tocando.

Lola- Te estás jodiendo, Edi. Demasiado parque. (Mayorga, 2020k, pág. 20)

Ante esta situación impuesta por el mercado cultural solo hay dos alternativas, adaptarse, como hace Lola y dicta la ley del progreso, o luchar a contracorriente como parece que pretende Edi, como pretendía Benjamin. El lugar que debe ocupar un autor en un proceso creativo es otro de los focos que componen la elipse de *El chico de la última fila*. Juana, mujer de Germán dirige una galería de arte llamada *El laberinto del minotauro*, “o sea, un lugar para extraviarse” (Mayorga, 2014c, pág. 461). El conflicto que persigue a Juana empieza cuando la galería es heredada por dos mujeres que consideran que el arte que vende *El laberinto* es “arte para enfermos”. “Juana- Ya suponía que serían unas retrógradas, por cosas que Bruno contaba. Dos provincianas que igual les da heredar una galería de arte que una tienda de embutidos. ¿Cómo pueden decir que esto es arte para

enfermos?” (Mayorga, 2014c, pág. 432). Juana empezará una insaciable búsqueda para encontrar un arte que la gente quiera comprar. “Juana- Me dan un mes. Un mes para demostrarles que es un negocio viable. Para encontrar algo que se venda, pero que sea el tipo de cosa que se vende en una galería de arte y no en, por ejemplo, una tienda de embutidos” (Mayorga, 2014c, pág. 432). La mirada de Germán, generalmente opuesta a la de Juana, defiende un arte que no mienta:

Germán- ... ¿Quieres acabar de redactor de catálogos de arte? (*Saca el catálogo de Juana; lee.*) “¿Qué es lo que se ve en las obras de Feng Tang? El silencio. Nacidas en un no lugar entre Oriente y Occidente, estas presencias mudas combaten el ruido del mundo, el ensordecedor griterío bla bla bla...”. Que las palabras sirvan para esto... La peor literatura se hace en los catálogos de arte contemporáneo. ... ¿Se te ocurre un trabajo más triste para un escritor? Sí, escribir un discurso para la ministra de Educación: “Junta doscientas palabras para justificar esta cagada”. Mi mujer vende este tipo de cosas en su tienda, “El Laberinto del Minotauro”, o sea, un lugar para extraviarse. La han heredado dos señoras con sentido común, dos que llaman al pan pan y al vino vino, y le han dicho que se deje de arte para enfermos o le cierran el chiringuito. El fraude empieza por el título: “El cielo de Shangai”. También se podía llamar “El cielo de Sevilla” o “El torero de Shangai”. Es la peor alianza: artistas sin talento y escritores corruptos. (Mayorga, 2014c, pág. 461)

Durante la búsqueda que Juana lleva a cabo para evitar el cierre de la galería de arte encuentra una exposición sonora, una grabación del pintor describiendo una serie de cuadros que tras acabar ha destruido. Así, mientras que German se queja de que “Ahora para disfrutar el arte hace falta saber idiomas” (Mayorga, 2014c, pág. 444), el padre de Rafa quiere crear una marca que todo el mundo pueda reconocer.

Rafa Padre- ... Escucha: he estado pensando en el nombre. Tiene que ser fácil de memorizar, y pronunciarse igual en todas partes. Como “Adidas”. O un nombre en inglés. Y el logo tiene que expresar inmediatamente a idea del producto. Piensa en “Nike”. (Mayorga, 2014c, pág. 445)

La crítica de Germán parte de que lejos de buscar una democratización del arte, las piezas artísticas son distanciadas del pueblo por medio de mecanismos elitistas como la necesidad de conocer un idioma para poder apreciar un cuadro. Mientras el arte se estructura socialmente en torno a castas, los demás productos deben ser reconocidos, es decir, traducidos por todos para que ejerzan el mismo deseo de ser consumidos. El arte es

producto del ser humano por lo tanto todo ser humano tiene la capacidad de traducirlo a su experiencia. Para Rancière, el acto de comprender no es más que el de traducir, es decir “proporcionar el equivalente de un texto pero no su razón” (Rancière J. , 2003, pág. 10).

Todo su esfuerzo, toda su búsqueda, se centra en esto: quieren reconocer una palabra de hombre que les ha sido dirigida y a la cual quieren responder, no como alumnos o como sabios, sino como hombres; como se responde a alguien que os habla y no a alguien que os examina: bajo el signo de la igualdad. (Rancière J. , 2003, pág. 10)

Aprender y comprender es adquirir la habilidad de decir con nuestras palabras el pensamiento de los otros. La traducción no es posible si nos situamos por encima o por debajo intelectualmente de alguien, sólo si lo miramos de frente, de ser humano a ser humano. El pensamiento de Germán va una vez más en la misma línea que el de Rancière “no existen hombres con *grandes pensamientos* sino solamente hombres con *grandes expresiones*” (Rancière J. , 2003). Rancière soñaba con una sociedad de artistas, pues el trabajo del artista no se entiende si no puede ser traducido por todo el mundo. Rancière reivindica el arte que no necesita ser explicado pues, a pesar de la creencia de que la cultura se divide en alta y baja cultura y que la alta cultura es la que pertenece a las clases privilegiadas, el verdadero emancipado sabe que esta distinción no existe. Diciéndolo en palabras del filósofo francés, todo hombre ha nacido para entender lo que otro hombre tiene que comunicarle. Si una obra de teatro no es entendida más que por los académicos el problema no es del espectador, el problema es del autor que no ha sabido desempeñar bien su labor en el proceso de producción de la pieza.

Si Racine conociese mejor que yo el corazón de una madre, perdería su tiempo explicándome lo que ha leído; yo jamás encontraría sus observaciones en mis recuerdos y no podría conmoverme. Este gran poeta supone lo contrario; él sólo trabaja, sólo realiza tantos esfuerzos, borra una palabra o cambia una expresión, porque espera que todo será comprendido por sus lectores tal como él mismo lo comprende. (Jacotot, 2008, como se citó en Rancière, 2003)

Racine no quiere acercar su obra al espectador, no lo necesita, si necesitara hacerlo no entendería el mundo, pues no es necesario ser Antígona para sentir el dolor de la pérdida de un ser querido. Tampoco es necesario haber tenido una gran pérdida para sentir empatía por el dolor expresado por otro ser humano, somos seres sociales que en mayor o menor medida hemos sentido placer y dolor a lo largo de nuestra vida. Es por ello que,

cuando Juana revela su temor a Germán de convertirse en una tendera, Germán considera que ser tendero no tiene nada de malo, pues no engaña a nadie. “Germán- ... Los tenderos saben lo que venden: trescientos gramos de lentejas, dos metros de lana, una mochila de cuero... Saben lo que venden” (Mayorga, 2014c, pág. 453). Este mismo pensamiento se repite en el crítico Volodia cuando halaga a Scarpa diciéndole que “conoce su oficio”, es decir, que el autor se pone al servicio de la máquina:

Scarpa- “Conoce bien su oficio”. ¿Es un elogio o un reproche? ¿Significa que sé manejar la máquina?

Volodia- Desde luego, sabe manejar bien la máquina. El público parecía haber ensayado con los actores. (Mayorga, 2014d, pág. 578)

Recordemos brevemente que para Benjamin el arte ha perdido el aura y se nos muestra como un producto separado de las relaciones de producción humanas y técnicas. Por ello, el autor debe ser consciente de que él es el productor. Si el autor es consciente de que es un productor de mercancías puede depositar la obra en el espectador como un producto que produce *deseo*, puede producir *voluntad*.

Quiero observar y veo. Quiero escuchar y oigo. Quiero tocar y mi brazo se extiende, se pasea por la superficie de los objetos o penetra en su interior; mi mano se abre, se desenvuelve, se extiende, se estrecha, mis dedos se abren o se cierran para obedecer a mi voluntad. En este acto de tanteo, sólo conozco mi voluntad de tantear. Esta voluntad no es ni mi brazo, ni mi mano, ni mi cerebro, ni el tanteo. Esta voluntad soy yo, es mi alma, es mi potencia, es mi facultad. Siento esta voluntad, está presente en mí, ella es yo mismo; en cuanto a la manera en que yo soy obedecido, no la siento, sólo la conozco por sus actos ... Tengo sensaciones cuando me place, ordeno a mis sentidos que me las aporten. Tengo ideas cuando quiero, ordeno a mi inteligencia buscarlas, tantear. La mano y la inteligencia son esclavas a las que cada uno dicta sus funciones. El hombre es una voluntad servida por una inteligencia. (Jacotot, 1836, como se citó en Rancière, 2003)

A pesar de la similitud en el desarrollo de las ideas de Benjamin y Rancière es necesario señalar que quizá Benjamin, no divisó que, aunque fuera una ideología izquierdista, Bertolt Brecht quiere producir conciencia crítica desde el paternalismo.

El paternalismo hoy día empieza con una consideración de los pobres como gente tan ignorante que no entienden su propio bienestar. ... No debemos olvidar que, si uno realmente entiende algo, no importa lo complejo que sea,

generalmente es posible explicarlo a casi todo el mundo que quiera escuchar. La mayoría de las políticas sociales no son, en todo caso, tan complicadas. Asumir la imbecilidad de los otros es tan injusto como se puede imaginar. (Shklar, 2013, págs. 189-190)

Brecht plantea preguntas en su teatro que, a diferencia de Mayorga, resuelve sin que el espectador tenga opción a averiguarlas por sí mismo. Planteo una vez más el teatro gris de Mayorga como única salida al adoctrinamiento resultante de la relación desigual entre maestro-alumno o, mejor dicho, entre autor-espectador. Para ello el dramaturgo debe entender que el comportamiento no es transformable mediante momentos de virtud sino mediante entrenamiento y confrontación razonada.

4.3.4. El teatro como Estado. Una sociedad de artistas

Hemos visto como el concepto de pueblo se crea a la vez que las fronteras, que para que el Estado exista debe de convocar la guerra y que esencialmente la ficción de la protección determina qué es amigo y qué enemigo. Hemos visto como dentro del Estado también se divide el pueblo en torno a clases sociales bajo el dogma de la desigualdad, sin ella no se probaría ni aceptaría que haya unos sujetos privilegiados frente a otros. De esta forma se perpetra la división de las clases dificultando la salida del estatus social en el que se nace porque paradójicamente cuando el hijo del artesano tiene la posibilidad de formarse en “las cosas que sí importan” que, por supuesto nada tendrán que ver con las labores que hayan desarrollado las clases sociales más bajas, se le separa de su clase. Hemos visto que vivimos bajo una *sinrazón razonable* que mantiene la creencia en la desigualdad de las inteligencias y esto nos lleva a vivir en la constante comparación con nuestros iguales: el maestro es superior a mí, yo soy superior a mi vecino, mi vecino es superior a su mujer, su mujer lo es a su vecina de otra etnia, etc. Pero, ¿qué puede haber de verdad en la creencia en la desigualdad si a lo largo de la historia todos los esfuerzos han ido destinados a desarmar la clase oprimida para que no se revele? Si el supuesto de que somos distintos por naturaleza fuera verdad, de que el esclavo es esclavo porque su condición, distinta a la del rey, le lleva a ser esclavo ¿por qué es necesario la formación de toda una teoría política y social para demostrarlo? La verdad no se dice, se siente. Si la verdad es la desigualdad ¿por qué hay que explicarla? Porque volviendo a la lógica de la razón desrazonable el alumno no puede aprender por sí solo, el Estado debe determinar qué es apto para que aprenda el ciudadano y qué no bajo una pedagogía castradora que menoscaba la inteligencia del alumno y que le enseña que no es posible aprender si no es

bajo una figura explicadora superior a él. Para Rancière la base de la educación no consiste en formar sabios sino en “levantar el ánimo de aquellos que se creen inferiores en inteligencia, de sacarlos del pantano donde se estancan: no el de la ignorancia, sino el del menosprecio de sí mismos, del menosprecio *en sí* de la criatura razonable” (Rancière J. , 2003, pág. 56). La base de la educación debe consistir en hacer sujetos emancipados que puedan emancipar a otros sujetos.

Sabemos, en efecto, que la explicación es el trabajo de la pereza. Le basta con introducir la desigualdad, y eso cuesta poco. La jerarquía más elemental es la del *bien* y del *mal*. La relación lógica más simple que puede servir para explicarla es la del *antes* y la del *después*. Con estos cuatro términos, el bien y el mal, el antes y el después, se tiene la matriz de todas las explicaciones. (Rancière J. , 2003, pág. 64)

La fusión entre teatro, matemáticas e imaginación dará lugar a *Una fracción*, la última pieza breve que estudiaremos en este capítulo y que parte de la ecuación Teatro=Estado. *Una fracción*, es una reflexión acerca de la función del teatro y de su compromiso con el espectador. No hay personajes, son los intérpretes los que hablan sin disfraz al público, una voz plural hablando de memoria. “Somos varios, pero podríamos ser sólo uno hablando de memoria en plural, actuando de memoria en plural, leyendo en plural” (Mayorga, 2020ñ, pág. 186). Mediante esta voz plural conoceremos el pensamiento matemático de nuestro autor y su metodología para escribir siempre en dos focos: por un lado, el teatro, por otro las matemáticas y la filosofía.

A primera vista tan distantes, teatro y matemáticas comparten un mapa. Y no solo porque haya muchas nociones del matemático con las que el hombre de teatro trabaja, las nombre así o no: círculo, triángulo, simetría, inversión, progresión, repetición, variación...

El matemático aspira a dar una expresión tan sencilla como sea posible a la forma común que subyace a una infinidad de casos aparentemente disímiles. ... Igual que los autores que buscan la acción capaz de dar expresión no solo al personaje, sino a espectadores muy distantes en el espacio y en el tiempo. (Mayorga, 2019, pág. 59)

Esta voz plural dice que somos una fracción y que nuestra vida, con las imágenes que nos dividen y de las que somos dividido, puede ser organizada en forma de organigrama que está dentro de otro organigrama más grande. *Una fracción*, dicho en un teatro hace que

todos los espectadores presentes en ese momento se encuentren en el mismo punto del organigrama, en la equis de un mapa de cualquier cosa que se quiera representar en un escenario. Es decir, se genera un reconocimiento de teatro como asamblea en la que la voz plural toma un matiz distinto, cualquiera podría estar diciendo el texto haciendo partícipe al espectador de las palabras que salen por la boca del actor/actriz o actores/actrices. Esta provocación a través de la cual el autor abre un diálogo con el espectador, genera un efecto de extrañamiento que propiciará el pensamiento activo del público durante la representación. “Todo está controlado. Todo está escrito. / Si de vez en cuando, como estamos haciendo ahora, leemos lo que decimos, es para expresar que todo está escrito” (Mayorga, 2020ñ, pág. 186). Además, el símil de la vida con las matemáticas propicia que el pensamiento del público siga al del autor de una forma analítica.

Lo que importa es nuestra voluntad de ver en él el organigrama de algo de lo que somos fracción. Lo que importa es nuestra voluntad de reconocernos como fracción de algo mayor y de ubicarnos dentro de ello, pero lejos de su centro. Esta equis descentrada expresa nuestra convicción de que, estemos donde estemos, no estamos en el centro.

En este dibujo –del que este acontecimiento teatral recibe su forma- queremos ver la forma de un Estado.

El teatro es Estado. (Mayorga, 2020ñ, pág. 187)

El autor nos sitúa como público en el centro de su ecuación para dejarnos claro que no somos el centro. No estamos en el centro y además ahora estamos en un nuevo Estado, el Estado del Teatro donde la ley puede ser anulada y donde pueden emerger nuevas miradas. El dramaturgo pone de relieve durante esta pieza, la relevancia que puede adquirir una representación teatral pues, a través de ella es posible crear un estado de excepción donde la ley del soberano sea ahora impuesta por el dramaturgo. Este Estado, según la voz plural, no pretende ser original, no quiere utilizar otro lenguaje sino jugar con él:

Nuestro lenguaje se basa en la cita y en la yuxtaposición de signos que ya estaban ahí. Citar y yuxtaponer signos: ese es nuestro trabajo como fracción. Nuestro trabajo como fracción es dar un lenguaje –una forma- al Estado. Construir otros signos a partir de la suma, el desplazamiento, la fractura, la inversión de signos que ya estaban aquí:

Gestos.

Palabras sueltas.

Grupos de palabras.

Banderas.

Estatuas.

Etcétera.

Producimos signos que pueden ser utilizados por otras fracciones, como este discurso que pronunciamos aquí y ahora, que al haber sido escrito está a disposición de las fracciones que quieran usarlo introduciendo, si lo creen necesario, variantes. (Mayorga, 2020ñ, págs. 187-188)

Mediante el juego que se produce en un escenario es posible ver desde otras perspectivas.

Si nosotros elegimos esta fotografía de un lugar de la ciudad en que vivimos en el que se conmemora un acontecimiento de nuestro pasado, otra fracción puede elegir otra fotografía de un lugar de su ciudad en que se conmemore un acontecimiento de su pasado. (Mayorga, 2020ñ, pág. 188)

Con el lenguaje del Estado-Teatro se puede dar un uso distinto a las fotografías que son metáfora de los relatos del pasado, un pasado que nos concierne ya que es nuestro dividendo. Una fotografía en nuestro Estado-Teatro puede adquirir un significado que difícilmente adquiriría en la calle puesto que todo lo que ocurre en un escenario es signo, inmediatamente se constituye como herramienta de interacción simbólica.

Esperamos que otras fracciones, al elegir los objetos que utilizan, se esfuercen tanto como nosotros nos esforzamos al elegir los objetos que utilizamos aquí. Y esperamos que también ellas tengan buenos abogados.

No descartamos que otras fracciones utilicen el mismo objeto que nosotros utilizamos aquí pero lo hagan de un modo completamente distinto.

Un puño cerrado levantado, por ejemplo.

¿Qué sabemos nosotros sobre lo que un puño cerrado levantado produce en otro lugar?

No estamos en el centro. (Mayorga, 2020ñ, págs. 188-189)

El autor remarca que no estamos en el centro señalando la importancia de ser responsable con los elementos utilizados siendo consciente siempre de que no puede imponer su

imagen, de que el dramaturgo no tiene derecho a hablar por boca de las víctimas del progreso, sino a aportar dialécticamente.

No podemos hablar por nadie. Ni siquiera por ustedes, hallándose tan cerca.

Solo podemos ofrecerles nuestra gramática.

Nuestra gramática:

...

Repetir discursos memorables llevándolos a situaciones distintas de aquellas en que fueron entonces pronunciados.

Tomar una imagen e introducir en ella variaciones –cambiar al personaje central o cambiar el fondo o atender obsesivamente a un solo detalle-.

Reproducir a escala monumental o en miniatura representaciones de personas poderosas.

Reproducir en miniatura o a escala monumental representaciones de personas que carecen de poder.

Etcétera. (Mayorga, 2020ñ, pág. 189)

La fracción actúa a modo de imagen dialéctica en la que en una parte está nuestra experiencia presente y en la otra una imagen pasada que, según como sea dibujada, puede variar nuestra vida, nuestra percepción del entorno. La imagen que divide actúa en forma de uno de los focos de la elipse que genera una tensión con la otra imagen, la imagen del progreso. Esta pieza trata sobre la importancia del teatro, porque el Teatro es Estado, pero un Estado “que protege los bosques y a las personas ancianas y educa a los niños y gestiona las cárceles y expide o deniega documentos de ciudadanía. Teatro y Estado son indistinguibles” (Mayorga, 2020ñ, pág. 187). Mayorga habla de la importancia de elegir bien la imagen que divide, una imagen que sea libre de barbarie porque no sabemos qué puede generar esa imagen en otros países o personas. No podemos hablar por nadie, solo por nosotros mismos porque no estamos en el centro, motivo que se repite durante toda la pieza. En la última parte del texto, el dramaturgo-voz plural apela al espectador señalando su derecho a intervenir en cualquier momento en la representación expresando su descontento o aclamando la representación.

Pueden salir del teatro. Quizá otros entren.

Si algunos de ustedes salen y otros entran, quizá algún día tengamos el público al que aspiramos.

No nos importa perder este público. Queremos otro.

El teatro y el Estado tienen la misma forma que su público. No son ni mejores ni peores que él. Nosotros aspiramos a un público con el que dar forma a un Estado que merezca perdurar. (Mayorga, 2020ñ, págs. 189-190)

Los espectadores que tiene el teatro son los mismos ciudadanos que forman el Estado. De esta forma Mayorga subraya que hasta que no haya una sociedad que esté libre de barbarie no será posible que haya un público que deje de hacerlo. Por eso, la palabra *fracción* también podría aludir a la ruptura de un partido, al quebrantamiento del Estado-asamblea que representa el teatro. “No nos importa perder ese público. Queremos otro” (Mayorga, 2020ñ, pág. 189), el dramaturgo quiere que este partido se rompa si sus participantes no pueden hacer que perdure lo esencial, introduce de esta forma su mirada de sospecha hacia la cultura.

Siguiendo a Benjamin, quien advierte la inexistencia de un documento de cultura que no sea un documento de barbarie, Mayorga reflexiona sobre la cultura y la inhumanidad en distintos trabajos, pero me parece interesante resaltar dos piezas breves de *Teatro para Minutos: BRGS*, en la cual dos hombres que presumen de haber pasado la vida en una biblioteca discuten por la propiedad de un libro y determinan que la única forma posible de solucionar dicha disputa a golpes; y, *Pastel de Lagrange*, en la que mientras María José cocina un pastel le vende un arma a Toñi. Todas las armas tienen nombre: Gauss, Heidegger, Jünger. El hecho de que las armas tengan nombres de filósofos o de que mientras María José prepara el pastel y vende armas esté viendo un programa de matemáticas hace que resuene la idea de ilustración y barbarie.

Pero lejos de que *Una fracción* termine de forma pesimista, atisba la esperanza de que en cualquier momento pueden darse cambios en el público que produzcan cambios en el Estado, o la posibilidad de que la policía intervenga el Estado-Teatro y pare la función que lejos de demostrar una derrota para el hecho teatral debería interpretarse como un triunfo, como ocurre en Voltaire. “También ellas, las sombras, son parte del lenguaje del Estado” (Mayorga, 2020ñ, pág. 190).

Este Estado que se llama Teatro se inscribe bajo una máxima: equidad. Rancière considera que el artista tiene la necesidad de igualdad del mismo modo que el explicador

tiene la necesidad de desigualdad, pues su arte no sirve si no es descifrable para todos. El trabajo más valioso del poeta es depurar la obra de forma que cuando llegue al espectador sea comprendida sin la necesidad de ser explicada. En esto se centra el verdadero trabajo del artista, en hablar en un lenguaje universal, por ello Benjamin y Rancière creen en una comunidad de artistas como una comunidad de los iguales.

La lección emancipadora del artista, opuesta término a término a la lección atontadora del profesor, es ésta: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble planteamiento; no se limita a ser hombre de oficio sino que quiere hacer de todo trabajo un medio de expresión; no se limita a experimentar sino que busca compartir. ... Se puede así soñar una sociedad de emancipados que sería una sociedad de artistas. Tal sociedad rechazaría la división entre los que saben y los que no saben, entre los que poseen y los que no poseen la propiedad de la inteligencia. Dicha sociedad sólo conocería espíritus activos: hombres que hacen, que hablan de lo que hacen y que transforman así todas sus obras en modos de significar la humanidad que existe tanto en ellos como en todos. (Rancière J. , 2003, págs. 40-41)

Si se proclamara la igualdad de las inteligencias, ¿cómo las vidas precarias o las vidas que no merecen ser vividas, en palabras de Butler, iban a aceptar su estatus? Rancière señala que solo hay una forma de emancipar, y esta no puede partir de un oráculo deífico, ni de un partido de Gobierno ni de una escuela, no “solo un hombre puede emancipar a un hombre” (2003, pág. 56), desde la igualdad, desde la colaboración y la comunicación entre iguales, “la instrucción es como la libertad: no se da, se toma” (2003, pág. 59). Si la emancipación consiste en una comprensión de la igualdad dentro de una ficción desigual debemos elaborar mecanismos que pongan de relieve la verdadera igualdad de las inteligencias.

Hemos visto como a través del teatro, del pensamiento dialéctico que emerge de la presentación en escena de conflictos que aluden al espectador, es posible entrenar la atención y la reciprocidad con el otro. Sin estas capacidades emocionales, el ser humano está abocado al individualismo y la falta de empatía que, como ya sabemos, mantiene la polarización en el pensamiento haciendo imposible disertar en las *zonas grises*.

La razón empieza allí donde cesan los discursos ordenados con el objetivo de tener razón, allí donde se reconoce la igualdad: no una igualdad decretada por la ley o por la fuerza, no una igualdad recibida pasivamente, sino una igualdad en acto, comprobada a cada paso por estos caminantes que, en su atención constante

a ellos mismos y en su revolución sin fin en torno a la verdad, encuentran las frases apropiadas para hacerse comprender por los otros. (Rancière J. , 2003, pág. 42)

El teatro debe servir para que el espectador transite tantas experiencias como sea posible pues como señala Butler

la vida del otro, la vida que no es nuestra, es también nuestra vida porque, sea cual fuere el sentido de nuestra vida, este se deriva precisamente de esa sociabilidad, de ese ser que ya existe, y depende desde el principio de un mundo de otros, formado por y en un mundo social. (Butler, 2017, pág. 111)

Por ello, para Rancière, el principio bajo el que se debería de fundar toda enseñanza es el “Conócete a ti mismo” (Rancière J. , 2003, pág. 75). Si bien dentro del sistema capitalista en el que vivimos la escucha y empatía es sustituida por la decisión polarizada, así como el arte es separado del pueblo, tenemos que pensar de qué forma entrenar estas habilidades para dejar de cometer injusticias sobre los individuos marginados hermenéuticamente, pensar de qué forma es posible provocar el deseo de conocimiento interior en el espectador que deconstruya su moral fundada en torno a la moral hegemónica. Por este motivo, buscando la solución al problema planteado por Rancière definiendo el teatro de Mayorga como un conjunto de dispositivos emancipadores pues, si la enseñanza se debe basar en el *Conócete a ti mismo*, la herramienta más adecuada es la *duda*, la duda hacia lo aprendido.

Para el dramaturgo el teatro, la cultura crítica, no debe mostrar las ruinas de la ciudad desde el pesimismo, sino que debe presentar ante la ciudad la duda, debe enfrentarla con su doble, con su enemigo, porque a través de este encuentro es posible educar contra el optimismo del progreso. La solución también podría haberla apuntado Walter Benjamin que propone la incorporación del arte a la vida cotidiana influido por el movimiento surrealista y situacionista. Benjamin se cuestionaba la distinción que existe entre la vida cotidiana y el arte, y esta idea hemos visto que se repite en la obra de Mayorga mediante la exposición ante el espectador del *theatrum mundi*, metáfora a través de la cual Platón explicaba que los seres humanos funcionan como marionetas dentro de un espectáculo. El conocimiento de uno mismo debe de partir del arte pues la sociedad de los artistas, de los verdaderos artistas, es aquella que lucha por que su obra llegue por igual a todos los espectadores.

el teatro sólo convocará a la ciudad si antes es capaz de escuchar a ésta –si es capaz de reconocer los sueños y las pesadillas de la ciudad-, pero también fracasará si lo que ofrece es una reproducción del ruido de la ciudad. Lo que el teatro debería entregar a la ciudad es una experiencia poética que ponga a la ciudad ante su propia forma –o ante alguna de sus formas, reales o posibles-. Un teatro que devuelva a la ciudad no un calco, sino un mapa. (Mayorga, 2016a, pág. 286)

Lo cierto es que a nadie nos es ajeno que el teatro español actualmente se encuentra en una profunda crisis respecto al resto de Europa. La subida que se produjo en el IVA al 21% y el pobre programa cultural que hay en la actualidad generalmente en España debido a que la mayor parte de sus obras nacen y mueren en Madrid, ha afectado profundamente a la industria teatral.

las tendencias de consumo ... conducirán a una oferta teatral abrumadoramente escorada hacia el entretenimiento, la distracción, el campo de la “producción comercial”, el “éxito de taquilla” ... Frente a este riesgo, cuantos piensan que la influencia social del teatro no se mide únicamente en términos de ingresos o localidades, sino en términos de generación de un pensamiento, han de ser conscientes de que, ahora sí, su propósito irá generalmente a contracorriente de tendencias de consumo orientadas preferentemente hacia la ilusión, la superficialidad, la banalización de las ideas profundas, la renuncia al compromiso o la búsqueda del placer estético inmediato. En contrapartida, la capacidad herética del teatro, si consigue ser materializada, destacará nítidamente sobre este fondo, enviando una clara señal de que es en él “donde pasan las cosas”. (Torres, 2012)

El propósito de este trabajo no es caer en el pesimismo derrotista sino *organizar el pesimismo*, como sugería Benjamin. Hoy más que nunca a las gentes de teatro nos toca preguntarnos, ¿qué podemos hacer para que el teatro resucite de las catacumbas? ¿Qué función social puede tener el teatro? ¿Cómo crear un fuerte programa cultural para que las nuevas generaciones no cometan los errores de las generaciones pasadas? De ahí el motivo de este trabajo, no podemos dejar que la mayor de las artes muera de asfixia. Seguramente, el teatro tal y como era entendido en su nacimiento en la antigua Grecia, el teatro como comunidad ya ha muerto, o mejor dicho, lo han matado. Quizá ese era su destino, matar al padre como Edipo hizo con Layo, pero que Layo muriera no bastó para eliminar a toda una estirpe. Quizá tengamos apropiarnos de la fuerza de Antígona, dar

sepultura a los muertos y construir un nuevo destino en el mundo teatral para llevar a cabo una verdadera revolución estética, una revolución de lo sensible, una revolución de los oprimidos.

5. CONSTELACIONES

Quiero ser el foco izquierdo de tu elipse.
Quiero ser número imaginario –raíz cuadrada de
menos uno, si no se lo ha pedido nadie-.
Quiero verte desde la perspectiva del topo.
Como te ven dos águilas quiero verte.
Quiero no ser uno, quiero ser enjambre.
Yo y mi contrario quiero ser.
Juan Mayorga, *Quiero ser enjambre*

5.1. LA COLECCIÓN

¡Dicha del coleccionista, dicha del hombre privado!
... Pues en su interior habitan espíritus, o al menos
geniecillos, que hacen que para el coleccionista, me
refiero al verdadero, el coleccionista tal como debe
ser, la posesión sea la relación más profunda que se
pueda mantener con las cosas: no se trata, entonces,
de que las cosas estén vivas en él: es, al contrario, él
mismo quien habita en ellas.
Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*

La reescritura que caracteriza la dramaturgia de Juan Mayorga, podría ser pensada como una alegoría de la práctica del coleccionista que desea renovar continuamente su colección integrando, retirando o, cambiando de orden las piezas para hacer que afloren nuevos sentidos. La búsqueda del coleccionista, que coincide con la búsqueda de Mayorga, se centra en la aparición de la imagen dialéctica que surge de la superposición de dos tiempos distintos, el tiempo en el que la pieza fue creada, y el ahora de quien contempla la colección. En palabras de Benjamin, la imagen del presente es asaltada por el pasado preñado de porvenir.

La pregunta sobre ser humano, sobre el mundo que habitamos, impulsa el deseo del coleccionista de intentar completar una colección cuya finalización es irrealizable puesto que el coleccionista, señala Benjamin, se colecciona a sí mismo en cada pieza. La idiosincrasia de la colección es la incompletud, lo que deviene en la escritura de Juan Mayorga obstaculizando la finalización de las piezas:

En el mundo de la construcción se habla de tres fases: obra negra (cuando la construcción no es habitable), obra gris (cuando ya lo es) y obra blanca (cuando está totalmente acabada). Mis piezas siempre están en la zona gris. Nunca las doy por terminadas. Mayorga (como se citó en Bravo, 2014).

La completud de la colección significaría la desconexión del coleccionador con su colección, es decir, su muerte. El coleccionista ya no necesitaría ser representado a través

de sus objetos para conocerse. En *La colección*, Héctor pone de relieve la necesidad del dramaturgo de reescribir sus piezas, en cada reescritura puede aparecer lo que hasta ese momento permanecía oculto:

Héctor- ... Basta cambiar una pieza de sitio para que todo se transforme. Un escritor vivirá algo parecido: descubre que tiene que cambiar de sitio una palabra, o añadir una y tachar otra. A veces, el escritor tiene que tachar su mejor frase. La colección es un texto escrito con frases de otros -con frases que otros creen haber escrito-. (Mayorga, 2020i, pág. 21)

Mayorga ha revelado en más de una ocasión su conflictiva relación con *La colección*: “Yo intento no obedecer a la gente, pero siempre les escucho, incluso a los críticos. Mucha gente me revela cosas acerca de las relaciones entre los personajes y las situaciones. Creo que habrá tiempo para una tercera reescritura” (Mayorga, 2020p). En el tiempo de realización de este trabajo he barajado dos versiones distintas de *La colección*. Para el análisis de la obra me ceñiré a la última versión, enviada por el autor a fecha del 13 de octubre de dos mil veinte, todavía sin publicar. No obstante, en algunos puntos haré alusión a la anterior versión.

En *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Benjamin se propone plasmar una mirada sobre la relación del coleccionista con sus piezas, pero se niega a enumerarlas. Asimismo, *La colección*, una enigmática obra que provoca el deseo de conocer del espectador a través de la ocultación de las piezas, tratará de la relación de clandestinidad que mantienen los coleccionistas con su colección. Una lectura de *La colección* desde *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, en la que Benjamin reflexiona acerca del gesto de coleccionar a través de su experiencia personal con su colección de libros, así como desde *El sistema de los objetos* (1968), donde Baudrillard estudia los mecanismos desiderativos por medio de los cuales los objetos antiguos producen la necesidad de ser adquiridos por el coleccionista, puede iluminar sentidos del texto que a simple vista puedan habitar velados.

5.1.1. La posibilidad de vivir pensando en dejar un legado

La colección es una obra compuesta por siete escenas que transcurren entre el atardecer del día 21 de octubre de no sabemos qué año, al amanecer del día siguiente. En la primera versión el número de escenas era seis. El dramaturgo ha confesado en más de una ocasión que prefiere los números primos por la inestabilidad que representan en un escenario. En

la primera versión la obra sucede el día 12 de octubre, fecha que pudiera hacer referencia al Día de la Hispanidad puesto que es la afirmación de que la historia que prevalece es la historia los vencedores en la que no hay lugar para recordar a las víctimas.

Héctor y Berna Pereira, dueños de la colección; Carlos, su mayordomo; y Susana Gelman, posible heredera de la colección, son los personajes secundarios de una obra que tiene como principal protagonista la colección, un personaje ausente que se encuentra tras la puerta y que nunca será revelada al espectador a pesar de ser nombrada en todos los diálogos de la obra. En la primera versión de *La Colección*, el matrimonio es bautizado como Héctor y Berna Gelman, apellido que hace homenaje al porteño Juan Gelman: “a quién tuve la suerte de leer y de conocer un poco. Sin que se diga nunca, creo que en esa pareja hay algo de judíos centroeuropeos. Es una obra que querría montar” (Mayorga, 2020p).

Otra semejanza entre la obra de Walter Benjamin y Juan Mayorga es el problema planteado al comienzo; *Desembalo mi biblioteca* comienza con una reflexión acerca del destino correcto para una colección, del mismo modo que *La colección* comienza con la búsqueda de un heredero que se haga cargo de ella cuando los protagonistas mueran. Para Benjamin, la relación del coleccionista con sus riquezas es de un carácter diferente que la que mantiene con el resto de objetos puesto que la colección estimula el deber de obligación, por ello considera que el destino de una colección es ser heredada. El germen de *La colección* podría encontrarse en *Herencia*, una breve pieza de *Teatro para Minutos* que aborda la disputa de un matrimonio sobre la posibilidad de vivir pensando en dejar un legado, teniendo presente la muerte.

-Últimamente tienes todo el tiempo esa palabra en la cabeza y en la boca. No me gusta oírtela pronunciar, ni sentir que estás pensando en ella. “Herencia” es una palabra triste. Lleva dentro la palabra “muerte”. Yo soy partidario de vivir.

-No volveré a pronunciarla delante de ti. Pero evitar pensarla, eso no puedo prometértelo. Probablemente pensaré más en ella cada día. No es una palabra triste. A mí me ayuda a vivir. He descubierto que quien no piensa qué va a dejar -y siempre se deja algo-, ese vive una vida pequeña. Vives más si piensas que debes dejar algo valioso. Al menos un buen recuerdo. (Mayorga, 2020h, pág. 219)

Pensar en dejar una herencia alivia paradójicamente el sentimiento de finitud del ser humano debido a que el coleccionista vive en cada una de sus riquezas, es representado

por ellas. “La herencia aparece mucho en mis obras, y me he dado cuenta de que cada vez es más importante para mí. O mejor dicho: me importa menos el mundo que estoy viviendo y más el que vivirán mis hijos” (Mayorga, 2020p). Baudrillard, coincidiendo con Benjamin y Mayorga, define la colección como una sucesión de piezas en la que el coleccionista es la pieza final. Por ello la falta de esta pieza permite al coleccionista “representar su muerte figurándola en un objeto” (Baudrillard, 1969, pág. 103). Paradójicamente sería la presencia del objeto final lo que significaría la muerte del coleccionista puesto que la falta forma parte de la idiosincrasia de la colección y esa falta se traduce en búsqueda y pasión, “siempre se colecciona uno a sí mismo” (Baudrillard, 1969, pág. 103).

Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta ‘compleción’? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. (Baudrillard, 1969, pág. 103)

El valor más poderoso de una colección es su marginalidad en relación al sistema capitalista, pues sus piezas, desechadas por la institución, contienen la huella de la historia que no se ha contado. Esto tiene que ver con la obsesión por la muerte del coleccionista, por encontrar un heredero que proteja la historia de sus objetos, de las personas que anteriormente los poseyeron. “Héctor- Seguro que usted también piensa a menudo en la muerte. Más a menudo que el resto de la gente. Esas cosas que reunimos nos la recuerdan” (Mayorga, 2020i, pág. 14). Los objetos tienen una gran importancia en la vida del coleccionista pues crean en su entorno privado una dimensión esencial e imaginaria. Para el coleccionista sería doloroso vivir en la irreversibilidad del tiempo entendido como unidireccional. Según Baudrillard los objetos nos ayudan a resolver este problema de vivir en la singularidad absoluta, la angustia de vivir el tiempo como una consecución que desemboca en la muerte:

El objeto es aquello con lo que hacemos nuestro propio duelo, en el sentido de que simula nuestra propia muerte pero rebasada (simbólicamente) por el hecho de que lo poseemos, por el hecho de que, al introyectarlo en una obra de duelo, es decir, al integrarlo en una serie en la que “obra” de manera que se repita continuamente en ciclo esta ausencia y su resurgimiento fuera de este objeto, resolvemos el acontecimiento angustioso de la usencia y de la muerte real. (Baudrillard, 1969, págs. 110-111)

Los objetos permiten al coleccionista realizar un duelo sobre sí mismo en la vida cotidiana que le ayuda a vivir de un modo regresivo. El coleccionista ve en los objetos la seguridad de vivir más allá de su muerte, pues repitiendo su duelo con cada objeto la vida ya no significa nacimiento y muerte sino una consecución de duelos, muertes y nacimientos. Los objetos muestran al coleccionista la posibilidad de sobrevivir, de vivir en lo sucesivo. Probablemente el duelo que se realiza con el objeto adquirido fue lo que llevó a Susana a adquirir su primera pieza: “La primera pieza la compré a los catorce, el día siguiente a la muerte de mi padre” (Mayorga, 2020i, pág. 26). La pieza enfrentó a Susana directamente con la muerte, por ello asegura que “cada compra tiene que ser un gran paso hacia algo de lo que estoy huyendo” (Mayorga, 2020i, pág. 27).

5.1.2. La relación del coleccionista con sus posesiones

Héctor y Berna llevan años buscando un posible heredero pero se deciden a examinar a Susana porque percibían algo “que podíamos reconocer. Una afinidad” (Mayorga, 2020i, pág. 3). El matrimonio reconoce a Susana como posible heredera por el mismo proceso de identificación que utilizan para adquirir una pieza. Pero antes de ceder su colección, Héctor y Berna necesitan estar seguros de que no se equivocan con Susana. “Héctor-Olvide lo que haya oído sobre nosotros. Nuestra única ambición, a lo largo de los años, ha sido hacer justicia a los objetos. Esa es también, al final, nuestra única ambición: hacer justicia a los objetos” (Mayorga, 2020i, pág. 6). Hacia el final de *La colección*, el matrimonio Pereira revela que no tuvo hijos para no dejarle una herencia que no merecían, argumento que ya aparece en *Herencia*.

- Cuando tenía tu edad, conocí a una pareja de coleccionistas. Sintiéndose viejos, observaron en silencio su colección, a la que habían dedicado sus vidas. Él le preguntó a ella: “¿Por qué no hemos tenido un hijo?”. Ella contestó: “No hemos tenido un hijo para no darle una herencia que, probablemente, no merecería”. Sé que buscaron un heredero, pero no si lo encontraron, ni si él aceptó la herencia. Perdóname, he vuelto a pronunciarla. (Mayorga, 2020h, pág. 220)

En la primera versión de *La colección*, Héctor y Berna le confiesan a Susana que entre ellos sigue habiendo amor, a pesar de la colección y por la colección. “Berna- ... Me fijé en cómo nos miraba. Nos miraba preguntándose si hay algo entre nosotros además de la colección. Si hay amor”. En cambio, en la reescritura de la pieza el amor que sienten ambos por los objetos no deja lugar al amor entre ellos, incluso relatan que fueron incapaces de divorciarse por cuidar de la colección. “Berna- Me fijé cómo nos miraba.

Usted nos miraba preguntándose si hay algo entre nosotros además de la colección. Si somos importantes el uno para el otro. Nosotros no somos importantes. Solo las imágenes importan”. (Mayorga, 2020i, pág. 19) Además, la relación pecaminosa que mantienen con la colección, pues ambos confiesan que han adquirido algunas piezas de una forma reprobable, provoca una culpa en ambos que los aleja. “También la mancha se hereda” (Mayorga, 2020i, pág. 18) le dirá Héctor a Susana:

Héctor- Por su culpa, nos hemos dicho cosas imperdonables. Nos hemos hecho cosas irreparables. ... Nos ha separado tanto como nos ha impedido separarnos. *Silencio*. No me importa que te hayas acostado con otros por conseguir una obra. No tengo celos de ellos. Es de la colección de la que tengo celos. Teníamos tanto amor, ¿cómo pudimos entregárselo a unos objetos? Es perverso, el amor a las cosas, es diabólico. ¿Cómo dejamos que dominasen la vida? ¡Podríamos habernos amado tanto! (Mayorga, 2020i, págs. 30-31)

La divinidad siempre estará latente en torno a la colección, así, aunque la pieza haya sido adquirida de forma ilegal, el coleccionista justifica que el destino del objeto era estar en su colección. “En el sistema de los celos no es raro que el sujeto termine por destruir el objeto o el ser oculto, por un sentimiento de imposibilidad de conjurar totalmente la adversidad del mundo y de su propia sexualidad. Allí está el fin lógico e ilógico de la pasión” (Baudrillard, 1969, pág. 113). Cuando una pieza no es adquirida de una forma lícita para el anterior propietario, la sombra de la injusticia del acto queda sobre ella. La mancha, indisociable de la pieza, también se hereda.

Héctor- ... Berna y yo hemos hecho cosas que no hubiéramos querido hacer. ... La colección no es para débiles. Quien la herede, habrá de aceptar cuanto hay en ella, sea cual sea el modo en que haya llegado aquí. Si una obra está manchada, también la mancha se hereda. Pagamos un precio justo por esa obra. Pero ello no hubiera bastado para que su dueña nos la entregase, por lo que Berna utilizó otras armas a fin de persuadirla y yo miré hacia otro lado. Tuvimos que hacerlo, la obra nos eligió y tuvimos que ir por ella. Tú la compras, pero es ella la que te posee a ti. Sentir esa inferioridad, eso es el descubrimiento. Usted no vende, jamás ha vendido. (Mayorga, 2020i, pág. 18)

Según desarrolla Baudrillard, los celos respecto a la colección podrían derivar del acto de autoguardarse. “No exagero: para el coleccionista verdadero, la adquisición de un libro antiguo equivale a su renacimiento” (Benjamin, 2012, pág. 36). Si el destino de un objeto

existe, quien lo creó, o más bien, quien imprimió en él su lejanía en la cercanía, su ahora, su aura, lo hizo de una forma profética, mágica.

Héctor- Nos ha separado tanto como nos ha impedido separarnos.

Silencio.

No me importa que te hayas acostado con otros por conseguir una obra. No tengo celos de ellos. Es de la colección de la que tengo celos. Teníamos tanto amor, ¿cómo pudimos entregárselo a unos objetos? Es perverso, el amor a las cosas, es diabólico. ¿Cómo dejamos que dominasen la vida? ¿Podríamos habernos amado tanto! ¿Recuerdas la tarde en la playa de arena roja? (Mayorga, 2020i, págs. 30-31)

La satisfacción que produce la posesión de una pieza en el coleccionista es acentuada por el deseo de posesión de los otros. Si es deseado por otros es deseado por mí ya que ese deseo generalmente formará parte del imaginario colectivo, es más, tal deseo no podría existir sin el imaginario colectivo. Baudrillard entiende que los celos por la colección tienen su raíz en el mismo lugar que el deseo de propiedad en las conductas sexuales.

Ocultar la belleza para ser el único en disfrutarla. ... Nadie presta su falo, y ése es el meollo del asunto. Lo que el celoso encierra y guarda para sí en la efigie de un objeto es su propia libido, que trata de conjurar en un sistema de reclusión; el mismo sistema gracias al cual la colección resuelve la angustia de la muerte. ... Uno siente siempre celos de sí mismo. Es a uno mismo al que se vigila y al que se guarda. Es de sí mismo de quien se disfruta. (Baudrillard, 1969, pág. 112)

La subasta supone para los coleccionistas el punto álgido de la rivalidad: la lucha por el deseo.

Berna- ... Es sencillo: dos desean lo mismo, ¿quién será capaz del mayor sacrificio? Disfrutaba leyendo los detalles, una inclinación de cabeza, un temblor en los labios, cualquier cosa puede decirte si el otro ha llegado al límite o si va a seguir levantando la mano. Hasta que llega el golpe del martillo. (*Golpea una mano contra otra.*) Usted, que es lista, que casi siempre sabe mantener la cabeza fría, a veces olvida que no es nada personal, que no hay que obstinarse en rivalidades. En ocasiones, claro, uno pelea por algo solo para que otro no lo tenga, pero incluso entonces hay que marcarse un límite. (Mayorga, 2020i, pág. 25)

Baudrillard sostiene que los coleccionistas mantienen en torno a sus colecciones un ambiente de clandestinidad, secuestro, secreto y mentira que constituyen una relación pecaminosa. La relación del coleccionista con sus posesiones está tensionada por un lado por el goce de poseer una pieza divina, un objeto cuyo destino era ser poseído, y por la angustia de poseerla debido a que son poseedores de la pieza en la medida que la pieza los posee a ellos. Asimismo, en *La colección* se inicia un debate acerca de la moralidad del coleccionista; Carlos sostiene que Héctor y Berna no se preocupan por la ética de Susana siempre y cuando no vaya en contra de la colección.

Carlos- Estén donde estén, siempre están mirando qué pueden llevarse. Son como tigres que siempre quieren más carne. Hacen una captura y ya sienten una angustia que les lleva a buscar otra. Si algo se les resiste, se les vuelve irresistible. Enferman si no tienen lo que desean, y siempre hay algo que no pueden tener, así que todos están enfermos. No los comprendo. Entiendo que se pueda amar una cosa, pero ¿por qué poseerla? Sueñan con incendios e inundaciones y mueren con el catálogo debajo de la almohada. Pueden morir por una pieza. Pueden matar por una pieza. Incluso pueden casarse por una pieza. Me dan pena. (Mayorga, 2020i, pág. 10)

Los protagonistas son conscientes de lo pecaminoso de la relación del coleccionista con su colección, no han conseguido todas las piezas de una forma justa para el vendedor. Pero, ¿a qué se debe el hechizo que sienten Héctor y Berna por sus piezas? ¿Qué características debe de tener un objeto para que sea coleccionable?

5.1.3. Reorganizar el mundo: proceder del Padre, suceder al Padre

Baudrillard señala que la primera exigencia para coleccionar un objeto es que esté liberado de toda utilidad práctica y clasifica los objetos en dos órdenes distintos: el *objeto funcional* y el *objeto tradicional*. El *objeto tradicional* será el que mute en pieza de colección ya que los objetos antiguos forman una esfera íntimamente privada en la que son objeto de intersección simbólica antes que de posesión; son evasión del tiempo donde de una forma privadísima se crea una dialéctica entre el ahora y los antepasados del objeto, es decir, el padre y la madre del objeto antiguo. “El gusto por lo antiguo va ligado de la pasión por la colección. En la mitología del objeto antiguo debemos distinguir dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad” (Baudrillard, 1969, pág. 86). Ambos aspectos derivan de la idea de nacimiento del objeto, que implica haber tenido una madre y un padre. Para Baudrillard la involución hacia las fuentes significa la

involución hacia la madre, mientras que la búsqueda de la huella creadora desde la impresión hasta la firma representa para el coleccionista la trascendencia paternal. “La autenticidad proviene siempre del Padre, él es la fuente del valor. Y es esta filiación sublime la que el objeto antiguo suscita ante la imaginación, al mismo tiempo que la involución en el seno de la madre” (Baudrillard, 1969, pág. 87).

En cambio, el *objeto funcional* ha perdido la imagen del Padre y de la Madre, es pobre en significación. Baudrillard señala que el hombre moderno convive a la vez con objetos funcionales y objetos mitológicos debido al deseo de que entre en dialéctica lo que somos y lo que fuimos, que construye lo que somos: “Pues queremos a la vez, venir de nosotros mismos y ser de alguien: suceder al Padre, proceder del Padre” (Baudrillard, 1969, pág. 94). La ambigüedad con la que nos movemos de objetos funcionales a mitológicos es el reflejo de la lucha por reorganizar el mundo y sustituir al Padre a la vez de ser descendiente del mismo. Baudrillard sospecha que esta evasión metafórica puede nacer de cualquier sentimiento estético, pero mientras que la obra de arte necesita de una lectura racional, el objeto antiguo no necesita lectura: su coeficiente mítico y de autenticidad lo convierten directamente en leyenda.

Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. (Benjamin, 2005, pág. 223)

Los objetos antiguos satisfacen el deseo de testimonio, de recuerdo, de evasión. Cabe resaltar que en la observación de la pieza no es el coleccionista el que se evade hacia un tiempo lejano donde la pieza significaba, sino que deja que la pieza signifique en el ahora. Para Benjamin, el coleccionista debe situarse ante una pieza de colección del mismo modo que el crítico frente a la obra de arte, dejando que el objeto signifique en el ahora. El pasado asalta la imagen de presente en esta temporalidad ilusoria y creativa que es la colección. El objeto al ser adquirido por el coleccionista es desprovisto de la utilidad o razón por la que fue creado, para pasar a formar parte de un nuevo sistema histórico creado por la colección. Los objetos antiguos, mitológicos, imponen la necesidad de ser afectados por otros objetos.

La observación de los objetos antiguos lleva al hombre moderno a su niñez o a una interioridad más profunda, “la de un prenacimiento en el que la subjetividad pura se metaforizaba libremente en el ambiente, y en la que este ambiente no fue sino el discurso perfecto del ser a sí mismo” (Baudrillard, 1969, pág. 91). Baudrillard hace hincapié en el descubrimiento del mundo por medio de la colección, a través de los elementos que organiza el niño jugando aprende a clasificar y dominar el mundo que le rodea.

Los objetos no nos ayudan solamente a dominar el mundo por su inserción en series instrumentales, sino que nos ayudan también, *por su inserción en series mentales*, a dominar el tiempo, al discontinuarlo y al clasificarlo conforme al mismo modo que a los hábitos, a someterlo a las mismas limitaciones de asociación que ordenan la colocación en el espacio. (Baudrillard, 1969, pág. 107)

Del mismo modo que Baudrillard, Benjamin observa que de niños todos somos coleccionistas pues aprendemos a relacionarnos con el mundo insertando objetos en un orden. Asimismo, el gusto por la colección en Susana empezó cuando era niña: “Berna- ¿Cómo empezó? ¿Miraba cosas y pensaba “algún día seré vuestra dueña”? / Susana- Empecé con los cromos” (Mayorga, 2020i, pág. 22).

5.1.4. La casa: pensar entre dos focos

La obra sucede en un espacio hechizado, una casa que fue construida por y para la colección:

Héctor- ... No es una casa para vivir. No la hicimos para la vida, sino para la colección. ... La primera nos llevó a la segunda, unas nos condujeron a otras. Estaban por toda la casa hasta que se hizo necesario separarlas. Les dimos la zona más silenciosa. No es una casa para vivir. (Mayorga, 2020i, pág. 15)

En el centro de la casa hay un agujero que simula al Panteón. Este rasgo nace con la reescritura de la pieza lo que revela la importancia de dicha pincelada en la arquitectura de la pieza y de la casa. Berna expone que la colección empieza en el agujero puesto que ahí comienza la discusión respecto a adquirir o no una pieza, es decir, la colección comienza donde ellos piensan.

Berna- ... Discutir ayuda a pensar, uno ve lo que no ve el otro y lo defiende con pasión. Hemos discutido mucho, apasionadamente, sobre si había llegado el momento de separarnos de la colección. Cuando nos pusimos de acuerdo sobre

eso, discutimos, apasionadamente, acerca de a quiénes examinaríamos para legársela. (Mayorga, 2020i, págs. 6-7)

La discusión entre Héctor y Berna por adquirir una pieza les ayuda a pensar, de este modo ponen en tensión dos ideas que generarían los focos de una elipse. Al mismo tiempo, la poética del lugar donde estos personajes discurren podría ser pensada como una metáfora del deseo de los coleccionistas de captar lo universal, representado mediante el agujero del Panteón, en su colección. También la elipse se halla presente al inicio de la obra cuando Susana hace referencia a los mitos que ha escuchado acerca del espacio de la colección “En cuanto al lugar, una lo describió como un laberinto, otra como un jardín, otra como un vertedero. Dos coincidían en referirse a un mosaico de elipses que vieron, para no pisarlo, desde una plataforma metálica” (Mayorga, 2020i, pág. 5). El debate acerca de las piezas surge de la tensión provocada entre la tierra, lo singular y, el cielo, lo universal. Las piezas generan elipses cuya imagen dialéctica provoca el descubrimiento de la historia de la humanidad. Además, que la leyenda haga alusión a un vertedero podría hacer referencia al montón de ruinas sobre el que se posa el ángel anunciador de Benjamin. La colección está compuesta de escombros de humanidad que relatan la historia de los vencidos de la historia. Héctor dirá al final de la obra que la colección es una protesta contra nuestro tiempo, lo que pensado junto a la poderosa imagen del vertedero podría significar la interrupción de la lógica del progreso.

La arquitectura de la casa lleva a los personajes a confundirse con las piezas de la colección. Puesto que la casa forma parte de la colección, tiene sentido que Susana se sienta extrañamente influida en esta antesala-caverna donde la sombra de las piezas ficcionaliza el espacio. Además, el hecho de que haya tres puertas: la colección, la casa y el mundo tensiona la antesala con tres temporalidades, tres realidades distintas. Los personajes se sienten parte de la colección porque al entrar en la casa entran en diálogo con ella, además la predisposición del coleccionista para coleccionarse a sí mismo en cada pieza facilita su identificación con la colección. Durante la obra Susana expresará su confusión al no tener claro qué forma parte de la colección y qué no. “Susana- ... Siento algo extraño... Como si estuviese dentro de la colección... No sé qué quiero decir con eso...” (Mayorga, 2020i, pág. 19)

La acción de todas las escenas transcurre en la antesala de la colección que Susana describe como “una especie de archivo” (Mayorga, 2020, pág. 19). En esta sala, cuya

protagonista principal es la puerta cerrada de la habitación donde se encuentra la colección, se haya todo lo referente a las piezas en cualquier formato:

Berna- La etiqueta indica a qué pieza corresponde la caja. Contienen libros, artículos, películas, programas radiofónicos... Algunas piezas, ya lo ve, han dado mucho que hablar. Archivamos cualquier expresión, en cualquier formato, sobre ellas, si bien ellas se expresan por sí solas. Héctor no les llama “piezas”, unas veces les llama “obras”, otras “cosas” u “objetos”, otras “imágenes”, yo me sentiría una impostora si les llamase así. A este lugar Héctor le llama “la caverna” porque dice que en él están las sombras de las cosas. Yo le llamo “el ring” porque es donde nos peleamos. (Mayorga, 2020i, pág. 1)

La referencia de Berna a Platón coincide con la idea de Benjamin de la colección como el *topos hyperuranios*, el mundo donde viven las cosas universales, eternas y que están más allá del tiempo y del espacio.

No hay que pensar que es al coleccionista al que resulta extraño el *topos hyperuranios* que según Platón alberga las inmutables imágenes originarias de las cosas. El coleccionista se pierde, cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo apoyándose en un junco, y, del mar de niebla que rodea su sentido, se eleva como una isla la pieza recién adquirida. (Benjamin, 2005, pág. 223)

Héctor y Berna separan la colección del archivo. El archivo, al igual que el de Benjamin, pretende alterar los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros. Es decir, el archivo institucional responde a criterios organizativos muy estrictos que el archivo del coleccionista desatiende.

Una especie de desorden productivo es el canon de la memoria involuntaria, y también del coleccionista. ... La memoria voluntaria, por el contrario, es un registro que dota al objeto de un número de orden bajo el que éste desaparece. (Benjamin, 2005, pág. 229)

El ejercicio de coleccionista en Benjamin da lugar a una escritura tensionada siempre entre el archivismo y la colección. Si por un lado Benjamin almacenaba como un archivista todos sus textos y documentos de trabajo:

carpetas, sobres, cajas y estuches que albergaban correspondencia, ... memorias, diarios, fotografías, postales, dibujos y notas, fichas, inventarios, una lista de libros leídos desde sus días escolares y una lista de sus publicaciones, así como

copias de sus escritos y varios borradores. (Leslie, 2007, como se citó en Tello, 2016)

Por otro lado observamos en Benjamin un tipo de escritura impulsiva y caótica. “Las notas generales, observaciones personales o citas las anota en lo que tenga a su alcance, cualquier cosa, páginas arrancadas de un block publicitario, comprobantes bancarios” (Misaac, 1997, como se citó en Tello, 2016).

El coleccionista no obtiene objetos por el mero hecho de poseerlos, sino que los redime a través de su exilio haciendo que aporten un nuevo significado. Hay una diferencia entre el ejercicio de adquirir objetos del coleccionista y el del pepenador o trapero. Ambos redimen el objeto originario de su contexto para crear nuevas constelaciones, pero si el ejercicio del coleccionista tiende hacia la contemplación, el del trapero tiende hacia la praxis.

La propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentran en relativa oposición a lo óptico. Los coleccionistas son hombres con instinto táctil. Últimamente, por lo demás, con la retirada del naturalismo ha acabado la primacía de lo óptico que imperó en el siglo anterior. Flâneur. El flâneur, óptico; el coleccionista, táctil. (Benjamin, 2005, pág. 225)

Para el matrimonio Pereira la idea de la colección debe revelarse conforme se vayan adquiriendo las piezas, pero nunca debe ser impuesta. La dialéctica que se genera entre las piezas se antepone al valor de cualquiera de las piezas por separado, por ello el criterio organizativo de la colección debe manifestarse conforme avance la reunión de los objetos.

Berna- Héctor y yo discutimos si construir un lugar para la colección o darle uno que fuese, él mismo, parte de la colección. Nos entrevistamos con arquitectos que nos ofrecieron bellas ideas, pero eso era lo primero que queríamos evitar, ideas. (Mayorga, 2020i, pág. 20)

Una condición indispensable para que la colección sea cedida a Susana es que las piezas se mantengan reunidas. En una colección no hay un modelo absoluto del que parten las demás piezas, sino que momentáneamente cada pieza es modelo: cada término porta una diferencia que lo hacen modelo. Todas las piezas se comunican entre ellas, tienen su lenguaje, su dialéctica, diciéndolo con Baudrillard se dejan alumbrar y ensombrecer por otras cambiando el discurso según su organización en el espacio. “Pues todas estas diferencias relativas remiten las unas a las otras y se resumen en la diferencia absoluta,

pero en el fondo solamente en la idea de la diferencia absoluta que es el Modelo” (Baudrillard, 1969, pág. 163).

5.1.5. Desorden creativo: archivo y colección

Mayorga en *Teatro para Minutos*, una obra compuesta de cuarenta y cuatro piezas breves, de igual modo que Benjamin en su *Obra de los pasajes*, no atiende a ningún criterio organizativo salvo a la fecha de publicación, es decir, no impone ningún criterio para que así de ella puedan aflorar nuevas tensiones que provoquen el desvelamiento de la experiencia colectiva en el pensamiento del lector-espectador.

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, 2020n, pág. 2)

Las piezas pueden ser entendidas como retales de historias al más puro estilo benjaminiano puesto que, diciéndolo con Mayorga, la principal función de una obra de arte es transmitir experiencia:

La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de 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. (Mayorga, 2020n, pág. 2)

Las piezas narran una historia unidas que no sería entendida si la colección no estuviera completa, es por esto que Héctor y Berna temen que la moralidad de alguien acabe por guardar su obra en un sótano o separándola, no confían en ningún estado por miedo a que la colección sea disuelta.

Berna- Se han dirigido a nosotros varios estados.

Héctor- ¿Y si un día un político o un funcionario, cualquier mequetrefe, decidiese, por ejemplo, que una obra es inmoral, o que su autor es inmoral, y la metiese en un sótano? No nos fiamos. (Mayorga, 2020i, pág. 2)

Si la colección fuese disuelta el modelo sería destruido puesto que está constituido por la exaltación de sus diferencias relativas, “es todo el proceso evolutivo de la serie el que queda integrado e investido en el modelo” (Baudrillard, 1969, pág. 163). El hecho de que el modelo sea solo una idea hace posible la identificación del coleccionista con la colección.

Berna- ... Lo fundamental es asegurarse de que no será desmembrada, o disuelta en otra cosa. Más que cualquiera de las piezas, lo importante es su reunión, el modo en que cada una es afectada por las demás. Las piezas no pueden ser separadas bajo ningún concepto, ni perderse entre otras, por valiosas que sean esas otras. La colección es más importante que sus piezas. (Mayorga, 2020i, pág. 2)

Benjamin en su colección de libros colecciona cuentos, retales de historia. Cada una de las piezas de un coleccionista es una ventana hacia una época perdida susceptible de ser recuperada, cada pieza imprime en gesto una idea de su época.

Berna- ... Alguien que tendrá que cuidar también, sí, la leyenda que la protege. La colección es también un cuento, tiene que serlo. No importa quién lo cuente, si lo cuenta bien. Alguien tenía que hacer la colección. Piezas separadas por océanos y siglos esperaban que alguien las reuniese. Su destino era la colección. Si algún día, dentro de un millón de años, un ser capaz de pensar y de sentir encuentra la colección, sabrá qué es la humanidad y qué podría haber sido. (Mayorga, 2020i, pág. 28)

Para Benjamin, igual que para Berna, su colección es una concepción del tiempo a través de la cual es posible que este sea recuperado, redimido. “No exagero al decir que para el verdadero coleccionista la adquisición de un libro nuevo es el renacimiento de éste”. (Benjamin, 2012, pág. 15)

De la reunión de las piezas surgen las constelaciones que cristalizan el pensamiento del coleccionista para descubrir ante él una nueva historialidad que brota del desorden creativo y resiste a los criterios archivísticos. Pero que la colección esté fuera de los estándares de organización tradicionales no quiere decir que la colección no tenga un orden, en la colección no impera la aleatoriedad sino el desorden creativo, “la pasión del coleccionista se manifiesta así en la suspensión de cualquier síntesis de la dialéctica entre archivo y colección” (Tello, 2016, pág. 59).

Berna- ... Cada pieza que llegue hará aparecer nuevas constelaciones, nuevos sentidos de la colección, así como, en cada constelación, la pieza adquirirá distintos significados. Cuando descubrimos una pieza, intentamos imaginar cómo actuaría sobre las otras, su amistad y su enemistad con otras. Cada nueva pieza es un comenzar de nuevo, así como cada pieza renace en la colección. No es como la tabla periódica ni como un esqueleto de dinosaurio porque la colección no se completará nunca. A veces pensamos: “Ya no es posible añadir ni quitar nada”. Vanidad. Basta cambiar una pieza de sitio para que todo se transforme. ... Nosotros no somos importantes, ni lo será nuestro heredero. Es otro -Héctor le llama “el tiempo”- el que abre esa puerta a unas piezas y retira otras. (Mayorga, 2020i, pág. 21)

El *tiempo* es el que abre la puerta a unas piezas y rechaza otras, es decir, la memoria voluntaria se pone al servicio de la involuntaria puesto que el coleccionador sabe que “la intuición de la búsqueda del coleccionista inicia con la conciencia de la ignorancia de aquello pretérito que ha de venir por asalto” (Rabinovich, 2007, pág. 250).

5.1.6. Redimir las piezas del círculo capitalista

Coleccionar es un ejercicio práctico de hacer memoria haciendo que las piezas entren en diálogo las unas con las otras para ofrecernos impensables elipses que revelarán una imagen dialéctica.

Berna- ... Nosotros no queremos demostrar nada, la idea se ha ido revelando. No pretendemos convencer a nadie de nada, no utilizamos la colección para probar que estamos en lo cierto. Nos hacemos la ilusión de que las elegimos y les damos un orden, pero son las cosas las que nos escogen y se ordenan y hacen visible la idea. (Mayorga, 2020i, pág. 15)

El nuevo sistema histórico que crea enfrenta su obra con la museística e institucional pues las obras que no tuvieron cabida en el relato creado por los vencedores de la historia iluminan el porvenir en la colección. El coleccionista no es atraído por el objeto en sí sino por la historia que emana de la pieza. Al introducir el objeto en una colección la pieza es afectada por las otras piezas a la vez que estas también serán afectadas por la nueva adquisición. De esta forma las piezas entran en conversación y crean nuevas constelaciones que aportan nuevos sentidos a la colección. Como ya sabemos, esta temporalidad en la que conviven la imagen del pasado y la del presente constituye la imagen dialéctica que produce un descubrimiento.

Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el kitsch del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’. (Benjamin, 2005, pág. 225)

Benjamin quería proteger sus libros de los museos y la biblioteca pública. Del mismo modo, Berna y Héctor no quieren gente que busque entretenimiento en su colección. El museo para ellos es el lugar donde el capitalismo transforma la obra en mero capital cultural. El museo pervierte el aura de la obra de arte: “Sólo las colecciones privadas hacen justicia a los objetos en sí mismos” (Benjamin, 2012, pág. 54). El coleccionista redime la pieza sacándola del círculo mercantil y cambiando su valor de uso por un valor afectivo que anula su valor de cambio: interrumpe el relato histórico compuesto por la historia de los vencedores para dar cabida a la historia singular de un objeto. Así el relato histórico legítimo es superado por el desorden productivo del coleccionista benjaminiano. Muestra de ello es el interés por los libros olvidados por las instituciones culturales de la época y los criterios de clasificación y valoración del archivo que llevan a Benjamin a componer su propia biblioteca, su propia colección, su propia temporalidad donde redime los libros por medio de su recuperación del mercado cultural para convertirlos en significantes. El coleccionista protege su colección del mundo exterior, por ello el destino de una colección es ser heredada.

Berna- Llevamos años anticipando este momento. Fue Héctor el primero que se atrevió a expresarlo, pero los dos llevamos años con ello en la cabeza: “¿qué será de la colección cuando nosotros no estemos?” (Mayorga, 2020i, pág. 2)

La crítica a los museos aparece también en otras obras del dramaturgo como hemos visto en *El cartógrafo* o *Los Yugoslavos*, donde Tarwid considera que el destino de las piezas era llegar a él para que él las proteja de la abstracción de la experiencia colectiva:

Tarwid- Quien lo puso en nuestras manos, sabía lo que hacía. Podríamos venderlo a un museo, a una universidad americana, nos ofrecen fortunas, pero no vendemos. ... ¿Qué habría sido de todo esto si nosotros no lo hubiéramos protegido? Si ese mapa no fue devorado por la luz y el tiempo, es gracias a nosotros. (Mayorga, 2014k, págs. 34-35)

Tarwid también piensa que el destino de sus objetos era que él los poseyera para protegerlos, “Para el coleccionista, saben, la verdadera libertad de todos los libros está en

algún lugar de sus librerías” (Benjamin, 2012, pág. 18). Quien lo puso en sus manos sabía lo que hacía pues podría venderlo a un museo, pero entiende que en un museo no tiene valor afectivo real. Héctor y Berna tampoco se plantean donar la colección a un museo:

Héctor- La colección no debe ser mostrada a cualquiera. No queremos turistas.

Berna- Lo discutimos y decidimos apartar la colección de los turistas.

Héctor- No queremos gente que la use para llenar su tiempo libre. ¿Qué es eso del tiempo libre? (Mayorga, 2020i, pág. 4)

La apertura de una colección ya sea cultural, de prestigio o, comercial, entre otras, no genera el mismo diálogo con el espectador que con el coleccionista puesto que en la colección hay un elemento de “no-relación con el mundo. Porque se siente alienado y volatilizado en el discurso social cuyas reglas se le escapan, el coleccionista trata de reconstruir un discurso que sea para él transparente, puesto que posee los significantes y puesto que el significado último, en el fondo, es él mismo” (Baudrillard, 1969, págs. 120-121). La colección está formada conforme a criterios que se escapan de los tradicionales museísticos y de archivismos. Al ser incluidas en la institución, las piezas dejarán de significar pues la nueva temporalidad ficticia que impone la colección se agota en el tiempo acelerado de los museos. “Nuestra colección instruye al mundo, pero no es necesario que todo el mundo la vea” (Mayorga, 2020i, pág. 4).

Como vemos con las continuas referencias a piezas de *Teatro para Minutos*, también Mayorga, a modo de coleccionista, afecta directamente unas piezas con reminiscencias de otras generando nuevas elipses que hagan florecer nuevos sentidos. En *La colección*, Carlos es enviado por Susana a buscar una pieza: una carta que narra una historia de *Teatro para Minutos*, *Entre los árboles*. En esta breve pieza escrita en verso un hombre saluda a otro desde unos árboles y le revela que es el anterior marido de su mujer y que sabe que van a casarse mañana. Pero lejos de echarle nada en cara le dice que lo quiere solo por el hecho de ser amado por ella y su única preocupación es que se dirija a ella con el respeto y amor que se merece. Héctor y Berna se comportan con la colección como el autor de la carta con su amada. Entienden que el destino de la colección/amada es más importante que ellos.

No somos, sin embargo, extraños.

Un afecto nos une

-¿y qué puede unir más

que un afecto?-.
...
¡Cuánto me ha costado separar
sangre y pensamiento!
¡Cuánto me ha costado comprender
-cuántas noches sin sueño-
que, unidos por el amor
a la misma persona,
yo debía quererlo a usted!
¡Cuánto me costó saber
que aunque mi corazón se desangre
yo debo desear para ella
la felicidad sin mí! (Mayorga, 2020g, pág. 168)

Así vemos las constelaciones que genera Mayorga relacionando unas obras con otras de una forma directa o indirecta. Carlos explica que el dueño, que podría ser el protagonista de *Entre los árboles*, se las ha dado a cambio de nada, sólo quería dejar de verlas. El dueño de las cartas no las vende por su valor de cambio porque para él no lo tienen, le cede las cartas a Carlos para que proteja la historia que emana de cada una de ellas pues sabe que en manos de un coleccionista la leyenda estará protegida.

Carlos- ... La caja contiene seis cartas. “Son de alguien que amó a mi mujer”, dice. “Pero fueron escritas para mí. Estas cartas fueron escritas para mí”, insiste, y abre la última que recibió y me pide que la lea en voz alta. ... En el reverso de cada carta hay un dibujo de un color diferente, ni me parecen valiosos ni comprendo enseguida qué representan. Cuando he leído la sexta carta, me dice: “Lléveselas. No quiero nada por ellas. Lléveselas muy lejos”. (Mayorga, 2020i, pág. 34)

Para Benjamin por medio de la colección el mundo esencial se revela emancipando nuestra conciencia. De la práctica de la propiedad, de la posesión de objetos nace una respuesta al capitalismo pues el coleccionista recupera la pieza del círculo compra-venta sustituyendo su valor de cambio por un valor afectivo.

Berna- ... Casi nunca se trata solo de dinero. Aunque el dinero puede ser importante. A algunos les da vergüenza la conexión entre coleccionismo y dinero. Nosotros evitamos la ostentación solo porque es lo conveniente, nuestro estilo de vida es el que conviene a la colección. (Mayorga, 2020i, pág. 23)

El coleccionista interrumpe el círculo mercantil del sistema capitalista, el valor ya no es de apropiación ni de intimidad, es valor es de información, control, invención, de disponibilidad continua. Los objetos no tienen una presencia singular sino una coherencia de conjunto, formada por “su simplificación como elementos de código y por el cálculo de las relaciones” (Baudrillard, 1969, pág. 24). La pieza ya no tiene valor por cómo y con qué fue hecha sino por la memoria de quien la poseyó. Por este motivo, Héctor y Berna temen que el destino de su colección sea ser integrada en el sistema cultural institucional, temen su ordenación en torno a valores institucionales.

Berna- ... Podríamos haber hecho dinero, pero todo ha sido para la colección. Podríamos hacer mucho dinero, nos ofrecen fortunas, las piezas se aprecian por el mero hecho de ingresar en la colección. ... Ocurre que puede aparecer una pieza que llevaría a la colección a un estado más alto, y esa nueva pieza acaso exija la salida de otra, por mucho que amemos a esa otra. Comprar y vender, quien nos suceda tendrá que seguir haciéndolo, y separarse de piezas que ama. ... Algunos presumen de no vender jamás. “Jamás venderé”, dicen, “cada una de mis piezas es un trozo de mi vida”. Como si las piezas fuesen realmente tuyas y como si su vida tuviese alguna importancia. (Mayorga, 2020i, pág. 21)

Berna asume que las piezas no son tuyas, su deber es escucharlas, no poseerlas. Todo el dinero que han ganado ha sido invertido en la colección, para llevarla a un estado más alto. Las piezas de una colección están libres de funcionalidad, a través de su adquisición, el coleccionista cambia el valor de uso del objeto por un valor afectivo, es decir, el coleccionista despoja a las piezas de su carácter mercantil. Es importante añadir que las piezas que compran para vender o canjear las guardan en otro espacio, “no las queremos cerca de la colección” (Mayorga, 2020i, pág. 19), las piezas que siguen teniendo un valor de cambio no pueden ocupar el mismo espacio que las piezas redimidas.

De esta manera, el coleccionista parece transformar la experiencia de la posesión en una posesión de experiencias. Y lo hace, justamente, con objetos que arranca de la circulación mercantil y, con ello, los erradica también de la celebración del culto capitalista. (Tello, 2016, pág. 66)

La posesión de las cosas en el coleccionismo radica en un lugar distinto que la de los objetos funcionales: “la propiedad es la más honda relación que puede establecerse con las cosas: y no porque la cosas estén vivas en él, sino que es él quien habita en ellas” (Benjamin, 2010, como se citó en Tello, 2016).

5.1.7. La visita. El descubrimiento de la imagen dialéctica

Escena cinco, son las seis y cuarto de la mañana y los cuatro personajes, Héctor, Berna, Carlos y Susana se encuentran frente a la puerta escuchando las advertencias de los todavía propietarios:

Berna- Nosotros, si tenemos alguna convicción, la dejamos a la puerta. No buscamos nada en las cosas, dejamos que ellas nos conduzcan, solo atendemos a la resonancia entre ellas y de ellas en nosotros. A veces miramos una sola cosa y guardamos silencio. A veces entramos con los ojos cerrados y no los abrimos hasta haber salido. A veces solo entramos para sentir el paso del tiempo. (Mayorga, 2020, pág. 36)

El coleccionista habita las cosas, él se mueve hacia esa temporalidad tensionada entre el tiempo de los antepasados de la pieza y el ahora. Esta idea es clave para entender la forma de visitar la colección que indica Berna antes de entrar. Aunque Héctor y Berna ya la hayan visitado, cada encuentro con la colección es un nuevo acontecer pues la dialéctica que se genera entre las piezas es infinita.

Héctor- ... La colección me da mucho más de lo que me ha quitado. Ella me protege de un mundo entregado al dinero, la velocidad y los espejos, eso es lo que fascina a todos y a lo que todos aspiran. Esta época no es para los sabios, sino para los astutos, gente práctica que tiene alguna habilidad con que elevarse un centímetro sobre el rebaño. La colección es una protesta contra este tiempo. Un arca en un diluvio de ruido. ... Nosotros no somos importantes. Solo las imágenes importan. ... Me digo: sé algo de mí. Berna y yo hemos querido saber quiénes somos. Quizá seamos los últimos en querer saber quiénes somos. Fuera de la colección solo hay fantasmas. Por eso es imposible, una vez se ha entrado en la colección, salir de ella. Porque todo lo que luego encuentras fuera, te parece insignificante. (Mayorga, 2020i, págs. 18-19)

“La colección es una protesta contra nuestro tiempo”, es decir, Héctor y Berna, como Benjamin en *Desembalo mi biblioteca*, desafían la historia lineal entendida como progreso creando su propia temporalidad mitológica donde reorganizan el mundo

sensible. ¿Cómo es posible reorganizar el mundo sensible si crecemos aprendiendo unos cánones estrictos que hacen que clasifiquemos los objetos, y con ello su historia? Para el coleccionista el mundo está presente y ordenado en cada una de sus piezas. Su orden es incomprensible porque su criterio es sorprendente. “Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas y de su esquematización, más o menos como de orden de las cosas en una enciclopedia, respecto de un orden natural” (Benjamin, 2005, pág. 225). El objeto en sí tiene la misma importancia que los datos objetivos que lo acompañan. Estos datos objetivos como son desde el material con que está hecho hasta el anterior propietario, su valor de adquisición, etc., forman para el verdadero coleccionista una enciclopedia mágica, “un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto”. (Benjamin, 2005, pág. 225) En el objeto antiguo convive su propia temporalidad, es decir, su tiempo mitológico y el ahora de quien lo observa. “Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo” (Baudrillard, 1969, pág. 85).

Cuando estamos ante un objeto antiguo nuestro tiempo y el del objeto se unen provocando una experiencia de reflexión que causa un conocimiento. No consiste en contemplarlo imponiendo una experiencia individual, sino que en dejar que la experiencia de regresión producida por el shock provoque un descubrimiento, “conforme al hilo de un nacimiento inverso del que este objeto me es signo, que desde el presente se hunde en el tiempo: regresión. El objeto antiguo se nos da como mito de origen” (Baudrillard, 1969, pág. 86). La memoria voluntaria trabaja en el catálogo mientras la memoria involuntaria espera ser asaltada por medio del carácter táctil de la obra. El encuentro del coleccionista con una nueva pieza genera un asombro o iluminación que paraliza el pensamiento dotándolo de un saber que cambiará su presente y futuro y que sólo es posible alcanzar por asalto, el asalto de una imagen del pasado que se hace visible en el presente. “Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, se le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada” (Benjamin, 2008c, págs. 316-317).

La mónada es producida por la detención del pensamiento en una constelación saturada de tensiones, en ese instante el materialista puede percibir un signo de detención mesiánica, una ocasión para la revolución por el pasado oprimido. “Para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; con ello hace saltar una vida concreta de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida” (Benjamin,

2008c, págs. 316-317). En la mónada se encuentra el todo, la universalización a través de lo particular ya que la universalización de la historia no debe ser vista siempre “como acumulación exhaustiva de los hechos del pasado, que se vuelcan en la vaciedad del tiempo sin que nada se construya con ellos” (Mayorga, 2003a, pág. 85) sino como “activa construcción del pasado, que interviene en el presente” (Mayorga, 2003a, pág. 85).

Berna- ... Si algún día, dentro de un millón de años, un ser capaz de pensar y de sentir encuentra la colección, sabrá qué es la humanidad y qué podría haber sido. Cuando salga de aquí, todo lo verá desde la colección. También a las personas, empezando por sí misma. En la colección, te sientes descubierto. No puedes entrar y no preguntarte por tu razón en el mundo, porque ella contiene todo lo que eres y todo lo que no eres. (Mayorga, 2020i, pág. 28)

Benjamin considera que el historiador debe ser un coleccionista de retales de historia que contengan la capacidad de asaltar el presente rompiendo con el pensamiento lineal. El historiador debe volver la mirada hacia los retales del pasado oprimido pues en estos fragmentos fallidos se encuentra el potencial agitador para romper con la lógica del progreso. Por ello Héctor señala que la colección es una protesta contra nuestro tiempo, porque en la colección la lógica del progreso queda anulada.

A la acumulación historicista opone Benjamin una experiencia monadológica: la construcción de una imagen que recoja lo fallido de la historia. La capacidad de cobijar la experiencia monadológica es lo que diferencia al tiempo pleno del tiempo vacío. Éste es el que maneja el historicista: una magnitud que, análogamente al espacio físico, se compone de unidades homogéneas. (Mayorga, 2003a, pág. 88)

Para llegar a la cristalización de la mónada inducida por el shock es necesario que el pensamiento se pare en una idea impregnada de tensiones. El coleccionista se relaciona con sus objetos desde el desorden de los recuerdos que le evocan mientras el archivismo tradicional se ajusta a criterios generales de organización. Benjamin utiliza la figura del coleccionista como oposición a la del flaneur: el flaneur vive inmerso en la mercancía del objeto y su admiración por ella anula toda capacidad de reacción; en cambio, el coleccionista tiene la capacidad de relacionarse con el objeto de otro modo. El shock que produce la colección en el coleccionista activa la memoria voluntaria e involuntaria, por este motivo me parece oportuno mencionar el término *anarchivismo* ya que nos puede ayudar a entender mejor la relación de la práctica del coleccionista con el archivo. Tello define *anarchivismo* como: “la alteración radical del orden y las clasificaciones

institucionales que conforman los archivos históricos y culturales”. (Tello, 2016, pág. 55) Transformando el orden actual de las piezas el coleccionista transforma su significación, puede percibir en los objetos la huella de los que lo poseyeron. El tiempo mitológico en el que vive el objeto antiguo es perfecto, tiene lugar en el ahora como si hubiese tenido lugar antaño, es auténtico, un *retrato de familia*.

Héctor- Para asomarnos al abismo del tiempo. Esas cosas contienen tiempo, todo el que se ha ido sedimentando en ellas. En el viaje de las imágenes se presencia qué cambia y qué permanece, cómo algo llega a ser y cómo deja de ser, cómo un gesto reaparece una y otra vez, cómo los tiempos conversan entre sí y con el porvenir. En obras separadas por océanos y por siglos se presencian las mismas agitaciones del alma, como si los lugares y las horas estuvieran unidos por raíces subterráneas. Se presencia que los seres humanos de todos los tiempos somos contemporáneos, que una imagen hecha hace miles de años expresa todo el misterio del dolor humano y que cuanto había que decir ya estaba dicho desde el principio. (Mayorga, 2020i, págs. 36-37)

Así para Benjamin, los coleccionistas son fisonomistas del mundo de las cosas ya que se convierten en intérpretes del destino, conociendo el pasado tienen la certeza de que todos somos contemporáneos. Benjamin considera que el instinto más profundo que lleva al coleccionista a adquirir una nueva pieza es: *renovar el mundo*. “El hechizo más profundo del coleccionista es cercar el ejemplar en un círculo embrujado donde se petrifica, sacudido por un último estremecimiento: el de haber sido adquirido” (Benjamin, 2012, págs. 34-35).

Berna- Antes de salir, pasarán por un lugar desde el que se ven todas las piezas.

Héctor- Hay quien ha comparado ese punto con un faro, con dos espejos enfrentados y con el interior de un ojo. (Mayorga, 2020i, pág. 28)

Las referencias al faro, los espejos y el interior de un ojo aluden de forma metafórica a la imagen dialéctica. Como hemos visto Héctor y Berna presentan la colección como una brecha temporal donde la imagen del pasado convive con la del presente en una misma tensión. Ninguna temporalidad supera a la otra sino simplemente coexisten en la misma imagen, “la prehistoria y la historia de una huella tensionadas en la misma imagen”. (Tello, 2016, pág. 64) Carlos describe el shock estético sufrido por Susana ante el descubrimiento de la colección:

Carlos- Al principio, se movía como si comprendiese lo que le pasaba. Pero, después de algunos gestos fracasados (*Los imita.*), dejó de fingir. Sentía felicidad y tristeza, se sentía enferma y muy fuerte, deseaba quedarse sola y lo temía. Anheló un incendio y una inundación y devolver con sus propias manos las piezas, cada una de ellas, al lugar y al tiempo al que pertenecen. Tenía pensamientos muy sencillos que poco a poco se convertían en extraños. Sentía que las cosas eran como gente hechizada -que las cosas contenían gente- y entendió por qué quienes visitan la colección, después de haberla visto, mienten. (Mayorga, 2020i, pág. 39)

La imagen de la historia que se despliega cuando ve la colección es extraña para ella: “Carlos- Al principio, se movía como si comprendiese lo que le pasaba. Pero lo que le pasaba era incomprendible para usted” (Mayorga, 2020i, pág. 39). La ciudad embota la empatía del ciudadano provocando la incompreensión ante una vivencia ajena. En *El Narrador* (1936) Benjamin denuncia esta situación de la siguiente manera: “una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2009, pág. 41). Benjamin pensaba que a través del arte el espectador debía adquirir una experiencia colectiva, visible en la cristalización de la mónada llamada *Erfahrung*. Esta experiencia podría hacer despertar al espectador del ensimismamiento de la experiencia individual que Benjamin nombra *Erlebnis*. El problema de la Modernidad surge de la tendencia del ciudadano a desplazar la experiencia colectiva hacia la individual, provocando una crisis en la experiencia. El ciudadano integra las características de la modernidad como el aislamiento y el distanciamiento social y en consecuencia pierde la memoria colectiva e histórica y con esto la capacidad de empatizar con acontecimientos lejanos en el tiempo. Si el hombre moderno se compone de la experiencia colectiva aprendida por medio de los relatos de los vencedores, cuando Susana ve la colección no entiende lo que ve porque no lo conoce. Por esto durante toda la obra Héctor y Berna le dicen que una visita no es suficiente, pues, para que Susana entienda el verdadero sentido de la colección, la verdadera idea, es necesario que habite las piezas cuya historia no conoce para conocer el mundo, ya que esa historia que está contemplando nunca le ha sido contada.

La obra finaliza con la salida de Héctor y Berna de la casa y dos posibles finales para la colección. En la primera versión no hay acotación final que indique que Susana se queda. En la segunda versión Susana parece que se replantea volver a su casa después de ver que realmente la colección ya no tiene dueños. Si Susana se va la colección pasará a ser

heredada por Carlos, pues pretende ir a visitarla a primera hora de la mañana, como hacían los dueños. Si Susana se queda, que es lo más probable pues se tumba a pensar con Carlos mirando a la claraboya, el lugar donde empieza la colección, la colección será para ella. “Susana- Vacío, sería terrible” (Mayorga, 2020i, pág. 38) son las únicas palabras que Susana es capaz de atisbar tras visitar la colección. De una forma u otra, la colección ha hechizado a dos personajes que una vez hecha la visita nunca podrán ver el mundo de la misma manera que lo vieron.

5.2. EL CARTÓGRAFO-VARSOVIA, 1:400.000

El teatro no es calco, sino mapa. Un espejo que despliega. Su nombre viene de la palabra con que los griegos nombraban el mirar. Es un sitio para mirar. Pero lo más importante que da a ver, el ojo no puede verlo. El teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria—la cual es también, finalmente, imaginación.
Mayorga, *Elipses. Ensayos (1990-2016)*

El cartógrafo es una de las piezas teatrales más representativas del teatro de la memoria de Juan Mayorga que ya contaba con importantes textos como *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* o *El jardín quemado*. Sus fábulas nacen de la necesidad de contar la historia sepultada bajo el velo del progreso que lleva implícita la justificación de la existencia de las víctimas a lo largo de la historia y necesita para perpetrarse la mirada siempre hacia delante del ciudadano no dejando lugar a la rememoración. La cuestión de la memoria histórica es central en los debates culturales actuales. En este sentido, un examen de la obra de Mayorga desde la perspectiva sobre el testimonio y la justicia epistémica de Fricker, que analiza las relaciones entre las posiciones sociales de poder y las capacidades de representación de la experiencia en los colectivos subalternos puede ser iluminadora sobre algunos aspectos menos notados de su trabajo.

La relación entre *El cartógrafo* de Mayorga y la teoría de Fricker desarrollada en *Injusticia epistémica* (2007) es provechosa por dos cuestiones: 1- En las dos obras hay un propósito de desvelamiento de las causas que producen una precarización en la vida de los colectivos marginados. Fricker explica cómo la injusticia epistémica degrada a la víctima hasta provocar la pérdida de su identidad y el sentimiento de no pertenecer a un colectivo. Precisamente este exilio es representado por Mayorga a través de la ocultación de espacios del gueto judío de Varsovia en *El cartógrafo*. 2- Ambos autores buscan las herramientas para producir la reflexión crítica y romper con los prejuicios ejercidos hacia la víctima y coinciden en que el elemento más ventajoso es la *familiaridad*, es decir, la exposición a los arquetipos que nos producen miedo y desconfianza a través de la escucha activa.

Miranda Fricker sostiene que para dejar a un lado los prejuicios que provocan la injusticia testimonial es necesario desarrollar una *virtud anti prejuiciosa*. Esta virtud implica una reflexión crítica para que el oyente neutralice los prejuicios que afectan a su credibilidad. Fricker expone que una vía rápida de aprendizaje para luchar contra estos prejuicios puede estar basada en la *familiaridad*, es decir, en la exposición a los arquetipos que nos

producen rechazo. Esta solución es compleja ya que el acercamiento a las víctimas marginadas socio-históricamente se hace imposible en la cartografía de las ciudades modernas compuestas a partir de muros invisibles que alejan la experiencia de los individuos privilegiados de los marginados. Es por esto que en el presente trabajo defiendo que es posible acercar el testimonio de los colectivos menos favorecidos y por tanto entrenar la *familiaridad* y la reflexión crítica en el espectador a través del teatro. Por medio de la escucha del testimonio de los individuos epistémicamente marginados es viable introducir la duda en el espectador haciendo que se cuestione qué parte tiene en la ocultación de las huellas de la historia. *El cartógrafo* pone de relieve la injusticia ejercida en las instituciones secundada por el desconocimiento de los ciudadanos, por este motivo es un texto prolijo para introducir la duda en el espectador mediante la visibilización de las huellas del gueto de Varsovia. Con un fuerte programa educativo que incluya la cultura como elemento indisociable del aprendizaje, es posible luchar contra la injusticia testimonial que menoscaba la capacidad como sujeto de conocimiento de la víctima y cuyo resultado es la *injusticia hermenéutica* (Fricker, 2007, pág. 250).

La *injusticia testimonial* expulsa a la víctima de la comunidad política transmitiéndole el mensaje de que no está capacitada para “participar en la práctica que originalmente genera la idea misma de sujeto de conocimiento” (Fricker, 2007, págs. 135-136), es decir, la desautoriza como portadora de experiencias válidas. Cabe recordar que los sujetos señalados como no capacitados para ser portadores de conocimiento estarán organizados en torno a cuestiones materiales. El capital económico de una persona la habilita socialmente como sujeto de conocimiento, por lo tanto, los prejuicios serán creados por el Estado para oprimir a las clases sociales desfavorecidas dañando su pertenencia a una comunidad por medio de la privación de la representación de su historia dando como resultado el deterioro de su identidad. La identidad es una construcción individual de experiencias que te hermana a un grupo social en base al entendimiento por semejanza de experiencias vividas. La identidad necesita de un relato que es negado en el momento en que se ocultan las huellas de la verdadera historia, su historia no forma parte de la historia hegemónica y, por lo tanto, no merece ser contada. Así la mentira institucional daña tanto a los sujetos como a su trasfondo común. Si para Foucault el poder es, además de dominación, producción de subjetividades, el pueblo judío es despojado de su poder en el borramiento de su historia y con ello de la expresión de su experiencia subjetiva. La ocultación de los restos del gueto de Varsovia que veremos en *El cartógrafo* hace muy

difícil el recuerdo y, por tanto, la conversación sin prejuicios entre las distintas experiencias acontecidas en la ciudad. “Podría haber juicios de justicia que no se pudieran realizar porque requirieran una veta de reflexión para la que no están disponibles socio-históricamente los conceptos necesarios” (Fricker, 2007, pág. 167).

5.2.1. El encuentro con el pasado. Testimoniar la falta

El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000 es una obra compuesta por veinticinco escenas que se yuxtaponen para narrar tres temporalidades distintas en un mismo espacio: el principio de década de 1940 y la creación y posterior levantamiento del gueto de Varsovia; dos momentos del régimen comunista polaco; y, la actualidad.^{IV} Blanca, española que vive en Varsovia, descubrirá por medio de un encuentro fortuito con una exposición de fotos del gueto, que el espacio que habita anteriormente fue una fábrica de muerte donde se recluía a los judíos polacos. *El Cartógrafo* comienza con el encuentro de un personaje con una exposición de fotografías. La importancia de guardar las fotografías del gueto tiene como fin resguardar el testimonio de un colectivo que en la actual Varsovia quiere ser borrado. Fernando Broncano diferencia dos exigencias clave para que un testimonio sea aceptado por el oyente:

En primer lugar, el testimonio exige una actitud explícita de consentimiento al oyente, que no puede adoptar una mera actitud instrumental hacia el hablante, como si no fuese más que una herramienta no intencional de obtener información. En segundo lugar, el testimonio requiere que cada participante reconozca la situación de dependencia epistémica en la que se encuentran ambos. Y es este reconocimiento el que les sitúa en una perspectiva epistémica sobre la situación comunicativa. (Broncano, 2020, pág. 123)

La necesidad de exponer las fotografías del gueto atiende al miedo a que el mundo no recuerde que ese gueto existió y, por lo tanto, que ese testimonio sea aceptado pues para que un testimonio sea válido en una cultura es necesario el respeto y la aceptación de la experiencia contada por las víctimas. En *El cartógrafo* el mapa será pensado como el intento de testimoniar lo que saben que va a desaparecer, como el intento de representar el gueto para guardar testimonio de lo que ocurrió en él. Mayorga ha revelado en varias ocasiones que en la puesta en escena de *El cartógrafo* nunca intentaría mostrar el gueto

^{IV} Es posible conocer la fecha a través de la edad que tiene Deborah ya que en la escena veinticuatro revela que nació en 1931.

pues precisamente se trata de revelar la falta, recordar el vacío. No se trata de saldar una deuda, se trata de hacer ver que esa deuda nunca podrá ser saldada, el dramaturgo no pretende hablar por las víctimas sino hacer que resuene su silencio.

Blanca conocerá a través de una foto de una niña con una brújula una leyenda que se cuenta en Varsovia:

Érase una vez en el gueto. Mientras todo moría a su alrededor, un viejo se empeñó en dibujar un mapa. Pero como sus piernas no lo sostenían, como no podía ir a buscar los datos que necesitaba, pidió a una niña que lo hiciese por él.
(Mayorga, 2020c, pág. 17)

A través de esta fábula el espectador irá conociendo la historia del gueto de Varsovia a la vez que se construye el mapa de la misma para desvelar la injusticia testimonial y hermenéutica ejercida sobre el pueblo polaco judío por parte de las estructuras institucionales.

Juan Mayorga ha explicado en distintas ocasiones que el germen de la obra se encuentra en su experiencia personal en Varsovia en el año 2008. El dramaturgo salió del hotel con un mapa y se tropezó con una Iglesia que descubrió era una Sinagoga que contenía una exposición de fotos del gueto. A partir de ese momento Mayorga recorre Varsovia marcando los lugares de las fotos en el mapa: “Faltaban, desde luego, las personas, pero también todo que en las fotos las rodeaba. Anduve hacia la siguiente cruz y, de nuevo, encontré que todo—personas y paisaje—se había desvanecido” (Mayorga, 2016a, pág. 326).

Al igual que Mayorga, Blanca sale de casa con un mapa de Varsovia y el descubrimiento de una exposición de fotos dentro de una Sinagoga cambiará el rumbo de sus pasos. “Se me ocurrió marcar en mi mapa los lugares de las fotos” (Mayorga, 2020c, pág. 4). Blanca se pierde por Varsovia hasta que encuentra un resto del pasado “En Chodna vi una casa que puede ser de la época” (Mayorga, 2020c, pág. 4), o quizá el pasado se encuentra con ella pues parece que la figura fantasmal de la niña cartógrafa asalta el presente de Blanca: “Estuve mirando hasta que me di cuenta de que, desde una ventana, detrás de una cortina, una niña me observaba” (Mayorga, 2020c, pág. 4). Blanca descubre en su paseo por Varsovia que la casa en la que viven está dentro del gueto y que “no es sólo la gente lo que falta” (Mayorga, 2020c, pág. 4) pues las huellas de los vencidos han sido borradas.

¿Quién construye los muros de una ciudad? ¿Por dónde deben pasar y qué zonas separa? ¿Qué ocultan y qué desvelan? En *La estrategia del Simbionte* (2011), Broncano sostiene que los muros que aparentemente se construyen para no dejar entrar en realidad se alzan para no dejar salir, ejemplo de ello es el muro construido en Varsovia que separa el gueto del resto de la ciudad. El capitalismo oculta bajo el velo del progreso las huellas judías provocando una suerte de injusticia epistémica que dificulta la integración de la víctima en una identidad colectiva donde pueda expresarse y ser entendida sin prejuicios. La exposición que hechiza a Blanca es retirada con la excusa de la duda acerca de la autoría de las fotos:

Samuel- Hay una controversia sobre a quién pertenecen las fotos. El juez ha decidido hacerse cargo de ellas hasta que resuelva. ... Haciendo una zanja, un obrero encontró una vieja lechera de latón, y en ella siete rollos. Llevó la lechera a un policía, el policía reveló las fotos y, al ver de qué se trataba, nos las trajo. Ahora el obrero pide una compensación. También está el dueño del terreno. Reclama los carretes. Y hay alguien más. Un alemán. Dice que su padre fue el autor de las fotos. Estaría bueno, ¿no?, que acabasen en casa de uno de ellos. El juez se lo está pensando. ¿A quién pertenece esta foto? ¿A los descendientes de quien la tomó o a los descendientes de quienes aparecen en ella? ¿A Polonia, a Alemania, a Israel? Se lo está pensando. Pero yo tengo confianza. ¿Sabe por qué estamos usted y yo hablando aquí ahora?, ¿por qué estos muros aguantaron? Ni siquiera el diablo es perfecto. Siempre olvida algo, siempre deja un resto. Son bonitas, ¿verdad? (Mayorga, 2020c, pág. 6)

La ocultación de la historia de un pueblo produce exclusión social por medio del daño epistémico.

Kant explicó en su teoría de la mentira cómo el daño producido por una mentira en particular generaba un efecto añadido en la confianza general en un lenguaje común. La generalización estructural de agravios epistémicos mucho más serios que los de una mera mentira afecta de manera profunda y a veces irreversible a la posición epistémica de las partes menos favorecidas de la sociedad, haciendo que los mecanismos de la opresión y exclusión se hagan progresivamente más fuertes e invisibles. (Broncano, 2020, págs. 16-17)

La obligación moral del cartógrafo/dramaturgo es que el espectador conozca la historia de los vencidos, por esta razón la experiencia de descubrimiento a través de la historia de la niña y el abuelo de lo que realmente ocurre en el gueto será paralela a la del espectador.

La elección de ambos personajes, un anciano que no puede salir de casa a causa de la enfermedad y una niña que aprenderá a ver con los ojos de un adulto las atrocidades que ocurren alrededor sirven como excusa al autor para ir desvelando la verdad del gueto de una forma progresiva. Por otro lado, el descubrimiento del gueto por parte de Blanca aporta un punto de vista distinto por su actualidad. El anciano y la niña descubren lo que pasa a su alrededor y Blanca la historia sobre el gueto que fue velada, así se pone en cuestión la lucha por la supervivencia a través del testimonio. El espectador obtendrá de esta construcción dramática dos experiencias distintas:

-Habitará el gueto de Varsovia a medida que va siendo dibujado por la niña, es decir, a través de la experiencia de personajes que viven todavía en el gueto.

-Habitará Varsovia desde la mirada de Blanca. Desde la mirada de una flaneur que camina descubriendo las grietas entre los nuevos edificios flamantes que velan las ruinas de los crímenes allí acontecidos.

5.2.2. Dibujar la historia, dibujar el tiempo

La forma de cartografiar que se presenta en escena atiende a la construcción de los mapas premodernos. Estos mapas, más allá de ser utilizados para orientarse por puntos cardinales, estaban compuestos de dibujos en los que se narraba una historia del lugar. Así la dimensión más importante del espacio cuando cartografiaban una zona era el tiempo y con él el testimonio de la historia de la época que era narrada. Ejemplo de estos mapas son los mapas portulanos cuyo principal propósito era orientar a través de una historia escrita, es decir, para orientarse debían utilizar la memoria. En cambio, como es reflejado en la primera aparición de Blanca, los mapas modernos separan el espacio y el tiempo de forma objetiva provocando desorientación. Esta característica es propia de la modernidad que separa el espacio y el tiempo para representar una objetividad que no es posible pues, como veremos en *El cartógrafo*, las huellas del pasado siguen esperando que alguien se fije en ellas para asaltar la memoria de los personajes. Esto provocará que Blanca entre en una desestabilización de sus convicciones, experimentará como la imagen que tenía elaborada de Varsovia entrará en cuestión por el asalto de la imagen del gueto que la obligará a posicionarse ante la duda de seguir investigando o no, de querer conocer o no. El espectador pasará identificándose con Blanca por el mismo proceso de cuestionamiento y por tanto desorientación construyendo un mapa portulano en su mente compuesto de la historia del gueto de Varsovia. La construcción del mapa a través de

cuentos es propia de la tradición judía, por tanto cobra una especial relevancia en el teatro de Mayorga.

En la obra conviven distintas temporalidades, tres épocas distintas: el gueto, el régimen comunista y la actualidad. Tres momentos históricos donde el dramaturgo intenta representar lo más importante del espacio, *el tiempo*:

Niña- ¿"Retroceso de los bosques europeos"?

Anciano- En realidad, son tres mapas en uno. Es lo más difícil de representar, y lo más importante: el tiempo. Lo más importante del espacio es el tiempo. Europa 1914; Europa 1918. ¡El tiempo! (Mayorga, 2020c, pág. 11)

A través de la simultaneidad de los tres espacios se pone de relieve una tensión dialéctica que cristaliza las escenas como si fueran fotografías. Esta ilusión fotográfica es acentuada en la construcción de las acotaciones entre escenas puramente gestuales y acumulativas:

2. *Blanca camina siguiendo el mapa.*

5. *Blanca camina siguiendo el mapa. La niña camina contando sus pasos.*

10. *Blanca, la Niña y Deborah caminando.*

El *gestus* brechtiano es utilizado para resaltar la acción de andar por medio de la cual los personajes buscan, observan, hacen memoria. También la obra termina con un gesto: el de dibujar un mapa que lleva a un conocimiento, el conocimiento de que el gueto de Varsovia está bajo nuestros pies:

25. *La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña hace otra marca. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa.*

El gueto está bajo nuestros pies, solo tenemos que remover la tierra, escavar en el pasado, querer conocer la historia. En esta pieza los elementos de identificación abundan frente a los de distanciamiento, pero el *gestus* brechtiano toma un protagonismo en el clímax final: la niña está invitando al espectador a conocer, pero a conocer comprendiendo por medio del personaje de Blanca. La exposición sobre la comprensión de Broncano nos puede ayudar a entender los mecanismos que Mayorga pone en escena para inducir a la acción en el espectador:

La comprensión no es un proceso puramente intelectual sino el resultado de un modo de estar en el mundo a través de prácticas que conducen a la apropiación de las posibilidades en forma de producción agente: comprender es hacer,

particularmente hacer sentido. El lector comprende cuando hace cosas consigo mismo a través de las palabras de otros. El artista comprende cuando hace cosas a otros a través de sus obras. El agente comprende cuando transforma la realidad a través de su agencia. Comprender es una forma de vida entre la pasividad y la espontaneidad. Comprender es apropiarse de las posibilidades encarnándolas en la mente o realizándolas en la naturaleza. (Broncano, 2011, pág. 22)

La descripción que hace Broncano del proceso intelectual como resultado de las prácticas sigue la misma línea que el pensamiento de Mayorga de comprender a través de la representación. Si para Broncano el lector comprende cuando las palabras de otro le mueven a la acción, para Mayorga esta misma fuerza para la acción puede ser provocada por la representación en escena que aporte al espectador las claves para actuar fuera del teatro a partir de una máxima: el conocimiento de la verdadera historia debe ir precedido de la duda, del cuestionamiento de lo aprendido.

Para Mayorga, el drama histórico consiste en “aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época” (Mayorga, 1999b, pág. 8) por eso la estructura de la pieza teatral se genera de forma rizomática cuyo final queda abierto. Como muestra la niña al final de la obra, el mapa invisible del gueto de Varsovia está escondido en la ciudad.

En este desenlace, en consecuencia, se resuelve en la imagen dramática y no en la acción dramática porque se plantea a través de la referencia deíctica al nosotros una experiencia comunitaria en que la última acción es el conocimiento, ya no solo por parte de los personajes, sino también de la comunidad que participa en la obra dramática. (Ferrín, 2013, pág. 228)

5.2.3. Cartografiar una pieza teatral. Las zonas grises de los mapas

Otro de los aspectos relevantes de la pieza es la similitud para el autor entre el ejercicio de la cartografía y el del dramaturgo: la dificultad de ambas profesiones es seleccionar un retal cuya importancia sea suficiente para iluminar toda una época. “Raramente comparto las opiniones de mis personajes pero creo que la vieja Deborah acierta al comparar el arte del teatro con los mapas” (Mayorga, 2016a, pág. 326) “¿Qué incluir y qué dejar fuera? Pregunta que es precisamente la primera que toma el hombre de teatro” (Mayorga, 2016a, pág. 327) ¿Qué ve el dramaturgo/cartógrafo? ¿Qué quiere que los demás vean en su mapa? “Anciano- ... Con unos pocos signos, el cartógrafo ha de dar a ver un mundo”. (Mayorga, 2020c, pág. 15) ¿Cuáles son las preguntas del dramaturgo? “¿Qué es lo

importante cuando hay cuatrocientas mil vidas en peligro? Sal a la calle y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene. En eso yo no voy a ayudarte” (Mayorga, 2020c, pág. 20).

Anciano- Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa sólo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?

Niña- ...

Anciano- Hacerse preguntas es mucho más difícil que medir y dibujar. ¿Cuáles son las tuyas? (Mayorga, 2020c, pág. 18)

El cartógrafo-dramaturgo enseña simultáneamente a la niña y al público las lecciones que deben seguir para encontrar la verdad en la historia oculta. Pero siempre sin juzgar, pues el anciano reprocha a la niña que dibuje manchas grises en el mapa:

Anciano- ... ¿Estas manchas grises?

Niña- Aquí vive un soplón. En esta taberna se juntan judíos y alemanes. Ésta es la barbería favorita de los alemanes.

Anciano- Borra esas manchas. Límitate a mirar. No juzgues.

Niña- Es parte del gueto.

Anciano- Un hombre afeitado a otro porque tiene miedo, porque tiene miedo por sus hijos. ¿Qué derecho tienes a juzgarlo?

Niña- Es parte del gueto. (Mayorga, 2020c, págs. 22-23)

Al más puro estilo mayorguiano la mancha gris que se extiende por el mapa hace referencia a Primo Levi, filósofo judío superviviente de los campos de exterminio. Tras su liberación de los campos Levi elabora en *Los hundidos y los salvados* el concepto *zona gris* para hablar de esa zona confusa donde los límites entre víctima y victimario se confunden. Esto ocurre porque la víctima es implicada en la propia destrucción de sus iguales que generando vergüenza y culpa aminora su capacidad para reconocerse como ser humano, es decir, se produce una injusticia epistémica.

Lo que se busca con esa degradación es expulsar al deportado de la comunidad política y también de la condición humana. Podemos interpretar este atentado a la dignidad como una negación del carácter ciudadano de la víctima se le está diciendo que no forma parte de la comunidad política, que carece de la condición de ciudadano. (Reyes-Mate, 2009, pág. 99)

La vergüenza en el superviviente se da tanto por la implicación que provocaron los nazis en su propia deshumanización hasta en el sentimiento de no ser escuchados, de saber que Auschwitz fue real pero alguien que no ha estado en un campo de exterminio nunca podrá comprender ese dolor. La figura central de la obra de Levi es el testigo, el único con capacidad para juzgar pues estuvo allí, pero invita al lector a la reflexión porque debe sentirse también avergonzado, avergonzado por ser hombre y que los hombres fueran capaces de construir un lugar como Auschwitz. Juan Mayorga también se pregunta ¿qué derecho tenemos a juzgar? Nuestro autor señala en repetidas ocasiones la dificultad para juzgar la situación de las víctimas, ya que ese gris representa la complejidad para penetrar en el análisis moral y político de ellas, así lo expone a través de la reprimenda del anciano a la niña, “¿Qué derecho tienes a juzgarlo?” (Mayorga, 2020c, pág. 23).

La niña más adelante vuelve a dibujar el camino de su padre en el mapa con una línea gris y describe que su padre entra en un despacho con un gran mapa sobre el que dibuja algo y a cambio “Siempre vuelve con algo. Estas galletas y ese jabón los trajo de allí” (Mayorga, 2020c, pág. 33). El padre de la niña nos remite a Gottfried, personaje de *Himmelweg*, el ayudante judío del comandante nazi que es el responsable de hacer las listas de los judíos para un trágico final a cambio del privilegio de seguir vivo.

Anciano- ... El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras, cubre y descubre, da forma y deforma. Si un cartógrafo te dice “Soy neutral”, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido.... 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, 2020c, pág. 10)

Si como dice el Anciano, un cartógrafo siempre toma partido, no es posible trazar un mapa de una forma objetiva del mismo modo que tampoco un escritor puede serlo. Con unos pocos signos el espectador ha de ver el mundo, un mapa es una constelación de imágenes que narran una historia en sus tensiones. Así los mapas son creaciones de constelaciones subjetivas. El mapa como documento que cuenta tu historia. Hacia el final de la obra Blanca se tumba en el suelo y pide a su marido que dibuje su silueta:

Blanca- No. Tengo que hacer el mapa. Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, sonidos, fechas. Lugares. Madrid.

Varsovia. Londres. Cosas separadas aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven.
Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio.
(Mayorga, 2020c, págs. 43-44)

A través del mapa que Blanca traza en el suelo es posible recordar su vida y con ella a su hija Alba, fallecimiento por el cual Blanca necesita ayuda según Raúl. Blanca es el personaje idóneo para transitar Varsovia porque tiene una sensibilidad especial hacia la pérdida precisamente por cargar con la falta de su hija. Blanca pregunta por qué nunca hablan de ella y Raúl contesta que porque les hace daño, pero según avanza la obra se descubrirá que lo que daña a estos personajes es precisamente el silencio. Blanca entiende que solo a través de la memoria es posible sanar sus heridas y en Varsovia aprenderá a recuperarse por medio del recuerdo. Madrid, Varsovia, Londres, cosas separadas, cosas que suceden en distintos espacios y temporalidades aparecen juntas en este mapa subjetivo, al igual que una constelación.

Pero si *El cartógrafo* es una obra que se encuentra tensionada por las imágenes dialécticas que genera a través del mapa-constelación, también se encuentra tensionada con otras piezas cuyo protagonista es el mapa. Las alusiones a los mapas en las piezas de Mayorga son múltiples ya sea de forma directa o indirecta, pero vamos a dedicar especial atención a *Mapas 581* y a *Los yugoslavos* por la estrecha relación que mantienen con *El cartógrafo*.

5.2.4. Ecos de *El cartógrafo*: *581 mapas* y *Los yugoslavos*

581 mapas es una de las cuarenta y cuatro piezas breves que componen *Teatro para minutos*. En *581 mapas* aparecen tres personajes: Hermida, Lezcano y Muñoz. Hermida es un cartógrafo que construye mapas sobre todo tipo de cosas:

Lezcano- Usted hace cualquier tipo de mapa de Madrid. No importa sobre qué.

Hermida- Es la clave del negocio. Fue idea de mi hermana mayor, cuando perdí mi empleo en una editorial de libros escolares. Mi hermana me hizo ver que se hacen muchos mapas, toneladas de mapas, pero la mayoría no tienen nada que ver con los auténticos intereses de la gente. ¿De qué te vale la ubicación de los monumentos cuando lo tuyo es la filatelia? ¿Qué importan las zonas ajardinadas si lo que te interesa es la pornografía? Fue mi hermana la que me dio la idea de los mapas personales. Yo no lo veía claro, pero pensé: ¿Qué tengo que perder? Mi hermano pequeño, que es informático, dio forma a la idea: www.mipropiomapa.com. (Mayorga, 2020a, pág. 142)

Lezcano y Muñoz parecen ser policías o por lo menos trabajan en el cumplimiento de la ley y buscan el responsable de unos mapas que al parecer se han utilizado para algo subversivo. Del mismo modo, en *El cartógrafo* también se acusa a Deborah durante el régimen comunista de crear sus mapas para señalar posibles lugares donde hacer un atentado:

Dubowski- Nuestros cartógrafos sospechan que no trabaja en ningún atlas biográfico, sino con otro fin. Usted conoce esta ciudad como nadie la conoce. Creemos que lo que este mapa señala son los lugares de que debería apoderarse una revuelta para dominar Varsovia.

Deborah- ¿De verdad ven eso en mi mapa?

Dubowski- Un plan para estrangular los nudos de comunicación y transporte de Varsovia.

Deborah- ¿Me acusan de...? ¿De qué me acusan?

Dubowski- “Deborah Mawult. Cincuenta años. Entre 1951 y 1968 trabajó en el Servicio Cartográfico Nacional, donde causó baja a petición propia. Hace mapas escolares y para la prensa, especialmente para Cronos. También para sus amigos, entre los que se encuentra Adam Rybak”. ¿De qué la acusamos? ¿Sabotaje? ¿Alta traición? ¿Terrorismo? Todavía no sabemos de qué la acusamos. Se lo diré cuando me explique qué representa este otro mapa. (Mayorga, 2020c, págs. 40-41)

En *581 mapas*, Hermida se niega a dar los datos de los mapas encargados pues sostiene que hay clientes con los que tiene contacto directo y otros con los que no.

La mayoría manda la información a través de correo electrónico, abonan en la cuenta y ya está. Algunos sí, algunos quieren explicarse personalmente. Hay quien cree que sabe cómo hay que hacer su mapa, te vienen con esbozos que da risa verlos. Otros quieren verte porque necesitan aclararse, porque hay quien no sabe lo que quiere. Muchos vienen cargados de prejuicios. La gente desconfía de los mapas. (Mayorga, 2020a, pág. 145)

Hermida, al igual que Deborah hablan de los mapas que están hechos para despistar, ambos personajes hacen una crítica a los mapas modernos cuyo propósito es la objetividad convertida en desorientación. Recordando las palabras del Anciano, un cartógrafo al igual que un escritor no puede ser neutral, pues la falsa objetividad de los mapas oculta la historia de los vencidos bajo la exitosa imagen de la ciudad moderna.

Hermida- ¿Para qué están hechos, el noventa por ciento de los mapas? Para hacer circular a la gente, para llevarte de un sitio a otro. Los mapas deberían ayudarte a saber dónde vives. Casi siempre se usan para lo contrario, para confundirte. Lo que la gente busca es un mapa que les diga la verdad. A veces es difícil, pero nadie ha quedado descontento, nadie ha pedido nunca que le devolvamos su dinero. (Mayorga, 2020a, pág. 145)

Deborah- El mapa para el tren rápido a Cracovia. Esto es lo que yo dibujé, esto lo que han colgado en los vagones. La ruta, las distancias, todo ha sido falseado. La gente no sabe por dónde va, no sabe dónde está. He llegado a soñar que no trabajo en el Servicio Cartográfico, sino en el Departamento de Desorientación. Me pregunto si, para saber dónde vivo, debería consultar un mapa extranjero. No puedo aceptar que un mapa mío se falsifique. No puedo. (Mayorga, 2020c, pág. 38)

Tanto Deborah como Hermida abandonan sus trabajos por la inexactitud de los mapas que se crean conforme a la realidad. Ambos sostienen que los mapas despistan más que orientan. Mapas que centran y mapas que descentran, de esto precisamente va *Los yugoslavos*, una obra compuesta por diecinueve escenas cuya trama principal es la obsesión de un personaje, Ángela, con un mapa que alguien olvidó en el bar de su marido Martín y que la lleva a buscar “los yugoslavos”, un bar que no encuentra. Los yugoslavos, un lugar donde bailar, nos remite a Utopía, el bar al que acude Blanca en Varsovia a bailar con Samuel. Además, en *El Cartógrafo* también el anciano y la niña oyen una música. La música viene de ‘Hurbineka’ nombre que hace referencia a Hurbinek, el nombre del niño ausente que recuerda Primo Levi en *La tregua*. Primo Levi lo describió como “el más pequeño e inerme”, “el más inocente”, “un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz” (Levi, 2005, pág. 262) y en la pieza teatral se recordará llamando al mapa del mismo modo, Hurbineka, testimoniando su silencio.

Anciano- ... Está bien, subamos por aquí... Espera. ¿A que no queremos un mapa que ellos puedan utilizar? Queremos que, si lo capturan, hoy o dentro de cien años, no sepan 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. Ese amigo tuyo, el que ha dejado de hablar, ¿cómo lo llamáis?

Niña- Hurbinek.

Anciano- Hurbineka. La llamaremos Hurbineka... ¿De dónde viene esa música?

Niña- De Hurbineka.

Anciano- ¿Bailamos? (Mayorga, 2020c, pág. 23)

Ahora bien, si en *El cartógrafo* se hace explícito que Blanca descubre a través del mapa del gueto una historia oculta que no la deja indiferente, en *Los yugoslavos* no queda claro qué hechiza a Ángela para dejarse arrastrar por el mapa con nombres extranjeros. Se menciona en la obra que los yugoslavos puede ser un bar donde va la gente sin país ya que Yugoslavia no existe en el mapa actualmente. Quizá la pérdida de orientación que parece acontecer en Ángela cuando realiza como un ritual todas noches el recorrido del mapa, sea una metáfora de la pérdida que experimenta alguien cuya identidad se ha visto dañada por la ocultación de su historia como ocurre en *El cartógrafo*, un lugar para los apátridas, los exiliados a causa de la injusticia epistémica ejercida contra ellos. Gerardo, un cliente de Martín prepara un encuentro en este bar ficticio “los yugoslavos” decorando la taberna de Martín con un cartel para ayudar a su amigo haciendo que Ángela por fin encuentre ese lugar y olvide el trayecto del mapa:

Gerardo- Tienes mucho ruido dentro, puedo oírlo. Mucho ruido dentro mucho tiempo. Crece sin que te des cuenta. ... Has caminado esforzándote por olvidar el camino, para no deshacer el camino aunque quieras, no quieres deshacer el camino. Llevas mucho tiempo esperando que algo suceda realmente. Una oportunidad. Quieres que lo que hay sea real. Que todo esté ocurriendo realmente, quieres estar aquí realmente. La vida no puede ser llenarse de ruido. Tienes esperanza, cada paso más esperanza. (Mayorga, 2014k, pág. 44)

“Has caminado esforzándote por olvidar el camino”, es decir, Ángela ha caminado haciendo como que no sabe dónde va, se esfuerza porque quiere “estar aquí realmente”. Ella participa en el juego de que se encuentra en *Los yugoslavos* y a partir de esa noche recupera el habla y la relación con su marido. Ángela participa de un juego que sabe que es mentira, sabe que el bar en el que está es el de su marido pero se deja llevar por esta ficción para encontrar un consuelo. ¿Acaso no es lo que hacemos en el teatro? Recordemos las populares palabras de Jorge Luis Borges que tan presentes tiene Mayorga en su teatro: “El teatro es el arte en el que alguien finge lo que no es, y hay otro, que es el espectador, que finge que se lo cree” Borges (como se citó en Mayorga, 2014). El autor reflexiona acerca de la soledad y la desesperación, *Los yugoslavos* quizá sea “un lugar de reunión de unas gentes que lo que tienen en común es que pertenecen a un mundo que de algún modo desapareció, se fragmentó, desvaneció” Mayorga (como se citó en

Stanojevic, 2013), pero deja un final esperanzador ya que quizá encuentren una tabla de salvación para salir transformados

Ese misterioso lugar de *Los yugoslavos* tiene una analogía, una correspondencia con el lugar que el teatro puede tener en nuestras vidas, en nuestras ciudades, como lugar otro, como lugar de pasión y de peligro, lugar donde si entramos podríamos salir transformados. En un sentido o en otro. Mayorga (como se citó en Stanojevic, 2013)

Esta tabla de salvación que para Mayorga es el teatro tiene el poder de transformar vidas. Los espectadores tomarán conciencia a través de la cartografía teatral de Juan de que cada uno de nosotros cargamos con un mapa que se cruza, mezcla e inscribe en los mapas de los demás, pero sobre todo en el mapa de la Historia de la Humanidad. El mapa es una colección de constelaciones que nunca puede darse por finito y completo y esa es la ventaja con la que contamos los espectadores del teatro de Mayorga. Podemos transmutar nuestro mapa incorporando el aprendizaje que nos da la experiencia de visitar una época a través de la imaginación en el teatro. Estas experiencias son posibles pero hay una gran dificultad para llegar a ellas, pues como hemos visto en *El cartógrafo* con la retirada de la exposición, las instituciones generan distorsiones en el conocimiento por medio de la injusticia epistémica y testimonial que son herramientas clave del poder institucional para educar en torno a la ignorancia institucional:

Muchas instituciones generan distorsiones en el conocimiento de forma injusta debido al diseño de su estructura. No ocurre de forma accidental sino a causa de que el diseño induce un orden de funcionamiento y prácticas insensibles a las diferencias injustas en el conocimiento de modo que las reproduce y mantiene, cuando no las aumenta.

Sistemas públicos o privados que forman la arquitectónica de la sociedad como las empresas, los sistemas administrativos, de salud y educativos, no son solamente inmensos aparatos burocráticos sino también máquinas de producción de cegueras, ignorancia y opresión epistémica inseparables y reforzadoras de las desigualdades sociales. (Broncano, 2011, pág. 172)

Pero si bien sabemos que es una ardua tarea eliminar los mecanismos de la institución que violan los derechos de las víctimas de la historia y en consecuencia de todos los ciudadanos, a través de la familiaridad y la adquisición de experiencias por medio de la cartografía teatral de Mayorga es posible dejarnos hechizar por los mapas contadores de

historias y apropiarnos de la estrategia del simbiote al que “a diferencia del parásito, al que no le importa que el organismo que coloniza perezca, es la de producir sólo aquellos cambios que sean mutuamente beneficiosos” (Broncano, 2011, pág. 18).

5.3. ANGELUS NOVUS

Unos dicen que es un exiliado que vuelve.
Otros, que un extranjero.
Un nómada, dicen otros.
Juan Mayorga, *Angelus novus*

Juan Mayorga nos invita en *Angelus Novus* a ser testigos de los últimos días de vida de una ciudad sobre la que vuela el viento de la catástrofe. Esta ciudad, cuyo funcionamiento está completamente subordinado a la política sanitaria, ha sido construida desde un archivo que recoge todos los datos de sus habitantes y que será llamado por su creador, Sartori, “la memoria de la ciudad” (Mayorga, 1999a, pág. 13). Mediante el archivo los dirigentes de la ciudad deciden qué fragmentos de la historia merecen ser recordados y cuáles no.

Esta extraña ciudad en la que el control de la información y la manipulación de sus habitantes será clave para el desarrollo y progreso de la ciencia sanitaria es interrumpida por la llegada de un ser misterioso que atenta contra la ciudad. Un ángel se presenta ante los habitantes elegidos, que podrían ser seleccionados por su herida, como se sugiere en la pieza, para mostrarles la verdadera historia. La historia de la humanidad desvelada por el ángel supondrá un ataque a la historia institucionalizada que los dirigentes han creado. Así empezará un combate entre Sartori y Borkenau, el heredero del archivo, como representantes del poder y la población, y el ángel, cuya aparición transmite la pérdida del miedo en los habitantes, ¿acaso puede haber algo más peligroso que una sociedad que ya no tiene miedo?

Si bien la pieza fue escrita en 1999, *Angelus Novus* tiene un carácter extrañamente profético. “Virus”, “toque de queda” o “confinamiento” son palabras que, si hasta 2019 no formaban parte de nuestro vocabulario, ahora nos resulta impensable imaginar la realidad sin ellas. Palabras que, junto a “archivo”, “epidemia” y “estado de excepción”, conformarán la idiosincrasia de esta extraña ciudad en la que la palabra de un ángel anunciador está poniendo en jaque a la clase dominante: la comunidad científica. El control sanitario sobre las ciudades que ha acontecido en el año dos mil veinte y dos mil veintiuno en todo el mundo convierte a *Angelus Novus* en una de las piezas más prolijas para repensar el presente por medio de la ficcionalidad del teatro. Quizá era esto precisamente lo que quería expresar Benjamin cuando señalaba que, gracias al conocimiento de la historia, el historiador devendría en un fisonomista de las cosas, un fisonomista del futuro. “Una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad

de adivinar el futuro a partir de los posos de café, no puede ser una filosofía auténtica” (Scholem, 2007, pág. 107).

La sociedad sanitaria de *Angelus Novus*, será retada por el total desconocimiento ante el virus que florece en la ciudad, pero que lejos de causar daños físicos o mentales, la interrupción del ángel en la vida de los ciudadanos alivia su existencia. La epidemia es producida por la palabra del ángel, “¿Una enfermedad que se transmite por la palabra? ¿Palabra que infecta?” (Mayorga, 1999a, pág. 14). El mensaje del ángel anunciador brota en la interrupción del lenguaje, en el *silencio*, el gestus más utilizado de Mayorga puesto que el silencio es necesario para escuchar las palabras de los demás, pero también para escuchar las propias. *Silencio* en *Angelus Novus* equivale a reflexión, a “hacer memoria”. La palabra del Mesías es una promesa de redención.

Según Cornago, la alegoría se construye como un lenguaje artificial que nos advierte de la presencia de otro lenguaje, un lenguaje “que espera el momento de la revelación por aquel que logre descifrar el enigma” (Cornago, 2006, pág. 22). Así sucede en *Angelus Novus*, la composición de carácter surrealista de la pieza pone de relieve una plasticidad en el lenguaje que esconde la palabra del ángel, pero que estará presente en el modo de comportarse de los elegidos, aunque no llegue a ser revelada al espectador. Sin embargo, la alegoría se hace notable en la posibilidad de descubrir un lenguaje absolutamente otro, un lenguaje libre de violencia que despertará en los infectados una nueva mirada ante la vida.

El espectador irá descubriendo que el secreto que revela el ángel es el conocimiento de la historia de la humanidad. Un conocimiento peligroso para los mandamases de *Angelus Novus* pues pone en duda la historia construida por ellos desde el archivo. Pero el ángel nunca se presentará en escena ni sus palabras serán pronunciadas por los que lo han visto. Este juego de secretos generará la reflexión en el espectador. Aunque el espectador no escuche la palabra del ángel, sabe que como ocurre en escena hay una historia bajo sus pies que no conoce y, puesto que no la conoce, no puede ser revelada ante él. Este secreto juega como elemento de extrañamiento manteniendo consciente al espectador del artificio de la pieza. Si el espectador quiere conocer deberá hacerlo al salir del teatro y no esperar la llegada del ángel o Mesías. Este secretismo, que podría parecer insignificante podría ser pensado como el motor para la llegada del verdadero Mesías que, como veremos, para Benjamin solo puede venir de la colectividad.

Mediante la representación el espectador tomará conciencia de su posición respecto a la ocultación de conocimiento, así como de que la única salvación posible, la única salvación de la memoria colectiva puede venir de los habitantes de las ciudades. Como en los autos sacramentales, el espectador debe prepararse para descubrir el secreto que no será revelado más que de una forma alegórica. El secreto es la palabra del ángel, un mensaje que los afectados no revelarán. El ángel, que unos comparan con un exiliado, otros con un extranjero o, “con un nómada, dicen otros” (Mayorga, 1999a, pág. 23) comunica y se mantiene en silencio a la vez, habla en todas las lenguas y no habla en ninguna, habla en un lenguaje que suspende la violencia.

La alegoría escapa de su naturalización en la escena, no pretende mostrarse como una prolongación del mundo real sino como un artificio. En la época barroca la artificialidad de la alegoría va acompañada de los demás lenguajes teatrales: decorados, vestuario, música, entre otros componentes plásticos. Pero el teatro de Mayorga, generalmente sobrio en sus puestas en escena, se valdrá de la variedad estilística en el lenguaje para acentuar dicha artificialidad.

El análisis que se va a dar a continuación se centrará en el modo de significación alegórico de la pieza *Angelus Novus*. Propongo una vinculación con el teatro barroco por medio de la alegoría, así como con el surrealismo, puesto que su composición a través de fragmentos, algunos preestablecidos anteriormente como *Legión* y *El guardián*, podría pretender la composición desde la ruina. Recordemos que para Benjamin desde el montaje por fragmentos se podía recuperar el aura perdida de la pieza.

Si bien la relación que estableceré entre el teatro barroco español, en especial los autos sacramentales, y el teatro contemporáneo puede suscitar recelo, la lectura de Benjamin en su trabajo rechazado por la academia, *Los orígenes del drama barroco alemán* (1990), podría poner de relieve este vínculo. Los pilares fundamentales sobre los que se construye la pieza son el ritual y la alegoría, por ello intentaré llamar la atención sobre la similitud de los recursos estéticos utilizados en la época barroca y su reutilización escénica en *Angelus Novus*.

En la alegoría, como en el rito, nada es gratuito, todo ocupa un lugar preciso de acuerdo a su significación, y la presencia de estos elementos es subrayada a lo largo del ritual. El arte de la Modernidad y más concretamente el teatro recupera estos modos de comunicación, presentes en el auto sacramental, como una vía para llevar a cabo una reflexión consciente acerca de sus propios mecanismos

escénicos de significación, un giro autorreflexivo común a toda la Modernidad.

(Cornago, 2006, pág. 21)

García (2010) determina que en los escritos de Benjamin conviven una parte destructiva, una parte que desmonta cuya fragmentación es alegórica y otra parte que recoge dichos fragmentos de forma constructiva. Como resultado obtiene un montaje de elementos heterogéneos a partir de “los conceptos de “alegoría” y de “montaje”, que ciertamente están a la base de las posteriores elaboraciones benjaminianas sobre la historia y sobre la “imagen dialéctica”” (García, 2010, pág. 160). Benjamin se sentía fascinado por el método del montaje, cuya máxima expresión fue el surrealismo. Este movimiento supone para el filósofo el único modo de captar el aura de una pieza artística debido a que solo a través de la ruina, del fragmento, la mercancía podía devolver a la realidad un espejismo de ella. Si generalmente las piezas de Mayorga conservan una sintonía estilística entre escenas, me encuentro ante *Angelus Novus* como ante una “matrioshka”. Una “matrioshka” cuyas piezas, veintisiete escenas, dan como resultado una lectura del mundo desde su representación alegórica.

5.3.1. La composición de *Angelus Novus* desde el fragmento y la alegoría

Benjamin estudia la alegoría como una herramienta para el estudio de obras de arte así como recurso alternativo al símbolo, puesto que considera que el símbolo pone de relieve el nombre pero no la intencionalidad de comunicar. Benjamin cree que la teoría del arte devaluaba la alegoría frente a la superioridad que había otorgado al símbolo plástico, pues no se había entendido la alegoría como una forma de expresión del pensamiento y, para Benjamin “la alegoría es ambas cosas, y ambas son antagónicas por naturaleza ... La alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención” (Benjamin, 2010a, pág. 393). Mediante la figura alegórica quiere plantear que “el uso instrumental del lenguaje no es la expresión más elevada del contenido espiritual del hombre” (Sabogal, 2016, pág. 140).

La alegoría es una forma de expresión que supone una tensión entre la imagen y la palabra y que como resultado abre la ocasión de alcanzar un saber histórico y filosófico. A diferencia del símbolo, la alegoría da cuenta de la temporalidad y la historicidad en la naturaleza; expresa la caducidad, de ahí la ruina como elemento indisociable del periodo barroco:

La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina. (Benjamin, 2010a, pág. 396)

Cornago subraya que, tanto un rito como una representación teatral, tiene como elemento esencial “la celebración de una presencia, de algo que antes no estaba ahí y que por efecto del ritual o de la representación se va a hacer presente” (Cornago, 2006, pág. 24). Esto nos permite estudiar la figura del ángel como elemento alegórico cuya función podría ser pensada en relación a la imagen dialéctica. Como ya sabemos que ocurre a menudo en la obra de Mayorga, a pesar de que el ángel sea el protagonista de la pieza, su figura no se mostrará ante el espectador, lo que acentúa en esta ocasión el secreto propio de la escena barroca.

La dialéctica que genera la alegoría sería un primer acercamiento de la filosofía de Benjamin hacia la imagen dialéctica que años después desarrollaría en *Sobre el concepto de historia*. Ambas figuras, alegoría e imagen dialéctica hacen chocar temporalidades heterogéneas “para hacer saltar el *continuum* de la historia” (Benjamin, 2008c, pág. 189). La alegoría, a pesar de ser escritura exhibe una codificación que requiere una interpretación, esto la aleja de la totalidad del símbolo en cuanto a idea inmutable y divina.

Según Cornago, Calderón propone la alegoría como “el modo humano en que Dios habla a los hombres” (Cornago, 2006, pág. 23). El modo humano en que Dios habla a los hombres será representado en *Angelus Novus* desde la figura del ángel. “En estas ruinas queda contenida la Historia como transcurso temporal, pero también como proceso de destrucción, imagen fatal que acompañará toda la contemporaneidad” (Cornago, 2006, pág. 23). Para Benjamin, la alegoría contiene la historia completa del mundo, se sitúa en un espacio y un tiempo autónomo. “El instante místico se convierte en el “ahora” actual; lo simbólico se deforma en lo alegórico” (Benjamin, 2010a, pág. 171).

En los autos sacramentales la autonomía del tiempo y del espacio sirven para mostrar la Historia de la Salvación, una historia que empieza y acaba ante los ojos del espectador. Aunque pudiera parecer contradictorio, el anuncio de la destrucción de la ciudad de *Angelus Novus* puede convivir con la idea de la salvación de la misma. La destrucción

que exige el ángel podría ser una interpretación de la *Tesis II*, en la que se plantea a través de una cita de Krauss el retorno al punto de partida: “La meta es el origen”. Entendemos la salvación de *Angelus Novus* desde la vertiente político-mesiánica de Benjamin en la que la redención de las víctimas de la historia solo se hará presente desde la *reparación* o *tikkun*, en hebreo, haciendo referencia a la *emancipación de los oprimidos*. Benjamin quiere el recordar la historia de las generaciones pasadas, el progreso no existe si las almas que han sufrido no tienen derecho a la felicidad. Por ello la redención, tanto revolucionaria como mesiánica, no depende de un Mesías, el único Mesías posible es el colectivo. “¡El Mesías rompe la historia; el Mesías no aparece al final de un desarrollo!” (Löwy, 2002, pág. 152).

Así, como muestra del ser humano como ser caduco, el héroe barroco hace gala de su conciencia religiosa caída en la vida terrenal, caída de la que solo pueden salir a través de la muerte, “pues la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes” (Benjamin, 2010a, pág. 446). Por ello, los personajes del *Trauerspiel* como ocurre en *Angelus Novus* mueren, “porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad sino por mor de los cadáveres” (Benjamin, 2010a, pág. 439).

"Trauer" luto o tristeza, pero no entendida en sentido psicológico, sino como "teoría de la tristeza", como "alegoría de la salvación", la "profundidad pertenece al hombre triste", es su "constitución patológica" es la "cifra de la sabiduría enigmática", como en la *Melancolía* de Ourero. (Martínez & Mayor, 1991, pág. 56)

La alegoría presenta para Benjamin el aspecto ruinoso y apocalíptico que se despliega en la modernidad bajo el velo del progreso. El ángel se presenta ante la gente y anuncia la destrucción de la ciudad y así ocurrirá al final de la pieza, pero el fuego es provocado por los habitantes. Por tanto, la promesa de redención del ángel tiene que ser estimulada por la ciudad, la salvación solo puede venir de la mano de la colectividad.

El tiempo de la alegoría es el después de, el Día del Juicio, desde el que se mira para atrás con el fin de arreglar las cuentas, es un tiempo suspendido del desarrollo lineal de la Historia. Desde ese no-tiempo, desde el tiempo circular de la alegoría, se divisa toda la Historia, las tres Edades del Hombre o la Historia de la Salvación, que forma el eje narrativo de numerosos autos del siglo XVII, una Historia de la Salvación que se hará coincidir con la historia temporal, la

España de los Austrias, y ya en el del siglo XX, con el proyecto ilustrado de desarrollo y revolución social o la utopía mesiánica del marxismo. (Cornago, 2006, pág. 23)

En la *Tesis III de Sobre el concepto de Historia*, Benjamin diserta sobre la noción *apocatástasis* como única opción para que la humanidad sea *restituida, salvada, restablecida*. Una *apocatástasis* es un retorno al punto de partida primitivo. La idea de *apocatástasis* contiene una dirección doble: la *restitutio* del pasado es un *novum* para el presente y futuro. La destrucción de la ciudad que promete el ángel, -“pronto ya nadie recordará la línea, ni el tiempo que perdí en ella” (Mayorga, 1999a, pág. 9)-, finalmente parte de Sartori, al que la llegada del ángel le ha hecho cuestionarse su parte en la destrucción de la memoria de la ciudad, “No sé si quiero decidir sobre eso: sobre qué permanece y qué se pierde para siempre” (Mayorga, 1999a, pág. 13). Quizá, el fuego como elemento purificador sea el unico que pueda restituir la memoria de esta extraña ciudad. El instante mesiánico es “ese instante en suspenso o ese suspenso del tiempo en el cual se esboza la posibilidad ardiente, incandescente y bienaventurada de que por fin se haga justicia” (Proust, 1994, pág. 178). “Dios está ausente y la misión mesiánica corresponde en su totalidad a las generaciones humanas” (Löwy, 2002, pág. 152).

Además, el mundo de la alegoría se construye desde su “inmediata y concreta dimensión espacial” (Cornago, 2006, pág. 21). Para Benjamin, la sensibilidad barroca del siglo XVII “tiene una concepción panorámica de la historia: “la historia se funde con el escenario”” (Sontag, 2021, pág. 70). El dramaturgo barroco trata de escapar de la historia para restaurar la atemporalidad del paraíso. Por otro lado, a diferencia del tiempo mítico de la tragedia, la temporalidad de los dramas barrocos es histórica y no se determina por un tiempo vacío, ya que “el tiempo de la historia es otra cosa muy distinta del tiempo de la mecánica” Benjamin (como se citó en Sabogal, 2016).

La construcción de los autos deviene de la artesanía, la escena se muestra a través de un juego combinatorio de unos elementos determinados previamente. Este enfoque artesanal, que Cornago determina central en el teatro contemporáneo español como herramienta para la reflexión consciente sobre los elementos por separado, podría verse reflejado en la pieza. *Angelus Novus* se compone desde dos piezas breves de *Teatro para Minutos: Legión*, que será central en las escenas diez, veintidós y veinticinco; y, *El guardián*, presente en las escenas diecinueve y veinticuatro. Además, el tratamiento de la figura del ángel podría venir de *Sonámbulo* (2003), una adaptación del poemario *Sobre*

los Angeles de Rafael Alberti. Cabe señalar que las escenas propias del género grotesco, *Legión* y *El guardián*, sucederán siempre fuera de la ciudad, como si pisar el afuera desdibujara las figuras. Así queda reflejada la construcción de las identidades a través de la ley de la ciudad.

Benjamin señala que mientras que la belleza y la tendencia hacia la totalidad, su equilibrio entre lo finito y lo infinito son características que conforman el símbolo plástico, la alegoría da cabida a lo caduco “retirando toda apariencia nos muestra la calavera que hay bajo el bello rostro” (Sabogal, 2016, pág. 151). Benjamin contrapone así la alegoría con el símbolo clásico del clasicismo y con el símbolo como totalidad puesto que, en vez de una reconciliación entre los extremos, la alegoría reaviva su tensión dialectal y temporal.

La alegoría supone un movimiento excéntrico que excede la interioridad del individuo del clasicismo (que no tiene contrarios) y tampoco se corresponde con un individuo romántico insertado en un decurso infinito. (Sabogal, 2016, pág. 155)

Mayorga sigue a Calderón en la concepción del mundo como escenario, pero en el mundo creado por Mayorga en *Angelus Novus* está marcado por la confusión: las fronteras entre los distintos espacios y tiempos de la pieza se borran aportando a la obra un tono surrealista que confunde lo real y lo ficcional, la vida y la muerte. La individualidad de los personajes de *Legión* y *El Guardián* no existe, ambas piezas están compuestas desde la dualidad General-Soldado y Guardián-Niña en la que una de las partes encarna el doble, la duda. Así estas escenas se convierten en un cuestionamiento constante de la identidad propia y ajena, así como de las leyes que conforman la ciudad. Los personajes que habitan los bordes de la ciudad, asumen un carácter grotesco que podría ser el resultado del orden perdido, la confusión, el azar. “El drama barroco es un ejemplo del arte alegórico en cuanto a su objeto y en cuanto a su método” (Martínez & Mayor, 1991, pág. 55). Además, el acercamiento al fin del mundo justificaría la fragmentariedad de la pieza, la llegada del ángel representa una epifanía que permite descubrir a los habitantes de la ciudad el conocimiento verdadero de la historia de la humanidad.

5.3.2. La lucha por el conocimiento

En *Angelus Novus* se ponen de relieve dos tipos de conocimientos antagónicos: el conocimiento científico, el archivo, los datos que construyen a cada uno de los habitantes

y que a la vez los subordinan al mandato de la comunidad de científicos, y, el conocimiento de la historia verdadera, representada por medio de la palabra del ángel.

La utilización de la alegoría afecta a la concepción del tiempo y a la visión de la Historia: el tiempo de la alegoría es el tiempo del Juicio final. Además, la principal causa que genera el ritual es la violación de la ley por parte del hombre, el pecado original que debe ser absuelto, “un sistema de comportamiento que opera entre dos espacios contrarios, pues lo sagrado se define por oposición a lo profano” (Cornago, 2006, pág. 25).

El pecado que desencadena la llegada del ángel en la pieza es el intento de ocultación de la historia de la humanidad a través del archivo, “miles de historiales clínicos, radiografías, ecografías, electrocardiogramas...” (Mayorga, 1999a, pág. 13) y en base al que se ha construido “la memoria de la ciudad” (Mayorga, 1999a, pág. 12). El archivo posee un mapa térmico que permite ver en todo momento los movimientos de los habitantes. De este modo la ciudad es espiada, manipulada y sometida a un exhaustivo control velado bajo la palabra “protección”. La memoria impuesta por estos hombres disfrazados de dioses será retada por la palabra verdadera del ángel: *el silencio*. Su voz se hace tangible en la interrupción del lenguaje, una palabra libre de violencia, por ello puede alterar “el orden social instaurado por una nueva clase dirigente, por los nuevos *ayatollas* de la política que se identifican a sí mismos como los “sanadores”, de cuerpos, pero sobre todo, me temo, de almas” (Craig, 2020).

Borkenau- Quieres ayudarlos, y no podrás ayudarlos sin conocerlos. A cada uno de ellos, y a sus padres, y a los padres de sus padres. Ha costado mucho, el esfuerzo de muchos, construir el Archivo. Y todo es, sin embargo, tan frágil... La única razón por la que estamos aquí es que la gente nos confió sus cuerpos y, hasta hoy, nosotros hemos sabido cuidar sus cuerpos.

Cierra el Archivo.

Mañana, cuando despierten, conocerán las nuevas reglas. Uno: los infectados serán puestos en cuarentena hasta asegurarnos de que no son transmisores. Dos: todos deben evitar quedarse a solas con nadie, conocido o desconocido. Tres: las embarazadas se presentarán inmediatamente en el hospital de su distrito. Esas normas no los protegerán, pero les darán confianza. Hasta que tú encuentres a ese hombre. (Mayorga, 1999a, pág. 12)

Para Benjamin, una de las mayores diferencias entre las tragedias griegas y los dramas barrocos es el tratamiento de los personajes con la temporalidad, la divinidad y la ley. El

soberano del barroco, cuya figura correspondiente en *Angelus Novus* es Borkenau, pone a prueba los límites de su naturaleza humana y “su papel de representante de Dios en un mundo en decadencia” (Sabogal, 2016, pág. 149). El Barroco es un momento histórico en el que la relación con lo absoluto está rota, pero se anhela. “La transgresión del orden mítico produce el mutismo y la culpa del héroe trágico, mientras que el soberano del barroco es representante de la ley en un mundo cargado de culpa; mundo en el que las leyes (naturales y humanas) ya están determinadas por su carácter escrito” (Sabogal, 2016, pág. 149). La inclinación al silencio, la desaparición progresiva del rostro y la pérdida del miedo serán los síntomas que retarán a la fuente de conocimiento y control de la ciudad: el archivo.

Sanitario- Los micrófonos no registran intercambios verbales. Ni siquiera se miran. Pero de los tests se deduce que comparten imágenes y que reaccionan de modo semejante a las mismas formas. Cada cierto tiempo, por lejos que estén unos de otros, como si se hubiesen puesto de acuerdo, parecen formar un círculo.

Sartori- ¿Rezan?

Sanitario- Sus labios no se mueven. (Mayorga, 1999a, págs. 18-19)

En *Conocimiento expropiado* (2020), Fernando Broncano se pregunta acerca del lugar que ocupa el conocimiento en la vida personal, así como en los proyectos de transformación social. Mientras que, según el filósofo, parte de la población se mantiene en la creencia de que el conocimiento no es sino un capital personal o colectivo, lo cierto es que el conocimiento se alza como el capital más disputado de la modernidad. El dominio sobre la información y el conocimiento son actualmente el mayor modo de opresión puesto que tiene que ver con lo intangible. El poder se mantiene bajo la instrumentalización de la ignorancia ciudadana donde el ocultamiento de información se dirige hacia la producción de desigualdades. Como defiende el filósofo, el neoliberalismo es una forma estratégica de ignorancia y silenciamiento.

Los estados instauran procesos de sumisión de los ciudadanos a través de mecanismos e instituciones de conocimiento: instituciones educativas, registros civiles, inspecciones de haciendas, poderes jurídicos de inquisición, archivos de la salud moral y física de los ciudadanos, academias y organismos públicos de investigación y desarrollo. (Broncano, 2020, pág. 6)

Max Weber define el estado como “la comunidad que dentro de un territorio reclama para sí el monopolio de la violencia legítima” Max Weber (como se citó en Broncano, 2020).

¿No es justamente esta cuestión la que se pone de relieve en *Angelus Novus*? La reacción de los mandamases de la ciudad es provocada por temor a perder la posición de poder.

Para Broncano la epistemología moderna nace de un deseo de redención ante la derrota debido a que nuestra cultura tiene raíces mesiánicas. “De las dos o tres grandes cosmogonías de la historia presentes en el mundo contemporáneo, las culturas que configuran esa extraña entidad que calificamos como Occidente, y que tan inaccesible es a una definición, se construyen sobre una promesa” (Broncano, 2020, pág. 24). En la pieza, la promesa de protección que el Estado proyecta es anulada por la promesa de redención del *Angelus Novus*. “Borkenau- Los hemos visto reunirse en las plazas, a la espera de un milagro. ¿A qué esperamos? Nosotros somos el milagro” (Mayorga, 1999a, pág. 35).

Como apunta Broncano, para Marx el conocimiento es una manifestación de poder, así la exclusión a ese conocimiento, la exclusión a los recursos comunes, daña la capacidad de los sujetos para formar parte de la comunidad política. Esto, como advierte Fricker aleja a los individuos de la producción de conocimiento y por tanto los silencia, puesto que nuestras sociedades se mantienen mediante la creación y transmisión de conocimientos y “el conocimiento nos da libertad en tanto que es útil para algo” (Broncano, 2020, pág. 226).

En esta ciudad imaginaria que tanto nos recuerda a las nuestras, la manipulación de los ciudadanos estará velada bajo la palabra protección. El estado crea la necesidad de defenderse ante un enemigo ficticio para someter a la población. Cornago señala que en el auto el espacio se construye a la vez que avanza la obra ante los ojos del espectador. “Desde el comienzo, la alegoría muestra su condición artificiosa que la denuncia como tal alegoría, previniendo al espectador del significado oculto que esconde y que debe prepararse para descifrar” (Cornago, 2006, pág. 22).

Un parque, donde el padre de uno de los infectados compra las medicinas de su hijo; una autopista donde una conductora de autobús ha tenido un encuentro con el ángel; la casa de María, la primera infectada y su hija; el archivo; la frontera en las escenas protagonizadas por el comandante Hank, el Guardián y la Niña; y, un puente, donde se ha revelado el ángel a un inmigrante sin papeles, son los espacios que constituyen esta variopinta pieza teatral. Pero realmente podríamos distinguir los espacios en los que sucede la obra en el adentro y el afuera. Este afuera, un espacio liminal en la frontera

entre una ciudad y otra, será el espacio de las escenas protagonizadas por el General Hank y el Guardián.

Como ya vimos en “*Protego, ergo obligo*” y *estado de excepción*, el Estado necesita defenderse de un enemigo para constituirse pues las naciones se conforman bajo el *adentro* y el *afuera*, el *nosotros* y el *ellos*. Así la obra sucede en una ciudad de la que su exilio significaría la muerte mientras el Archivo se constituye como Ley, “Borkenau- Sé cómo caminas ahora: por el borde de la ciudad, como si tuvieses miedo al centro. Como si esperases un castigo. Tú, que tan bien conoces la ley. / Sartori- ¿Desde cuándo hay relación entre ley y castigo?” (Mayorga, 1999a, pág. 34).

Xavier Puchades destaca dos tipos de orden en *Angelus Novus*, el control tecnológico que avanza irrefrenable y la caída de la ciudad en la barbarie que relaciona con la idea de shock. Por ello que los ciudadanos dejen de tener miedo tras escuchar al ángel pone en riesgo la ciudad que ha sido edificada desde el deseo de sus dirigentes de señalar que debe ser recordado y qué no.

Pues las instituciones que ancestralmente nacieron para producir, conservar y reproducir los recursos cognitivos comunes, como fueron las comunidades científicas —pero también los tiempos y espacios dedicados por las familias, grupos, colectividades e instituciones sociales a la comprensión, compartición y transmisión de conocimientos y habilidades— se ven desposeídas progresivamente de estos recursos comunes en un peligroso proceso de mercantilización del conocimiento que lo subordina cada vez más como mercancía al mucho más poderoso proceso de acumulación de capital. (Broncano, 2020, pág. 7)

El conocimiento del ángel es un conocimiento colectivo, contiene la experiencia que el conocimiento que la comunidad científica de *Angelus Novus* ha intentado borrar mediante el archivo.

Borkenau- Todo era distinto antes. ... Antes en mi mapa cabía la ciudad. Ahora no puedo seguir los pasos de un solo hombre. Observa los círculos, las flechas entre los círculos, es una masa explosiva que un soplo podría hacer estallar. Ha venido a dividirnos. ... Por eso, aún es tiempo, pero no queda mucho. Si ahora vienen ángeles, ¿qué vendrá mañana? (Mayorga, 1999a, págs. 34-35)

Sartori, que heredará el archivo según Borkenau, conforme avance la pieza tendrá menos claro la moralidad de los actos de sus compañeros hasta llegar a la destrucción del archivo.

Por ello, resulta inevitable que el conflicto entre Sartori y Borckenau se desencadene a partir de la duda de Sartori hacia las palabras de Borckenau.

Borckenau- ... La ciudad es tu misión. Y tu recompensa. ... Es tu herencia: la memoria de la ciudad. Nadie lo recuerda hoy, pero costó mucho numerar cada casa y dar a cada ciudadano un nombre. Todo está aquí. Todo lo que debe ser recordado.

Sartori- No sé si quiero decidir sobre eso: sobre qué permanece y qué se pierde para siempre. (Mayorga, 1999a, pág. 12)

Recordemos que el conflicto sobre la memoria, sobre el recuerdo de una parte segmentada de la historia que se construye sobre la memoria de las víctimas, llevará a la Harriet, nuestra querida tortuga, a buscar al profesor para desvelar las mentiras institucionales que ha leído en los libros de Historia en la Biblioteca Nacional. Harriet quiere luchar contra las cegueras impuestas a través de *velos de ignorancia* (Broncano, 2020).

Harriet- La Historia también es eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza debajo de un gancho de carnicero... (Mayorga, 2014j, pág. 485)

Quizá la tortuga hable lo que el *Angelus Novus* calla. Forster interpreta que recordar sería una forma de olvidar para Walter Benjamin.

No es cerrar las puertas de la memoria arrojando al tacho de los desperdicios aquello que nos aconteció, sino, por el contrario, es abrir permanentemente nuevas puertas... Para el autor que recuerda, el papel principal no lo tiene lo que él haya experimentado, sino el tejido de sus recuerdos, la tela de Penélope de la rememoración. (Forster, 2017, págs. 34-35)

Angelus Novus nace de la tensión entre dos trabajos del autor anteriores *Legión* y *El guardián*, ambas pertenecientes a *Teatro para Minutos*. En *Legión*, que en su inserción en *Angelus Novus* no presenta cambios sustanciales, un grupo de ciegos saldrán de la ciudad para proteger las fronteras del enemigo considerando que el Estado no defiende como debería a la ciudadanía. Además, el estado de excepción decretado en la ciudad y la imposibilidad de vivir en un espacio entre ciudades, provocará que otra de las figuras que nos remiten a *Teatro para Minutos*, *El guardián*, inspirada en *Ante la ley*, surja con su trampa para proteger a la ciudad. Ambas piezas, cuya estética tan distinta de las demás escenas de *Angelus Novus* producen un efecto de extrañamiento en el espectador, pues

aportan un carácter bélico a la pieza que la pone en tensión con la palabra de paz del ángel. Mayorga nutre su pieza de un carácter altamente alegórico con escenas compuestas desde el expresionismo, más concretamente desde el “Expresionismo de entreguerras” (Puchades, 2006, pág. 630) que refuerza la dimensión metateatral y fragmentaria de los hechos que suceden en escena: “la apoteosis barroca es dialéctica. Se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos” (Benjamin, 1990, pág. 153).

Los contrastes bruscos de luces y una expresividad violenta que apela a un idealismo mesiánico las emparenta igualmente con ese Expresionismo, recuperado ahora por este resurgimiento del espíritu cultural de las vanguardias. El profundo arraigo de las tradiciones religiosas en España, lo que nos llevaría una vez más hasta los autos sacramentales, explica la frecuente utilización de escenas extraídas de ese imaginario religioso, sacado ahora de su contexto católico para utilizarlo al servicio de un discurso existencialista con una clara dimensión social en muchos casos. (Cornago, 2006, pág. 27)

Asimismo, el tratamiento del ángel podría haber partido de *Sonámbulo*, una obra que surge a partir del poemario *Sobre los Ángeles* de Rafael Alberti. Nos encontramos ante una constelación de trabajos anteriores del autor que podrían inspirar *Angelus Novus*.

5.3.3. El ángel como alegoría. La palabra sanadora

Recordemos que *Angelus Novus* era el nombre del proyecto de revista de Benjamin que no llegó a salir. Reyes Mate nos recuerda que la palabra *ángel* también significa mensajero en hebreo. Lo que despierta el interés de Benjamin por la figura del ángel es la tradición talmúdica en la que el ángel, según Scholem nace y muere frente a Dios. María la primera infectada, la primera referencia bíblica que encontramos en la pieza, no sabe en qué lengua le habló el ángel, no pensó en ciudades, le habló en una lengua que no entiende, pero entiende lo que le dijo. “Sartori- ¿En qué lengua hablaba? ¿En la tuya o en la mía?” preguntará a Barek, un inmigrante que también ha sido tocado por la palabra del ángel, “Barek- En otra. En las tres.”, “lo dijo para mí” revelará el personaje, “no necesitas buscarlo. Él te encontrará o no lo encontrarás. No a todos hay mensaje” (Mayorga, 1999a, pág. 7). Ante la negativa de los infectados para hablar, Sartori utilizará la amenaza, una amenaza que se basa en la desprotección de todo aquel miembro de la ciudad que no acate sus órdenes, el exilio. Pero dicha amenaza no tiene éxito, pues los afectados se caracterizan por la ausencia de temor ante la clase dirigente.

La palabra del ángel es como un shock, un shock que permite a los personajes ver con claridad la mentira que han construido unos hombres que se han disfrazado de dioses. Los elegidos adquieren una nueva mirada hacia la vida, pierden el miedo. La palabra del ángel es el descubrimiento de la imagen dialéctica. “María- No tengo miedo. Ya no” (Mayorga, 1999a, pág. 2). Pero si los ciudadanos pierden el miedo, no necesitan la protección del Estado, por tanto, ese pacto entre ciudadanía y Estado se disuelve.

Borkenau- ... Actúa como si no tuviera miedo a nada. Podría presentarse incluso aquí, en el Archivo. ¿No tiene miedo a nada? ¿Quién está libre del miedo?

Sartori- Nadie lo está.

Borkenau- El condenado a muerte, ése está libre del miedo.

...

Borkenau- Alguien mortalmente enfermo. Un hombre libre. (Mayorga, 1999a, pág. 13)

Mientras que Borkenau y Sartori buscan signos de violencia, precisamente el silencio, la nueva palabra del Mesías, es un lenguaje que reta a la violencia del lenguaje que tanto preocupaba a Benjamin. “Un lenguaje que, despojado de categorías, sea traducción inmediata del lenguaje de las cosas” (Mayorga, 2003a, pág. 27).

El ángel de Klee tiene “los ojos ... desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas” (Benjamin, 2008c, pág. 310), se presenta así porque ha vuelto el rostro hacia el pasado, quiere pararse y despertar a los muertos, pero el viento de la tempestad, metáfora que utiliza Benjamin para hablar del progreso, lo empuja sin dejar que se detenga. El *Angelus Novus* es el ángel de la catástrofe, Mayorga ya dedicó gran parte de su tesis al estudio de dicha figura en la obra de Benjamin, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Y su interés en la figura se plasma en *Sonámbulo* (2003) una pieza que fue escrita desde el poemario *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti.

Mayorga considera que el asunto principal de Benjamin es “un mundo absolutamente otro” (Mayorga, 2003a, pág. 26), un mundo en el que la posibilidad de emancipación del obrero debido a la desesperación producida por el capitalismo “haga crisis de esperanza en una humanidad sin víctimas” (Mayorga, 2003a, pág. 26). Para Benjamin la vuelta al lenguaje del ángel anunciador, la suspensión del lenguaje actual, del derecho, supone un retorno a un lenguaje original. “El tema de otro lenguaje que sólo aflora en la suspensión del actual es una dimensión –asimismo política- de ese tema mayor de un mundo

complementario capaz de formas de vidas emancipadas” (Mayorga, 2003a, pág. 26). La reflexión sobre el silencio lleva a Mayorga a la reflexión sobre las matemáticas, sobre los estudios acerca de las ecuaciones de onda en las dimensiones pares e impares:

Aunque quizá ninguno de ustedes vaya a hacer la experiencia física de vivir en otro mundo que este, acaso les alivie saber que solo gozarían de silencio en uno impar, mientras que en un o par tendrían que adaptarse al caos sonoro. (Mayorga, 2003a, pág. 22)

Quizá por ello, por la importancia del silencio como *gestus* brechtiano, como suspensión del tiempo, como momento para la memoria, el dramaturgo prefiera la inestabilidad de los números impares y la pieza se componga de veintisiete escenas y diecisiete personajes.

Un lenguaje libre del mito es el del nuevo humanismo que constituye el ideal político de Benjamin. Pero igual que ese ideal político, su lenguaje nunca se encarna: sólo es experimentable en las interrupciones del lenguaje actual. (Mayorga, 2003a, pág. 26)

Sonámbulo, que fue estrenada en el 16 de octubre del año 2003 en el Teatro Falla de Cádiz bajo la dirección de Helena Pimenta, intercala los poemas de Alberti con fragmentos del viaje de Rafael y Tobías.

Mayorga no es insensible al notable poder de irradiación que sobre infinidad de creadores ha ejercido la figura del ángel ... que bajo las más variadas advocaciones e imágenes pueblan los versos de innumerables composiciones poéticas y los lienzos de infinidad de artistas plásticos mucho tiempo después de que la religión, en cuyo marco de referencia se inscribe la creencia en estos espíritus intangibles, hayan dejado de ocupar un lugar preeminente en el imaginario colectivo de nuestras sociedades “desarrolladas”. (Craig, 2020)

La pieza cuenta con la intervención de cuatro personajes, el poeta, que recitará los poemas de Alberti, y tres ángeles, que llegan para acompañarlo una misteriosa noche. El poeta intenta dormir,

(Pero un enorme ojo lo mira desde el otro lado del cristal. Es su propio ojo. Con su navaja de afeitar, el Poeta intenta cortarlo, pero el tajo convierte el ojo en dos. Cada corte multiplica los ojos, que desbordan la ventana e invaden las paredes. Junto a su ojo multiplicado han aparecido otros que aún no reconocemos. Entre ellos están los ojos de los Huéspedes. De cuyas voces nos

llegan murmullos que por fin se convierten en palabras.) (Mayorga, 2003b, págs. 3-4)

Cada ojo que surge podría sugerir el nacimiento de un nuevo punto de vista, como si el poeta junto con su imagen reflejada formara una elipse de la que nacen nuevas posibilidades de pensamiento. Una vez más una pieza de Mayorga nos sugiere la posibilidad de desdoblamiento en un teatro, la posibilidad de la duda, que podría ser el inicio de un nuevo tipo de mirada. El surgimiento de nuevos ojos irá acompañado de la aparición de tres nuevos personajes: tres huéspedes, Primero, Segundo y Tercero, que acompañarán al poeta en una trágica noche en la que aparece junto a la navaja de afeitar la posibilidad del suicidio.

Los huéspedes en su aparición dibujan la sombra de un ángel, pero encarnan una forma humana, lo que nos remite a la historia que contarán durante toda la noche, la historia de Tobías y el Ángel Rafael. Rafael se presenta ante Tobías para acompañarlo en su travesía en forma humana, al igual que los Huéspedes. El silencio también se encuentra muy presente en el relato de los huéspedes, sobre todo hacia el final de la fábula en la que Segundo narra que Rafael no dejó a Tobías una última palabra.

Segundo- Todo lo que te dejo es silencio.

Primero- Pero entonces, ¿qué te guiará? ¿Qué te sostendrá, si mi voz se apaga?
¿Es éste mi último mensaje, silencio?

Segundo- Silencio. (Mayorga, 2003b, pág. 56)

Pero ese *Silencio* podría contener como el del *Angelus Novus* el grito de la tierra, un grito que interpela al espectador cuando el poeta se dirige a él:

Tercero- ¿Silencio? ¿Es que no oyes ese grito que viene de la calle? ... Es un grito que viene de la tierra. De la tierra sólo. Escúchalos. (*Hace que el Poeta mire al público.*) Son feos y tontos, pero son lo único que te queda. ... Con ellos atravesarás noches más oscuras y más largas. ¿Los oyes ya? ¿Oyes su grito, en mi silencio? De la tierra sólo. Es hora de dar tierra al ángel. (Mayorga, 2003b, pág. 56)

La idea de progreso como catástrofe se encuentra muy presente en el poemario de Alberti. “Se habla de la bencina, / de las catástrofes que causan olvidos inexplicables.” (Mayorga, 2003b, pág. 30), las referencias a las chimeneas de las fábricas, a un mapa de petróleo, trenes y buques representarían la máquina frente al hombre, la angustia que los “Hombres

de cinc, alquitrán y plomo” (Mayorga, 2003b, pág. 30) olvidan asistidos por un ángel. Mayorga apoya con las acotaciones el ruido del progreso que parece estar en el trasfondo del poema de Alberti. “(Ruido de trenes que descarrilan, de buques que naufragan, de aviones que chocan, de máquinas que estallan)” (Mayorga, 2003b, pág. 31).

El poemario de Alberti describe a un ángel que vuela por la “Sombra sin luz, minera/ por las profundidades/ de veinte tumbas, veinte/ siglos huecos sin aire, / sin aire, aire, aire » (Mayorga, 2003b, pág. 19) Siglos huecos que podrían aludir al vacío que deja el desconocimiento de los nombres de las víctimas de la historia puesto que unas páginas adelante una acotación señala que el poeta cae sobre un montón de ruinas, lo que podría sugerir que el poeta encarna la mirada del ángel de la historia de Benjamin,

(El Poeta cae sobre un montón de ruinas, al pie de todas las ventanas de la ciudad, que en ese montón se vuelcan. Entre otros objetos, reconocemos aquellos que fueron arrojados desde su alcoba. También objetos del siglo XIX y otros que no existían en 1928. Y, sobre todo, hay ángeles rotos) (Mayorga, 2003b, pág. 22)

Como en *Angelus Novus*, la palabra de Segundo es portadora del mensaje de la destrucción “Catástrofes celestes tiran al mundo escombros, / alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas, /restos de ángeles” (Mayorga, 2003b, pág. 23). La idea del exilio, así como la memoria aparecen en las continuas intervenciones de los Huéspedes:

Segundo- Mires donde mires, todo te dice exilio. Cuanto creíste eterno se ha derrumbado. Tu querrías recomponer los pedazos, pero la montaña de ruinas crece hasta el cielo. Mires donde mires, todo te dice exilio. ¿Dónde tus huellas?
... Todo te dice exilio. (Mayorga, 2003b, pág. 22)

El exilio también estará presente en *Angelus Novus* como castigo a la desobediencia del soberano. La ciudad donde sucede *Angelus Novus* está delimitada por una frontera, una línea que separa el nosotros del ellos, el dentro del afuera. La niña, hija de María y el menor de los personajes sale a dar caza al ángel, se escapa de la ciudad y cae en una trampa. La escena diecinueve que sucederá en ese espacio de excepción, en ese límite de la ciudad, parte de *El guardián*.

5.3.4. *El guardián*

El guardián es una pieza breve protagonizada por dos personajes: el Guardián y la Niña. En esta pieza resuena *Ante la Ley* (1915) de Franz Kafka, texto que fue adaptado por el

dramaturgo y que tendría como marco una conversación entre un Sacerdote y un hombre que buscan las distintas interpretaciones que puede tener la obra de Kafka en un juego metateatral puesto que, al final de la pieza, se alude la posibilidad de que el hombre ya esté dentro de la ley. Esta construcción dramática también podría ser pensada un guiño a Kafka pues recordemos que *Ante la ley* es un fragmento que formaría parte diez años después de *El proceso* como una de las escenas concluyentes. Recordemos que para Primo Levi, solo desde la vergüenza reflexiva que siente Josef K al contemplar la inhumanidad de un tribunal que está compuesto por personas como él, es posible el cuestionamiento de la parte que tenemos de culpa como espectadores en el eterno partido que se disputa en nuestras ciudades.

Ante la Ley comienza con la llegada de un campesino a las puertas de la ley donde hay un Guardián que no lo deja entrar: “«Es posible», dice el guardián, «pero ahora no»” (Kafka, 2005, pág. 210). Giorgio Agamben se interesa en cómo la puerta abierta de la obra de Kafka se relaciona con la nuda vida, “con la idea de que la ley se aplica desaplicándose” (March, 2014, págs. 215-216).

El Guardián, así como la escena diecinueve de *Angelus Novus* comienzan cuando la Niña cae en una trampa *en el límite*. Un espacio liminal fuera de la ciudad donde comenzara un debate agónico por la palabra. La trampa es como una tela de araña por la que la Niña se puede mover, pero de la que no puede salir.

Niña- ¿? ¿Dónde estoy? ¿Dentro o fuera de la ciudad?

Guardián- No hagas preguntas tontas. ¿No ves las marcas? Estás precisamente en el límite. Debes de haberte desviado. (*Observando los pies de la Niña.*) ... Conque ha regresado, ¿eh? Puedes estar segura de que no por esta posición. ¿Qué nuevas traes?

Niña- Dime lo que sabes y te diré lo que sé.

Guardián- Los que cruzan por aquí no hablan de otra cosa. Ya hace meses pasaron dos anunciándolo, un viejo que traía un pan y un niño con pez. Los eché a patadas. Parecía cosa de charlatanes, pero ha resultado ser verdad, ha dormido con una mujer, y luego ha dejado mensaje a otros muchos. ¿Qué haces tú aquí? ¿Cómo es que no estás con los otros, dándole caza, si no eres el ángel? (Mayorga, 2020e, pág. 29)

Los milagros que el guardián ha escuchado de los charlatanes, los panes y los peces, junto con el nombre de la primera infectada, María, que compone la escena de la Anunciación,

refuerzan el carácter sacramental de *Angelus Novus*. “Guardián- Mereces la cárcel o la muerte. Niña- No me importaría ir allí, cárcel o muerte, si allí no pudiese entrar su voz. Te habla y no puedes decir no. Es así la anunciación: no puedes decir no” (Mayorga, 2020e, págs. 30-31). En *El guardián de Teatro para Minutos* se alude a la posibilidad de que el ángel sea una mujer ya que la niña se dirige en femenino a ella, del mismo modo, en *Angelus Novus* será una mujer embarazada la que se pone la capa y se constituye como guardián como señala la acotación inicial. La mujer embarazada podría simbolizar un nuevo nacimiento, la llegada del Mesías, un nuevo mundo.

A pesar de las similitudes entre ambos guardianes debemos atender a una diferencia sustancial que distancia los personajes de Kafka de los de Mayorga: la búsqueda de resolución de los problemas con la ley. La Niña quiere desprenderse de la trampa para huir mientras que el campesino espera por voluntad propia a las puertas de la ley. Frente al desconocimiento del Guardián de Kafka, el Guardián de Mayorga tiene constancia de lo que ocurre en el adentro. En la adaptación de Mayorga de *Ante la ley*, el Sacerdote alude la posibilidad de que lejos de que el campesino esté bajo las órdenes del guardián, es el guardián el que está subordinado a los deseos del campesino pues también pasa su vida a las puertas de la ley.

Según la interpretación del Sacerdote, a pesar de que el Guardian de Kafka sea simple y arrogante, como el de Mayorga, -“Guardián- No hagas preguntas tontas” (Mayorga, 2020e, pág. 29); “Guardián- Mereces la cárcel o la muerte” (Mayorga, 2020e, pág. 30); “Guardián- Es la última pregunta que te consiento” (Mayorga, 2020e, pág. 30); “Guardián- Yo guardo esta posición. Si hay otros guardianes en otras posiciones, no es asunto mío. Si otra posición fue rebasada, no es asunto mío” (Mayorga, 2020e, pág. 31) -, y pueda haberse excedido en su poder, al final muestra un signo de compasión cuando se agacha para escuchar la última pregunta del campesino y le responde la verdad: “Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré” (Kafka, 2005, pág. 210). Sin embargo, en *El guardián* de Mayorga, la niña será liberada al final de la pieza pues conforme avanza la conversación la duda que la niña le transmitirá por medio de sus palabras sobre su cargo lo irán amedrentando.

Guardián- Ojalá pudiera matarte o liberarte. Me haces daño, pero ¿cómo saber quién eres? Solo la ciudad podría decirme qué debo hacer contigo. Sabes hacerme daño, pero valdría la pena, si eres el ángel. Ojalá me libre de ti algún día... (Mayorga, 2020e, pág. 32)

El Guardián se había dedicado a acatar órdenes y ahora se siente incómodo pues la niña lo introduce en la *zona gris*, en la zona de la duda.

Niña- Eres tú quien no comprende nada. La ciudad se ha olvidado de ti. Es la ciudad quien lo ha llamado. La ciudad puso guardianes para el ángel, pero pronto... (Mayorga, 2020e, pág. 32)

En *Legión* se reitera la duda sobre la ciudad, sobre el trabajo que vidas precarias desempeñan por la ciudad pero que nunca será reconocido. De nuevo un personaje que cuestiona a otro sobre las órdenes que ha recibido, sobre la construcción de su moral.

5.3.5. *Legión*

El caos que constituye esta breve pieza podría revelar la imagen del “expresionismo más combativo de entreguerras” (Puchades, 2006, pág. 630). Las escenas veintidós y veinticinco de *Angelus Novus* corresponden a la escena uno y dos de *Legión*. Si bien las consecuencias bélicas están presentes en muchas de las piezas del autor, recordemos *Himmelweg*, *El cartógrafo*, *La tortuga de Darwin*, *Cartas de amor a Stalin*, entre otras, me parece oportuno resaltar *Primera noticia de la catástrofe*, una adaptación de la Historia de las Indias del padre Las Casas cuya primera lectura tuvo lugar el 25 de septiembre de 2006 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila bajo la dirección de Guillermo Heras. En *Primera noticia de la catástrofe* se pone de relieve las consecuencias de la colonización, así como la ceguera de un ejército que no duda ante la palabra de su Rey.

Las Casas- La primera noticia de la catástrofe la dieron los frailes de Santo Domingo. Antes que ellos alzasen su voz, el Rey estaba en ceguera. Y cuando un ciego guía, de los que van tras él, ¿qué se puede esperar? Nadie en España tenía cuidado en saber cómo se sacaba el oro. ¿Imaginaban los españoles que sacar oro era como coger fruta de un árbol? (Mayorga, 2007, pág. 2)

Este motivo, la ceguera, se encuentra presente en *Legión*, cuya primera acotación señala “*El General es ciego*” (Mayorga, 2020m, pág. 23). Del cuerpo del general pende una correa, “*A ella debe de agarrarse su ejército, que respira y murmulla como masa inerte. El General arenga a la Tropa*” (Mayorga, 2020m, pág. 23). Y de su mano docenas de correas de perros. A esa masa inerte, que es el ejército, hay que añadir que además son ciegos, como su dueño.

General- Me presenté ante el parlamento y dije: "Dejad que nosotros nos encarguemos de ellos. Si no se dejan ver, entonces son asunto nuestro". ¿Dije bien?

"¿Cuántas divisiones necesitas?", me preguntaron. "¿Cuántas divisiones? Todo lo que necesito es un batallón de ciegos". Así les dije, ¿dije bien?

Tropa- *(Casi animada, casi unánime.)* Sí, señor

General- Se lo prometí en vuestro nombre: "Donde vuestros tanques fracasaron, triunfarán mis ciegos". ¿Dije bien?

Tropa- *(Una sola voz, enardecida.)* ¡Sí, señor! (Mayorga, 2020m, pág. 23)

"*Todo lo que necesito es un batallón de ciegos*" puede ser interpretado de dos formas: 1- todo lo que necesita es un grupo de hombres que no se cuestionen las órdenes, que no duden, que no piensen; y 2- todo lo que necesita es un grupo de hombres que no puedan ver las atrocidades que se cometen en la guerra pues si las vieran no querrían participar de ellas.

En la escena II de Legión, que corresponde a la escena veinticinco de *Angelus Novus*, ha habido una evolución que ya empieza a mostrar las consecuencias de su ceguera, el General, así como la jauría, tanto de perros como de soldados, se encuentran moribundos. Del cuerpo del General solo pende un Soldado vivo que sostiene la bandera y del que cuelgan sus compañeros muertos y un cañón. Este personaje, llamado Zurdo en *Angelus novus* pero que en *Legión* también tendrá un nombre conceptual, Soldado, ya no es una voz entre una masa inerte, sino que representa el doble del General, la duda en cuanto a sus acciones y pensamientos.

General- ¡Aaaaaltooo!

Se detienen.

El mapa, pronto.

Tiende su mano hacia atrás. Inútilmente.

¿Dónde tiene la cabeza, asistente?

Silencio. Extrañeza del Soldado.

No lo habrá extraviado. No habrá perdido nuestro mapa.

Silencio. El Soldado, perplejo, avanza por la correa. A lo largo de ella, sólo encuentra el vacío. Apenas se atreve a hablar.

Soldado- Señor...

General- Carne de paredón.

Soldado- Señor, yo no...

General- ¡Inmediatamente!

Soldado- A sus órdenes, mi general.

Apresuradamente, entre los cuerpos muertos, el Soldado busca y encuentra un mapa en Braille, que despliega ante el General. Éste lo palpa.

(Mayorga, 2020m, pág. 24)

El mapa opera como el elemento que determina las fronteras, es decir, el espacio entre amigo y enemigo. El General y el Soldado están perdidos, y con ello, parece que también se pierde la entereza y la identidad del Soldado, propiciando su duda ante la patria. Pero es cuando el General pide al soldado que prepare el cañón cuando la duda acerca de su compromiso con la nación se hace más fuerte pues se ha dado cuenta de que esa nación los desechará cuando no puedan desempeñar su cometido. Su desconfianza irá creciendo hasta el trágico final de la obra.

Soldado- Nunca pensé que la guerra sería así.

General- La nación ha depositado sobre nuestros hombros una esperanza infinita.

Soldado- Cuando leí aquel bando reclutando ciegos, no pensé que la guerra sería esto. Éramos un gran ejército cuando salimos de nuestros cuarteles.

General- Palmo a palmo, recuperaremos todo el territorio.

Soldado- El enemigo nunca acude al combate y, sin embargo, hemos tenido tantas bajas... (Mayorga, 2020m, pág. 26)

Frente al pensamiento del tirano que no duda y que como vemos en su discurso su función no terminará cuando termine la guerra que están lidiando, sino que una vez abolido el enemigo fuera de sus fronteras deberá buscarlo dentro de su nación como ocurrió durante la Guerra Civil, encontramos a un Soldado abatido con miedo de que haya un gobierno de ciegos pues sabe cuáles pueden ser las consecuencias de ello. Incluso habla de que el enemigo nunca ha acudido al combate, probablemente porque se ha dado cuenta de que no hay un enemigo real sino una formación del enemigo a través del imaginario de la guerra que le han impuesto. El General escuchando su duda le dice que concentre sus esfuerzos en la bandera, es decir, que no piense, pues sabe que un ejército de pensadores

dejaría de ser un ejército. Hacia el final de la pieza el Soldado reúne la fuerza necesaria para pedir una retirada:

Soldado- Quizá deberíamos volver a nuestros cuarteles y esperar allí al enemigo.

General- ¿Una retirada? ¿Está sugiriendo eso, capitán?

Soldado- Sólo quise decir... Es el lugar que conocemos, nuestra patria.

General- "Retirada" es palabra que no debe aprender el soldado. Y si la aprende, merece el paredón. Nunca hacia atrás, siempre hacia delante... (Mayorga, 2020m, pág. 27)

En la respuesta del General encontramos la idea de progreso descrita por Benjamin, el caldo de cultivo para el fascismo “Nunca hacia atrás, siempre hacia delante”. *Legión* termina con la muerte del Soldado incapacitado para lanzar los cañonazos pues tras la duda, tras habitar la *zona gris* es incapaz de apretar el gatillo. Los perros se devoran entre ellos y el General ciego mata por equivocación al Soldado. Mientras la nación, dicho por las últimas palabras del General, les sigue mirando:

Ninguna frontera se ha sostenido sin sangre. Palmo a palmo, recuperaremos todo el territorio. Siempre hacia delante. Somos depositarios de una enorme esperanza. La nación nos está mirando. No estamos solos. (Mayorga, 2020m, pág. 28)

El general también estará presente en *Encuentro en Salamanca*, en la que cuatro hombres en un paseo nocturno por Salamanca serán asaltados por el recuerdo de distintas fábulas y personajes: El lazarillo de Tormes, La celestina, Fray Luis de León, Cristóbal Colón, Miguel de Unamuno y el general Jorge Millán Astray. Es interesante como a través del paseo se plantea la posibilidad de descubrimiento de la imagen dialéctica.

Es posible que el paseo sea la forma más pobre de viaje, el más modesto de los viajes. Y sin embargo, es uno de los que más decididamente implican las potencias de la atención y de la memoria, así como las ensoñaciones de la imaginación y ello hasta el punto de que podríamos decir que no puede cumplirse auténticamente como tal sin que ellas acudan a la cita. Pasado, presente y futuro entremezclan siempre sus presencias en la experiencia del presente que acompaña al Paseante y le constituye en cuanto tal. (Morey, 1990, pág. 96)

El descubrimiento de la imagen dialéctica provocará un asombro en ellos que desembotará sus sentidos ante la historia que no conocían. Hacia el final de la pieza, el

Hombre 4 sigue a Unamuno por la ciudad hacia el Paraninfo de Salamanca, ciudad en la que según Unamuno “se oye pensar” (Mayorga, 2020f, pág. 69). Llegan al Paraninfo y allí se encuentra a un General y un batallón de soldados:

Hombre 4- Los manda un general al que falta un brazo, con un parche en un ojo. El general gritó: “¡Viva la muerte!”. Entonces mi amigo dijo, de modo que todos pudieran oírlo: “Acabo de oír un grito necrófilo e insensato: “Viva la muerte”. Yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas, he de deciros, como experto en la materia, que ésta me parece repelente”. Luego miró al general manco y tuerto para expresarle su temor de que hombres como él se convirtiesen en conductores del pueblo, porque sólo valdrían para extender el número de inválidos de guerra: “Es de esperar que un mutilado que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, encuentre alivio viendo cómo a su alrededor se multiplican los mutilados”. En ese momento, el militar gritó: “¡Mueran los intelectuales! ¡Viva la muerte!”. Muchos lo siguieron en sus gritos. Pero mi amigo no se arrugó: “Éste es el templo de la inteligencia, y yo su sumo sacerdote. Estáis profanando su sagrado recinto. Venceréis, porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil pedir os que penséis en España”. A esas palabras siguió un enorme silencio y un fusil apuntó contra mi amigo. (Mayorga, 2020f, pág. 70)

El General que se encuentra en el paraninfo es José Millán Astray, el fundador de la Legión, personaje que nos remite directamente por sus palabras y su invalidez a El General de *Legión* y *Angelus Novus* y a su batallón de soldados. Pero esta vez, el fusil no dispara y los soldados se alejan. Los soldados se alejan porque como señala La Niña de *El Guardián*, el pueblo ya no tiene miedo: “muy pronto habrá paz con el ángel” (Mayorga, 1999a, pág. 33). Quizá porque lo que temen sus habitantes ahora es otra cosa: “Niña- Les da miedo que no quiera quedarse. Les ha convencido de que, sin él, odiarán la vida” (Mayorga, 1999a, pág. 34).

Venceréis, pero no convenceréis pues los argumentos del General, los argumentos de la guerra no son razonables, son impuestos por el miedo y el odio que parten de la distinción schmittiana amigo-enemigo y, el espectador, tras habitar la experiencia de la pieza teatral es conocedor de ello. Entonces la noche en Salamanca termina: “Hombre 1- Todos hemos llegado a tiempo. Es hora de irse. Y de volver” (Mayorga, 2020f, pág. 70). Así Mayorga hace fábula de la idea del tiempo cíclico donde el pasado siempre es actual y se encuentra

a la espera de que alguien se fije en el reflejo del presente para contemplarlo. De fondo la misma fábula que reside en *Angelus Novus*, la salvación de la memoria de la humanidad está en las manos del Mesías colectivo.

A través de esta constelación de fábulas conectadas por tensiones, Mayorga hace posible traer al presente, a un teatro, la experiencia perdida. Quizá este sea el *shock estético* que por medio del asalto de la imagen del pasado tenía en mente Benjamin cuando soñaba con reconstruir la historia por medio de retales. Retales que en forma de cuentos asaltan a los personajes de *Encuentro en Salamanca* y que será necesario que el espectador conozca pues, así como ocurre en *Angelus Novus*, la voz del tirano sigue imponiendo la historia de los vencedores sobre la historia de los vencidos en nuestras ciudades. “Las Casas- Ved cuán fáciles son los reyes de engañar y cuán infelices se hacen los reinos por información de los malos, que hacen que se entierre la verdad” (Mayorga, 2007, pág. 10).

La retirada del 24 de agosto del año 2021 del rótulo de Maestra Justa Freire en Madrid para reponer el de José Millán Astray da muestra de la facilidad con la que la barbarie se extiende en nuestras ciudades, así como de la actualidad del teatro de Mayorga.

5.4. EL TRADUCTOR DE BLUMEMBERG

El enemigo es nuestra propia pregunta como persona
...
El enemigo está a mi propio nivel. Por esta razón,
tengo que luchar con él, para encontrar la propia
medida, los propios límites y la propia personalidad.
Carl Schmitt

¿En qué consiste la traducción? ¿Dónde radica la comunicación? ¿Qué es el lenguaje? ¿Son las palabras capaces de transformar a las personas? ¿Acaso una palabra puede ser veneno, puede enfermar a alguien? ¿Pueden las palabras sanar, servir de consuelo, de medicina? Llegados a este punto del trabajo debo confesar que llevo más de un año pensando en *El traductor de Blumemberg* y aún no tengo claro por dónde empezar.

El tema principal es la traducción y por ello, probablemente, se presenta ante mis ojos como una vasija rota que necesito recomponer, que necesito sentir, para llegar a su trasfondo. No entiendo *El traductor de Blumemberg* si no lo leo declamando, -aprovecho la ocasión para disculparme ante todo aquel o aquella que, en una habitación contigua a la mía, lleve un año escuchando mis rezos-. No entiendo la pieza si no la leo en voz alta y, cuando esto ocurre, siento que las palabras retumban en mi cabeza llevándome a la emoción, a la rabia, a la duda. En *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* (1916), Benjamin señala que la experiencia no se transmite a través del lenguaje sino que la palabra es portadora de experiencia. La experiencia se transmite *en* el lenguaje. “Ser es ser-en-el lenguaje” (Collingwood-Selby, 1997, pág. 8).

Si *El traductor de Blumemberg* ya presenta un alto valor lingüístico y teatral como texto autónomo, encontrar puntos en común con *La intérprete* y *El Golem*, piezas inéditas hasta la fecha con las que he tenido el placer de trabajar, me hace sospechar que el autor ha tenido muy presente las consecuencias de la traducción de Blumemberg en la elaboración de ambos textos. El final de *El traductor de Blumemberg* es propiciado por la urgencia de escapar de Calderón ante las terribles palabras que ha traducido. Por ello decide quemar el libro, para que la barbarie no se repita. Pero Blumemberg declara con dureza que ahora sus palabras envenenadas viajan a otro lugar en la cabeza de Calderón: el tren en el que marcha va a hacia Madrid, lugar donde sucede *La intérprete*.

Blumemberg- Es sólo papel. No bastaría quemar Berlín; aunque ardiese cada huella de Blumemberg, no bastaría. ¿Creés que huyendo salvarás al mundo del veneno? Sólo ese veneno salva, sos vos mismo. ¿Quemarás tu cabeza? (*Le ofrece la pistola.*) No sos capaz. (*Le pone la pistola en la mano.*) El demonio, si pudiera,

¿no sería otra cosa? Mi memoria está a salvo. (*Lleva la punta de la pistola a la cabeza de Calderón.*) Dentro de vos, palabra por palabra, creciendo. (Mayorga, 2014f, pág. 47)

Sonia, la protagonista de *La intérprete*, emprenderá un viaje nocturno buscando su salvación tras haber traducido las terribles palabras de un conferenciante que podría ser un filósofo nazi. La obra se compone a través del apremio de la intérprete por olvidar lo que ha escuchado antes de que colonice todo su ser y le haga cambiar su pensamiento.

Precisamente de la colonización que las palabras pueden producir en las personas trata *El Golem*, donde Felicia, una mujer desesperada por la enfermedad de su marido, aceptará un pacto con un diabólico personaje que le propone aprender un libro a cambio de que el hospital salve la vida de su cónyuge. Las palabras que Felicia aprenderá irán alterando sus ideas debido al surgimiento de los pensamientos de alguien más en su cabeza: los pensamientos de su doble, un alter ego cuya experiencia transformará su ser hasta mutar su aspecto físico. Si bien en la constelación se repite la idea del lenguaje como lugar de la experiencia desarrollada por Walter Benjamin que ya he tratado en otros puntos de la tesis, me interesa especialmente cómo el surgimiento del doble puede ser desencadenado a través de las palabras pues, “Somos cuerpos ocupados por palabras” (Mayorga, 2020d, pág. 22).

5.4.1. *El traductor de Blumemberg*

Calderón ha sido contratado por Silesius, personaje ausente cuya espera condicionará la pieza, para traducir la última obra de Blumemberg. Pero Calderón no es conocedor de la verdadera identidad de quien va a traducir cuando acepta el contrato puesto que se habría negado a traducir una obra de ideología nazi.

El traductor de Blumemberg se presenta descompuesta ante los ojos del lector/espectador: su composición temporal no es lineal, va alternando dos tiempos en los que el verdadero Blumemberg se esconderá bajo al menos tres disfraces. La obra se confecciona mediante la alternancia de once escenas que conforman dos tiempos distintos: las escenas I, III, V, VII y X transcurren en el tren, un viaje de Madrid a Berlín; y las escenas II, IV, VI, VIII, IX y XI transcurren en un sótano en Berlín.

El tiempo en el que sucede la pieza es confuso. El viaje en tren se hace eterno para los personajes, se habla de meses dando vueltas por Europa. Asimismo, la etapa en Berlín parece estar atrapada entre 1933 y la actualidad ya que el mapa que Blumemberg le dará

a Calderón para que encuentre a Silesius es de los años treinta, lo que alude a la posibilidad de que bajo el nuevo Berlín se encuentren los restos de la barbarie que puede florecer en cualquier momento. Esta idea es reforzada con el lugar donde el dramaturgo sitúa a Blumemberg en Berlín: un sótano desde el que espera el momento apropiado para extender su obra, “el último libro de Blumemberg” (Mayorga, 2014f, pág. 16). Además, el tren para en Berlín tras descarrilar, lo que podría ser una metáfora de la posibilidad constante de que la barbarie se desencadene, por accidente, en cualquier lugar del mundo:

Blumemberg- ... ¿Será que bajamos del tren antes de tiempo? ¿En Berlín mil novecientos cuarenta y cinco, quizá? ¿Creés que sigue ahí fuera, nuestro tren? ¿Hay cementerios de trenes o los dejan oxidarse en las vías muertas o los descarrilan dónde? Puedo contar los trenes que atraviesan Berlín, pero no sé si pasan a la derecha o a la izquierda, encima o debajo de este lugar, parece milagro que no choquen, ¿no debería ser normal, necesaria, la catástrofe? Puedo contar las personas que se agolpan en los andenes, las oigo gritar cuando el tren se acerca, pero el tren no para, nunca para en Berlín. Oigo la respiración de la gente en los andenes. (Mayorga, 2014f, pág. 35)

El ruido de trenes que, recordemos es un *leit motiv* sonoro en el teatro de Mayorga, acompañado de las voces y risas de niños, acentúa la situación de peligro de la pieza. Un peligro que se hace presente en todo momento debido a la representación en escena de Blumemberg quien, como intentaré demostrar unas páginas más adelante, se construye a través de Carl Schmitt, una figura esencial para entender la construcción de la *zona gris* de Primo Levi y, en consecuencia, el teatro de Mayorga.

Las terribles palabras de Blumemberg irán invadiendo el pensamiento de Calderón hasta el final de la pieza en la que decide quemar el libro para evitar que la barbarie se extienda por Europa, algo que de algún modo ya parece imposible pues, como señala Blumemberg, la barbarie va hacia Madrid en la cabeza de Calderón.

Calderón- Voy a quemarlo.

Silencio. Blumemberg no comprende.

¿Sabe que busqué un teléfono con intención de llamar a la policía y gritar: "Han vuelto"? Pero temí encontrar la voz de Silesius, me aparté del teléfono por si su voz estaba allí, esperando que yo descolgase. Atravesé Berlín temiendo que alguien me dijese al oído: "Ya no tienes que buscar más. Yo soy el que buscabas. Y tú el que yo estaba esperando". (Mayorga, 2014f, pág. 45)

Calderón tiene miedo de que su voluntad sea quebrantada por la llegada de Silesius pues Blumemberg se presenta como un dios con una nueva religión en una sociedad desesperada por la pérdida de certezas tras el Holocausto. Si la secularización de la religión tras la muerte de Dios envolvía al hombre de un halo de divinidad, el Holocausto nazi vuelve a dejar huérfana a una ciudadanía que también pierde la fe en la humanidad. Del mismo modo Sonia, protagonista de *La intérprete*, tendrá que sobreponerse ante la facilidad de dejarse llevar por un pensamiento polarizado cuyo decisionismo simplifica la vida.

Sonia- ¿Nunca has tenido miedo de este trabajo? ¿Nunca has tenido la sensación de llevar veneno en la boca? En la boca y en la cabeza.

Silencio.

Marcos- ... Es cierto que a veces te llegan a la boca cosas que... Veneno, de acuerdo, llámalo veneno. Y es verdad que, si dices palabras con veneno, siempre te quedará un poco dentro, sobre todo si te pilla a traición. Te mandan a un simposium sobre “El hombre y la naturaleza” y resulta que son todos nazis. En un congreso sobre la Inquisición, de pronto me di cuenta de que el conferenciante se ponía al lado de los verdugos, y lo que decía me resultaba convincente, ¡me estaba convenciendo! (Mayorga, 2020j, págs. 4-5)

Cabe resaltar que dichas piezas además de aportar un valor filosófico innegable al teatro contemporáneo español, tienen una importante valía teatral. La composición de las tres piezas atiende a un juego metateatral muy rico para la recepción: así como ocurre con la colección, el gueto de Varsovia y la palabra del ángel, las palabras que modificarán a nuestros protagonistas nunca serán reveladas ante el espectador.

El texto necesita de un traductor más, como la primera frase del libro de Blumemberg “El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma” (Mayorga, 2014f, pág. 25), “es como si esta frase estuviese pidiendo un traductor más” (Mayorga, 2014f, pág. 42). El espectador deberá acercar las misteriosas palabras a su experiencia para encontrar el significado de las mismas. Este juego será acentuado por el efecto de inmersión que producen las palabras de Blumemberg en el espectador.

Blumemberg hablará distintos idiomas: en la primera escena se hará pasar por Jules Violet, un vendedor de muñecas francés; a partir de la tercera escena hablará en alemán en todas las escenas que ocurren en el tren; y, en el sótano de Berlín, hablará en español con acento argentino. Como Salinas en *El Golem* es conocedor de muchas lenguas lo que

envuelve a ambos personajes de un halo de misterio. “Salinas- ... Si le dijera cuantos idiomas conozco, pensaría que soy el diablo” (Mayorga, 2020d, pág. 22). Esta confusión de lenguas provocará un efecto de inmersión que acercará al espectador al punto de vista de Calderón que, al principio, tampoco entiende el alemán. Asimismo, reforzará un efecto de extrañamiento y continua reflexión ante las palabras de Blumemberg. Además, que el primer disfraz de Blumemberg sea Jules Violet, un personaje ciego, y los oscuros en escena que representan el paso por un túnel, podrían ser un guiño al teatro posibilista de Buero Vallejo que, recordemos brevemente, tiene escenas en *La ardiente oscuridad* (1946) donde el escenario estaba en negro para que el espectador se identificara con la ceguera, o sin sonido en *El sueño de la razón* (1970), para que entendiera la sordera de Goya. A través del efecto de inmersión Buero buscaba que el espectador viviera la realidad a través de la mirada de un personaje.

Pero si el teatro de Buero Vallejo ha influido en el modo de escritura del dramaturgo no me gustaría seguir sin señalar que la continua espera a Silesius nos remite a *Esperando a Godot* (1948). Calderón buscará a Silesius incesantemente por las calles de Berlín y sólo encontrará rastros de sangre y silencio. Silesius será mencionado cuarenta y ocho veces en la pieza a pesar de no aparecer nunca, las mismas veces que la palabra Godot aparece en el texto de Becket, lo que da muestra una vez más de la cuidada escritura del autor, así como de la sutil afección de sus textos por sus referentes.

A lo largo del desarrollo del capítulo intentaré ponerme en los zapatos de una traductora en el sentido benjaminiano para escudriñar el significado de tan misteriosas piezas pues, “El modo adecuado de acercarse a la verdad no es, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adelantarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención” (Benjamin, 1990, pág. 18).

5.4.2. La traducción de Calderón

Para Benjamin no hay experiencia fuera de la lengua; concibe la lengua como un lugar en el presente donde siempre es posible la cita con un pasado pendiente. En la lengua, así como en la historia, no existen los hechos consumados, la lengua es “lugar de manifestación del ser espiritual que en ella se comunica, no instrumento a través del cual se dice lo acabado” (Benjamin, 1989, pág. 75).

El tema principal de *El traductor de Blumemberg* es la palabra como portadora de experiencia, es decir, el poder que tienen las palabras para cambiar a las personas. Si la

palabra no es medio sino portadora de experiencia, ¿podemos pensar un hecho teatral como una serie de traducciones encadenadas? En un proceso teatral el autor de la pieza debe ser traducido por el director, el director por los actores, escenógrafos, iluministas... hasta llegar a la traducción final: la traducción del hecho escénico por los espectadores. ¿Pueden las palabras alterar la conciencia de alguien? Precisamente esta idea es esencial para entender el compromiso del autor con su obra: hacer que las palabras pasen por el cuerpo del espectador para que habite nuevos espacios de reflexión. La idea que se pone de relieve en *El traductor de Blumemberg*, *El Golem* y *La intérprete* es la concepción de la lengua como el lugar del deseo y la memoria.

Depositar el texto sobre la mesa y abrirlo, exponerlo a la mirada que instantáneamente mide y calcula; entonces acercarse apenas y leerlo, ... como quien traza desde el aire el mapa de una ciudad desconocida. Hemos aprendido a leer de lejos -a escribir y hablar de lejos-, a guardar prudentemente esa distancia que nos separa de la distancia, que nos inhabilita para la diferencia. De lejos, el texto es imagen y puede apresarse; comprenderlo es, idealmente, agotarlo, someterlo a los límites de una cierta intención, dominar su significado, alejarse de las palabras para apoderarse de lo que las palabras quieren decir; ... Haber comprendido un texto es, por tanto, haberse apropiado de su significado. (Collingwood-Selby, 1997, pág. 5)

En *La tarea del traductor* (1921), Benjamin pone de relieve que la traducción proviene de la supervivencia del original y no de su vida. La traducción de una lengua a otra es posible porque lo verdaderamente traducible no son sus palabras, -la traducción es una forma para Benjamin-, lo traducible es su esencia, su aura. Por ello, Calderón se pregunta si es lícito que una obra como la de Blumemberg deba ser traducida. Pues, si buscar la supervivencia de una obra es buscar aquello que significa en nuestra época, ¿es lícito traducir una obra nazi manteniendo la parte que busca una adhesión, una justificación de la violencia por parte del lector?

La función del traductor tiene también un carácter peculiar, que permite distinguirla exactamente de la del escritor. Esta función consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original. (Benjamin, 1971, pág. 136)

Para Benjamin la traducción se halla a medio camino entre la poesía y la doctrina, es decir, los principios claves para realizar una buena traducción son fidelidad y libertad. El fin último de la traducción debe ser romper las barreras caducas de la lengua propia.

“Calderón- No se atreve a dejarme trabajar. Que mi traducción sea mejor que su libro, eso le da pánico” (Mayorga, 2014f, pág. 20). Calderón sabe que la suya es la última palabra:

Calderón- El sueño de la puta: un amor verdadero. ¿Cuántas veces voy a tener que explicárselo? Hölderlin, Feuerbach, Schopenhauer... De ellos, la mía es la última palabra. No necesito un libro de Juan Calderón. (*Mira el folio.*) Y no es que las frases que he traducido del suyo no me parezcan... (*No encuentra la palabra.*) interesantes...

Blumemberg- ¿Frases interesantes? (*Le quita el folio.*) Necio, ¿cuántas necesitarás para temblar, para llorar? No, vos no lo firmarás. Subí al primer tren. Ni siquiera merecés ser el traductor. Ni el traductor del traductor. (Mayorga, 2014f, pág. 16)

En la recepción de una puesta en escena hay tantas traducciones como espectadores, cada espectador hará suya la experiencia recibida de las palabras y gestualidad del intérprete. Ahora bien, para que un texto pueda ser recibido por el espectador es necesaria la escucha y la vulnerabilidad ante el texto, ante la representación dramática, es necesaria una disposición a dejarse afectar, “la lengua no puede usarse, sólo vivirse, sólo experimentarse” (Collingwood-Selby, 1997, pág. 54).

El texto [*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*] en su totalidad -esto es, en su estilo, en su forma- es expresión de la concepción benjaminiana de la lengua, su lectura, por tanto, sólo puede llevarse a cabo -no a término-, gracias a una cierta disposición: disposición a verse vulnerado, a dejarse afectar por lo que se lee. Esta es precisamente la disposición de que por lo general carece la lectura convencional, y esta carencia no le permite, en este caso, más que sobrevolar el texto y rápidamente tacharlo de incoherente. (Collingwood-Selby, 1997, págs. 20-21)

Traducir es buscar la sombra de la palabra, como Salinas le confesará a Felicia en *El Golem* “traducir es escuchar. Nadie te conoce como tu traductor si escucha bien. Estás expuesto ante él, puede observarte como nadie puede observarte” (Mayorga, 2020d, pág. 22). Pero, ¿qué posición debe tomar el traductor cuando se encuentra ante un texto antisemita? ¿Debe mostrarse vulnerable para que las palabras calen en él? ¿Es moralmente aceptable traducir ciertas obras?

Calderón- ¿Dónde está Silesius? Se suponía que iba a estar en el andén, esperándonos. La estación parece abandonada. Sólo hay niños jugando. ¿Por qué nos escondemos? ¿De quién? ¿Dónde estamos? ¿Sobre una torre o bajo las escaleras mecánicas? ¿Encima de las cocheras o a cien metros bajo tierra? ¿Encima o debajo? ¿En un margen o en el centro? ¿Dentro o fuera de la estación? (Mayorga, 2014f, pág. 8)

¿Dónde estamos? ¿Estamos arriba o abajo, en el margen o en el centro? ¿Qué posición debe tomar Calderón ante la barbarie? ¿Quiere ver la historia desde arriba, o desde abajo haciendo memoria con los vencidos? Estas son solo algunas de las preguntas que nos remiten a *Una Fracción*, donde una voz plural dice que somos una fracción y que nuestra vida, con las imágenes que nos dividen y de las que somos dividido, puede ser organizada en forma de organigrama que está dentro de otro organigrama más grande. *Fracción* en un teatro sitúa a todos los espectadores en el mismo punto del organigrama. Es decir, se genera un reconocimiento de teatro como asamblea en la que la voz plural toma un matiz distinto: cualquiera podría estar diciendo ese texto haciendo partícipe al espectador de las palabras que salen por la boca del intérprete.

La traducción que ha de hacer Calderón de Blumemberg presenta una dificultad añadida: es una traducción oral. El libro, que se encuentra en la cabeza de Blumemberg, tendrá que ser traducido frase a frase. A medida que Calderón vaya traduciendo el libro, irá adquiriendo la memoria de Blumemberg por la experiencia depositada en el lenguaje. Es significativo que a pesar de que Calderón apenas habla alemán en la escucha activa irá entendiendo cada vez mejor el idioma hasta llegar a apropiarse de los recuerdos del autor. Traducir la primera frase del libro será una ardua tarea, pero a partir de ahí la traducción se hará cada vez más fluida.

5.4.3. De Schmitt a Blumemberg

Quizá Blumemberg sea uno de los personajes más misteriosos que habitan el universo mayorguiano. Blumemberg es un personaje construido desde la figura de Carl Schmitt (1988-1985), jurista nacionalsocialista que ya he abordado en distintos capítulos de este trabajo, una figura esencial para entender los fundamentos de la política nazi llevada a cabo por Hitler.

Schmitt se adhirió al nazismo el uno de mayo de 1933, lo cual le llevaría durante el régimen hitleriano a ser catedrático de Derecho Público en la Universidad de Berlín donde

permanecería hasta mayo de 1945. La obra de Schmitt previa al nazismo en Alemania está claramente impregnada de un pensamiento antidemocrático pues recordemos que solo a través del estado de excepción se puede atribuir total legitimidad al Soberano que pronto se vería reflejado en la figura de Hitler.

la adhesión de Schmitt al nazismo ha sido tan consciente y profunda, que no es posible estudiar sus textos jurídico-políticos ... poniendo entre paréntesis su compromiso a favor de los principios nazis y el crédito que ha aportado a las peores leyes del régimen de Hitler ... Schmitt nunca ha criticado sus opciones del periodo nazi, al contrario, ha trabajado para proporcionarles una justificación *a posteriori*. (Zarka, 2007, pág. 18)

Tal como expresa Calderón en *El traductor de Blumemberg*, Schmitt despidió y vetó la entrada a los judíos a la universidad. Asimismo ordenó expulsar de las bibliotecas las obras de autores judíos o, en su defecto, que estas fueran restituidas a un lugar donde la etiqueta de judío precediera la obra. “Schmitt ... justificó inmediatamente la medida contra Kelsen [la expulsión de la universidad] y todos los judíos o profesores ‘no arios’, como forma de ‘purgar’ las universidades alemanas. Así consta en las publicaciones de esos días” Villar Borda (como se citó en Rafecas, 2010). Esta labor, por otro lado, también fue desempeñada por Martin Heidegger como Rector en Friburgo.

Calderón- Cuentan que ofreció a Hitler el libro a cambio de la vida de un hombre y él no aceptó. Entonces, le ofreció la mitad del libro a cambio de diez hombres y él no aceptó. Le ofreció la mitad de la mitad a cambio de cien hombres y él...

Blumemberg- Él murió hace mucho tiempo.

Calderón- He visto fotos. Hitler partiendo el pan de la señora Blumemberg, Hitler jugando con el hijo de Blumemberg, Hitler leyendo el libro de Blumemberg... Usted estuvo al lado de esa bestia.

Blumemberg- Era una bestia, pero sus manos...

Calderón- ¿Es eso su libro? ¿Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg?

...

Calderón- Jure que, siendo rector, no expulsó a los catedráticos judíos. Jure que no prohibió citar a autores judíos. Que no quemó libros de filósofos judíos en el patio de la universidad. He leído... (Mayorga, 2014f, págs. 24-25)

El 12 de Mayo de 1933 Schmitt declara en el medio de propaganda nazi *Westdeutscher Beobachter* lo siguiente:

Las nuevas determinaciones sobre funcionarios, médicos y abogados, limpian la vida pública de elementos extranjeros no arios ... En este grande y profundo, pero al mismo tiempo interno proceso de cambio ... nada heterogéneo debe entrometerse. Él nos perturba, aunque sea con buena intención, en una forma dañina y peligrosa. Nosotros aprendemos sobre todo a diferenciar entre amigo y enemigo. (Rüthers, 2004, como se citó en Rafecas, 2010)

Una semana después volvería a referirse a los académicos que partían al exilio como “vomitados para todos los tiempos de Alemania” (Rüthers, 2004, como se citó en Rafecas, 2010). La aportación de Schmitt al nazismo sería entusiasta y sistemática sobre todo entre el periodo de 1933 y 1936. Así, Schmitt fue descrito por Rivas del siguiente modo:

el kronjurist, la corona o el cerebro jurista del III Reich. El principal artífice de la arquitectura jurídica del nazismo. El diseñador del permanente ‘estado de excepción’ para quien la política es sinónimo de guerra, y el adversario o disidente, de enemigo. ... En la práctica, una justificación de la tiranía con lenguaje futurista, para la sociedad de masas. (Rivas, 2006, como se citó en Rafecas, 2010).

A pesar de que en anteriores interpretaciones de *El traductor de Blumemberg* se haya señalado que Blumemberg está inspirado en Hans Blumemberg, que la primera frase que Calderón deba traducir sea “El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma” (Mayorga, 2014f, pág. 25), elimina toda duda acerca de la procedencia de este personaje. Blumemberg está inspirado en Schmitt pues el verso pertenece a un poema de Theodor Däubler que al jurista nacionalsocialista le gustaba citar frecuentemente.

5.4.4. El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma

Es para todos conocido que Schmitt se encuentra actualmente posicionado entre los autores más leídos e interpretados por la intelectualidad europea. Por ello Yves-Charle Zarka señala fervientemente en el prólogo de su libro *Un detalle nazi en el pensamiento de Schmitt* (2007) que la recuperación de Schmitt debe de ser en todo caso cuidadosa pues supone “dar oxígeno a la posibilidad de retorno de lo aberrante además de tornar inquietante la labor intelectual de algunos de nuestros coetáneos” (Liesa & Kramarz, 2009, pág. 289).

Zarka reúne en su libro parte de los textos más inhumanos que escribió Schmitt: “La Constitución de la libertad” (octubre de 1935), “La legislación nacionalsocialista y la reserva de *Ordre public* en el derecho privado internacional” (noviembre de 1935), “El Führer defiende el derecho” (junio de 1934) y “La ciencia del Derecho alemana en su lucha contra el espíritu judío” (octubre de 1936). Curiosamente, muchos de estos textos nunca habían sido traducidos al español debido a que no habían vuelto a reeditarse desde su primera edición. Como Calderón pone de relieve en *El traductor de Blumemberg* con su decisión final de quemar el libro de Schmitt, la decisión de traducir un libro debe de ir precedida de una idea moral. ¿Qué hacemos cuando traducimos la barbarie?

Calderón- Nadie puede aún detener el ruido. Ese ruido de demolición, de rapiña, de incendio propagándose. Brotó de la estación y está ganando las calles. Pero bastaría una cabeza clara para contener el pánico de cientos que amenazan aplastarse con una angustia de animales. Bastaría un corazón enérgico para restaurar el antiguo silencio. (Mayorga, 2014f, pág. 36)

Schmitt utiliza la figura del judío para personificar el enemigo sustancial que lleva intrínseca una imagen de peligro tanto externo como interno. Algo que no parte de una enajenación momentánea pues desarrolla toda una teoría intelectual que deviene en el asesinato de millones de personas. Como señala Zarka, lo verdaderamente terrible es que la teoría de Schmitt no se manifiesta desde la visceralidad o la agresividad sino desde la serenidad que le aporta su situación de jurista científico, “tiende a volver aceptable lo inaceptable y justificable lo injustificable, pertenece al género de las producciones intelectuales mortíferas” (2007, pág. 20). La obra de Schmitt sirvió de respaldo a los terribles crímenes que acontecieron contra los judíos.

La aplicación de una biopolítica criminal a gran escala que pretendía liberar a una sociedad supuestamente pura de un germen sedicioso tuvo como objetivo el exterminio de un pueblo, la aniquilación de su cultura, el intento de que desapareciese todo un mundo de sentido y que además no quedase ni siquiera una leve huella de semejante pérdida. (Liesa & Kramarz, 2009, pág. 289)

Así como Blumemberg, Schmitt vivió cuarenta años tras la caída del nacionalsocialismo y nunca condenó el nazismo ni la solución final, por tanto, su antisemitismo nunca fue algo accidental, sino que parte de la más pura bajeza. Schmitt se mantuvo en silencio acerca de los crímenes alemanes, para él Hitler parece que nunca existió. Su silencio fue una reafirmación nacionalsocialista hasta el fin de sus días.

Blumemberg- ... Quisieron manchar mi nombre porque mi nombre hizo temblar al siglo. Todo lo que han hecho después confirma lo que entonces escribí: este gigantesco campo de escombros donde sólo Dios cuenta las víctimas, esta enorme batida de inocentes. ... Yo pienso en otra raza, y créeme, sólo hay otra raza. ¿No ha llegado hasta vos el rumor de una sublevación universal? ... No habrá compromisos, ni pactos. Cada hombre habrá de ser héroe o criminal, el tiempo de la indecisión se está acabando. Todos estarán en el campo de batalla, y el campo estará lleno. Llegará lo que ningún redentor se atrevió a soñar: un paraíso sin sangre. Mi libro es una llamada a todo aquel que ame al hombre. Será leído antes del diluvio, y no después, como mis enemigos quieren. Mis palabras han deseado tanto la hora de volver... (*Mostrando sus manos.*) Están aquí, entre mis manos. (Mayorga, 2014f, pág. 24)

Schmitt se aprovechó de amistades como Kelsen, Kaufmann o Stahl, entre otros, para tomar relevancia como jurista. Del mismo modo Blumemberg que, como se pone de relieve al inicio de la pieza repudia a Calderón por la apariencia de sus manos, unas manos claramente judías, se aprovecha de su trabajo para traducir su libro. Aunque la misteriosa figura de Blumemberg podría ser la representación de un pensamiento antisemita sin que el autor llegara a centrarse en una figura en especial, sabemos que Blumemberg está inspirado en Schmitt en el momento en que empieza a redactar el libro que Calderón debe traducir. Sin duda, como señala Calderón, esta es una frase misteriosa:

Calderón- La última palabra. Escrita conforme a la idea de la palabra del ángel. Y sin embargo... Esa frase... "El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma". (*Toma el folio roto. Lee.*) "El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma". Es como si esta frase estuviese pidiendo un traductor más. (*Pausa. Mira a Blumemberg.*) ¿Qué clase de libro es éste? ¿Qué sabe de Silesius? ¿Por qué quiere el libro? (Mayorga, 2014f, pág. 42)

Pero, ¿qué quiere expresar Schmitt cuando cita a Däubler? Borrero Mansilla (1997) desarrolla que, a pesar de lo que a simple vista pueda parecer, un conflicto es una forma de comunicación. El razonamiento lógico que sigue es el siguiente: "Toda relación social es comunicación. Todo conflicto es relación social. Ergo, todo conflicto es comunicación" (1997, pág. 162).

La guerra es un hecho comunicativo que preestablece desde su inicio que no puede haber una resolución pacífica pues negaría el sentido mismo de la guerra, el abatimiento del enemigo. Es por ello que generalmente es necesaria la intromisión de terceros para que el

conflicto se limite. Recordemos el *Leviatán* de Hobbes en el que se desarrolla que los seres humanos somos basicamente iguales en cuanto a fuerza corporal como en facultades mentales y, como consecuencia “de la igualdad procede la desconfianza” (Hobbes, 2013). Es decir, la competencia y la desconfianza parten de la posibilidad de que el otro me de muerte pues, si yo puedo acabar con el otro, el otro puede acabar conmigo. “El propio ser y el propio pensar, definen las oposiciones posibles. Y el propio ser y pensar no es solamente una condición objetiva sino también, una posición ideológica. El concepto moderno de ciudadanía y el de Estado-nacional definen de manera objetiva una pertenencia y una identidad” (Mansilla, 1997, pág. 163). En los conflictos ideologizados el odio se encarna en una figura muy clara: el opositor se constituye como enemigo y por tanto como representante del mal.

la postura que se abrace, la postura ante la vida, los valores, las orientaciones políticas y los intereses, colocan a cada quien como adversario de aquellos que no comparten las mismas posiciones, orientaciones, posturas, valores e intereses. Por eso el enemigo es “nuestra propia pregunta como persona”. (Mansilla, 1997, pág. 163)

Podemos concluir que la relacion en la guerra es una relacion dialéctica: el enemigo es construido y modificado conforme avanza la guerra, la guerra es comunicación, “la guerra es una forma de relacion humana” Clausewitz (como se citó en Mansilla, 1997). Pero la comunicación en la guerra es agónica pues cada estado, cada bando, se proclama como representante de la justicia legítima, el enemigo debe caer debido a su bajeza moral. Por motivos étnicos, religiosos, culturales o idelogicos el otro es inferior, “la propia pregunta se define en términos absolutos: el otro es la negacion de lo propio” (Mansilla, 1997, pág. 163).

El enemigo es entonces la encarnación de los valores que aborrezco de mi ser. Esos valores pueden ser reales o ficticios pues, como hemos visto, la formación del enemigo si bien parte de la razón del estado, del soberano, es exitosa porque causa un miedo irracional en el individuo. El otro como la negacion de lo propio surge de la polarizacion del pensamiento. Si mi identidad se conforma en relación a unos valores preestablecidos dados como únicos, como buenos, la identidad del otro es negada. Sin este principio existe la posibilidad de la duda y como consecuencia la idea de que el ciudadano no necesite la protección del Estado. La guerra comienza como una dialectica de la negación, es por ello importante romper la polaridad que conduce al fanatismo. Las palabras del teatro de

Mayorga tienen el poder de hacer dudar sobre lo establecido, las palabras pueden propiciar el surgimiento de mi otro yo, de mi negación, de mi doble.

Calderón en *El traductor de Blumemberg*, Felicia en *El Golem* y Sonia en *La intérprete* serán transformados a causa de las palabras de otros. Pero a pesar de que la transformación acontecerá en distinto grado en cada una de las figuras, hay una similitud esencial que caracteriza a todos los personajes: en todos surge la posibilidad de ser otro/otra.

A través de la traducción, Calderón irá haciendo suyas las palabras de Blumemberg hasta no necesitar que el autor le dicte. Calderón se apodera por medio de la experiencia transmitida en el lenguaje de Blumemberg de sus pensamientos, de sus experiencias. Esta idea es reforzada en el inicio de la pieza pues Blumemberg hablará en alemán a Calderón, -un idioma que no entiende y que su cuerpo repele-, pero conforme avance la pieza las palabras de Blumemberg se irán haciendo legibles tanto para Calderón como para el espectador.

Calderón- Esa frase es de Blumemberg: "El alemán es la patria del lenguaje".
¿Lee usted a Blumemberg? No resulta fácil hoy. Cuando usted vivía en Berlín, Blumemberg era el filósofo de moda, ¿no es cierto? ¿Escuchó alguna de sus célebres conferencias radiofónicas?

Blumemberg- Nein. (Mayorga, 2014f, pág. 17)

Blumemberg transitará el camino contrario: conforme avance la escritura de su libro, olvidará su contenido así como la capacidad para hablar alemán, como si sus pensamientos pudieran ser robados por Calderón. Este hecho pondrá en peligro a Calderón que, ante el terror de albergar tales ideas, estará tan tentado a abandonar a Blumemberg como de seguir escuchándolo. Calderón tiene miedo, miedo de que la catástrofe se repita:

Calderón señala hacia el techo. De allí vienen pasos y voces infantiles.

Calderón- Por ellos tengo que quemarlo. Si supiesen qué he escrito, me matarían. No se puede mirar a los ojos a un niño después de escribir frases como esas.

Pausa.

Y sin embargo... Siento que precisamente por ellos he escrito esas palabras. Pero ellos todavía no pueden entenderlas. Todavía no. (Mayorga, 2014f, pág. 46)

Esta idea se repite en *La intérprete*, Sonia tiene miedo de que su trabajo ayude a propagar la barbarie, siente que tiene veneno en la boca y por ello decide cambiar el final de la conferencia que está traduciendo, “Sonia- Es mejor que no las oiga nadie más” (Mayorga, 2020j, pág. 4). Tiene miedo porque las palabras pueden convencer:

Sonia- ¿Nunca has tenido miedo de este trabajo? ¿Nunca has tenido la sensación de llevar veneno en la boca? En la boca y en la cabeza.

Silencio.

Marcos- ... Es cierto que a veces te llegan a la boca cosas que... Veneno, de acuerdo, llámalo veneno. Y es verdad que, si dices palabras con veneno, siempre te quedará un poco dentro, sobre todo si te pilla a traición. Te mandan a un simposium sobre “El hombre y la naturaleza” y resulta que son todos nazis. En un congreso sobre la Inquisición, de pronto me di cuenta de que el conferenciante se ponía al lado de los verdugos, y lo que decía me resultaba convincente, ¡me estaba convenciendo! (Mayorga, 2020j, págs. 4-5)

Podemos apreciar como tanto en Sonia como en Calderón se extiende el *gris* que los sitúa en una zona de duda, en una zona donde los límites entre bien y mal se difuminan para dejar paso al impulso de Blumemberg, de la barbarie. Calderón se enfrenta a su doble y termina quemando el libro tras la ferviente lucha con palabras que ha escuchado. Calderón, Sonia y Felicia sufren una transformación porque para hacer su trabajo deben ponerse en la piel de quien traducen. En *La intérprete*, Eulogio, un actor al que Sonia le pide ayudar para aprender a olvidar la conferencia que ha escuchado, expresa esta idea de la siguiente forma:

Eulogio- Si el otro dice “Yo quiero ir a la luna”, tú no dices “Él quiere ir a la luna”, dices “Yo quiero ir a la luna”.

Sonia- Exacto.

Eulogio- Te pones en su lugar, eres él. Dices “Yo” para que se vea a otro, dices “Yo” para desaparecer. Eres actriz. No sólo traduces palabras. Si se ríe, te ríes; si llora, lloras...

...

Eulogio- Ahora entiendo de qué hablas, por fin sé de qué hablas. Las palabras te cambian. A todo el mundo, pero tú y yo estamos más expuestos, los que tenemos estos oficios en que las palabras pasan a través de nosotros. Algunas se te quedan dentro y afectan al modo en que ves a los demás y al modo en que te ves. Has

hecho bien en venir a verme, yo te comprendo. Interpretamos palabras y, claro, se nos meten hasta los huesos. Es nuestra vida, tenemos que vivir con ello.
(Mayorga, 2020j, págs. 11-12)

A través de la traducción Calderón, Felicia y Sonia habitan la *zona gris*, es decir, esa zona de incertidumbre donde se rompen los límites entre víctima y victimario. Pero si en Calderón la duda que le producen las palabras de Blumemberg le hacen sobreponer su voluntad para aferrarse a la negación de la villanía, la voluntad de Felicia desaparecerá dejando paso a ese Golem que la colectividad debe despertar para que los defienda de la barbarie.

5.4.5. *El Golem*

El Golem es una obra compuesta por catorce escenas mediante las cuales el espectador asistirá al cambio emocional, psíquico y físico que las palabras de otro pueden desencadenar en un sujeto. A través de la memorización de un manuscrito, de alguien que murió hace muchas veces treinta y tres años, la memoria de Pablo será implantada en Felicia.

El marido de Felicia, Ismael, está ingresado en un siniestro hospital donde aparentemente se experimenta con la psique de los pacientes. En ese mismo lugar, en el bar del centro que, “no parece un hospital” (Mayorga, 2020d, pág. 5), Felicia será asaltada por Salinas, un misterioso personaje que trabaja como traductora. El hospital se dispone a echar a los pacientes que no tengan un seguro privado, pero Salinas le ofrece un peligroso pacto a Felicia, “una forma alternativa de pago” (Mayorga, 2020d, pág. 3). Están buscando a “alguien sano y con coraje” (Mayorga, 2020d, pág. 3) puesto que “la valentía debe ser recompensada” (Mayorga, 2020d, pág. 3): si Felicia memoriza las palabras de un libro, Ismael puede quedarse hasta ser curado. Felicia aceptará aprender esas palabras a pesar del riesgo que conlleva pues, “tratándose de palabras, puede ser muy peligroso” (Mayorga, 2020d, pág. 7) y, a medida que transcurre la obra su memoria será colonizada por los recuerdos del autor de las palabras que está aprendiendo hasta llegar a hacerse irreconocible físicamente para su marido.

En el paraíso que, “otros imaginan jardín, [pero] aquí es una biblioteca” (Mayorga, 2020d, pág. 34), el hospital guarda todos los cuadernos que los pacientes escriben en una mesa con forma de elipse donde pueden expresarse a través de la sinrazón, es decir, pueden disociar razón y escritura. Como señala Ismael, en la elipse se extrae la información de

cada paciente para posteriormente hacer mapas de la experiencia de cada uno. “Mapas cada vez más detallados de su cerebro en acción y cuando se queda en blanco” (Mayorga, 2020d, pág. 15) pues “El lenguaje de una persona -cómo usa las palabras y cómo es usado por ellas- es un mapa de su vida” (Mayorga, 2020d, pág. 22). Siguiendo el pensamiento benjaminiano de Mayorga no es casual que esa sala-biblioteca a la que llevan los documentos extraídos de los enfermos se llame paraíso pues para Benjamin el nacimiento de la palabra humana es el nacimiento del “paraíso” y de la lengua paradisiaca. ¿Puede la dirección del hospital estar buscando la recuperación de la lengua plena anterior a la caída babélica?

El paraíso lingüístico - paraíso de la identidad de ser y lenguaje sin residuo sin remisión- no es un antes que retornará algún día, después de la historia humana, en plena presencia -no es esa presencia la que ha de rescatarse-, sino un ahora inmanejable -porque no depende de una voluntad- que interrumpe y transforma de pronto y fugazmente la apariencia de la homogeneidad temporal, de la identidad del ser, y revela eso otro -ese otro tiempo, esa otra lengua- que desde siempre late en el corazón de "lo mismo". Así entonces, el hombre -y con él también todas las cosas- es desde siempre un ser-en-el exilio, y únicamente como ser-en-el-exilio puede tener acceso al paraíso perdido, a la lengua perdida pues tanto la lengua plena como el paraíso son esa pérdida. Ser en el exilio es ser en el borde, en el filo de la diferencia, es ser siempre en versión, en relación, a algo que no es uno mismo. (Collingwood-Selby, 1997, págs. 112-113)

Asimismo, Salinas regala a Felicia un libro de cuentos que contiene siete cuentos infantiles, puesto que “siempre hay que empezar por un cuento” (Mayorga, 2020d, pág. 37). La colección de Benjamin, como el “paraíso” del hospital, albergaba sobre todo libros para niños y libros escritos por locos.

«Las grandes obras que tanto significaban para él», informa Scholem, «estaban colocadas en forma extraña junto a los escritos raros y las mayores excentricidades». La rara disposición de la biblioteca es como la estrategia de la obra de Benjamin, con una mirada inspirada por el surrealismo y capaz de ver los tesoros del significado en lo efímero, lo desacreditado y lo olvidado que trabajaba con lealtad al canon tradicional del gusto cultivado. (Sontag, 2021, pág. 73)

Pero las similitudes entre Salinas y Benjamin van más allá del gusto por los cuentos infantiles y los escritos de “locos”, en ocasiones Salinas se expresa con las palabras de

Benjamin: “El modo adecuado de acercarse a la verdad no es, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adelantarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención” (Benjamin, 1990, pág. 18).

Salinas- ... Lo importante no es lo que la palabra quiere decir, lo que el dibujo pretende representar. Lo importante es lo que está más allá de la intención. La verdad nace donde la intención muere. La verdad es la muerte de la intención. (Mayorga, 2020d, pág. 9)

La relación entre elipse y biblioteca también podría ser una referencia a Aby Warburg, historiador alemán y fundador de la Biblioteca de Estudios Culturales de Warburg que mandó a construir la biblioteca en forma de elipse de Kepler pues, según él, esta forma laberíntica atrapaba al visitante.

La pieza cuenta con un cuarto personaje ausente llamado El matemático, que en una anterior versión de la pieza era llamado El arquitecto y que no aparece en escena, pero es esencial para el desarrollo de la misma pues explica a Felicia la relación entre lenguaje, memoria y matemáticas:

Felicia- ... “He estado pensando en lo que me contaste, Felicia. No es droga, es matemáticas. ¿Sabes por qué la mesa de las lenguas tiene esa forma?”, y la dibujó en el aire. Luego empezó a hablarme de ecuaciones que sirven para recuperar cosas -un sonido, un olor, un tacto...- a partir de las marcas que han dejado en las palabras. “Las palabras son cuerpos marcados. Un deseo, un miedo, una esperanza dejan en la palabra una traza que puede conducir al deseo, al miedo, a la esperanza que la acompañaron. ... Para el matemático, un deseo, un miedo, una esperanza son series de ceros y unos. Se puede registrar lo que sucede en un cuerpo cuando pronuncia una palabra o cuando la escucha, o cuando la lee o la escribe, y transferirlo a otro cuerpo. Plegar información que se encuentra en un cuerpo y desplegarla en otro. Plegar y desplegar no es un buen modo de expresar cómo operan esas formas matemáticas, pero no hay un buen modo de expresarlo. Ellos no necesitan todas las palabras, solo las importantes –madre, padre, casa...- y matemáticas. Están sacando una copia de otro, eso es lo que están haciendo contigo, una copia de seguridad. (Mayorga, 2020d, pág. 22)

Pero, ¿cómo es posible sacar una copia, una traducción de una persona en otra? Benjamin en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* se pregunta qué es lo comunicable en cada lengua, qué se comunica mediante la lengua y cómo a través de ella se puede transmitir la experiencia. La lengua no es el contenido sino el contenedor a través del cual se transporta el mensaje: “el contenido de la lengua es la lengua misma” (Collingwood-Selby, pág. 19). El contenido de la lengua se encuentra en la evocación del recuerdo, adquiere sentido con la experiencia de quien pronuncia o escribe cada una de las letras de las palabras. Es decir, el contenido de la lengua es la experiencia que precede la comunicación, la experiencia es el mensaje de la lengua. El ser espiritual se comunica en y no a través de una lengua. Así lo expresa Salinas:

Salinas- Estos golpes de aire con que nos estamos comunicando, ¿no son algo mágico? Esas manchas a las que llamamos escritura, ¿no son algo mágico? Que con sus palabras un ser humano haga algo a otro -lo eduque, lo enamore, lo ahuyente...-, ¿no es algo mágico? Tenemos dentro palabras de otros, ¿no es eso mágico? Somos cuerpos ocupados por palabras. Que las palabras puedan desencadenar una guerra o pararla, que haya guerra por las palabras, ¿no le parece mágico? Las palabras pueden mucho. ¿Continuamos? (Mayorga, 2020d, pág. 23)

La palabra, como bien expresa El matemático es el lugar del deseo. “El deseo es la única verdad. Sólo el deseo es verdad” (Mayorga, 2020j, pág. 25).

5.4.6. La importancia del mito en *El Golem*

Los cuentos tendrán una gran relevancia en *El Golem* pues a través de ellos los personajes hablan sobre lo que no pueden decir. Así Felicia, que ha firmado una cláusula que le impide hablar sobre el manuscrito que está aprendiendo, le explica a su marido la situación de la siguiente manera:

Felicia- A la aldea llega un forastero. El forastero va a la casa de un campesino y le propone un trato: “Ponte este sombrero y a cambio yo daré tiempo a tu mujer. Cada vez que te lo pongas, ella tendrá más tiempo”. El campesino se pregunta cómo puede el forastero saber que su mujer está enferma y teme que sea el demonio, pero acepta porque ya no le queda nada más que intentar. No puede contárselo a ella, es parte del trato, que ella no sepa. Ocurre que, al ponerse el sombrero –un sombrero de la ciudad pasado de moda-, el campesino empieza a recibir la memoria de otro hombre que antes lo llevó. Poco a poco descubre, a

través de eso que ahora recuerda, que el otro es treinta y tres años más viejo, quizá esté muerto, en sus sueños el campesino empieza a pasar mucho tiempo entre personas muertas, mientras que la gente de su propio tiempo está separada de él como por un velo, un velo de tiempo, y lo miran con desconfianza. (Mayorga, 2020d, pág. 32)

Según Reyes Mate los mitos son historias que se cuentan y se oyen incesantemente por tanto quien pretenda negar el mito tendrá que acabar con las historias. El mito para el filósofo es el arte de insertar la verdad en la vida:

¿Acaso no callan las fabulaciones cuando se expone con objetividad la verdad de los hechos? Quien se creyera eso tomaría al mito por el umbral de la verdad. Nada de eso: el mito es el arte de integrar la verdad en el vasto mundo de la vida. Se puede y se debe distinguir entre saber de la ciencia y las historias del mito. El saber tiene que habérselas con la verdad y el error, en tanto que el mito, con la felicidad y la infelicidad. No son dos momentos del mismo proceso, ordenados jerárquicamente (el mito como pre-historia del *logos*, pudiendo solo este constituir la verdadera <<historia>>), sino distintos procesos con la misma cita: el vivir concreto. (Mate & Zamora, 2006, pág. 38)

Felicia y Salinas acuerdan llamar al escritor del libro que Felicia está aprendiendo “Pablo”. Aunque no llegaremos a saber con certeza quién es el autor del libro, el hecho de que pacten llamarlo Pablo nos remite al San Pablo descrito por Jacob Taubes, filósofo y profesor de la Universidad Libre de Berlín que, como Benjamin, veía en el mesianismo un motor para la redención. La mirada que tiene Pablo del hombre es fecunda para Benjamin y por consiguiente para Mayorga y su obra *El Golem*. Pablo sabía que había que mirar al primer hombre, a Adam, desde el segundo Adam, es decir, desde el Mesías que consiente la realización del hombre.

Esta mirada al presente desde el final no significa inyectar una dimensión utópica al presente (avisando al hombre de que vamos hacia mejor), sino poner sobre la mesa toda la miseria del presente al exponerla no como factum o destino sino como una frustración y, por tanto, desde un deseo de felicidad. La mirada mesiánica es la que nos permite ver la miseria del presente o del pasado como un atentado insostenible al derecho de la felicidad. (Reyes-Mate, 2006a, pág. 65)

Taubes temía que, propiciado por los filósofos nietzscheanos basados en la muerte de Dios se enterrara la idea del hombre tal y como se había conocido. El filósofo judío no estaba dispuesto a que eso ocurriera sin alertar al menos de la pérdida que dicho modo de

entender el mundo supone. La filosofía de Taubes se fundamenta en los conceptos bíblicos de apocalipsis y escatología y ello le bastará para explicar su visión del mundo a partir de la figura de Pablo.

[Pablo] es el lugar de grandes temas que desbordan el ámbito estrictamente religioso: universalismo y singularidad, ley y espíritu, don y gratuidad, transformación de la sabiduría en locura, status del acontecimiento, relación entre lo antiguo y lo moderno, lo político y lo impolítico. Cuando Pablo dice “Ya no hay más judío ni griego, ni esclavo ni libre, varón y hembra, pues todos vosotros hacéis todos uno, mediante el Mesías Jesús” (Gal3, 27 ?...) Está anunciándose una manera de entender la universalidad que, según Badiou, puede ser fecunda a la hora de pensar universalmente la universalidad, asignatura pendiente de la cultura occidental. (Reyes-Mate, 2006b, pág. 3)

En la pieza, Felicia señala que cuando el pensamiento de Pablo se despierta en ella se siente como si estuviera repitiendo un papel. Además, que tanto en *El traductor de Blumemberg* como en *El Golem* el ruido en la calle, la ciudadanía agitada vaya creciendo conforme avanza la pieza podría albergar la posibilidad de que ambas historias ocurran en un mismo tiempo, pero en distinto lugar. Un tiempo apocalíptico y mesiánico que encierra la posibilidad de cambio. Podríamos pensar el intento de Salinas de recuperar la memoria de Pablo por medio de la traducción de Felicia a través de la metáfora del cuento de *El Golem*, en el que los ciudadanos necesitan despertar a la criatura para que defienda la ciudad.

El Golem es un personaje de la tradición judía que aparece por primera vez en la Biblia (Salmos 139:16). Según la leyenda talmúdica Adán fue un Golem durante las primeras doce horas de su creación pues su cuerpo no tenía alma. La historia del Golem ha sido generalmente interpretada como el despertar espiritual de una persona. La historia más famosa del Golem es la del Rabino Judah Loew Ben Bezalel, un destacado pensador del Talmud que vivió a finales del siglo XVI en Praga y que formaba parte del Sacro Imperio Romano Germánico. Durante aquella época de reinado de Rodolfo II los judíos de Praga sufrieron numerosos ataques antisemitas y el Rabino creó una figura de barro para proteger al pueblo judío. Otra conocida historia es la de la creación del Golem por el Rabino Loew para proteger a los judíos durante la primavera de 1580.

A pesar de que en ambas historias los judíos fueron protegidos con éxito, la vida del Golem tuvo que ser interrumpida debido a su gran poder destructivo. Así la leyenda

popular cuenta que el rabino hubo de ocultar al Golem en el ático de su sinagoga de la que quedó prohibida su entrada. Cuando cientos de años después la sinagoga pudo ser explorada no se encontró nada, por ello se cuenta popularmente que el Golem se había convertido en polvo.

Todos estos datos, además de que la historia del Golem que Salinas cuenta a Ismael comience del siguiente modo: “Ismael- Empieza hace mucho tiempo, muchas veces treinta y tres años” (Mayorga, 2020d, pág. 28), me lleva a pensar que, quizá, Pablo deba ser despertado por medio de Felicia para que frene la barbarie que está surgiendo en el sótano de Berlín. Mientras que Blumemberg se presenta como otro Mesías cuya palabra debe de extenderse para que la barbarie vuelva a ocurrir, en Felicia se extiende la palabra de un profeta que murió hace muchas veces treinta y tres años. Ambos personajes se presentan para cambiar el rumbo de la historia.

Así podemos pensar la traducción como movimiento que tense y descomponga la historia universal tal y como la entendemos. Mientras que el trabajo del historiador fija los hechos y los hace inmutables, el traductor puede volver una y otra vez al original para descubrir detalles que en su momento pasaron inadvertidos. El traductor es un *flaneur* que se pasea esperando ser asaltado por algo de lo que ayer no dio cuenta. La traducción no puede ser entendida como simple reproducción del original sino como una transformación, un perfeccionamiento de esta.

La traducción benjaminiana se opone al progreso pues para que sea posible el gesto de traducir es necesario volver una y otra vez al original, es decir, visitar una y otra vez la historia para dejarse asaltar por su aura, por su ser espiritual, por la experiencia perdida.

Pensar la historia desde la caída es entender que no hay hechos más importantes que otros. Que la historia no se puede concebir como historia lineal pues "Nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia" (Benjamin, 2008c, págs. 178-179). Juan Mayorga se aleja en su dramaturgia tanto del historicismo, -pues el tratamiento científico de la historia elimina todo lo que no sea conocimiento riguroso de los hechos y, “la verdad es relativa, como la historia” (Reyes-Mate, 2006a, pág. 44)-, como de la actualización de la historia pues conllevaría a la banalización de hechos y “la historia es no sólo de hechos, también de no hechos” (Reyes-Mate, 2006a, pág. 45). Mayorga huye de la tentación de hacer un teatro historicista a la vez de actualizar el pasado. “Sólo donde muere la intención nace la lengua, que sólo donde muere la intención habla la lengua como lengua” (Collingwood-Selby, pág. 118). La muerte de la intención es abordada por

Mayorga desde la *zona gris*, evitando las dicotomías, la simplificación del bien y del mal, dejando que los acontecimientos se comuniquen con él a través del aura portadora de una experiencia que traduce en forma de texto teatral.

5.4.7. El surgimiento del doble como lo siniestro reprimido

En un ensayo de 1919 titulado *Lo siniestro*, Freud expone que entre los terrores más arraigados a la infancia se encuentran el miedo a que pueda surgir una copia de nosotros mismos y a que nuestra psique sea ocupada por los pensamientos de alguien más. Según Freud, en español “umheimlich”, es decir, siniestro, es traducido como sospechoso de mal agüero (Tollhausen, 1889, como se citó en Freud, 2001) así como en hebreo el término coincide con demoníaco, espeluznante.

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. (Freud, 2001, pág. 2746)

La posibilidad del surgimiento del doble en *El traductor de Blumemberg* aparece tras el pronunciamiento de la cita “el enemigo es nuestra pregunta en cuanto forma” (Mayorga, 2014, pág. 25) y es acentuado con la metáfora del surgimiento de un ojo que podría ser una alegoría de una nueva mirada, de un nuevo juicio sobre lo que se está diciendo:

Blumemberg- Worüber lachst du?

Calderón- Me pareció ver un ojo.

Blumemberg- Ein Auge?

Calderón- Un ojo enorme. Como si nos mirase gente. Niños. Como si fuésemos pasajeros de un tren de juguete. (*Se sienta ante la máquina. Habla con dificultad:*) "Der Feind ist unsere einzige Frage als Gestalt". (Mayorga, 2014f, pág. 21)

A pesar de mi resistencia a la explicación desde el psicoanálisis, me gustaría ahondar un poco más en la procedencia de la angustia que suscita el otro y me parece que una interpretación del enemigo desde *Lo siniestro* (1919) de Freud que, dicho sea de paso, tiene un carácter altamente teatral, puede alumbrarnos en cuanto a la figura del enemigo como encarnación de los temores internos del individuo. Además, esta relación me parece fructífera porque a pesar de que la pesadilla de Felicia se desencadene desde la transcripción de un libro, es decir, la pesadilla es desencadenada por las palabras, como también ocurre en *La intérprete*, lo siniestro surge a la vez que su doble, una figura que convivirá con ella y con la que compartirá su psique. “Están sacando una copia de unos en otros” (Mayorga, 2020d, pág. 21).

Así las palabras calarán más o menos en los distintos personajes según sus resistencias para comunicarse con su doble. La pérdida de la identidad de Felicia o, mejor dicho, la adquisición de su doble identidad, primero se manifiesta en la pérdida de la noción del tiempo. Como le pasaba a Pablo, le empieza a doler el brazo izquierdo incluso tiene pesadillas tan fuertes que tiene miedo a dormir debido a que cuando duerme no son sus sueños los que sueña. Esto se pone de relieve en las escenas cinco y ocho con las acotaciones “Sueño del cuerpo de Felicia” (Mayorga, 2020d, pág. 18&25). Incluso tararea una canción que nunca había escuchado, cambia su letra y empieza a soñar con combinaciones de los números cinco, ocho y uno que, dicho sea de paso, se encuentran presentes en la mayoría de las piezas del autor.

Para Salinas, traducir es escuchar, es decir, ser vulnerable ante la palabra de los demás, por ello a través de la traducción surge el doble. Surge un espacio de pensamiento que anteriormente no se había habitado y esto conlleva un riesgo: la posibilidad de cambio.

Salinas- ... En la palabra escrita o pronunciada hay algo que solo pertenece a quien la dibuja o la dice. Eso, que no se deja traducir, es lo más importante. Por eso, lo más difícil es traducir dentro de tu propia lengua. Todos somos traductores los unos de los otros, y cada uno de sí mismo, pero casi siempre traducimos mal. Escuchar es difícil, y traducir es escuchar. Nadie te conoce como tu traductor, si escucha bien. Estás expuesto ante él, puede observarte como nadie puede observarte. Ve la palabra y su sombra. Es tu sombra. No hay otro traductor en el hospital, pero se le dará uno si usted lo desea. ¿Podemos continuar? (Mayorga, 2020d, pág. 23)

Freud comienza su ensayo desde la imposibilidad de dar una definición unánime a la palabra “unheimlich” debido a que la capacidad para experimentar lo siniestro surge de una forma dispar en los distintos individuos, es una cualidad sensitiva. Aun así, define lo siniestro como, “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2001, pág. 2747). Es decir, algo se torna siniestro cuando lo familiar, que creíamos bien conocido, expresa un carácter que hasta ese momento permanecía oculto. El doble surge en Felicia como desplazamiento de sus pensamientos provocado por los pensamientos de otro. Es decir, lo familiar, las calles, las personas, se tornan extrañas por la colonización de la mirada de Pablo. Su lengua se ve exiliada a partir de los recuerdos de Pablo.

Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (Freud, 2001, pág. 2748)

Jentsch ubica en la incertidumbre intelectual la condición indispensable para que surja en el individuo el sentimiento de lo siniestro. Para Jentsch lo siniestro lleva intrínseca el desconcierto, la pérdida. “Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro” (Freud, 2001, pág. 2765). Es decir, cuanto más seguro esté un hombre de sus convicciones tanto más incómoda se tornará la duda ante ellas.

El texto -o debería más bien decir "la lengua"-, llama, y quien se deja llamar se entrega al vértigo de un acercamiento que descontrola, que descubre la diferencia en el centro mismo de la identidad y hace, por tanto, impensable cualquier apropiación. Quien se deja llamar camina por las calles de una ciudad que la mirada no logra dominar, debe someterse al poder de su perpetua transformación y a la nostalgia de aquello que le sale al paso. (Collingwood-Selby, 1997, pág. 6)

Felicia se pierde caminando siempre en la misma dirección de la ciudad donde llega a un puente, metáfora como ya sabemos de la cita entre dos tiempos. Ella no entiende la lengua del libro que tiene que aprender por eso tiene que acercarse mucho a él para copiar el gesto, tiene que dibujar las palabras, lo que hace que su posición ante el manuscrito sea vulnerable. Comprende entonces la experiencia con que fueron escritas y esto se apodera de ella, de su forma de ver, de sentir. La memoria de las palabras que asimila se expande

en lo más profundo de su ser cambiando su forma física. En esta hipérbole el autor nos muestra el poder transformador de la traducción, del lenguaje, de la memoria.

Lo mismo ocurre en *El traductor de Blumemberg*, conforme avanza la trama Calderón ya no necesita a Blumemberg, no necesita de un texto, sino que la memoria del texto que ha traducido a su lengua le da las pistas necesarias para terminar la historia. Calderón aprende la memoria de Blumemberg por medio de la traducción. La lengua es lugar de experiencia antes que comunicación. Felicia y Calderón aprenden la experiencia de los autores que traducen, pero mientras que a Felicia le invade por medio del lenguaje la experiencia de la muerte propia, de la vulnerabilidad, la maldad del tercer Reich va ocupando cada parte de Calderón.

También Sonia, en *La intérprete*, se enfrentará a la escucha de un conferenciante nazi que hará que surja la posibilidad de la vileza dentro de ella. Mientras que Sonia tendrá miedo de que las palabras que escucha del conferenciante se apoderen de ella, parece que a Calderón no le afecta de la misma manera pues durante toda la pieza es consciente del ruido que se extiende en Alemania desde que Blumemberg está allí. Por ello escribe el libro, le roba las palabras para después destruirlas, pero no hay una transformación sustancial en su forma de pensar, quizá esto ocurra porque su boca repele la lengua a causa de ser judío. Quizá su memoria sea la más fuerte de los tres personajes debido a la barbarie que aconteció en su pueblo.

Calderón- Lo entiendo, y lo leo, claro, pero no lo hablo. No consigo hablarlo. Mi boca lo rechaza. Incluso escucharlo me hace daño. Su sonido. Hay algo en mí que rechaza ese idioma. (Mayorga, 2014, pág. 11)

Calderón y Sonia luchan contra la palabra portadora de violencia, pero Felicia no puede más que rendirse ante la palabra del Mesías lo que hará que su apariencia física vaya mutando hasta convertirse en Pablo. Felicia se convierte en el Ángel de Klee que mira al pasado horrorizada por las víctimas de la historia

No soy un profeta ... No soy un profeta, solo estoy aquí para contar lo que he visto. Lo que he visto es angustia y rabia. No soy un profeta, pero sé que nuestra primera tarea será soportar la visión de lo que va a suceder. No hay guerra más cruel que la civil, en que cada bando niega la humanidad del enemigo. ... Por todas partes se extienden nuevas formas de coacción. Sin embargo, también nosotros contamos con nuevas fuerzas para luchar por la libertad. Intentarán comprarnos, nos difamarán -nos llamarán violentos, porque ellos quieren seguir

decidiendo qué es justicia y qué es violencia-, nos perseguirán, pero no tenemos nada que temer, ya hemos pasado el tiempo de la prueba. Estamos dispuestos a morir solos. ... Nuestra mirada es triste porque guarda memoria del dolor de los que nos precedieron. Nuestra mirada es alegre porque hoy podemos redimirlos. Nuestra mirada es orgullosa porque los tiranos no tienen autoridad sobre nosotros. Nos ordenarán callar y seguiremos preguntando. En medio de tantas lenguas mendaces, hablamos un idioma viejo y nuevo. Hemos sido esperados. Los humillados de ayer y de hoy esperan nuestro pronunciamiento. Pronunciaremos palabras antiguas que por fin tienen una oportunidad. Aquella que no digamos hoy, puede perderse para siempre. Aquel combate que no demos hoy, quizá ya no se dará nunca. Retroceder ya no es posible, porque no hay casa a la que volver. ¿Quiénes son esos que se atreven a amenazar nuestro orden?, se preguntan los tiranos. No dejaremos que encuentren respuesta. Cuando lleguen a saber quiénes somos, su tiempo ya habrá acabado. (Mayorga, 2020d, págs. 38-39)

Así para Freud “unheimlich [siniestro] sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (2001). En cambio, Heimlich, familiar, designaría un lugar libre de fantasmas. Es curioso que precisamente en las tres obras todo se desencadene a partir de la llegada de los fantasmas. Lo siniestro para Freud surge de la desconfianza hacia el pensamiento, de la incertidumbre intelectual, pues no poder llegar a comprender un hecho lo sitúa en el plano de lo mágico, de lo fantasmal, de lo inexplicable. *El Golem* finaliza con un diálogo entre Felicia y su doble en el que expresa la incertidumbre ante sus pensamientos, no sabe si sus pensamientos le pertenecen, un doble que la pone en peligro. Un doble que le habla a ella, pero también al público. ¿Cuántos somos? Pregunta Felicia: “- ... Somos uno al que quieren romper el cuerpo y la conciencia. Uno al que quieren expulsar de todas partes y de sí mismo. Uno que solo tiene una oportunidad” (Mayorga, 2020d, pág. 37).

- No sé quién eres.

- No sabes quién soy porque yo ya no estoy aquí y tú no estás aquí todavía, pero el camino a este lugar solo lo conocemos tú y yo. No sabes quién soy, pero sabes de mí cosas que yo olvidé o nunca supe. No sabes quién soy, pero la canción que cantaba, solo ahora la entiendo, al oírla en tus labios.

- Estas palabras que recibo de ti, ¿ya eran una copia? ¿Repito la copia de una copia? ¿Cuándo fueron escritas por primera vez? ¿Cuántos somos? ¿Solo somos un cuerpo? (Mayorga, 2020d, pág. 37)

En *La intérprete* ocurrirá algo parecido: Sonia, que no puede huir de las palabras que ha oído del conferenciante nazi termina volviendo al lugar donde empezó la pesadilla, la cabina de traducción, para iniciar una conversación consigo misma, o con su doble, con lo siniestro reprimido. La idea de la lucha con el doble es acentuada con la presencia de la historia de un luchador de boxeo. Así, el ring se encuentra presente en la obra en dos niveles: en su cabeza y en el escenario.

Sonia- La vi sufrir. Sufrí por usted.

Sonia- Me sentía tonta, rabiosa, por no entender. Me parecía que tampoco usted entendía del todo. Es la primera vez que pronunciaba esa conferencia, ¿verdad?

Sonia- ¿Cree que la pronuncié para usted? ¿Cree que la estaba esperando a usted y, al reconocerla, dije lo que dije, para usted?

Sonia- Me sentí utilizada. Violada.

Sonia- Usted pudo salir de esa caja y decir a todos, claramente: “No soy capaz de este trabajo”. También pudo guardar silencio. Si no se atrevía a lo uno ni a lo otro, pudo fingirse enferma e irse. Pero decidió quedarse y traicionar su oficio, traicionarme a mí, traicionar a los que habían venido a escucharme. ¿Para protegerlos? No. Usted no quería proteger a la gente, quería protegerse a sí misma. ... Desde la primera frase te diste cuenta de que también tú estabas hablando, de que por primera vez en tu vida estabas hablando realmente. ... Tienes miedo por las personas que quieres. Miedo de eso que se extiende desde tu interior. De quien tienes que proteger a los demás es de ti misma. (Mayorga, 2020j, págs. 18-19)

Pero llegando al final del presente trabajo y volviendo a la pregunta del enemigo en cuanto forma, es decir, a la pregunta acerca de mi doble reprimido, el doble también pudiera ser “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias la ilusión del libre albedrío” (Freud, 2001, pág. 2750).

El temor al doble de la infancia no tiene por qué desaparecer en la etapa adulta pues puede adquirir nuevos contenidos en las fases posteriores de la transformación del yo. Freud se

refiere al desarrollo de la conciencia como una instancia particular que se opone al resto del yo, como la autoobservación y la autocrítica que “cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia” (Freud, 2001, pág. 2760).

A través del teatro de Mayorga el espectador experimentará las piezas como si estuviera ante un espejo de una forma inesperada. Ese sobresalto es lo que aterroriza a Calderón, Sonia y Felicia, la posibilidad de ser algo que no sabían que podían ser. El teatro como como retorno de lo reprimido, como lugar de la catástrofe, pues allí descubrimos que no somos uno, donde a través de las palabras de un actor se hacen tangibles nuestros miedos más ocultos.

Ahora bien, llegados a este punto, el lector podría pensar que, aunque los hechos que ocurren en escena son siniestros para los personajes, no tendrían por qué serlo para el espectador pues como expresa Freud lo siniestro en la ficción se da de forma distinta que en la vida real. El espectador-lector adapta su juicio a las condiciones de la realidad ficticia que el autor propone y puede considerar la presencia de los espíritus o fantasmas como justificados si la realidad que el poeta propone los acepta como algo familiar. Así la presencia del fantasma en *Hamlet* pudiera resultar lúgubre y extraña pero no siniestra. O la presencia de seres fantásticos en *El sueño de una noche de verano*, donde el poeta adapta la realidad de la pieza al terrero fantástico. Otra cosa sería, y aquí se da el caso de *La colección*, *El cartógrafo*, *Angelus Novus*, *El traductor* y *El Golem* que las piezas se desarrollen en una realidad común:

en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. (Freud, 2001, pág. 2768)

Con este juego reaccionamos ante la ficción como ante la realidad, una vez que el espectador es consciente de la intención de crear el sentimiento de lo siniestro del autor ya es tarde porque la obra ha cumplido su cometido. Freud termina su ensayo expresando que este efecto de lo siniestro no es puro en la ficción pues proviene del engaño y que el lector sea consciente de ello lo aleja de la incertidumbre. “Nos queda un sentimiento de insatisfacción, una especie de rencor por el engaño intentado” (Freud, 2001, pág. 2768). A lo que me gustaría añadir que precisamente este sentimiento de engaño pone de relieve la ficcionalidad de lo ocurrido en escena y podría ser pensado como elemento de

extrañamiento que mantiene al espectador en la reflexión crítica con un pensamiento dialéctico. Por tanto, será más fácil sacar una moraleja de la fábula que sirva como conocimiento y experiencia en el mundo real en el que siempre puede revelarse lo siniestro. Donde la posibilidad de desdoblamiento siempre está latente en el teatro.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2008a). Caracterización de Walter Benjamin. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008b). *Crítica de la cultura y sociedad I*. (M. Sacristán, Trad.) Madrid: Akal.
- Agamben, G. (marzo de 1998). ¿Qué es un campo? *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*(2), 50-60.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. (A. G. Cuspinera, Trad.) Valencia: Pre-Textos.
- Alirangues, M. (2019). Sobre la memoria negativa. Una lectura de Austerlitz de W. G. Sebald a la luz de La estética de la resistencia de Peter Weiss. *Lo Sguardo. Revista di filosofia*, 2(29), 336-357.
- Améry, J. (2001). *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-textos.
- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. (C. Ribalta, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Arendt, H. (2005). *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*. (M. Candel, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Arteta, A. (Septiembre de 2010). Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente. *Claves de Razón Práctica*(205).
- Barrientos, J. L. (2016). Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de Himmelweg). En J. L. Barrientos, *Análisis de la dramaturgia española actual* (págs. 225-264). Madrid: Ediciones Antígona.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. (F. G. Aramburu, Trad.) México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1934). El autor como productor. París: Instituto para el estudio del fascismo.

- Benjamin, W. (1966). *Brecht. Ensayos y conversaciones*. (M. Rein, Trad.) Montevideo: Arca Editorial.
- Benjamin, W. (1971). *Ángelus Novus*. Barcelona: La gaya ciencia.
- Benjamin, W. (1971). La tarea del traductor. En W. Benjamin, *Ángelus Novus* (págs. 127-143). Barcelona, Buenos Aires: Edhasa.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. (J. Aguirre, Trad.) Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. (J. M. Millanes, Trad.) Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). Para una crítica de la violencia y otros ensayos. En W. Benjamin, *Iluminaciones IV* (R. Blatt, Trad.). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998). *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. (I. H. Baquero, L. F. Castañeda, & F. Guerrero, Trads.) Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008a). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. B. Muñoz, Trad.) Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008b). *Obras. Libro I* (Vol. 2). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008c). Sobre el concepto de Historia. En W. Benjamin, *Obras. Libro I*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2009). *Obras. Libro II* (Vol. 2). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010a). El origen del Trauerspiel alemán. En W. Benjamin, *Obras, libro I* (Vol. 1). Madrid: Adaba.
- Benjamin, W. (2010b). *Obras. Libro IV Vol. I*. Madrid: Ababa.
- Benjamin, W. (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. (F. Ortega, Trad.) Palma, España: Centellas.
- Bettelheim, B. (1981). *Sobrevivir: El holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica.
- Bravo, J. (14 de Octubre de 2006). Juan Mayorga regresa al instituto en su obra «El chico de la última». *ABC*.

- Bravo, J. (25 de febrero de 2014). Juan Mayorga, en ocho escenas. *ABC*. Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de <https://www.abc.es/cultura/teatros/20140223/abci-juan-mayorga-arte-entrevista-201402221902.html>
- Brecht, B. (1992). *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. (J. Willet, Trad.) Nueva York: Hill and Wang.
- Brecht, B. (2015). *Escritos sobre teatro*. (G. Dietrich, Trad.) Barcelona: Alba.
- Bredenkamp, H. (6 de marzo de 2017). *La estima de Walter Benjamin por Carl Schmitt*. (JAVBSG, Editor) Recuperado el 1 de noviembre de 2021, de La noche del mundo: <https://nochedelmundo.wordpress.com/2018/05/26/la-estima-de-walter-benjamin-por-carl-schmitt-por-horst-bredenkamp/>
- Broncano, F. (2011). *La estrategia del Simbionte. Cultura material para nuevas humanidades*. Salamanca: Delirio S.L.
- Broncano, F. (2020). *Conocimiento expropiado. Epistemología política y democracia radical*. Madrid: Akal.
- Brown, R. (1998). *Prejuicio: su psicología social*. (A. Gómez, & M. Soledad, Trads.) Madrid: Alianza.
- Bruckner, P. (1996). *La tentación de la inocencia*. (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. (M. L. Seoane, Trad.) Buenos Aires: Interzona.
- Buck-Morss, S. (1981). *Los orígenes de la dialéctica negativa*. Madrid: Siglo XXI.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la medusa*(25), 55-99.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor.
- Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. *Stanford University Press*.
- Butler, J. (Primavera de 2001). Giving an account of oneself. *Diacritics*, 31(4), 22-40. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/1566427>
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. (M. J. Pérez, Trad.) Madrid: Paidós Básica.

- Castellano, T. (2016). *Distracción, Shock, Interrupción: La recepción de Walter Benjamin en las prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Collingwood-Selby, E. (1997). *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago de Chile: ARTES-LOM.
- Cornago, O. (2006). Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el autor sacramental y la escena contemporánea. *Hispanic Review*, 19-38.
- Craig, G. (8 de Junio de 2020). 'Angelus novus', de Juan Mayorga: «Palabras para vencer al miedo». *El Heraldo de Henares*.
- Díaz, W. (2001). La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett. *Literatura: teoría, historia, crítica* 3, 86-105.
- Díaz-Pavón, J. C. (16 de diciembre de 2017). Aristotelismo y antiaristotelismo en Himmelweg, de Juan Mayorga. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*(16), 195-219.
- Ferlosio, R. S. (22 de Enero de 2009). Pecios. El Mal es un comodín ideológico. *El País*, pág. 33.
- Ferrín, A. G. (2013). Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en El cartógrafo de Juan Mayorga. *Escritura e imagen*, 9, 221-236.
- Forster, R. (2017). *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Freud, S. (2001). Lo siniestro. En S. Freud, *Obras completas* (L. L. Torres, Trad., Epub ed., págs. 2745-2769). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fricke, M. (2007). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. España: Herder.
- Galcerá, D. (2014). *Primo Levi y la Zona Gris*. (M. R. Rupérez, Ed.) Barcelona: Filosofia Teorètica i Pràctica. Universitat de Barcelona.
- Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Benjamin. *Constelaciones*, 158-185.

- Gómez, G. S. (mayo-agosto de 2008). Tiempos de memoria, tiempos de víctimas. *análisis político*(63), 3-21.
- Hobbes, T. (2013). *Del ciudadano y Leviatán*. (M. Sánchez, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Jacotot, J. (1830). *Journal de l'émancipation intellectuelle*.
- Kafka, F. (2005). Ante la ley. En F. Kafka, *Ante la ley: Escritos publicados en vida* (J. J. Bardelli, Trad.). Barcelona: Debolsillo.
- Kant, I. (2013). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. México D.F.: Porrúa.
- Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- Kracauer, S. (1995). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. París: Gallimard.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Leslie, E. (2007). *Walter Benjamin*. London: Reaktion Books.
- Levi, P. (2002). *The Black Hole of Auschwitz*. (M. Belpoliti, Ed., & S. Wood, Trad.) Cambridge UK: Polity Press.
- Levi, P. (2003). *Si esto es un hombre* (3 ed.). (P. G. Bedate, Trad.) Barcelona: Muchnik Editores.
- Levi, P. (2005). La tregua. En P. Levi, *Trilogía de Auschwitz* (P. G. Bedate, Trad.). Barcelona: El Aleph.
- Levi, P. (2010). *Vivir para contar*. Barcelona: Alpha-Decay.
- Levi, P. (2017). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Península imprescindible.
- Levi, P. (2020a). Auschwitz, ciudad tranquila. En P. Levi, *Cuentos Completos* (págs. 823-827). Barcelona: Península.
- Levi, P. (2020b). El rey de los judíos. En P. Levi, *Cuentos completos* (B. Moreno, Trad., págs. 654-655). Barcelona: Península.
- Levi, P. (2020c). Las dos banderas. En P. Levi, *Cuentos completos* (M. Izquierdo, Trad., págs. 836-839). Barcelona: Península.
- Levi, P. (2020d). Última Navidad en Guerra. En P. Levi, *Cuentos completos* (M. Izquierdo, Trad., págs. 828-835). Barcelona: Península.

- Levi, P. (2020e). Vanadio. En P. Levi, *Cuentos completos* (C. M. Gaité, Trad., págs. 566-578). Barcelona: Península.
- Liesa, C. R., & Kramarz, A. (junio de 2009). Charles Yves ZARKA, Un detalle nazi en el pensamiento de Carl Schmitt,. *Derechos y Libertades*(21), 285-292.
- Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Lucca, J. (Agosto de 2009). Walter Benjamin y Carl Schmitt. Palabras cruzadas de un diálogo mudo en un tiempo agitado. *Revista de filosofía (Maracaibo)*, 27(62), 89-113. Recuperado el 2 de noviembre de 2021
- Lumière, É. (2020). Enfrentarse al pasado. Judaísmo en el pensamiento y el teatro de Juan Mayorga. En E. Burel, & P. Merlo-Morat, *Juan Mayorga: filosofía y religión* (págs. 53-67). Lyon: GRIMH.
- Mansilla, A. B. (1997). El enemigo, nuestra pregunta. *Revista colombiana de Psicología*, 162-165.
- March, R. T. (2014). *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. (D. p. Turó, Ed.) Valencia: Universitat de València. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació.
- Marrugat, J. (2018). Palabra, verdad y mentira en el teatro de Juan Mayorga. *HBS* 95(5), 501-517. doi: <https://doi.org/10.3828/bhs.2018.29>
- Martínez, J. M., & Mayor, C. B. (1991). Walter Benjamin, el angelus novus como alegoría de la Historia. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*(5), 47-67.
- Mate, M. R., & Zamora, J. A. (2006). *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*. Barcelona: Anthropos.
- Mayorga, J. (1993). El estado de excepción como milagro: de Donoso a Benjamin. *Éndoxa: Series Filosóficas*(2), 283-301.
- Mayorga, J. (1998). Shock. *Primer acto*(273), 124.
- Mayorga, J. (1999a). *Angelus Novus*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (1999b). El dramaturgo como historiador. *Primer Acto*(280), 8-10.

- Mayorga, J. (2003a). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.
- Mayorga, J. (2003b). *Sonámbulo*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (16 de Marzo de 2007). *Jorge Eines. Maestro de actores y Director de Teatro*. Recuperado el 30 de Octubre de 2021, de Tejido abierto teatro: <http://www.jorge-eines.com/portafolio/camino-del-cielo/>
- Mayorga, J. (2007). *Primera noticia de la catástrofe*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (31 de enero de 2008). Juan Mayorga busca a «La tortuga de Darwin» en las islas Galápagos. *ABC*. Recuperado el 27 de febrero de 2020, de https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400_noticia.html
- Mayorga, J. (2014). *El traductor de Blumemberg*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (2014a). Cartas de amor a Stalin. En J. Mayorga, *Teatro 1998-2014* (págs. 219-258). Segovia: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014b). El arte de la entrevista. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 683-726). Segovia: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014c). El chico de la última fila. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 425-474). Segovia: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014d). El crítico. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 573-600). Segovia: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014e). El jardín quemado. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 147-184). Segovia: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014f). *El traductor de Blumemberg*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (21 de mayo de 2014g). En el teatro el silencio se escucha. *Babelia*. (R. García, Entrevistador) El País.
- Mayorga, J. (2014h). Hamelin. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 385-424). España: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014i). La paz perpetua. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 513-546). España: La uÑa RoTa.

- Mayorga, J. (2014j). La tortuga de Darwin. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 475-512). Madrid: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014k). *Los yugoslavos*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (2014l). Reikiavik. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (págs. 727-764). España: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (2014m). Juan Mayorga: "La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos". (R. Blanco, Entrevistador) JotDown. Recuperado el 6 de Mayo de 2020, de <https://www.jotdown.es/2014/09/juan-mayorga-la-filosofia-no-es-una-disciplina-academica-es-un-plan-de-vida-todos-estamos-llamados-a-ser-filosofos/>
- Mayorga, J. (2016a). *Elipses. Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa.
- Mayorga, J. (8 de junio de 2016b). Juan Mayorga: las obsesiones de un matemático y autor de éxito. (R. García, Entrevistador) El País. Recuperado el 10 de diciembre de 2021, de https://elpais.com/cultura/2016/06/01/actualidad/1464795827_334601.html
- Mayorga, J. (2018). *El mago*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (2019). *Silencio. Razón del teatro*. Madrid: LauÑaRoTa.
- Mayorga, J. (2020a). 581 mapas. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 141-146). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020b). Concierto fatal de la viuda Kolakowski. En J. Mayorga, *Teatro para minutos* (págs. 5-6). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020c). *El cartógrafo*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020d). *El Golem*. Manuscrito inédito.
- Mayorga, J. (2020e). El guardián. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 29-32). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020f). Encuentro en Salamanca. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 66-70). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020g). Entre los árboles. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 165-185). Manuscrito.

- Mayorga, J. (2020h). Herencia. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 219-220). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020i). *La colección*. Manuscrito inédito.
- Mayorga, J. (2020j). *La intérprete*. Manuscrito inédito.
- Mayorga, J. (2020k). La mala imagen. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 15-22). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020l). Las cuentas de Carmencita. En J. Mayorga, *Teatro para minutos* (págs. 191-193). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020m). Legión. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 23-28). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020n). *Teatro para minutos*. Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020ñ). Una fracción. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 186-190). Manuscrito.
- Mayorga, J. (2020o). Voltaire. En J. Mayorga, *Teatro para Minutos* (págs. 135-140). Manuscrito.
- Mayorga, J. (29 de Mayo de 2020p). Juan Mayorga: "Echo de menos el teatro sobre todo como espectador". *Babelia. El país*. (M. Ordóñez, Entrevistador) Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de https://elpais.com/cultura/2020/05/28/babelia/1590652674_611932.html
- Mayorga, J. (2021). Conversaciones. Charla con Juan Mayorga. *CNTeatro México*. (M. Giménez, Entrevistador) Youtube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=mVNneU_3478&t=480s
- Morey, M. (1990). Kantspromenade. *Creación I*, 95-102.
- Neiman, S. (2001). Theodicy in Jerusalem. En S. E. Aschheim, *Hannah Arendt in Jerusalem* (págs. 65-90). Los Ángeles: University of California Press.
- Nietzsche, F. (1981). *La genealogía de la moral* (6 ed.). (A. S. Pascual, Trad.) Madrid: Alianza.
- Olszevicki, N. (2010). Benjamin y Adorno: una teoría de la crítica. *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*. Buenos Aires:

- III Seminario Internacional Políticas de la memoria. Centro Cultural Haroldo Conti .
- Pavis, P. (1982). *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. (S. Ramos, Ed.) *Performing Arts Journal Publications*.
- Prestifilippo, A. L. (2019). No cabe la vida correcta en un mundo falso. Ética y política en Adorno. *Daimon*(77), 21-36. doi:<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/283861>
- Proust, F. (1994). *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. París: Cerf.
- Puchades, X. (2006). *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*. (D. J. Turó, Ed.) Valencia, Tesis doctoral: Universitat de València.
- Rabinovich, S. (2007). Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico. *Acta Poética*, 1-2(28), 241-256.
- Rafecas, D. (2010). La ciencia del Derecho y el advenimiento del nazismo: el perturbador ejemplo de Carl Schmitt. *Revista sobre enseñanza del derecho*, 8(15), 133-163.
- Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. (N. Estrach, Trad.) Barcelona: LAERTES.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial SRL.
- Rastier, F. (2005). *Ulises en Auschwitz. Primo Levi el sobreviviente*. (A. Nuño, Trad.) Barcelona: Reverso.
- Reyes-Mate, M. (1991). Benjamin o el primado de la política sobre la historia. *Isegoría*(IV), 49-73.
- Reyes-Mate, M. (2006a). *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta.
- Reyes-Mate, M. (2006b). Retrasar o acelerar el final. Occidente y sus teologías políticas. En M. R.-M. Rupérez, *Nuevas teologías políticas : Pablo de Tarso en la construcción de Occidente* (págs. 27-64). Anthropos.
- Reyes-Mate, M. (2009). Primo Levi, el testigo. Una semblanza en el XX aniversario de su desaparición. *&cétera. Revista del Aula de Letras UC*, 80-121.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago: Palinodia.

- Ricoeur, P. (2006). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Roggerone, S. M. (2014). Walter Benjamin y Theodor W. Adorno: un contrapunto. *Papeles de trabajo*, 8(13), 190-209.
- Rojas, C. A. (Abril de 2012). Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte. (U. d. Chile, Ed.) *Revista Izquierdas*(12), 143-162.
- Ross, C. (Primavera de 2001). Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium. Rosemarie Trockel distracted eye. *October*(96), 86-110.
- Rüthers, B. (2004). *Carl Schmitt en el Tercer Reich*. (L. V. Borda, Trad.) Universidad Externado de Colombia.
- Sabogal, C. M. (2016). Lenguaje y alegoría. Modos de considerar el arte a partir de Walter Benjamin. *Revista Filosofía UIS*, 15(2), 139-155.
- Schmitt, C. (1968). *La dictadura*. (J. D. García, Ed.) Madrid.
- Schmitt, C. (1975). *Estudios políticos*. Madrid.
- Schmitt, C. (1985). *El concepto de lo político*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Scholem, G. (2007). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Shklar, J. (1984). *Ordinary Vices*. Cambridge: Harvard University Press.
- Shklar, J. (1998). The Liberalism of Fear. En J. Shklar, & S. Hoffmann (Ed.), *Political Thought and Political Thinkers* (págs. 3-21). Chicago: University of Chicago Press.
- Shklar, J. (2013). *Los rostros de la injusticia*. (A. G. Ruiz, Trad.) Barcelona: Herder.
- Simmel, G. (1977a). *Filosofía del dinero*. (R. G. Cotarelo, Trad.) Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Simmel, G. (1977b). Sociología. Estudios sobre las formas de socialización. *Revista de Occidente*, Madrid.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- Simmel, G. (enero-marzo de 2000). El conflicto de la cultura moderna. *Reis*(89), 315-330.

- Simmel, G. (2013). *Roma, Florencia, Venecia*. Madrid: Casimiro.
- Sontag, S. (2021). *Bajo el signo de Saturno*. (J. U. Trejo, Trad.) Debolsillo.
- Spooner, C. (2020). "Entre pucheros anda Dios" Epifanías en la obra de Juan Mayorga. En E. Burel, & P. Merlo-Morat, *Juan Mayorga: Filosofía y Religión* (págs. 105-117). Lyon: GRIMH.
- Stanojevic, S. (16 de Diciembre de 2013). Belgrado acoge hoy el estreno mundial de "Los Yugoslavos" de Juan Mayorga. *elDiario.es*. Obtenido de https://www.eldiario.es/politica/belgrado-estreno-yugoslavos-juan-mayorga_1_5112756.html
- Sucasas, A. (2020). Filosofía y Teatro, ida y vuelta: Una aproximación a Juan Mayorga. *Pensamiento*, 76(291), 1079-1100.
- Tello, A. M. (Octubre de 2016). El anarquismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. *Aufklärung. Revista de Filosofía*, 3(2), 55-68.
- Thiebaut, C. (1999). *De la tolerancia*. Madrid: Visor.
- Todorov, T. (2003). *Deberes y delicias. Una vida entre fronteras*. Buenos Aires: FCE.
- Torres, A. F. (2012). El público de teatro en la España del siglo XXI. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*(2). Recuperado el 2 de noviembre de 2021
- Vera, M. J. (2011-2012). La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en El chico de la última fila, de Juan Mayorga. *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*(34-35), 295-306.
- Waters, L. (1999). La peligrosa idea de Walter Benjamin. En S. Auserón, S. Frith, W. Godzich, L. O'brien, S. Reynolds, A. Ross, . . . L. Waters, L. Puig, & J. Talens (Edits.), *Las culturas del rock* (págs. 54-73). Valencia: Pre-Textos.
- Zamora, J. A. (1999). El concepto de fantasmagoría sobre una controversia entre W. Benjamin y T. W. Adorno. *Taula. Quaderns de pensament*(31-32), 129-151. Recuperado el 30 de 10 de 2021, de https://www.academia.edu/1938142/El_concepto_de_fantasmagor%C3%ADa_Sobre_una_controversia_entre_W_Benjamin_y_Th_W_Adorno

Zarka, I.-C. (2007). *Un detalle nazi en el pensamiento de Carl Schmitt*. (T. Bueno, Trad.)
Barcelona: Anthropos.

ANEXO I- OBRA, PUBLICACIONES, PREMIOS Y PUESTAS EN ESCENA^V

Nació en Madrid el 6 de Abril de 1965

- En Junio de 1988 se licenció en Filosofía en la U.N.E.D. y en Matemáticas en la U.A.M.

- Amplió estudios en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992).

- Se doctoró en Filosofía el 19 de Noviembre de 1997. Tesis doctoral: "La filosofía de la historia de Walter Benjamin", dirigida por el profesor Reyes Mate. En esta investigación se ocupa de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka. Calificación: Apto cum laude por unanimidad con premio extraordinario.

- Es académico de número de la Real Academia Española y de la Real Academia de Doctores de España, académico fundador de la Academia de las Artes Escénicas, socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española y miembro del Comité Científico de la Biblioteca Nacional de España.

- Estudió dramaturgia con diversos maestros, en particular con Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, así como en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres en su edición de 1998, en la que fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes.

- Ha sido miembro del consejo de redacción de la revista "Primer Acto" y fundador del colectivo teatral "El Astillero".

- Entre 1998 y 2004 enseñó Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha dado talleres de dramaturgia y conferencias sobre teatro y filosofía en diversos países.

^V Material cedido por Juan Mayorga a fecha de 11 de octubre de 2021.

- Es miembro de los grupos de investigación "El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa" y "La Filosofía después del Holocausto" dirigidos por el profesor Reyes Mate en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sus obras han recibido, entre otros, los premios Born, Enrique Llovet y Caja España.
- Premio Ojo Crítico de Radio Nacional en la temporada 1999-2000.
- Premio Nacional de Teatro 2007.
- Premio El Duende al creador más original 1988-2008.
- Premio Valle-Inclán 2009.
- Autor Homenajado en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos 2009.
- Premio La Barraca a las Artes Escénicas 2013.
- Premio Ceres 2013 al Mejor Autor Teatral.
- Premio Nacional de Literatura Dramática 2013.
- Premio Europa Realidades Teatrales 2016.
- Premio Chamaco del Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro al mejor dramaturgo internacional 2017.

Ensayos y artículos teóricos

Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin. Anthropos, Barcelona 2003.

Elipses. Uña Rota, Segovia 2016.

El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin. “Éndoxa” nº 2 (1993), pp. 283-301. Traducción al alemán de R. Markner: *Der Ausnahmezustand als Wunder. Von Juan Donoso Cortés über Carl Schmitt zu Walter Benjamin*; en: K. Garber (ed.), *Global Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 1017-1031.

Los tres caminos del contrabandista. Prólogo a *El traductor de Blumemberg*, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 19-22.

La humanidad y su doble. “(Pausa.)” nº. 17-18 (1994), pp. 158-162. Traducción al catalán de J. Roy: *La humanitat i el seu doble*, pp. 76-82.

Crisis y crítica. “Primer Acto” nº 262 (1996), p. 118.

Teatro y 'shock'. “Cuadernos de dramaturgia contemporánea” nº 1 (1996), pp. 43-44; “República de las Letras” Extra nº 6 (1997), pp. 79-80.

Estatuas de ceniza (conferencia pronunciada el 27 de junio de 1996 en la Universidad de Málaga). Versión italiana: *Staute di cenere*, en: Federica Frasca: *Altra cenere* (Edición biligüe), Aliena Editrice, Firenze 2004, pp. 68-71.

Shock. “Primer Acto” nº 273 (1998), p. 124.

'Shock' y experiencia. “Ubú” nº 4 (1998), p. 4.

El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso. En: M. Beltrán (ed.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Riopiedras, Barcelona 1998, pp. 223-239.

El viejo más bello del mundo. “El Cultural” (21 de Marzo de 1999), p.3.

El espectador como autor. “Primer Acto” nº 278 (1999), p. 122.

El dramaturgo como historiador. “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 8-10; segunda versión: en *Escribir para el teatro*, de S. Blanco y otros, MTAEC, Alicante 2007, pp. 141-155; también en: *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, ed. de Julio Checa, MEC, Madrid 2007, pp. 141-151; también en *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real, 2011, pp. 175-187. Edición electrónica: Contratiempo Editorial, 10 de noviembre de 2013, <http://www.contratiempohistoria.org/>. Traducción italiana de Antonella Mele: *Il drammaturgo come storico*. “Quaderno di drammaturgia internazionale I” 2012, pp. 67-78.

Cultura global y barbarie global. “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 60-62; en: J. Monleón (ed.), *Teatro y democracia*, AAT, Madrid 2001, pp. 71-78; en “El teatro de papel” nº 1, pp. 161-168.

Bulgákov: la necesidad de la sátira. “Nueva Revista” nº 66 (1999), pp. 134-141.

El poder como lo sueña el impotente. “Las puertas del drama” nº 0 (1999), p.41.

El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón. “Acotaciones” nº 3 (1999), pp. 20-36.

Teatro para después de la historia. En “El Cultural” (12 de Abril de 2000), p. 43.

De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso. En “El Cultural” (24 de Julio de 2001), p. 43; en “(Pausa.)” nº 24 (Julio de 2006), pp. 13-15; versión en inglés: “(Pausa.)” nº 24 (Julio de 2006), p. 190.

Ni una palabra más. En “Primer Acto” nº 287 (2001), pp. 14-16; en “ADE Teatro” nº 85 (2001), pp. 27-28; en: César Oliva (ed.), “El teatro español ante el siglo XXI”, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2002, pp. 285-288.

Misión del adaptador. En: Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, Fundamentos, Madrid 2001, pp. 61-66.

China demasiado tarde. “Teatra” nº 14-15 (2002), pp. 104-106.

El teatro es un arte político. “ADE Teatro” nº 95 (2003), p. 10; también en: *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real, 2011, pp. 198-199. Traducción italiana de Pino Tierno: *Il teatro è un’ arte politica*. “Quaderno di drammaturgia internazionale I” 2012, pp. 9-10.

Esta guerra no es una guerra lejana. En: “No a la guerra”, CC.OO. – U.G.T., Madrid 2003.

Teatro y verdad. En “Abril” (Octubre 2004), pp. 83-85; en “El teatro de papel” nº 1, pp. 157-160. / Versión en catalán: *Teatre i veritat*. En: “Transversal” nº 21 (2003), pp. 57-58.; también en *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real, 2011, pp. 188-190.

Tobías sin el ángel. En: “Blanco y Negro Cultural”, 25.10.2003, p. 24.

Herida de ángel. En: “Primer Acto” nº 300 (2003), p. 26.

“Natán el Sabio”: la Ilustración en escena. En: “Religión y tolerancia. En torno a *Natán el Sabio* de E. Lessing”, de J. Jiménez Lozano y otros, Anthropos, Madrid 2003, pp. 79-120.

El sexo de la razón: una lectura de “La dama boba”. En: Felipe B. Pedraza (ed.), “Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002”; CNTC, Madrid 2003, pp. 47- 59.

Sanchis y la memoria común. En: Las puertas del drama – Revista de la Asociación de Autores de Teatro-, nº 20, Otoño 2004, p. 36.

¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando!. En: Lope de Vega, “Fuente Ovejuna”, Proa, Barcelona 2005, pp. 27-30.

Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa (Publicado con el título “Esa música amarga”). “ABCD las artes y las letras” (21 de Mayo de 2005), pp.32-33.

El silencio del prisionero. En “La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la *Leyenda del Gran Inquisidor*”, de J. M. Almarza y otros, Anthropos, Barcelona 2006, pp. 125-126.

Stockmann contra todos. En: Henrik Ibsen, “Un enemigo del pueblo”, CDN, Madrid 2007, pp. 11-13; en: “Primer Acto” nº 317 (2007), pp. 7-9.

Voces en el desierto. En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 375-376.

Acerca de “Educar contra Auschwitz”, de Jean François Forges. En: “Raíces. Revista judía de cultura” nº 71(2007), pp. 29-30.

La extraña belleza de los números imaginarios. En: “Primer Acto” nº 315 (2006), pp. 128-9.

La representación teatral del Holocausto. En “Raíces” nº 73 (2007), pp. 27-30.; en “Abril” nº 39 (2010), pp.75-83; también en: también en *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real, 2011, pp. 191-197. Digital: www.HolocaustTheaterArchive.org

Escuchar sus nombres, defender nuestras almas. En “El perdón, virtud política. En torno a Primo Levi”, de E. Madina y otros, Anthropos, Barcelona, pp.33-34.

Mi padre lee en voz alta. En “Participación educativa” nº 8, pp. 145-147. <http://www.mepsyd.es/cesces/inicio.htm>

Esta noche Madrid es la ciudad más peligrosa. En “Acotaciones” nº 20, pp.164-166.

Un pequeño ser humano en una inmensa catedral. En “Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka”, de E. Barón y otros, Anthropos, Barcelona, pp. 91-92.

Un maestro de la muerte. En “El Cultural”, 5 de marzo de 2010, p. 37.

Enzo Corman, un utopiste du théâtre. En “Registres. Revue d'études teatrales”, Printemps 2010, pp. 150-152.

Elipses de Benjamin. Vol. 2 (2010).

Espiritualidad y subversión. En “Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila”, de R. Díaz-Salazar y otros, Anthropos, Barcelona 2010, pp. 111-112. En *Primer Acto* 342 (2012), pp. 57-58.

- El teatro piensa; el teatro da que pensar.* En “Primer Acto” nº 337 (2011), p. 16.
- Muertos sin tumba.* En “Primer Acto” nº 337 (2011), p. 17-19.
- Hacia una justicia general anamnética.* En “Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política” nº 45, julio-diciembre, 2011, 715-718.
- Teatro y cartografía.* Boletín Hispánico Helvético, volumen 19 (primavera 2012): 85-87.
- Un Quijote del siglo XX.* La Razón, 29 de abril de 2012, p. 81.
- ¿Quién escribe estas palabras?* “El ciervo” nº 734, pp. 12-13.
- ¿Quién escribe nuestras vidas?.* En ““La vida es sueño” de Calderón de la Barca”, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico nº 42, septiembre 2012, pp. 48-51.
- Muy lejos y muy hondo.* En: Pedro Calderón de la Barca, “La vida es sueño”, CNTC, Madrid 2012, p. 11.
- La carga crítica de Calderón.* En: “El Cultural”, 12-18 de octubre de 2012, p. 40.
- Cuerpos diferentes.* En: “Primer Acto” nº 344, pp. 153-154.
- Lo que espero de la crítica.* En: “Teatro. La revista del complejo teatral de Buenos Aires” nº 114, (mayo 2013), pp. 68-69.
- Theatrical cartography of a space of exception.* En: Estela Schindel y Pamela Colombo (eds.), “Spaces and the Memories of violence: Landscape of Erasure, Dissappearance and Exception”, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 91-93.
- Pensar desde la memoria del sufrimiento (Sobre La piedra desechada de Reyes Mate).* En “Pasajes de pensamiento contemporáneo” (Otoño 2014), pp. 155-157.
- Razón del teatro. Discurso de ingreso a la Real Academia de Doctores de España* (4 de mayo de 2016).
- Todos somos contemporáneos.* En: “Primer Acto” nº 352, pp. 114-116.

El autor director. En: “Las puertas del drama” nº 55.

(Con Reyes Mate) *Los avisadores del fuego.* “Isegoría” nº 23 (2000), pp. 45-67; en: Reyes Mate (ed.), “La filosofía después del Holocausto”, Riopiedras, Barcelona 2002, pp. 77-104; en: Esther Cohen (ed.), “Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia”, Siglo XXI, México D.F., pp. 13-37.

- Ha publicado además artículos sobre Lope de Vega, Antonin Artaud, Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller, Valère Novarina, José Sanchis Sinisterra y Ernst Jünger, entre otros.

- Textos teatrales publicados o estrenados

Siete hombres buenos -Accésit del premio Marqués de Bradomín 1989-.

Ediciones: 1) “Marqués de Bradomín 1989”, Instituto de la Juventud, Madrid 1990, pp. 97-185; 2) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puesta en escena: 7 de febrero de 2020, Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con dirección de Rafael Rodríguez.

Más ceniza -Premio "Calderón de la Barca" 1992, ex aequo-.

Ediciones: 1) “Primer Acto” nº 249 (1993), pp. 49-87; 2) “Calderón de la Barca 1992”, Ministerio de Cultura, Madrid 1994, pp. 7-72; 3) Visor, Madrid 1996; 4) Digital: Novalibro.com; 5) “Pygmalion” nº 5 (2013), pp. 117-158; 6) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puestas en escena: 1) 20 de Mayo de 1994, Sala Cuarta Pared –Madrid-, con dirección de Adolfo Simón; 2) 26 de Noviembre de 1997 en la Casa del Teatro de Valera (Venezuela), por el TNJ-Núcleo Valera, con dirección de Javier Yagüe.

Lectura dramatizada: 9 de Marzo de 1994, Sala Manuel de Falla S.G.A.E. - Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al inglés de David Johnston: *Hamlyn*. Puesta en escena: 22 de abril, The Space –Londres-, con dirección de Sandra Maturana.

Traducción al italiano de Federica Frasca: *Altra cenere* (Edición biligüe), Aliena Editrice, Firenze 2004.

El traductor de Blumemberg.

Ediciones: 1) “Nuevo Teatro Español” nº 14, Ministerio de Cultura, Madrid 1993, pp. 25-84; 3) “Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor

de Blumemberg”, La Avispa, Madrid 2003, pp. 73-111; 3) Digital: www.parnaseo.uv.es; 4) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puesta en escena: 16 de Agosto de 2000, Teatro Nacional Cervantes –Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras.

Lecturas dramatizadas: 1) 27 de Marzo de 1994, Teatro María Guerrero - Madrid-, con dirección de Joaquín Vida; 2) 10 de Agosto de 2000, ICI – Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras; 3) 1 de Marzo de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al checo de Jiri Kasl: *Prekladatel Blumemberg*. L. Marek, Praga, 2016.

Traducción al griego de Leonidas Karatzas: Kastaniotis, Atenas, 2004, pp. 147-202.

Traducción al inglés de Simon Breden: *Blumemberg’s Translator*. Lectura dramatizada: 3 de Octubre de 2007, Soho Studio –Londres-, con dirección de Simon Breden.

Traducción al italiano de Ilaria Panichi: *Il traduttore di Blumemberg*. Lectura dramatizada: 11 de Septiembre de 2004, Piccolo Teatro – Teatro Grassi – Milán-, con dirección de Andrea Taddei.

Traducción al portugués de Antônio Gonçalves: *O tradutor de Blumemberg*. En: “Artistas Unidos” n° 10, pp. 118-131. Lectura dramatizada: 20 de Octubre de 1997, Teatro da Aliança Francesa –Botafogo-.

El sueño de Ginebra.

Ediciones: 1) “Panorámica del teatro español actual”, de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Fundamentos, Madrid 1996, pp. 95-114; 2) “Monólogos de dos Continentes”, Corregidor, Buenos Aires 1999, pp. 225-249; 3) “Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg”, La Avispa, Madrid 2003, pp. 51-72.

Puesta en escena: 4 de Septiembre de 1996, Sala Cuarta Pared -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Lectura dramatizada: 29 de Mayo de 2002, Bodegas El Pimpi –Málaga-, con dirección de Jorge Rivera.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl: Aparsis, Atenas, 2012. Lectura dramatizada: 26 de febrero de 2012, Teatro Altera Pars –Atenas-, con dirección de Savas Srumpas.

El jardín quemado.

Ediciones: 1) “Escena” n° 43 (1998), pp. 43-58; 2) Universidad de Murcia, Murcia 2001; 2ª edición: 2007; 3) Digital: www.caoseditorial.com; 4) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puesta en escena: 18 de Junio de 2009, TxaiKa Teatro –Bilbao-, con dirección de Marina Shimanskaya.

Lecturas dramatizadas: 1) 3 de Abril de 1997, Teatro García Lorca -Madrid-, con dirección de Luis Blat; 2) 11 de Febrero de 2002, Sala Manuel de Falla –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras; 3) 22 de Mayo de 2002, Teatro Arriaga –Bilbao-, con dirección de Marina Shimanskaya; 4) 18 de Julio de 2005, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de Ada Vilaró.

Traducción al húngaro de EszterKatona: *A leégett kert*. En: *TrAz emlékezet színháza, JatePress, Szeged 2019*, pp. 145-183.

Traducción al inglés de Nick Drake: *The scorched garden*, en “Spanish plays”, Nick Hern Books, London 1999, pp. 55-104. Lecturas dramatizadas: 1) 9 de Abril de 1997, Royal Court -Londres-, con dirección de Caroline Hall; 2) 22 de Septiembre de 2000, Juan Carlos I Auditorium –Nueva York-, con dirección de Nathalia Martínez.

Traducción al italiano de Paola Ambrosi: *Il giardino bruciato*. Plectica Plectica Editrice, Salerno, 2011. Puesta en escena: 13 de abril de 2016, Teatro Camploy –Verona-, con dirección de Nicoletta Zabini. Lectura dramatizada:

16 de diciembre de 2011, Università degli Studi –Verona-, con dirección de Nicolet Zabini.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *O jardim queimado*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.

Angelus Novus

Edición: La Uña Rota, Segovia 2104.

Puesta en escena: 14 de Mayo de 1999, RESAD -Madrid-, con dirección de Salomé Aguiar.

Traducción al catalán de Toni Orensanz: *Angelus Novus*. Puesta en escena: 8 de octubre de 2010, Teatre Bartrina –Reus-, con dirección de Miquel Àngel Fernández.

Cartas de amor a Stalin –Premio Caja España 1998, Premio Borne 1998, Premio Celestina al mejor autor en la temporada 1999-2000-.

Ediciones: 1) “Primer Acto” nº 280 (1999), pp. 65-88; 2) “Signa” nº 9 (2000), pp. 211-255; 3) SGAE, Madrid 2000; 4) En: Testimonios del teatro español: 1950-2000, vol. I, Girol Books, Ottawa 2002; 5) Digital: www.celcit.org.ar; 6) La Uña Rota, Segovia 2104; 7) Castalia - Clásicos, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, Barcelona, 2016.

Puestas en escena: 1) 8 de Septiembre de 1999, Teatro María de Guerrero – Madrid-, con dirección de Guillermo Heras, en una producción del Centro Dramático Nacional; 2) 2 de Noviembre de 2000, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de José Sanchis Sinisterra; 3) 29 de Marzo de 2004, Centro de Arte Lía Bermúdez –Maracaibo, Venezuela-, con dirección de Guillermo Heras; 4) 23 de marzo de 2007, Sornotas Aretoa de Amorebieta, con dirección de paco Obregón; 5) 6 de julio de 2007, Centro Cultural de la Cooperación – Buenos Aires-, con dirección de Enrique Dacal; 5) 25 de septiembre de 2008, Teatro Jovellanos –Gijón-, con dirección de Gemma de Luis; 6) 17 de diciembre de 2008, Teatro Victoria –Talavera de la Reina-, con dirección de Helena Pimenta; 7) 20 de agosto de 2011, Espacio Teatro -Montevideo-, con

dirección de Eduardo Cervieri; 8) 20 de abril de 2012, Teatro Abanico – Miami-, con dirección de Alberto Sarraín; 9) 16 de mayo de 2012, Teatro Juan del Encina –Salamanca-, con dirección de Zoe Martín; 10) 14 de septiembre de 2012, Compañía Nacional de Teatro, Teatro Casa de la Paz –México DF-, con dirección de Guillermo Heras; 12) 8 de septiembre de 2017, Argos Teatro de La Habana –Cuba-, con dirección de Abel González Melo. 13) 14 de septiembre de 2017, Trasncho Cultural de Caracas –Venezuela-, con dirección de Juvel Vielma; 15) 4 de octubre de 2019, Teatro del Pueblo El Alma Encantada de Cosquín -Argentina-, con dirección de Jorge González.

Lectura dramatizada: 9 de junio de 2015, Instituto Cervantes –Nueva York-, con dirección de Pietro González.

Traducción al catalán de Lurdes Malgrat: *Cartes d'amor a Stalin*, Arola, Tarragona 1999.

Traducción al checo de Jiri Kasl. Edición: Marek 2019. Lectura dramatizada: 7 de junio de 2019, Studio Retízek del Teatro DISK –Praga-, con dirección de Katerina Studená.

Traducción al coreano de Cheson Kim. Puesta en escena: 8 de octubre de 2020, Studio76 -Seúl-, con dirección de Wonjung Son.

Traducción al croata de Milovoj Telecan: *Ljubavna pisma Staljinu*. Puestas en escena: 1) 27 de octubre de 2000, Teatar ITD –Zagreb-, con dirección de Sasa Broz; 2) 4 de noviembre de 2018, Planet Art –Zagreb-, con dirección de Sasa Broz.

Traducción al francés de Dominique Poulange y Jorge Lavelli: *Lettres d'amour à Staline*. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2011.

Emisión radiofónica: 8 de febrero de 2009, Radio France Culture, con realización de Michel Sidoroff. Puesta en escena: 27 de abril de 2011, La Cartoucherie – Théâtre de la Tempête (París), con dirección de Jorge Lavelli. Traducción al francés de Simon Diard: *Lettres d'amour à Stalin*. Lectura dramatizada: 29 de mayo de 2010, Bibliothèque Centre Ville –Grenoble-, con dirección de Gregory Faive.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos: *Cartas de amor a Stalin*. Editorial Galaxia, Vigo 2009.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl: *Grammata agapis ston Stalin*, Synergie, Atenas, 2008. Puesta en escena: 20 de febrero de 2014, Sala Estudio Mavromijali -Atenas-, con dirección de Dimitris Mylonás.

Traducción al húngaro de Laszlo Scholz: *Szerelmeslevelek Sztálinhoz*. L'Harmattan, Budapest 2010.

Traducción al inglés de María E. Padilla: *Love Letters to Stalin*, Estreno, New Brunswick, New Jersey, 2002. Puesta en escena: 14 de Septiembre de 2004, Adrienne Theater –Philadelphia, Pensilvania, EEUU-, con dirección de Anthony Hostetter. Lectura dramatizada: 2 de Mayo de 2004, New Jersey Repertory Company –New Jersey, EEUU-, con dirección de Alyse Rothman. Lectura dramatizada: 8 de febrero de 2015, Belfry Theatre –Victoria, Canadá-, con dirección de Mercedes Bátiz-Benét.

Traducciones al italiano: *Lettere d'amore a Stalin*; 1) Emilio Coco: En: *Teatro spagnolo contemporaneo*, vol. III, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004, pp. 201-240; 2) Antonella Caron. Puesta en escena: 15 de noviembre de 2012, Sala Ex Salid –Salerno-, con dirección de Tommaso Tuzzoli.

Traducción al japonés de Yoichi Tajiri. En: “Antología del teatro contemporáneo de España”, tomo II.

Traducción al portugués de José Martins: *Cartas de amor a Staline*, Campo das Letras, Porto, 2002. Puesta en escena: 24 de mayo de 2002, Matadero Municipal -Viana do Castelo-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al portugués de Manuel da Costa Pinto: *Cartas de amor a Staline*. Puesta en escena: 13 de agosto de 2011, Sesc Santana –Sao Paulo-, con dirección de Paulo Dourado.

Traducción al portugués de Aimar Labaki: *Cartas de amor para Stalin*. En: *Nova dramaturgia espanhola*, 7letras, Río de Janeiro 2001. Lectura

dramatizada: 19 de septiembre de 2001, Teatro Jockey Rioarte –Río de Janeiro-, con dirección de César Augusto, Mariana Lima y Marcelo Olinto.

Traducción al rumano de Doina Fagadaru: *Scrisori de dragoste catre Stalin*, Omonia, Bucarest 2004. Puesta en escena: 22 de mayo de 2014, Teatro Nacional Mihail Eminescu –Timisoara-, con dirección de Stefan Iordanescu. Emisión radiofónica: 1 de marzo de 2007, Teatro Radiofónico Nacional, bajo la dirección de Mihail Lungeanu.

Traducción al ruso de Evgeny Shtorn: *Lyubovnye pisma k Stalinu*, Neva N 2, San Petersburgo, 2011, pp. 119-146.

Traducción al ucraniano de Sergiy Borschevskiy: *Liubovni listy do Stalina*. Puesta en escena: 13 de enero de 2012, Teatro Molody -Kiev -, con dirección de Stanislav Moiseyev.

El Gordo y el Flaco

Ediciones: 1) “Acotaciones”, nº 7 (2001), pp. 95-138; 2) “Palabra de perro / El Gordo y el Flaco”, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 59-111; 3) Digital: www.celcit.org.ar; 4) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puestas en escena: 1) 29 de Enero de 2000, Teatro Adolfo Marsillach -San Sebastián de los Reyes, España-, con dirección de Luis Blat; 2) 6 de diciembre de 2007, Sala Triángulo –Madrid-, con dirección de Carlos Marchena; 3) 25 de marzo de 2012, Centro Párraga –Murcia -, con dirección de Juan Rivas, 4) 17 de octubre de 2014, Sala Insular –Las Palmas de Gran Canaria-, con dirección de Profetas de Mueble Bar; 5) 4 de septiembre de 2016, Gráfica Génesis -San Juan de Costa Rica-, con dirección de Diana Herrera, John Sánchez y Roy Corrales.

Lectura dramatizada: 8 de junio de 2001, Goethe Institut –Santiago de Chile-, bajo dirección de David Ojeda.

Traducción al francés de Agnès Surbézy y Fabrice Corrons: *C'est moi le gros et toi le petit*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Buca e Estica*, Artistas Unidos, Lisboa, 2008. Puesta en escena: 15 de diciembre de 2011, Teatro Vila Nova de Santo André, con dirección de Mário Primo.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *Stanlio e Ollio: due al teatro*. Puesta en escena: 5 de julio de 2012, Piccolo Teatro Giaraudi de Asti, con dirección de Paolo Giorgio.

Himmelweg (Camino del cielo) –Premio Enrique Llovet 2003-.

Ediciones: 1) “Historias de las fotografías”, Caja Madrid, Madrid 2002, pp. 121-131; 2) “abril”, octubre 2004, pp. 9-45, 3) “Primer Acto” nº 305 (2004), pp. 29-56; 4) Diputación de Málaga, 2004; 5) Pasodegato, México, 2007; 6) Losada, Buenos Aires, 2007; 7) Ñaque, Ciudad Real, 2011; 8) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puestas en escena: 1) 17 de octubre de 2003, Teatro Alameda –Málaga-, con dirección de Jorge Rivera; 2) 18 de noviembre de 2004, Teatro María Guerrero –Madrid-, con dirección de Antoni Simón; 3) 14 de marzo de 2007, Teatro San Martín –Buenos Aires-, con dirección de Jorge Eines; 4) 27 de mayo de 2010, Teatro El Galpón –Montevideo-, con dirección de Eduardo Cervieri; 5) 17 de agosto de 2010, Auditorio Parque Almansa -Murcia-, con dirección de Paco Macià, 6) 26 de mayo de 2011, Casa del Cuño de la Dirección de Cultura –San José, Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya; 6) 13 de noviembre de 2013, Sala Atrium –Barcelona-, con dirección de Raimon Molins, 7) 7 de octubre de 2019, Teatro La Capilla - Ciudad de México-, con dirección de Ricardo Rodríguez; 8) 26 de marzo de 2021, Teatro Nacional de San Salvador -El Salvador-, con dirección de César Pineda.

Lectura dramatizada: 4 de febrero de 2004, SGAE –Barcelona-, con dirección de Sergi Belbel.

Lectura de los monólogos por Blanca Portillo dentro del espectáculo *Bailando sobre el volcán. Terezin*: 26 de mayo de 2016, Fundación Albéniz –Madrid-, con dirección de Gustavo Tambascio.

Traducción al búlgaro de Neva Micheva: Panorama, Sofía, 2012.

Traducción al chino de Zheyu Wei y Ruone Zhang. *Stage and Screen Reviews*, 2017.

Traducción al coreano de Cheson Kim. Edición: ZMANZ, Seoul, 2013. Puesta en escena: 8 de noviembre de 2013, Seoul Theatre Center -Seúl -, con dirección de Donghyum Kim.

Traducción al checo de Jiří Kasl. Edición: Marek 2015; edición del fragmento *El relojero de Nuremberg*: “Zidosvska Rocenka 5775”, pp. 73-81.

Traducción al danés de Simon Boberg: *Himmelweg*. Puesta en escena: 22 de octubre de 2009, Det Kongelige Teater (Copenhague), con dirección de Mia Lipschitz.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Himmelweg*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2006. Prix coup de coeur des Lycéens dans le cadre du Printemps Teatral. Emisión radiofónica: 8 de febrero de 2009, Radio France Culture. Puestas en escena: 1) 9 de noviembre de 2007, La Cartoucherie – Théâtre de la Tempête (París), con dirección de Jorge Lavelli; 2) 8 de febrero de 2011, Atelier 210 (Bruselas), con dirección de Jasmina Douieb. Lectura dramatizada: 11 de octubre de 2005, Théâtre du Rond Point (París), con dirección de Aghate Alexis.; 3) 10 de febrero de 2012, La Salamadre (Vitry-le-François), con dirección de Catherine Toussaint; 4) 11 de septiembre de 2014, Ciné-Théâtre Le Chateau (Montreal), con dirección de Geneviève L. Blais; 5) 18 de mayo de 2017, Théâtre Le Fou (Lyon), con dirección de Simon Jouannot.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos: *Himmelweg*. Editorial Galaxia, Vigo 2009.

Traducción al griego de Maria Jatsiemanuil, *Himmelweg, o dromos gia ton ouranó*. Ediciones: 1) Synergie, Atenas, 2008; 2) Aparsis, Atenas, 2012; 3) Kapa, Atenas, 2019. Puestas en escena: 1) 29 de abril de 2013, Altera Pars – Atenas-, con dirección de Petros Nakos; 2) 4 de junio de 2015, Teatro Mikis Teodorakis –Chios-, con dirección de Yiannis Zafeiris; 3) 5 de marzo de 2018,

Teatro Avléa -Tesalónica-, con dirección de Christina Gyftaki. Lectura dramatizada: 9 de abril de 2008, BIOS –Atenas-, con dirección de Eleni Georgopúlu; 4) 7 de junio de 2019, Peiraos 260 –Atenas-, con dirección de Elena Karakouli.

Traducción al hebreo de Yaakov Kaufman. Lectura dramatizada: 15 de marzo de 2012, Yad Vashem –Jerusalén.

Traducción al inglés de David Johnston: *Way to heaven*, Oberon, London, 2005. Puestas en escena: 1) 20 de mayo de 2005, Royal Court Theatre - London-, con dirección de Ramin Gray, 2) 2 de octubre de 2006, Parochial Hall Theatre -Clonmel, Irlanda-, con dirección de David Horan; 3) 22 de enero de 2009, Burning Coal Theatre -Carolina del Norte, EEUU-, con dirección de Matthew Earnest; reestreno: 7 de mayo de 2009, Teatro Circulo –Nueva York, EEUU-; 4) 14 de abril de 2010, Griffin Theatre –Sidney, Australia-, con dirección de Tanya Goldberg; 5) 27 de abril de 2011, Harsthorn Theatre –Delaware, EEUU-, con dirección de Matthew Earnest; 6) 1 de octubre de 2011, The Odissey Tehatre –Los Angeles, California, EEUU-, con dirección de Ron Sossi; 7) 26 de octubre de 2011, The Berney Theatre –Winnipeg, Canadá-, con dirección de Michael Nathanson; 8) 26 de enero de 2012, New Jewish Theatre –St. Louis, Missouri, EEUU-, con dirección de Douf Finlayson; 9) 21 de junio de 2012, Theatre Works –Melbourne, Australia-, con dirección de Alister Smith; 10) 25 de septiembre de 2013, Wien Experimental Theatre –Fairfield, EEUU-, con dirección de Alistair Hight; 11) 5 de diciembre de 2013, Rough Magic / Project Arts Centre –Dublín, Irlanda-, con dirección de Rosemary Mc Kenna; 12) 5 de mayo de 2015, Corpus Playroom –Cambridge, Reino Unido-, con dirección de Frank Martin. Lectura dramatizada: 2 de marzo de 2014, Belfry Theatre –con dirección de Mercedes Bátiz-Benét-.

Traducción al italiano de Adriano Iurissevich: *Himmelweg*, Ubulibri, Milano, 2008. Puestas en escena: 1) 24 de mayo de 2013, Teatro Herberia (Rubiera), con dirección de Marco Plini; 2) 22 de marzo de 2014, Teatro Due (Parma), con dirección de Gigi Dall'Aglio; 3) 7 de febrero de 2015, Chiesa di San Lorenzo –Gussago, Italia-, con dirección de Klaudio Hila. Lectura

dramatizada: 11 de septiembre de 2008, Cortile di Palazzo Bruggiotti – Viterbo-, con dirección de Adriano de Santis.

Traducción al italiano de Enrico di Pastena: *Himmelweg*. En: *Teatro sulla Shoah*. ETS, Pisa, 2015, pp. 75-147.

Traducción al noruego de Ole Johan Skjelbred: *Himmelweg*. Puesta en escena: 31 de agosto de 2007, Nacionaltheatret (Oslo), con dirección de Alexander Mork-Eidem.

Traducción al polaco de Grazyna Wojaczek: *Himmelweg*. En “Dialog” 2010.1, pp. 106-128. Puesta en escena: 8 de mayo de 2011, Teatr im. Juliusza Słowackiego (Cracovia), con dirección de Katarzyna Kalwat.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Caminho do Ceu*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005.

Traducción al rumano de Ioana Anghel: *Himmelweg*, “Teatral spaniol contemporan”, Fundatia Culturala Camil Petrescu, Bucarest, 2009, pp. 121-162.

Traducción al ruso de Natalia Bogomólova, Rudominó, Moscú, 2012.

Traducción al serbio de Jasna Stojanovi’c. *Komunikacija i kultura online*, Godina V, broj 5, 2014.

Sonámbulo (A partir de “Sobre los ángeles”, de Rafael Alberti)

Edición: “Primer Acto” n° 300 (2003), pp. 27-53.

Puesta en escena: 16 de Octubre de 2003, Teatro Falla –Cádiz-, con dirección de Helena Pimenta.

Animales nocturnos

Ediciones: 1) “Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg”, La Avispa, Madrid 2003, pp. 7-49; 2) en “El teatro de papel” n° 1, pp. 175-251; 3) Digital: www.cnice.mecd.es/wt/index.html; 4) La Uña Rota, Segovia 2104, 5) “abril” n° 50, pp. 7-42.

Puestas en escena: 1) 27 de noviembre de 2003, Sala Guindalera –Madrid-, con dirección de Juan Pastor; 2) 6 de julio de 2005, Sala Beckett –Barcelona-, con dirección de Magda Puyo; 3) 21 de mayo de 2009, Teatro Lagrada –Madrid-, con dirección de Carlos Bolívar; 4) 3 de mayo de 2013, Teatro Echegaray –Málaga-, con dirección de Sebastián Sarmiento; 5) 30 de noviembre de 2014, Sala Mirador –Madrid-, con dirección de Carlos Tuñón; 6) 9 de septiembre de 2016, Teatro Xirgu –Buenos Aires-, con dirección de Corina Fiorillo.

Traducción al checo de Lenka Sovova: *Nocni zivocichové*. Lectura dramatizada: 23 de mayo de 2008, Teatro Divadlo Leti –Praga-, con dirección de Alice Nellis.

Traducción al croata de Ivana Krpan: *Nocne ptice*. Edición: “Kazaliste” 59/60, pp. 244-261.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Les Insomniaques: Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2008. Puestas en escena: 1) 24 de octubre de 2008, La Vence-Scène -St. Egrève-, con dirección de Sebastián Geraci; 2) 12 de junio de 2009, Théâtre 13 –Paris-, con dirección de Anne Cosmao; 3) 30 de junio de 2009, Théâtre Gérard Philipe – Centre Dramatique National –Saint Denis-, con dirección de David Geselson; 4) 21 de febrero de 2017, Théâtre du Pavé –Toulouse-, con dirección de Laurent Pérez (con el título de *Animaux Nocturnes*).

Traducción al griego de Maria Jatsiemanuil: *Nyktovia zoa*, Synergie, Atenas, 2008. Puestas en escena: 1) 14 de marzo de 2008, Teatro Politia –Atenas-, con dirección de Costís Capelonis; 2) 6 de mayo de 2011, Teatro @rouf -Atenas-, con dirección de Marina Natioti; 3) 30 de mayo de 2013, Sjima ektós áksona, con dirección de Kiki Strataki.

Traducción al holandés de Barbara Reijjs: *Nachdieren*. Puesta en escena: 5 de noviembre de 2015, Frascati Theater, con dirección de Flori van Delft.

Traducción al húngaro de Eija Horváth Faller y Gábor Duró: *Éjszakai állatok*. Puesta en escena: 21 febrero 2011, Bakelit Multi Art Center –Budapest-, con dirección de Attila Harsányi.

Traducción al inglés de David Johnston: *Nocturnal*, Oberon, London, 2009. Puestas en escena: 1) 16 de abril de 2009, Gate Theatre –Londres-, con dirección de Lindsey Turner; 2) 9 de marzo de 2012, The Directors Company –Nueva York-, con dirección de Jerry Ruiz; 3) 23 de marzo de 2018, Agujión Theatre –Chicago-, con dirección de Marcela Muñoz.

Traducción al italiano de Adriano Iurissevich: *Animali notturni*, Ubulibri, Milano, 2008. Puestas en escena: 1) 16 de abril de 2009, Teatro Filodrammatici –Milán-, con dirección de Bruno Fornasari; 2) 9 de julio de 2016, Teatro Sannazaro –Nápoles-, con dirección de Carlo Cerciello; 3) 9 de febrero de 2018, Teatro Foce –Lugano-, con dirección de Luca Spadaro.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Animais noturnos*, Artistas Unidos, Lisboa, 2005. Puestas en escena: 1) Quinta da Caverneira –Oporto-, con dirección de Renata Portas; 2) 15 de febrero de 2012, Teatro da Cerca de Sao Bernardo –Coimbra-, con dirección de António Augusto Barros.

Palabra de perro (A partir de “El coloquio de los perros”, de Cervantes)

Edición: “Palabra de perro / El Gordo y el Flaco”, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 5-57. Puesta en escena: 13 de junio de 2009, Teatro Pilar Bardem –Rivas Vaciamadrid-, con dirección de Sonia Espinosa. Digital: teatrosejemplares.es.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Palavra de Cao*, Artistas Unidos, Lisboa, 2008.

Últimas palabras de Copito de Nieve (Premio Telón Chivas 2005; Finalista del Premio Max 2005 al Mejor Autor)

Edición: Ñaque, Ciudad Real 2004.

Puestas en escena: 1) 22 de septiembre de 2004, Nuevo Teatro Alcalá – Madrid-, con dirección de Andrés Lima; 2) 18 de abril de 2014, Teatro Lagrada –Madrid-, con dirección de David Trueba Estebaranz; 3) 2 de octubre de 2014, Parque Cultural –Valparaíso-, con dirección de Sidharta Corvalán; 4) 5 de junio de 2015, Sala Zirco -Valencia-, con dirección de Kika Garcelan; 5) 23 de octubre de 2020, Espai Jove -Les Basses-, con dirección de Laia Tamarit.

Lectura dramatizada: 4 de mayo de 2004, Universidad Carlos III –Madrid-, con dirección de Andrés Lima.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Copito. Les derniers mots du singe blanc du Zoo de Barcelona: Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2008. Puesta en escena: 9 de Noviembre de 2007, Théâtre Municipal –Sens-, con dirección de Christian Fregnet. Emisión radiofónica: 22 de Febrero de 2009, Radio France Culture. Lectura dramatizada: 9 de diciembre de 2009, Comédie-Française –Paris-, con dirección de Laurent Muhleisen.

Traducción al portugués de Antonio Gonçalves: *Últimas palabras de Floquet de Neu*. Edición: “Intervalo” nº3, pp. 9-20.

Job (A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum)

Edición: “La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre”, de F. Bárcena y otros, Anthropos, Barcelona 2004, pp. 115-136.

Puesta en escena: 11 de Mayo de 2004, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, bajo la dirección de Guillermo Heras.

Hamelin –Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores al mejor autor en el año 2005-.

Ediciones: 1) Ñaque, Ciudad Real 2005, 2ª edición 2007; 2) La Uña Rota, Segovia 2014; 3) Cátedra – Letras Hispánicas, Madrid, 2015, ed. Emilio Peral Vega.

Puestas en escena: 1) 12 de mayo de 2005, Teatro de la Abadía –Madrid-, con dirección de Andrés Lima (Premio Nacional de Teatro 2005; Premio Max al Mejor Espectáculo 2006); 2) 20 de septiembre de 2006, Teatro Broadway –Buenos Aires-, con dirección de Andrés Lima; 3) 30 de mayo de 2007, Teatro San Ginés -Santiago de Chile-, bajo dirección de Jesús Codina; 4) 29 de septiembre de 2007, Teatro Variedades –San José, Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez Araya; 5) 10 de febrero de 2008, Círculo Teatral Alberto Estrella –México-, con dirección de Emmanuel Morales; 6) 16 de octubre de 2009, Teatro Cuyás -Las Palmas de Gran Canaria-, con dirección de Nacho Cabrera; 7) 15 de agosto de 2010, George Ignatieff Theatre –Toronto, Canadá-, con dirección de Francisco Orta; 8) 18 de junio de 2011, El árbol de Galeano –San Miguel de Tucumán, Argentina-, con dirección de Leonardo Goloboff; 9) 6 de julio de 2011, Teatro de Variedades –Quito, Ecuador-, con dirección de María Elena López y María Elena Mexía; 10) 5 de mayo de 2016, Centro Cultural El Olivar –Lima, Perú-, con dirección de Martín Velásquez; 11) 15 de agosto de 2019, Teatro Sánchez Aguilar -Guayaquil, Ecuador-, con dirección de Andrés Lima.

Traducción al búlgaro de Neva Micheva: Panorama, Sofía, 2012. Puesta en escena: 29 de noviembre de 2016, Teatro de la Sátira de Sofía –Bulgaria-, con dirección de Neva Micheva.

Traducción al checo de Jiri Kasl: L. Marek, Praga, 2016.

Traducción al coreano de Cheson Kim: ZMANZ, Seoul, 2009. Puestas en escena: 1) 7 de septiembre de 2012, Teatro Hyehwadong Beonji de Seúl –Corea-, con dirección de Hwang Jaeheon; 2) 9 de septiembre de 2015, Teatro Orda de Seúl –Corea del Sur-, con dirección de Jieun Kim.

Traducción al finlandés de José Herrero. Lectura dramatizada: 19 de diciembre de 2011, Teatteri Naamio ja Höyhen –Helsinki, Finlandia- con dirección de José Herrero y Marjo Ikonen.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Hamelin*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007. Lectura dramatizada: 16 de diciembre de 2008, Théâtre du Rond Point –París-, con dirección de Jean-Luc Paliès. Puestas en escena: 1)

6 de enero de 2009, Théâtre Rideau –Bruselas-, con dirección de Christophe Sermet; 2) 19 de febrero de 2015, Théâtre Alfred-Laliberté –Montréal-, con dirección de Éric Jean. Emisión radiofónica: 15 de febrero de 2009, Radio France Culture.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl: Lagudera, Atenas 2009.

Traducción al inglés de David Johnston: *Hamlyn*, en “New Europe: plays from the continent”, PAJ, New York, 2009, pp. 267-316. Puesta en escena: 13 de febrero de 2015, Fells Point Corner Theatre –Baltimore-, con dirección de Barry Feinstein

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *Hamelin*, Ubulibri, Milano, 2008. Puestas en escena: 1) 30 de junio de 2007, Teatro India –Roma-, con dirección de Manuela Cherubini (Premio Ubu a la mejor novedad extranjera en Italia en la temporada 2007/2008); 2) 1 de junio de 2012, Teatro delle Passioni –Modena-, con dirección de Simone Toni; 3) 3 de marzo de 2015, Teatro Junghaus –Venecia-, con dirección de Adriano Iurissevich, 4) 9 de marzo de 2017, Teatro Due –Parma-, con dirección de Gigi Dall’Aglio.

Traducción al polaco de Marta Jordan: *Hamelin*, en “Dialog” 2008.1, pp. 42-68. Lectura dramatizada: 29 de enero de 2008, Instytut Teatralny –Varsovia-, con dirección de Reda Pawel Haddad.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Hamelin*, Artistas Unidos, Lisboa, 2007. Puestas en escena: 1) 12 de abril de 2007, Convento das Mónicas –Lisboa-, con dirección colectiva de Artistas Unidos; 2) 2 de octubre de 2009, Centro Cultural Banco de Brasil –Sao Paulo-, con dirección de André Paes Leme; 3) 14 de agosto de 2015, Espaço Cênico Teatro Nósmenos de Itu, con dirección de Ricardo Vandé.

Traducción al rumano de Iulia Buttu: *Hamelin*, en “Teatru spaniol contemporan”, Fundatia Culturala Camil Petrescu, Bucarest, 2005, pp. 193-230. Lectura dramatizada: 25 de noviembre de 2005, Teatral Sica Alexandrescu –Brasov-, bajo la dirección de Claudiu Goga. Puesta en escena: 2 de abril de 2008, Teatrul Mic –Bucarest-, bajo la dirección de Claudiu Goga.

Traducción al turco de Mark Levitas: *Hamelin*. Lectura dramatizada: 4 de junio de 2011, Pera Müzesi (Estambul), bajo la dirección de Mark Levitas.

Primera noticia de la catástrofe (A partir de “Historia de las Indias”, de Bartolomé de las Casas).

Edición: En “Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo”, de G. Gutiérrez y otros, Anthropos, Barcelona 2007, pp. 377-393.

Lecturas dramatizadas: 1) 25 de septiembre de 2006, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, con dirección de Guillermo Heras; 2) 7 de abril de 2008, Convento de San Juan de Letrán -La Habana-, con dirección de Julio Plácido González; 3) 21 de diciembre de 2011, Casa de América – Madrid, con dirección de Guillermo Heras.

El chico de la última fila (Premio Max al mejor autor 2008, Premio Telón Chivas 2007)

Ediciones: 1) Ñaque, Ciudad Real 2006; 2) *Teatro 1989-2014*, La uña RoTa, Segovia 2104; 3) Paso de Gato, Ciudad de México 2017; 4) La uña RoTa, Segovia 2019.

Puestas en escena: 1) 14 de octubre de 2006, Teatro Tomás y Valiente – Fuenlabrada-, con dirección de Helena Pimenta; 2) 23 de junio de 2007, Círculo de la Prensa –Tucumán-, con dirección de Leonardo Goloboff; 3) 22 de mayo de 2010, Teatro del Centro Cultural PUCP –Lima-, con dirección de Sergio Llusera; 4) 18 de febrero de 2011, La Tabacalera –Madrid-, con dirección de Víctor Velasco (Premio al mejor espectáculo en la Feria de Huesca 2012); 5) 19 de julio de 2012, Teatro 1887 -San José de Costa Rica-, con dirección de Fernando Rodríguez; 6) 9 de agosto de 2014, El Kafka Espacio Teatral -Buenos Aires-, con dirección de Enrique Dacal; 7) 15 de enero de 2016, RESAD –Madrid-, con dirección de Beatriz Saiz Núñez, 8) 4 de marzo de 2016, Teatro Frida Kahlo –Los Angeles, Estados Unidos-, con dirección de Rubén Amavizca-Murúa; 9) 11 de agosto de 2017, Auditorio Municipal –Esquel, Argentina-, con dirección de Luis Bertero; 10) 15 de agosto de 2018, Teatro Alianza –Montevideo, Uruguay-, con dirección de

Eduardo Cervieri; 11) 24 de agosto de 2018, Sala Beckett –Barcelona, España-, con dirección de Andrés Lima; reposición: 14 de octubre de 2020, Teatro María Guerrero -Madrid, España-.

Traducción al alemán de Stefanie Gerhold: “Der junge in der tür”. Puestas en escena: 1) 8 de noviembre de 2014, Hessisches Staatstheater –Wiesbaden-, con dirección de Julia Wissert, 2) 4 de febrero de 2017, Theater Pforzheim –Pforzheim-, con dirección de Rolf Heiermann. Emisión radiofónica: “Der Junge aus der letzten Reihe”, 18 de diciembre de 2016, WDR5, con dirección de Jörg Schlüter.

Traducción al búlgaro de Neva Mícheva: Panorama, Sofia, 2012. Puestas en escena: 1) 26 de abril de 2013, Teatro Adriana Búdevska de Burgas –Bulgaria-, con dirección de Desislava Shpátova; 2) 11 de septiembre de 2017, Teatro de Plovdiv –Bulgaria-, con dirección de Kris Sharkov.

Traducción al checo de Jiří Kasl. Edición: Marek 2019.

Traducción al chino de Ma Zhenghong. Edición: Century Literature Publishing Company. Puesta en escena: 8 de junio de 2021, Teatro de la Academia de Cine de Beijing -China-, con dirección de Ding Ruru.

Traducción al coreano de Cheson Kim. Edición: ZMANZ, Seoul, 2014. Puesta en escena: 10 de noviembre de 2015, Seoul Arts Centre –Corea del Sur-, con dirección de Donghyun Kim.

Traducción al francés de Jorge Lavelli y Dominique Poulange: *Le garçon du dernier rang*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2009. Puestas en escena: 1) 3 de marzo de 2009, La Cartoucherie – Théâtre de la Tempête –París-, con dirección de Jorge Lavelli; 2) 19 de febrero de 2016, Théâtre des Osses, Centre Dramatique Fribourgeois –Fribourg, Suiza-, con dirección de Paul Desveaux; reestreno: 8 de marzo de 2018, Théâtre Paris-Villette de París.

Traducción al gallego de Alex Sampayo: *O Mozo da última Fila*. Puesta en escena: 7 de julio de 2020, Teatro Principal de Santiago de Compostela.

Traducción al inglés de David Johnston: *Te boy at the back*. Puesta en escena: 4 de marzo de 2016, Teatro Frida Kahlo –Los Angeles-, con dirección de Rubén Amavizca-Murúa. Emisión radiofónica: 30 de marzo de 2014, BBC 3, con dirección de Nicolas Jackson.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *Il ragazzo dell'ultimo banco*, Ubulibri, Milano, 2008. Puestas en escena: 1) 2 de junio de 2009, Teatro Piccola Corte (Genova), con dirección de Alberto Giusta; 2) 23 de abril de 2010, Teatro Aurora di Maghera –Venecia-, con dirección de Adriano Iurissievich; 3) 21 de marzo de 2019, Teatro Piccolo de Milán, con dirección de Jacopo Gasmann. Lectura dramatizada: 29 de octubre de 2014, Teatro Palladium (Roma), con dirección de Ferdinando Ceriani

Traducción al letón: *Zens*. Puesta en escena: 14 de enero de 2016, Teatro Nacional de Letonia (Riga), con dirección de Elmars Senkov.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *O rapaz da Última Fila*, Artistas Unidos, Lisboa, 2008. Puesta en escena: 7 de marzo de 2012, Teatro da Politécnica (Lisboa), con dirección de Jorge Silva Melo. Traducción al portugués de José Wilker: *O garoto da última fila*. Puesta en escena: 20 de julio de 2017 en Teatro das Artes (Rio de Janeiro), con dirección de Victor Garcia Peralta.

Traducción al rumano de Luminita Voina-Raut: *Baiatul din ultima banca*. Puesta en escena: 31 de marzo de 2012, Teatro Nacional de Rumanía (Bucarest), con dirección de Cristian Theodor Popescu.

Adaptación al cine: *Dans la maison*, dirigida por François Ozon, Concha de Oro a la mejor película y Premio del Jurado al mejor guión en el Festival de San Sebastián 2012, Premio Fipresci de la crítica internacional en el Festival de Toronto 2012, Premio Sant Jordi de la crítica de Barcelona a la mejor película extranjera de 2012, Premio al mejor guión de la Academia del Cine Europeo 2013.

Fedra

Edición: KRK, Oviedo 2010.

Puestas en escena: 1) 12 de Julio de 2007, Teatro Romano –Mérida-, con dirección de José Carlos Plaza; 2) 22 de junio de 2018, Teatro San Martín – Buenos Aires-, con dirección de Adrián Blanco.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl en *Diez obras, once autores del teatro español contemporáneo*, Lagardera 2009, pp. 169-207.

La tortuga de Darwin (Premio Max al mejor autor 2009; Premio Teatro de Rojas al mejor autor 2008)

Ediciones: 1) Ñaque, Ciudad Real 2008; 2) La Uña Rota, 2104: 3) Cátedra – Letras Hispánicas, Madrid, 2015, ed. Emilio Peral Vega.

Puestas en escena: 1) 6 de febrero de 2008, Teatro de la Abadía –Madrid-, con dirección de Ernesto Caballero; 2) 22 de febrero de 2017, Cervantes Theatre –Londres-, con dirección de Paula Paz; 3) 12 de agosto de 2017, Teatro Alianza –Montevideo-, con dirección de Mariana Wainstein; 4) 8 de agosto de 2019, Teatro Santa Catarina -Ciudad de México-, con dirección de Ginés Cruz, 5) 27 de septiembre de 2019, Teatro Cinnober -Gotemburgo-, con dirección de Iván Rojas; 6) Teatro Calderón de Alcoy, con dirección de Adolfo Mataix.

Traducción al checo de Jiří Kasl. Edición: Marek 2015.

Traducción al coreano de Cheson Kim: *Darwin Kεbugui*, ZMANZ, Seoul, 2009. Puesta en escena: 9 de octubre de 2009, Seojong M Theater -Seúl -, con dirección de Donghyum Kim. Premio de la Asociación de Críticos Coreanos 2009. Premio de la revista “Teatro Coreano” 2009.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *La tortue de Darwin*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2009. Puestas en escena: 1) 17 de marzo de 2011, Théâtre des Osses, Centre Dramatique Fribourgeois –Fribourg, Suiza-, con dirección de Philippe Adrien; 2) 29 de enero de 2015, Théâtre Le Fou Lyon de Lion –Francia-, con dirección de Florence Mallet. Emisión radiofónica: 1 de marzo de 2009, Radio France Culture. Lectura dramatizada: 22 de noviembre de 2015, BannaneFabrik –Luxembourg-, con dirección de Julia Vidit.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl: *I helona tou Darwinou*. Ediciones: 1) Lagudera, Atenas 2009; 2) 2012. Puesta en escena: 11 de enero de 2012, Teatro Vafío –Atenas-, con dirección de Maria Ksanzopolídu.

Traducción al inglés de Iride Lamartina-Lens: *Darwin's Tortoise*, Estreno, Millstone Township, New Jersey, 2014. Lectura dramatizada: 26 de octubre de 2015, New Jersey Repertory, Long Branch, New Jersey, con dirección de Lindy Regan.

Traducción al inglés de David Johnston: *Darwin's Tortoise*. Estreno: 23 de febrero de 2017, Cervantes Theatre –Londres-, con dirección de Paula Paz.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *La tartaruga di Darwin*. Puesta en escena: 2 de febrero de 2010, Teatro Vittoria –Roma-, con dirección de Stefano Messina.

Traducción al portugués de Rafael Ponzi: *A tartaruga de Darwin*. Puestas en escena: 1) 12 de septiembre de 2009, Teatro Sesi –Rio de Janeiro-, con dirección de Paulo Betti; 2) 17 de noviembre de 2017, Teatro do Sesc Ipiranga –Sao Paulo, Brasil-, con dirección de Mika Lins.

La paz perpetua (Premio Valle Inclán 2009)

Ediciones: 1) “Primer Acto” nº 320 (2007), pp. 51-82; 2) CDN, Madrid, 2008; 3) KRK, Oviedo, 2009; 4) La Uña Rota, Segovia 2104, 5) Castalia - Clásicos, ed. de Francisco Gutiérrez Carbajo, Barcelona, 2016.

Puestas en escena: 1) 24 de abril de 2008, Teatro María Guerrero –Madrid-, bajo la dirección de José Luis Gómez; 2) 4 de junio de 2010, Teatro Óscar Fessler, San José de Costa Rica, bajo la dirección de Fernando Rodríguez Araya; 3) 14 de octubre de 2011, Compañía Nacional de Teatro, Teatro Benito Juárez -México D.F., con dirección de Mariana Giménez; reposición: 5 de noviembre de 2020; 4) 28 de agosto de 2013, Sala Tito Junco, Complejo Cultural Bertolt Brecht -La Habana-, con dirección de Sahily Moreda; 5) 15 de octubre de 2014, Teatro El Glapón –Montevideo-, con dirección de Fabio Zidán; 6) 16 de marzo de 2016, Sala Ágora de la Academia de Artes Guerrero -Bogotá-, con dirección de Iván Olivares; 7) 7 de mayo de 2019, Andamio 90

-Buenos Aires-, con dirección de Guillermo Heras; 8) 25 de febrero de 2020, Repertorio Español -Nueva York-, con dirección de Leyma López.

Lecturas dramatizadas: 1) 13 de agosto de 2011, Centro Cultural del Bosque –México DF -, dirigida por Mariana Giménez; 2) 1 de septiembre de 2015, Embajada de España –Buenos Aires-, condirección de Guillermo Heras.

Traducción al búlgaro de Neva Mícheva: *Облогът на Паскал*. Puesta en escena: 27 de junio de 2009, Teatro 199 –Sofía-, bajo dirección de Atanás Atanásov.

Traducción al checo de Jiri Kasl. Edición: Marek 2019.

Traducción al coreano de Cheson Kim: *Youngonjan Pyungja*. ZMANZ, Seoul, 2011. Puestas en escena: 1) 26 de enero de 2012, Wonder Space -Seúl-, bajo dirección de Donghyum Kim; 2) 23 de septiembre de 2020, The Theatre -Seúl-, con dirección colectiva de la compañía Moigong.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *La paix perpétuelle*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2010. Prix de la pièce de théâtre contemporaine pour le jeune public organisé par la Bibliothèque Armand Gatti en collaboration avec l'Education Nationale. Puesta en escena: 24 de mayo de 2012, Théâtre de la Madelaine –Troyes-, con dirección de Patrick Elie Mourez. Lecturas dramatizadas: 1) 25 de octubre de 2008, Théâtre de Chimères –Biarritz-, con dirección de Guy Labadens; 2) 29 de mayo de 2010, Bibliothèque Centre Ville –Grenoble-, con dirección de Enzo Corman. Emisión radiofónica: 22 de febrero de 2009, Radio France Culture.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos: *A paz perpetua*. Editorial Galaxia, Vigo 2009.

Traducción al griego de María Jatsiemanuíl: *I eonia irini*. Ediciones: 1) Lagudera, Atenas, 2009; 2) 2012. Puesta en escena: 15 de noviembre de 2011, Teatro Badminton –Atenas-, bajo dirección de Dimitris Zografakis.

Traducción al inglés de Jerelyn Johnson: *Perpetual Peace*. Puesta en escena: 5 de octubre de 2001, Wien Experimental Theatre de Fairfiled –EEUU-, con dirección de Alistair Highet.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *La pace perpetua*. Puesta en escena: 9 de enero de 2013, Teatro Belli de Roma, con dirección de Jacopo Gassmann. Lectura dramatizada: 3 de febrero de 2010, Teatro Universitario G.Poli, con dirección de Manuela Cherubini.

Traducción al polaco de Marta Jordan: *Wieczny Pokój*. Lectura dramatizada: 11 de mayo de 2009, Teatr Im. Wilama Horzycy -Torun-, con dirección de Iwona Kempa.

Traducción al portugués de Aderbal Freire-Filho: *A paz perpétua*. Edición: Cobogó, 2015. Lectura dramatizada: 21 de enero de 2016, Teatro Santa Isabel –Recife-, con dirección de Fernando Philbert. Puesta en escena: 22 de octubre de 2016, Oi Futuro Flamengo -Rio de Janeiro-, con dirección de Aderbal Freire-Filho.

Traducción al portugués de Luís Monteiro: *A paz perpétua*. Edición: Teatro Estúdio Fontenova, Setúbal, 2021. Puesta en escena: 21 de abril de 2021, A Gráfica – Centro de Criação Artística -Setubal-, con dirección de José Maria Dias.

Traducción al rumano de Ioana Anghel: *Spre pacea eterna*. Lectura dramatizada: 17 de junio de 2009, Teatral Odeon –Bucarest-, con dirección de Cristian Dumitru.

Traducción al turco de Canan Sahin. Puesta en escena: 5 de enero de 2017, Teatro Entropi –Estambul-, con dirección de Yunus Emre Bozdogan.

Traducción al turco de Özge Yüksel. Puesta en escena: 16 de marzo de 2020, Teatro Kats Sahne -Estambul-, con dirección de Deniz Atam.

El elefante ha ocupado la catedral

Edición (Con ilustraciones de Daniel Montero Galán y canciones de Pedro Sarmiento): Veintisiete Letras, Madrid 2012.

Puestas en escena: 1) 27 de agosto de 2008, Teatro Juan Chorot –Ciudad Ducal-, con dirección de Ana y Laura Sarmiento; 2) 13 de septiembre de 2014, Centro Cultural Paco Rabal –Madrid-, con dirección de Juanfra Rodríguez.

El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)

Ediciones: 1) Revista de Occidente nº 378, pp. 210-249; 2) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puestas en escena: 1) 21 de septiembre de 2012, Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, con dirección de Juan José Afonso; 2) 29 de octubre de 2015, Sala Ipa de Valparaíso, con dirección de Sidharta Corvalán.

Traducción al coreano de Chesom Kim. Puesta en escena: 11 de octubre de 2017, Dongson Art Center de Seúl, con dirección de Youngseok Lee; reposición con reparto femenino: 17 de agosto de 2018, Doosan Space 111 de Seúl.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Si je savais chanter, je serais sauvé(e)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2013. Lectura dramatizada: 7 de mayo de 2011, Théâtre de L'Atalante –Paris-, con dirección de Chantal Deruaz.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *Se sapessi cantare, mi salvarei*. Puesta en escena: 6 de septiembre de 2009, Ex Tribunale –Viterbo-, con dirección de Adriano de Santis.

La lengua en pedazos (Premio Nacional de Literatura Dramática 2013)

Ediciones: 1) En “Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila”, de R. Díaz-Salazar y otros, Anthropos, Barcelona 2010, pp. 113-139; 2) Primer Acto nº 342, I/2012, pp. 67-82; 3) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puestas en escena: 1) 24 de febrero de 2012, Teatro de Los Canapés –Avilés-, con dirección del autor; 2) 17 de abril de 2015, Centro GAM de Santiago de Chile, con dirección de Mario Costa; 3) 24 de noviembre de 2017, Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asunción (Paraguay), con dirección de

Mario Santander; 5) 3 de febrero de 2018, Teatro Guimerá de Tenerife, con dirección de Enzo Scala; 6) 7 de marzo de 2019, Teatro El Galeón Abraham Oceransk de Ciudad de México (México), con dirección de Diego Álvarez Robledo; 7) 9 de octubre de 2019, Espacio Alternativo de Cali (Colombia), con dirección de Guido Vargas; 8) 21 de enero de 2021, Teatro Galileo (Madrid), con dirección del autor.

Lecturas dramatizadas: 1) 18 de mayo de 2009, Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás –Ávila-, con dirección de Guillermo Heras; 2) 26 de marzo de 2011, Ateneo –Madrid-, con dirección del autor; 3) 26 de junio de 2015, Canada Water Culture Space –Londres-, con dirección de Jorge de Juan.

Traducción al checo de Jiri Kasl: *Reykjavic*. Edición: L. Marek, 2017.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *La lingua a pezzi*. Lectura dramatizada: 26 de octubre de 2011, Teatro India –Roma-, con dirección de Piero Maccarinelli.

Traducción al japonés de Yoichi Tajiri. Lectura dramatizada: 5 de marzo de 2016, Centro Nacional de Arte de Tokio.

Traducción al portugués de Washington Luiz Gonzales: *A Língua em Pedacos*. Puesta en escena: 9 de mayo de 2015, CCBB –Sao Paulo-, con dirección de Elias Andreato.

El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)

Ediciones: 1) En “Memoria – política – justicia. En diálogo con Reyes Mate”, ed. de A. Sucasas y J. A. Zamora, Trotta, Madrid, 2010; 2) La Uña Rota, Segovia 2106.

Puestas en escena: 1) 11 de noviembre de 2016, Teatro Calderón de Valladolid, con dirección del autor; 2) 15 de marzo de 2019, Teatro San Martín de Buenos Aires, con dirección de Laura Yusem.

Traducción al checo de Jir Kasl: *Kartograf. Varsava, 1: 400.000*. L. Marek, Praga, 2018.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Le cartographe*. Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2010. Lectura dramatizada: 29 de junio de 2012, Théâtre du Vieux Colombier (Comédie Française) –París-, con dirección de Nâzim Boudjenah.

Traducción al inglés de Sarah Maitland: *The Cartographer*. Warsaw, 1: 400,000. Edición –fragmentos- en Estela Schindel y Pamela Colombo (eds.), “Spaces and the Memories of violence: Landscape of Erasure, Disappearance and Exception”, Palgrave Macmillan, pp. 95-104.

Traducción al italiano de Enrico di Pastena: *Il cartografo*. En: *Teatro sulla Shoah*. ETS, Pisa, 2015, 149-245. Puesta en escena: 17 de junio de 2016, Rocca –Sant’Agata Senese-, con dirección del Collettivo Extratto.

Traducción al polaco de Marta Jordan. Lectura dramatizada: 8 de mayo de 2013, Teatr Polski –Varsovia-, con dirección de Andrzej Seweryn.

Traducción al ruso de Natalia Malinóvskaya. En “Innostrannaya Literatura”, 2018, nº 8. Puesta en escena: 30 de noviembre de 2018, Klass-Center -Mosú-, con dirección de Iván Verjovíj.

El arte de la entrevista

Ediciones: 1) “abril”, abril 2013, pp. 7-47; 2) CDN, Madrid 2014; 3) La Uña Rota, Segovia 2104.

Puesta en escena: 20 de diciembre de 2013, Teatro Palacio Valdés –Avilés-, con dirección de Juan José Afonso.

Traducción al alemán de Stefanie Gerhold: *Die Kunst des Interviews*. Puesta en escena: 7 de septiembre de 2018, Altes Kino de Mels –Suiza-, con dirección de Romy Forlin und Lilian Meier.

Traducción al croata: *Umjestnost* intervjuja. Puesta en escena: 27 de abril de 2015, Teatro Nacional de Zadar –Croacia-, con dirección de Nenni Delmestre.

Traducción al griego de Maria Jatsiemanuil. Lectura dramatizada: Instituto Cervantes –Atenas-, 18 de marzo de 2014, con dirección de Aspa Tombuli.

Traducción al serbio de J. Grubetić, I. Andrić, J. Damjanić: Izgovor za pravi razgovor. Selección, coordinación y revisión del texto J. Stojanović. *Komunikacija i kultura online*, 6, 2015, 379-418. <http://www.komunikacijaikultura.org/KK6/KK6Majorga.pdf>

Los yugoslavos

Edición: La Uña Rota, Segovia 2014.

Lectura dramatizada: Casa del Lector, Madrid, 2 de diciembre de 2015, con dirección del autor.

Puesta en escena: 18 de junio de 2016, El Kafka Espacio Teatral -Buenos Aires-, con dirección de Enrique Dacal.

Lectura del autor: 23 de enero de 2013 en La Corsetería.

Traducción al francés de Yves Lebeau: *Les Yougoslaves*. Lectura dramatizada: 18 de noviembre de 2013, Théâtre de L'Aquarium – La Cartoucherie –París-.

Traducción al serbio de Jasna Stojanovic: *Jugosloveni*. Edición: Mostovi, 155-156, 2013, pp. 121-146. Puesta en escena: 16 de diciembre de 2013, Teatro Bitef –Belgrado-, con dirección de Stevan Bodroza.

Reikiavik

Edición: La Uña Rota, Segovia 2104.

Puestas en escena: 1) 27 de marzo de 2015, Teatro Palacio Valdés –Avilés-, con dirección del autor; 2) 16 de marzo de 2018, Teatro Celcit de Buenos Aires, con dirección de Enrique Dacal.

Traducción al búlgaro de Martina Novákova. Puesta en escena: 23 de enero de 2016, Teatro Nafta de Sofía, con dirección de Stefan Prohorov.

Traducción al checo de Jiri Kasl: *Reykjavic*. Edición: L. Marek, 2017.

Famélica

Edición: La uña RoTa, Segovia, 2016.

Puesta en escena: 17 de mayo de 2015, Teatro del Barrio -Madrid-, con dirección de Jorge Sánchez.

Traducción italiana de Simone Trecca y Amy Bernardi: *Futura Umanità*. Puesta en escena: 25 de mayo de 2016, Teatro dell'Orologio de Roma, con dirección de Marco Bellomo, Alessando Filosa y Valerio Leoni.

Intensamente azules

Edición, con ilustraciones de Daniel Montero Galán: La Uña Rota, Segovia, 2107.

Puesta en escena: 8 de junio de 2018, Teatro Bulevar de Torrelodones, con dirección del autor.

Traducción francesa de Clara Chevalier: *Intensément bleu*. Puesta en escena: 3 de septiembre de 2020, Parc de Faubourgs de Montréal, con dirección de Geneviève L. Blais.

El Mago

Edición: La Uña Rota, Segovia, 2108.

Puesta en escena: 23 de abril de 2018, Teatro Valle Inclán (Sala Francisco Nieva), con dirección del autor.

- Es coautor con Juan Cavestany de

Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente. Edición: En "Animalario", Plaza y Janés, 2005, pp. 277-301. Puestas en escena: 1) 18 de febrero de 2003, Salones Lady Ana -Madrid-, con dirección de Andrés Lima, edición en DVD: 2003. Premio Max 2004 al Mejor Espectáculo de Teatro; 2) 13 de enero de 2012, Teatro Circular -Montevideo-,

con dirección de Eduardo Cervieri); 3) 4 de agosto de 2019, Teatro La Comedia de Buenos Aires

Penumbra (Puesta en escena: 27 de enero de 2011, Matadero Naves del Español –Madrid-, con dirección de Andrés Lima).

-Su “Teatro completo” está siendo editado por Ediciones Alarcos – Biblioteca de Clásicos, La Habana. El Vol I (2016) incluye *Teatro para minutos*, *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, Himmelweg.

- Su teatro breve ha sido reunido con el título de *Teatro para minutos*. Edición: Ñaque, Ciudad Real, 2009. Puesta en escena: 14 de marzo de 2017, Teatro Due de Parma –Italia-, con dirección de Gigi Dall’Aglío. (Incluye: BRGS, Tres anillos, La biblioteca del diablo, Justicia, El buen vecino, Candidatos, Concierto fatal de la viuda Kolakowski, Método Le Brun para la felicidad)

Teatro para minutos incluye los siguientes textos, todos ellos previamente estrenados o publicados:

Concierto fatal de la viuda Kolakowski.

Ediciones: 1) “Monólogos I”, Asociación de Autores de Teatro, Madrid 1994, pp. 99-113; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 14 de marzo de 2017, Teatro Due de Parma –Italia-, con dirección de Gigi Dall’Aglío.

El hombre de oro.

Ediciones: 1) “Gestos” nº 24 (1997), pp. 153-163; 2) “Ventolera – Rotos”, Teatro del Astillero, Madrid 1998, pp. 61-72; 3) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puestas en escena: 1) 2 de junio de 1996, Sala Cuarta Pared -Madrid-, dentro del espectáculo *Rotos*, sobre textos de *El Astillero*, con dirección de Carlos Rodríguez; 2) 6 de enero de 2013, hACERIA arteak de Bilbao, con dirección de Richar Sahagún.

La mala imagen.

Otras ediciones: 1) “Estreno” vol XXVI, nº 2 (2000), pp. 15-18; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Ciudad Real 2009, pp. 11-27.

Lectura dramatizada: 25 de Abril de 2001, Diputación de Ciudad Real, con dirección de Fernando Bercebal.

Puesta en escena: 23 de Octubre de 1997, Sala Cuarta Pared -Madrid-, dentro del espectáculo *Fotos*, sobre textos de *El Astillero*, con dirección de Carlos Rodríguez.

Legión

Ediciones: 1) “Ventolera – Rotos”, Teatro del Astillero, Madrid 1998, pp. 41-49; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009, pp. 47-57.

Lecturas dramatizadas: 1) 9 de Marzo de 1998, Sala Manuel de Falla de la S.G.A.E. -Madrid-, con dirección de Guillermo Heras; 2) 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal.

Traducción al gallego de Xosé Manuel Pazos Varela: *Lexión*, “Revista Galega de Teatro” nº 16, Separata X-XI, pp. 5-12.

La piel

Ediciones: 1) “Art teatral” nº 17, pp. 53-58; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puestas en escena: 1) 21 de Abril de 1998, Teatro García Lorca -Madrid-, con dirección de Salomé Aguiar; 2) 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo – Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo “El ojo en el bosque”.

Lectura dramatizada: 3 de Junio de 2001, Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente.

Amarillo

Ediciones: 1) “Estreno” vol XXVI, nº 2 (2000), p. 20; 2) “Oscuridad”, Teatro del Astillero, Madrid 2001, pp. 89-93; 3) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009, pp. 29-31.

Puesta en escena: 28 de mayo de 2002, Teatro Triángulo –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo “El ojo en el bosque”.

Lectura dramatizada: 1) 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal; 2) 19 de octubre de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al catalán de César Martínez: *Groc*. Puesta en escena: 8 de septiembre de 2005, Espai Ara Lleida –Fira de Tárrega-, con dirección de Jorge Raedó, dentro del espectáculo *Teatre per a minuts*.

Traducción al inglés –inédita- del Royal Court. Puesta en escena: 6 de agosto de 1998, Royal Court Upstairs -Londres-, con dirección de Cristian Popescu.

El Crack

Ediciones: 1) “Al borde del área”, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante 1998, pp. 81-88; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009; 4) Teatro para minutos, uÑa RoTa, Segovia 2020, pp. 89-96; 4) La mano de Dios. Fútbol y teatro, Punto de Vista, Madrid 2021, pp. 259-266.

Puesta en escena: 13 de octubre de 2002, Teatro Cardenal Gonzaga -La Cabrera-, con dirección de Pablo Calvo, dentro del espectáculo “Miedo escénico”.

La mujer de mi vida

Ediciones: 1) “Escena” nº 64 (1999), *Sopa de radio*, p. XV; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 3 de Diciembre de 1999, Casa de la Cultura -Barcelona-, con dirección de Oriol Grau, dentro del espectáculo *Sopa de radio*.

Traducción al catalán de César Martínez: *La dona de la meva vida*. Puesta en escena: 8 de septiembre de 2005, Espai Ara Lleida –Fira de Tárrega-, con dirección de Jorge Raedó, dentro del espectáculo *Teatre per a minuts*.

BRGS

Ediciones: 1) “Estreno” vol XXVI, nº 2 (2000), p. 19; 2) “Cuadernos escénicos” nº 2 (2000), p. 96; 3) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009, pp. 33-37.

Lecturas dramatizadas: 1) 2 de Diciembre de 2001, Casa de América, -Madrid-, con dirección de Aitana Galán; 2) 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal.

Puesta en escena: 15 de Diciembre de 1999, Casa de América -Madrid-, con dirección de Alberto San Juan, dentro del espectáculo *Cabaré Borges*.

La mano izquierda

Ediciones: 1) “Ecos y silencios”, Ñaque, Ciudad Real 2001, pp. 80-87; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puestas en escena: 1) 15 de Febrero de 2001, Casa de América -Madrid-, con dirección de Jesús Cracio y Roberto Cerdá, dentro del espectáculo *Ecos y silencios*; 2) 7 de Junio de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo *Por la boca muere el pez*; 3) 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo “El ojo en el bosque”.

Lectura dramatizada: 1) 25 de Abril de 2001, Diputación de Ciudad Real, con dirección de Fernando Bercebal; 2) 19 de Octubre de 2001, Casa de América –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras.

Traducción al catalán de César Martínez: *La mà esquerra*. Puesta en escena: 8 de septiembre de 2005, Espai Ara Lleida –Fira de Tárrega-, con dirección de Jorge Raedó, dentro del espectáculo *Teatre per a minuts*.

Traducción al italiano de Antonella Caron: *La mano sinistra*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Una carta de Sarajevo

Ediciones: 1) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009, pp. 39-45; 2) Digital: www.atelier-translation.com.

Puesta en escena: 28 de Mayo de 2002, Teatro Triángulo –Madrid-, con dirección de Francisco Torrente, dentro del espectáculo “El ojo en el bosque”.

Lectura dramatizada: 26 de Mayo de 2001, Portas Ártabras –Coruña-, con dirección de Fernando Bercebal.

Encuentro en Salamanca

Ediciones: 1) “Vidas y ficciones de la ciudad de Salamanca”, Consorcio Salamanca 2002, Salamanca 2002, pp. 14-26; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Lectura dramatizada: 19 de Enero de 2002, Palacio de Congresos y Exposiciones –Salamanca-, con dirección de Helena Pimenta.

La biblioteca del diablo

Ediciones: 1) “La noticia del día”, La Avispa, Madrid 2001, pp. 127-135-; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Traducción al catalán de César Martínez: *La biblioteca del diable*. Puesta en escena: 8 de septiembre de 2005, Espai Ara Lleida –Fira de Tárrega-, con dirección de Jorge Raedó, dentro del espectáculo *Teatre per a minuts*.

El buen vecino

Ediciones: 1) “Unheimliche. Lo siniestro”, Teatro del Astillero, Madrid 2002, pp. 75-82; 2) “Exilios”, Biblos, Buenos Aires 2003, pp. 89-93, 3) “Teatro breve entre dos siglos”, edición de Virtudes Serrano, Cátedra, Madrid 2004, pp. 363-369; 4) En “Animalario”, Plaza y Janés, 2005, pp. 259-261; 5) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puestas en escena: 1) 19 de mayo de 2002, Teatro Asura –Madrid-, con dirección de Andrés Lima y Alberto San Juan, dentro del espectáculo “Tren de mercancías huyendo hacia el Oeste”; 2) 31 de agosto de 2004, Teatro del

Pueblo –Buenos Aires-, con dirección de Luciano Cáceres; 3) 20 de marzo de 2009, Teatro Principal –San Sebastián-, dentro del espectáculo “El club de las mujeres invisibles”, con dirección de Fernando Bernues; 4) 24 de mayo de 2013, Centro Cultural Helénico –México D.F.-, dentro del espectáculo “Exilios”, dirigido por Sandra Félix.

Lecturas dramatizadas: 1) 27 de Abril de 2002, Centre de Cultura Contemporània –Barcelona-, con dirección de Carlota Subirós; 2) 19 de Octubre de 2002, Casa de América –Madrid-, con dirección de Carlos Marchena.

Traducción al inglés de John London: *The good neighbour*. Puesta en escena: 25 de Marzo de 2002, Royal Court Theatre –Londres-, con dirección de Hettie Macdonald.

Traducción al francés de Claude Demarigny: *Le bon voisin*. Puesta en escena: 3 de Noviembre de 2002, Cartoucherie / Théâtre de l’Épée de Bois –Paris-, con dirección de Claude Demarigny, dentro del espectáculo “Les voisins”.
Lectura dramatizada: 28 de Mayo de 2002, Théâtre de l’Opprimé –Paris-, con dirección de Claude Demarigny.

Traducción al francés de Yves Lebeau. Puesta en escena dentro del espectáculo de danza-teatro “Nobody”: 5 de marzo de 2011, Thétare Jean Marais –Saint Gratien-, bajo dirección de Farid Ounchiouene.

Traducción al japonés de Yoichi Tajiri. En: “Antología del teatro contemporáneo de España”, tomo II. Puesta en escena: 12 de diciembre de 2018, Instituto Cervantes –Tokio-, con dirección de Kein Jinguji.

Tres anillos

Ediciones: 1) “Intolerancia”, Teatro del Astillero, Madrid 2004, pp. 20-24; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 9 de Enero de 2004, Sala Cuarta Pared –Madrid-, con dirección de Antonio López Dávila, dentro del espectáculo “Intolerancia”.

Mujeres en la cornisa

Edición: “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2001;

Puesta en escena: 20 de Octubre de 2004, Sala Triángulo –Madrid-, bajo la dirección de David Lorente, dentro del espectáculo “Desveladas”.

Traducción al catalán de César Martínez: *Dones a la cornisa*. Puesta en escena: 8 de septiembre de 2005, Espai Ara Lleida –Fira de Tárrega-, con dirección de Jorge Raedó, dentro del espectáculo *Teatre per a minuts*.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *Donne sul cornicione*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Método Le Brun para la felicidad

Edición: 1) “El pateo” nº 25, pp. 6-8; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puestas en escena: 1) 11 de Diciembre de 2004, Casa de América –Madrid-, bajo la dirección de Fabio Rubiano, dentro del espectáculo “Puntos cardinales”; 2) 7 de febrero de 2014, La Trastienda –Madrid-, con dirección de Inés Piñole; 3) 29 de mayo de 2015, Teatro La Scala de San Telmo -Buenos Aires- (incluye *Brgs*, *La mujer de mi vida* y *Mujeres en la cornisa*).

Emisión radiofónica: 3 de diciembre de 2011, Radio Nacional de España, con dirección de Nicolas Jackson.

Traducción al catalán de César Martínez: *Mètode Le Brun per a la felicitat*. Puesta en escena: 8 de septiembre de 2005, Espai Ara Lleida –Fira de Tárrega-, con dirección de Jorge Raedó, dentro del espectáculo *Teatre per a minuts*.

Departamento de Justicia

Ediciones: 1) “Culturas” (Suplemento de “Diagonal”, nº 4, 14-27 de Abril de 2005), p. 8; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Traducción al portugués de Antonio Goncalves: *Departamento de Justica*, en “Conferencia de Imprensa e Outras Aldrabices”, Artistas Unidos, Lisboa, 2005, pp.113-114. Puesta en escena: 16 de Junio de 2005, Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), bajo la dirección de Jorge Silva Melo.

JK

Ediciones: 1) “Maratón de monólogos 2006”, AAT, Madrid, 2006, pp. 71-73; 2) “(Pausa.)” n° 25, pp. 129-131; 3) “Raíces” n° 76, pp. 65-66, 4) “Anthropos” n° 225 (“Walter Benjamin”), pp. 30-31; 4) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 1 de Septiembre de 2005, Sala Cuarta Pared –Madrid-, con dirección de Guillermo Heras, dentro del espectáculo “Exilios”.

Traducción al inglés: en “(Pausa.)” n° 25, pp. 199-200.

Traducción al italiano de Enrico di Pastena: *JK En: Teatro sulla Shoah*. ETS, Pisa, 2015, pp. 247-251.

La mujer de los ojos tristes

Ediciones: 1) “Mihura por cuatro”, Teatro Español, 2006, pp. 83-94; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 29 de Noviembre de 2005, Teatro Español –Madrid-, con dirección de Celia León y Andrés Lima, dentro del espectáculo “Mihura por cuatro”.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *La donna degli occhi triste*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Las películas del invierno

Ediciones: 1) “(Pausa.)” n° 25, pp. 132-144; 2) “El pateo” n° 25, pp. 1-6; 3) “Abril”, Octubre de 2007, pp. 7-13; 4) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Traducción al inglés: en “(Pausa.)” n° 25, pp. 200-204.

581 mapas

Ediciones: “Diagonal” n° 117; “Contraluz” n° 5, pp. 234-244; “Boletín Hispánico Helvético”, volumen 19 (primavera 2012): 89-96; 4) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009. Edición digital: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/>

Puesta en escena: 4 de enero de 2018, Microteatro de Málaga, con dirección de José Padilla.

Lectura dramatizada: 28 de abril de 2011, Fundación March –Madrid-, con dirección del autor.

Traducción al catalán de Gabi Jiménez: *581 mapes*. Puesta en escena: 24 de octubre de 2015, Fast Teatre –Barcelona-, con dirección de Gabi Jiménez.

Traducción al inglés de William Gregory: *581 maps*. Puesta en escena: 4 de Julio de 2009, Royal Court Theatre –Londres-, con dirección de Ramin Gray.

Sentido de calle

Ediciones: 1) “Maratón de monólogos 2004”, AAT, Madrid, 2004, pp. 119-121; 2) en “Cuadernos del Ateneo” n° 21 (Breve Antología de Teatro Breve), pp. 55-56; 3) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 18 de febrero de 2003, Salones Lady Ana –Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003.

Justicia

Ediciones: 1) “Maratón de monólogos 2003”, AAT, Madrid, 2003, pp. 111-114; 2) “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puesta en escena: 18 de febrero de 2003, Salones Lady Ana –Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003. Lectura dramatizada: 20 de septiembre de 2013, Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes –Madrid-, con dirección de Juna Carlos Rubio.

Traducción al griego de Maria Jatsiemanuil: Δικαιοσύνη. Edición digital:diastixo.gr.

Traducción al italiano de Manuela Cherubini: *Giustizia*. Puesta en escena: 14 de Octubre de 2008, Teatro Vascello –Roma-, dentro del espectáculo “Cattive figure”, con dirección de Caterina Inesi.

Candidatos

Edición: “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009.

Puestas en escena: 1) 18 de febrero de 2003, Salones Lady Ana –Madrid-, con dirección de Andrés Lima; edición en DVD: 2003; 2) 16 de marzo de 2013, Espíritu 23 –Madrid-, dentro del espectáculo “Ocupa Madrid”, con dirección de Jorge Sánchez; 3) 17 de octubre de 2014, La Trastienda –Madrid-, con adaptación y dirección de Jorge Sánchez, con el título “Comunidad”.

El espíritu de Cernuda

Edición: “Teatro para minutos”, Ñaque, Madrid 2009. Digital. *Iowa Literaria*, Iowa City: University of Iowa, 14-XII-2015. <
<http://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=4738>>

La puerta

Edición: “¿Qué se esconde tras la puerta?”, Antígona, Madrid 2016, pp. 163-164.

La gran cacería

Edición: “La esfera de papel. El Mundo”, Madrid 25 de agosto de 2019, pp. 29-31.

Augusto y Margaret

Puesta en escena: 25 de abril de 2019, Teatro Valle-Inclán -Madrid-, con dirección de Andrés Lima, dentro del espectáculo “Shock (El cóndor y el puma)”. Ediciones: 1) Shock. El cóndor y el puma, CDN, Madrid 2019, pp.

119-130; 2) Sufrimiento social y condición de víctima. Retos sociales, políticos y éticos, Anthropos, Barcelona 2021, pp. 418-419.

Las cuentas de Carmencita

Edición: Vidas enterradas, Invasoras, Madrid 2021, pp. 29-35.

Puesta en escena: 19 de septiembre de 2019, Teatro de las Esquinas - Zaragoza-, con dirección de Carlos Martín, dentro del espectáculo “Vidas enterradas”.

La distancia

Puesta en escena: 1) (Streaming) 3 de julio de 2020, Teatro Valle-Inclán de Madrid, con dirección de Andrea Jiménez y Andrea Rodríguez; reposición con público: 22 de septiembre de 2020. Edición: La pira, CDN, Madrid 2020, pp. 85-91.

Político

Puesta en escena: 27 de abril de 2021, Teatro Valle-Inclán -Madrid-, con dirección de Andrés Lima, dentro del espectáculo “Shock 2 (La tormenta y la guerra)”. Edición: Shock 2 (La tormenta y la guerra), CDN, Madrid, pp. 15-22.

Entre los árboles

Puesta en escena: 22 de junio de 2021, Biblioteca Académica de la Real Academia Española -Madrid-, con dirección del autor. Edición no venal: RAE, Madrid. Edición electrónica: El País, 30 de noviembre de 2020.

Estadio Chile

Edición: Sufrimiento social y condición de víctima. Retos sociales, políticos y éticos, Anthropos, Barcelona, 2021, pp. 418-419.

- Es autor de las siguientes versiones de textos clásicos:

La visita de la vieja dama, de Friedrich Dürrenmatt. Estrenada el 11 Marzo de 2000 en el Teatro María Guerrero de Madrid, como producción del Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

El monstruo de los jardines, de Calderón de la Barca. Puestas en escena: 1) 10 de Julio de 2000, Teatro Municipal de Almagro (Festival de Almagro), bajo la dirección de Ernesto Caballero. Edición: Fundamentos, Madrid 2001; 2) 18 de julio de 2017, Teatro la Veleta de Almagro, con dirección de David Lorente.

La dama boba, de Lope de Vega. Estrenada el 16 de Enero de 2002 en el Teatro de la Comedia de Madrid, como producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dirección de Helena Pimenta. Edición: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid 2002.

Natán el sabio, de Gotthold Ephraim Lessing. Estrenada el 12 de Mayo de 2003 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “Religión y tolerancia. En torno a *Natán el Sabio* de E. Lessing”, de J. Jiménez Lozano y otros, pp. 79-120, Anthropos, Barcelona 2003.

Fuente Ovejuna, de Lope de Vega. Estrenada el 21 de Abril de 2005 en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, con dirección de Ramón Simó. Edición: Proa, Barcelona 2005. Segunda versión estrenada el 9 de abril de 2015 en el Teatro Conde Duque de Madrid, como producción de la Joven Compañía.

El Gran Inquisidor, de Feodor Dostoievski. Estrenada el 23 de Mayo de 2005 en la Iglesia del real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: *La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a La leyenda del Gran Inquisidor de F. Dostoievski*, de J. M. Almarza y otros, Anthropos, Barcelona 2006, pp. 127-140.

Divinas palabras, de Valle-Inclán. Estrenada el 23 de Febrero de 2006 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Premio

de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York a la mejor producción extranjera.

Un enemigo del pueblo, de Henrik Ibsen. Estrenada el 26 de Enero de 2007 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2007. Premio Max 2008 a la mejor adaptación. Segunda versión, coescrita con Miguel del Arco, traducida al catalán por Cristina Genebat con el título de *Un enemic del poble*, estrenada el 23 de enero de 2014 en el Teatre lliure de Barcelona.

Rey Lear, de William Shakespeare. Estrenada el 14 de Febrero de 2008 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, bajo la dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2008. Premio Ercilla 2008 al mejor espectáculo teatral.

Wstawac (A partir de textos de Primo Levi). Estrenada el 28 de Mayo de 2007 en la Cátedra Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “El perdón, virtud política”, de E. Madina y otros, Anthropos, Barcelona 2008, pp. 35-56

Ante la Ley (A partir de *En la catedral*, noveno capítulo de *El proceso*, de Franz Kafka). Estrenada el 5 de Mayo de 2008 en la Iglesia del real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Edición: “Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka”, Anthropos, Barcelona 2009, pp. 93-107.

Platonov, de Anton Chejov. Estrenada el 19 de Marzo de 2009 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2009.

Woyzeck, de Georg Büchner. Estrenada el 11 de marzo de 2011 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Gerardo Vera. Edición: CDN, Madrid 2011.

La vida es sueño, de Calderón de la Barca. Estrenada el 6 de julio de 2012 en el Hospital de San Juan de Almagro (Festival de Almagro), con dirección de Helena Pimenta. Edición: CNTC, Madrid 2012. Premio Max 2013 a la mejor adaptación.

Hécuba, de Eurípides. Estrenada el 1 de agosto de 2013 en el Teatro Romano de Mérida (Festival de Mérida), con dirección de José Carlos Plaza.

Don Juan Tenorio, de Zorrilla. Estrenada el 6 de noviembre de 2014 en el Teatro Calderón de Valladolid, con dirección de Blanca Portillo. Edición: CNTC, Madrid, 2015.