



HAL
open science

Juan Mayorga : théâtre et violence

Erwan Burel, Carole Egger

► **To cite this version:**

Erwan Burel, Carole Egger. Juan Mayorga : théâtre et violence. ReCHERches, 19, 2017, ISBN 978-2-86820-962-7. 10.4000/cher.1378 . hal-03562756

HAL Id: hal-03562756

<https://hal.science/hal-03562756v1>

Submitted on 9 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

reCHERches

Culture et Histoire dans l'Espace Roman

NUMÉRO 19
AUTOMNE 2017

19

Juan Mayorga: théâtre et violence

sous la direction
de Erwan Burel & Garole Egger

PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG



reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

19 | 2017

Juan Mayorga : théâtre et violence

Erwan Burel y Carole Egger (dir.)



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/1378>

DOI: 10.4000/cher.1378

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2017

ISBN: 978-2-86820-962-7

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Erwan Burel y Carole Egger (dir.), *reCHERches*, 19 | 2017, «Juan Mayorga : théâtre et violence» [En línea], Publicado el 16 noviembre 2021, consultado el 02 febrero 2022. URL: <https://journals.openedition.org/cher/1378>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.1378>

Leyenda de la portada

Conception graphique : Julien Simon



Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

INTRODUCCIÓN DE LA PUBLICACIÓN

Diplômé de mathématiques, docteur en philosophie, le dramaturge madrilène Juan Mayorga s'est nourri de la pensée de Walter Benjamin, notamment telle qu'elle se développe à la fois dans *Critique de la violence* et *Thèses sur le concept d'histoire*. Cette influence est particulièrement perceptible dans la place que tient la violence dans la dramaturgie de Mayorga. La quasi-totalité de ses pièces décline une ou plusieurs formes de violence et questionne ainsi la situation du monde contemporain et notre fragile modernité. L'influence de la philosophie de Walter Benjamin sert de fil directeur à ce volume qui explore l'œuvre théâtrale espagnole la plus représentée sur les scènes occidentales.

reCHER**ches**

Culture et Histoire dans l'Espace Roman

NUMÉRO 19
AUTOMNE 2017

19

**Juan Mayorga :
théâtre
et violence**

sous la direction
de Erwan Burel & Carole Egger

PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

Directeurs de la publication

Emanuele Cutinelli-Rendina et Isabelle Reck.

Comité scientifique

Stefano Carrai (U. di Siena), Denis Fachard (U. de Lorraine), Wilfried Floeck (U. Gießen), François Livi (Paris IV–Sorbonne), Monique Martinez-Thomas (U. Toulouse – Jean Jaurès), Marie Miranda-Roig (U. de Lorraine), Toader Nicoara (U. de Cluj-Napoca, Roumanie), Constantin Pricop (U. de Iasi, Roumanie).

Comité de rédaction

Emanuele Cutinelli-Rendina, Isabelle Reck, Erwan Burel, Carole Egger.

Comité de lecture

Cerstin Bauer-Funke (U. Münster, Westfälische Wilhelms-Universität), Raúl Caplán (U. d'Angers), José Romera Castillo (U. UNED, Madrid), Emmanuelle Garnier (U. Jean Jaurès, Toulouse), Mica Gherghescu (Bibliothèque Kandinky, Centre Pompidou), Francisco Gutiérrez Carbajo (U. UNED, Madrid), Stefano De Luca (U. de Naples «Suor Orsola Benincasa»), Enrico Mattioda (U. de Turin), Paola Moreno (U. de Liège), José María Paz Gago (U. de la Coruña), Eduardo Pérez-Rasilla (U. Carlos III, Madrid), Alberto Ronaccia (U. de Lausanne), Raffaele Ruggiero (U. d'Aix-Marseille), Peter Schnyder (U. de Haute-Alsace), Simone Trecca (U. Roma Tre).



est une revue semestrielle monographique à vocation internationale créée en 2008. Elle est principalement consacrée aux domaines hispanique, lusophone, italien et roumain, mais est ouverte aussi à l'ensemble du spectre des langues romanes. Toutes les disciplines y sont représentées : la littérature, les arts visuels, la linguistique, la civilisation, l'histoire, la philosophie, la sociologie, sur une période allant du Moyen Âge au XXI^e siècle.

Correspondance rédactionnelle

Isabelle Reck

ReCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman

Faculté des langues – Université de Strasbourg

22, rue René Descartes – 67084 Strasbourg Cedex

recherches.espaceroman@unistra.fr

Maquette et mise en page

Ersie Leria

Conception couverture

Julien Simon

Éditeur

Université de Strasbourg

5, allée du général Rouvillois

CS 50008

FR-67083 Strasbourg Cedex

Tél. : 03 68 85 62 65

info.pus@unistra.fr

site web : pus.unistra.fr

Vente au numéro

En librairie ou en commande en ligne sur le

site des Presses universitaires de Strasbourg :

pus.unistra.fr

Abonnements

FMSH Diffusion / CID

18 rue Robert-Schuman – CS 90003

FR-94227 Charenton-le-Pont Cedex

Tél. : 01 53 48 56 30

Fax : 01 53 48 20 95

cid@msh-paris.fr

ISSN : 1968-035X

ISBN : 978-2-86820-962-7

Sommaire

Erwan Burel, Carole Egger	
Avant-propos.....	5

Erwan Burel	
Juan Mayorga. Parcours d'un auteur à la croisée du théâtre et de la philosophie	9

El autor tiene la palabra

Juan Mayorga	
La violencia en mi teatro.....	27

Carole Egger	
Entrevista con Juan Mayorga.....	39

Estudios

Cristina Oñoro Otero	
Pensar la violencia. Reflexiones en torno a la filosofía de Walter Benjamin y el teatro de Juan Mayorga.....	53

Gabriela Cordone	
Sur le théâtre de Juan Mayorga. Cartographie de la faillite humaine.....	65

Manuel Aznar Soler	
La violencia en <i>Himmelweg</i> de Juan Mayorga.....	79

Carole Egger	
La violence du mensonge historique: <i>Himmelweg</i> de Juan Mayorga, un chemin vers la vérité.....	99

Emilio Peral Vega	
Violencia, lenguaje y regeneración poética en Juan Mayorga: <i>Hamelin y Reikiavik</i>	113

Claire Spooner	
Lenguajes de la violencia y violencia del lenguaje en la obra de Juan Mayorga	121

Refugio Chávez Ramírez	
La violencia espacial. Escenario del teatro de Juan Mayorga.....	135

Zoe Martín Lago	
Violencia cotidiana en <i>Animales nocturnos</i> de Juan Mayorga.....	153

Mónica Molanes Rial	
Violencia y solidaridad en <i>Pastel de Lagrange</i> de Juan Mayorga.....	167

Joana Sanchez	
Généalogie de la violence. La famille mise à nu dans <i>El chico de la última fila</i> de Juan Mayorga.....	175

Résumés / Resúmenes	193
----------------------------------	-----

Avant-propos

ERWAN BUREL

CAROLE EGGER

Université de Strasbourg

La problématique de la violence au théâtre donne lieu, le plus souvent, soit à la représentation sur scène d'une violence tangible et manifeste, soit à la violence même de la représentation, lorsque celle-ci est théâtralisée et emprunte la voie du spectaculaire. Chez Juan Mayorga (1965), la violence n'est rien de tout cela. Elle est d'abord l'objet d'une réflexion personnelle que l'auteur dévoile dans plusieurs de ses écrits théoriques, à commencer par sa thèse de doctorat sur la pensée de Walter Benjamin, qui demeure sans doute l'un de ses écrits les plus explicites et les plus complets sur le sujet. La question de la violence dans son théâtre se trouvant ainsi en étroite relation avec la conception du penseur judéo-allemand, on ne s'étonnera pas dès lors que le prisme benjaminien soit à l'œuvre dans tous les articles de cet ouvrage.

Mais la violence est aussi, et peut-être surtout, un des axes dramaturgiques majeurs du théâtre de Juan Mayorga. La violence qui se déploie au fil des pièces, dans ses dimensions politique et historique, voire métaphysique, constitue un véritable défi pour la scène, d'autant que ce n'est pas l'aspect visible de la violence qui est mis en exergue mais son caractère latent et souterrain, ses mécanismes profonds, ses rapports complexes et souvent opaques avec le pouvoir, l'Histoire et le mal. Ce sont ainsi toutes les composantes de la structure théâtrale – temps, espace, personnages, action, rythme, langage – qui se voient affectées et modulées par cette ligne de force et qui construisent une dramaturgie singulière qui place le spectateur en position d'observateur critique face à la violence du monde.

Cet ouvrage commence par retracer le parcours de l'auteur, à la croisée du théâtre et de la philosophie (Erwan Burel). La trajectoire particulière de Juan Mayorga au sein du théâtre espagnol contemporain mérite en effet d'être exposée car elle nous donne déjà quelques pistes de compréhension de son œuvre et quelques clés concernant son écriture. La parole est ensuite donnée à l'auteur lui-même qui nous offre une lecture de la violence dans son théâtre,

en partant de sa pièce phare *Himmelweg* (Juan Mayorga). Cette lecture se veut ouverte et s'érige comme le point de départ d'un dialogue avec le récepteur. L'entretien qui suit (Carole Egger) est d'ailleurs l'occasion pour le dramaturge d'approfondir certains points et de revenir sur l'importance de la question juive dans son œuvre, sur la question du mal et sur la violence de l'Histoire. Ces trois interventions (contextualisation, conférence de l'auteur et entretien) constituent la première partie de l'ouvrage.

La deuxième partie est composée exclusivement d'études de chercheuses et de chercheurs, pour la plupart spécialistes de cette œuvre majeure du théâtre espagnol actuel, qui se sont penchés sur la problématique de la violence dans l'œuvre de Juan Mayorga. La contribution de Cristina Oñoro Otero nous offre une exégèse remarquable de la *Critique de la violence* (1921) de Walter Benjamin. Si l'influence des *Thèses sur le concept d'histoire* (1940) est l'une des plus évidentes chez Juan Mayorga, peu de réflexions ont été menées sur la portée de l'essai benjaminien de 1921. Cela est probablement dû à la grande complexité et au caractère parfois énigmatique de ce texte que Cristina Oñoro surmonte avec brio pour éclairer d'une lumière nouvelle l'approche de la violence dans le théâtre de notre auteur. Gabriela Cordone, qui se penche notamment sur des pièces telles que *Himmelweg* ou *Cartas de amor a Stalin*, décide de mettre en regard la production dramatique de Mayorga avec les écrits de Imre Kertész, Jean Améry, Primo Levi ou, sur le plan philosophique, Hannah Arendt. Se faisant, elle trace une ellipse productive entre tous ces auteurs, destinée à nourrir une réflexion originale sur plusieurs questions liées à la violence, comme le statut de l'auteur-témoin, la communicabilité esthétique de l'Holocauste ou encore la mise en scène de la violence totalitaire. Manuel Aznar Soler continue d'exploiter la problématique de la mise en scène de l'Holocauste en nous offrant une étude rigoureuse et approfondie de *Himmelweg*. Il nous montre ainsi avec habileté que la violence est structurelle et qu'elle participe pleinement de la dramaturgie de l'œuvre, tant d'un point de vue idéologique qu'esthétique. Carole Egger se penche également sur *Himmelweg* pour y étudier la combinaison extraordinaire de mensonge et de violence qui fut à l'origine de la mascarade mise en place par les nazis à Terezin. Se faisant, elle met au jour une dramaturgie très élaborée qui cherche à dévoiler au spectateur les rouages complexes de la tromperie organisée et qui permet de dénoncer et de déjouer les pièges du passé.

Emilio Peral Vega nous entraîne ensuite vers l'examen d'autres pièces – *Hamelin* et *Reikiavik* – qui lui permettent d'aborder la question du langage, de sa perversion et des mécanismes violents qui y sont à l'œuvre. L'analyse nous montre de façon subtile que le théâtre de Juan Mayorga permet de mettre au jour les rapports de domination qui se cachent dans le langage et qu'un tel constat nous appelle, finalement, à récupérer la dimension dialogique du discours comme forme de réhumanisation. Claire Spooner exploite également les liens essentiels entre langage et violence en situant son travail sous l'égide d'une réplique de *La tortuga de Darwin*: «Las palabras preparan muertas, las palabras matan / Les paroles préparent des morts, les paroles tuent». Auteure d'une thèse

sur l'œuvre de notre auteur, la double formation d'hispaniste et de philosophe de la chercheuse lui permet à la fois d'aborder une grande partie de la production dramatique de Juan Mayorga et d'appuyer sa réflexion sur les considérations à la fois théoriques et philosophiques les plus pertinentes.

Refugio Chávez Ramírez s'intéresse à la dimension politique de la violence et, tout particulièrement, à son expression dans l'espace. Son étude offre au lecteur une approche socio-politique de la violence qui constitue une assise théorique singulière et novatrice dans la manière dont elle permet, ensuite, d'aborder le théâtre de Juan Mayorga et d'analyser la relation entre espace et violence. Zoe Martín Lago se focalise de façon judicieuse sur *Animales nocturnos* et sur le travail théorique réalisé en amont d'une représentation de la pièce en tant qu'assistante-metteur en scène. Elle met l'accent sur l'espace de tension délimité par la violence quotidienne et sur des questions telles que la « zone grise » – concept défini par Primo Levi – des personnages et le pouvoir de séduction du langage. Mónica Molanes Rial se penche sur le théâtre bref de Juan Mayorga en analysant avec finesse *Pastel de Lagrange*, pièce qui associe de manière troublante mais originale la question de la violence à la sphère domestique et à la science. Comme rarement dans le théâtre de notre auteur, il s'agit ici d'une violence concrète (le meurtre) mais qui n'apparaît jamais sur la scène et n'est que suggérée. Joana Sanchez, enfin, conclut l'ouvrage avec une réflexion sur la dimension souterraine de la violence dans les rapports humains, abordée sous l'angle de la famille où elle trouve une expression particulièrement intéressante. Dans *El chico de la última fila*, la violence, toujours latente, rarement manifeste, surgit dans le quotidien des personnages qui se situent, comme souvent chez notre auteur, dans une « zone grise » où la frontière entre le bien et le mal s'avère toujours fragile.

Les analyses qui suivent démontrent à la fois que la conception de la violence chez Mayorga est l'objet d'une réflexion fine et riche, ancrée dans un terreau philosophique et métaphysique qui continue à nourrir aujourd'hui encore la pensée contemporaine et qu'elle est également un pilier incontournable d'une des dramaturgies les plus originales et les plus engagées de l'Espagne actuelle. La très large audience qui est la sienne, tant sur les scènes européennes que sur celles du monde entier, de même que dans le monde universitaire – et les chercheurs réunis ici en font la preuve – atteste que la violence demeure un sujet brûlant de notre monde contemporain. Elle est sans doute une des voies les plus fécondes pour aborder l'œuvre de Juan Mayorga. C'est pourquoi nous avons voulu exploiter en profondeur cette ligne de force de son théâtre, en convoquant non seulement les chercheuses et les chercheurs spécialistes de cette œuvre mais en donnant aussi la parole à l'auteur lui-même, dramaturge, philosophe et théoricien du théâtre.

La mise en regard de ce que dit Mayorga sur son œuvre et de ce qu'en disent, de leur côté, les chercheurs, est finalement une manière de faire rayonner le message inscrit en filigrane dans l'œuvre du dramaturge : face à la violence, de l'Histoire, du langage et des hommes, seuls le dialogue, l'échange,

la conversation – le langage qui ne s'érige plus comme véhicule du pouvoir et de la domination mais comme principe dialectique et révélateur –, permettent d'envisager les moyens de la déjouer et de la mettre en échec.

Juan Mayorga

Parcours d'un auteur à la croisée du théâtre et de la philosophie

ERWAN BUREL¹

La première expérience théâtrale importante dont Juan Mayorga se souvienne et qui pourrait marquer l'origine d'une vocation pour le théâtre remonte au tout début des années 1980, lorsque le dramaturge était encore adolescent. C'est une expérience qu'il raconte souvent dans ses interviews et que nous retranscrivons ici :

En el instituto nos dicen que tenemos que ir a ver *Doña Rosita la soltera*, que en ese momento se estaba poniendo en el María Guerrero, con dirección de Jorge Lavelli y protagonizada por Nuria Espert. Veo aquel espectáculo con otros compañeros probablemente tan poco preparados como yo para entender algo así. Entonces descubro el teatro como arte de la imaginación y me convierto en un aficionado. Aquel 81 fue un año tremendo; fue el año del golpe pero también de otras muchas cosas, y uno sentía que estaba tocando el mundo con las yemas los dedos. En ese momento me convierto en un espectador entusiasta, con algún otro amigo que hoy sigue siéndolo; si tenía algún ahorro, solía gastarlo en libros o en teatro.

Escribía, ya lo he dicho, narrativa y poesía. En un momento dado empiezo a ensayar tímidamente el teatro y escribo algunas obras que no he querido luego destacar. Una se llamaba *Albania*, otra *Los caracoles*. No creo que las publique nunca. También escribo *El pájaro doliente*, que quizá rescate algún día, y por fin *Siete hombres buenos*, la primera que publiqué [...]. (Mayorga 2014a)

Siete hombres buenos (Mayorga 1990) remporte en 1989 l'accessit du Prix *Marqués de Bradomín*, prix créé en 1985 à l'initiative de Jesús Cracio qui récompense des auteurs de moins de trente ans. Ce prix a révélé l'existence de plusieurs auteurs ayant percé ensuite dans le métier. L'exemple le plus parlant est peut-être celui de Sergi Belbel, mais le prix a été un tremplin également pour d'autres dramaturges comme Antonio Onetti, Alfonso Plou, Rodrigo García, Pablo Ley ou Antonio Álamo (Gracia 2000: 527). L'accessit qu'obtient Juan

1 Professeur agrégé d'espagnol et doctorant au sein de l'équipe d'accueil CHER (Culture et histoire dans l'espace roman) de l'Université de Strasbourg.

Mayorga en 1989 lui vaudra d'ailleurs d'être classé dans ce que les critiques appellent « la génération *Bradomín* »², appellation qui ne manque cependant pas d'être maladroite car, bien que regroupant des auteurs primés dans les années immédiatement postérieures à la création du prix (deuxième moitié des années 1980 et années 1990), elle ne rend pas compte des différents chemins esthétiques et des diverses thématiques qu'ils choisiront tout au long de leur parcours et qui apparaissaient déjà lorsque leurs textes ont été primés :

Me parece que esa etiqueta expresa la incapacidad de encontrar una denominación que aluda a un lenguaje compartido, a un tema común, a un acontecimiento fundante. Engloba a personas que escribimos con una gran diversidad temática y formal y que solo coincidimos en haber tenido algo que ver con ese premio –que yo nunca gané–. El premio tiene un nombre muy bonito, Marqués de Bradomín, pero la expresión «Generación Bradomín» no me parece muy útil para hacer historia de la literatura dramática. (Mayorga 2014a)

L'accessit permit néanmoins à Juan Mayorga de commencer à se faire connaître et d'intégrer durant l'année 1989-1990 le Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Ce centre, créé en 1984 et qui fermera ses portes en 1994, fut l'un des plus importants pour la promotion d'auteurs, de groupes, de compagnies et de collectifs à caractère expérimental ou avant-gardiste (Oliva 2004: 122). Son directeur, pendant les dix années d'existence du centre, fut Guillermo Heras, une personnalité importante du milieu théâtral espagnol qui n'a jamais cessé de promouvoir la création contemporaine :

No es difícil relacionar la procedencia de este creador [Guillermo Heras] con las intenciones del CNNTE. Director del grupo Tábano en su última etapa, fue uno de los grandes animadores del teatro independiente y, como tal, luchador contra la dictadura. Su presencia garantizaba un talante y una línea de investigación rigurosos, y de hecho su labor no consistió únicamente en producir o ayudar a producir obras más o menos experimentales, sino que organizó seminarios, abrió una línea de publicaciones, organizó encuentros internacionales y, en definitiva, se convirtió en uno de esos referentes imprescindibles a la hora de realizar alguna actividad relacionada con la escena anticonvencional³. (Oliva 2004: 122-123)

Guillermo Heras est une des rencontres importantes dans le parcours de Juan Mayorga puisqu'en 1995 il rejoint le collectif théâtral *El Astillero* fondé par le dramaturge avec José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz et Raúl Hernández Garrido⁴. Le CNNTE a véritablement promu et stimulé les dramaturges les plus représentatifs de la fin du xx^e siècle, dramaturges qui étaient à peine connus en 1985 : mis à part Juan Mayorga, citons Ernesto

2 Voir notamment Ragué-Arias 1996, chap.9: « La generación que nace en torno al premio Marqués de Bradomín ».

3 Pour un aperçu des dix années de création du CNNTE, voir Heras 1994.

4 L'initiative de ce collectif avait été prise en 1993 sans Guillermo Heras mais c'est véritablement lors de son arrivée, en 1995, que le groupe se voit doté d'une date officielle de lancement. Voir www.teatrodelastillero.es, ainsi que le dossier consacré au groupe théâtral dans le numéro 348 de la revue *Primer Acto* (De la Parra *et al.* 2015).

Caballero, Leopoldo Alas, Alfonso Armada, Antonio Fernández Lera, Marisa Ares, Vicente Molina Foix, Javier Maqua, Álvaro del Amo, Ignacio del Moral, et encore une fois Antonio Onetti, José Ramón Fernández et Raúl Hernández Garrido (Oliva 2004 : 123). C'est aussi à travers ce centre que notre auteur suivra ses premiers ateliers et se formera à l'écriture dramatique.

En effet, Juan Mayorga précise qu'il n'a pas étudié la dramaturgie à la RESAD ou à l'*Institut de Teatre*, mais qu'il s'est formé grâce aux lectures et aux ateliers (Mayorga 2010). Au CNNTE, il suit l'atelier de Paloma Pedrero durant l'année 1990 (Pedrero 2014) et celui de Marco Antonio de la Parra en 1992 (De la Parra 2008). Dramaturge et psychiatre chilien, Marco Antonio de la Parra, alors attaché culturel de l'Ambassade du Chili en Espagne, est engagé par Guillermo Heras en 1991 afin de diriger un atelier de dramaturgie. Cet atelier dure quatre mois mais l'expérience est telle que le professeur et ses élèves décident de continuer à travailler ensemble (De la Parra 2015). Lorsque, durant l'été 1993, Marco Antonio de la Parra retourne au Chili, l'aventure continue sans le maître avec la fondation du collectif *El Astillero* que nous avons déjà mentionné. Juan Mayorga cite souvent le nom du dramaturge chilien et reconnaît l'importance qu'a eue son enseignement dans son parcours. Nous remarquons, avec Claire Spooner, les aspects dramaturgiques suivants réunissant nos deux hommes de théâtre :

[...] les influences de Marco Antonio de la Parra dans l'œuvre de Mayorga sont visibles dans sa conception du théâtre comme d'un espace qui se rapproche du rêve, dans la manière dont les mots font exister comme par magie, l'espace et l'action. En effet, de la Parra lie psychiatrie et pratique de l'écriture théâtrale, et pour lui, l'art a une fonction similaire à celle des rêves dans l'être humain. [...] il va de soi que le langage a autant d'intérêt chez le Chilien que chez le Madrilène. Le premier y voit le dénominateur commun à ses deux facettes de psychiatre et dramaturge [...]. La valeur des mots est mise en avant chez Juan Mayorga, et c'est de leur interaction que dépendent chez lui la densité et la force d'une œuvre théâtrale. Par ailleurs, chez Marco Antonio de la Parra, la mise en scène de l'histoire a lieu dans une optique similaire à celle de Mayorga : « Hay que contar historias desde los muertos para los vivos »⁵; ses inquiétudes personnelles s'imbriquent à des questionnements historiques : autant de manières d'appréhender le théâtre et d'écrire qui se retrouvent au cœur de l'œuvre de Mayorga⁶. (Spooner 2013 : 45-46)

Il existe également un magistère dont notre auteur se réclame et qui est celui de José Sanchis Sinisterra. Il suffit de lire le prologue que Juan Mayorga consacre à l'ouvrage *La escena sin límites* (2012 : 25-28) pour se rendre compte de l'importance qu'exerce chez lui le dramaturge valencien. En effet, Sanchis Sinisterra est non seulement un auteur de pièces dramatiques mais aussi un très grand théoricien du théâtre. Juan Mayorga théorise aussi la pratique théâtrale et a à son actif de nombreux articles sur le sujet. En 2016, la maison d'édition

5 Claire Spooner cite De la Parra 2008.

6 Pour un aperçu de la production dramatique de Marco Antonio de la Parra, voir Albornoz Farías 2006.

La uña RoTa, qui avait publié deux ans auparavant la production dramatique presque complète de l'auteur (Mayorga 2014b), a réuni une série d'essais, d'articles et de conférences sous le titre *Elipses* (Mayorga 2016), offrant au lecteur un panorama de ses textes théoriques écrits entre 1990 et 2016 et qui, d'ailleurs, ne couvrent pas seulement le domaine du théâtre. Pour en revenir au prologue de Mayorga, il est frappant de voir que de nombreux aspects du travail dramaturgique de Sanchis Sinisterra qu'il commente se retrouvent dans son propre théâtre. Juan Mayorga parle par exemple d'une théâtralité mineure et d'un spectateur qui, dans le théâtre de Sanchis Sinisterra, a toute sa place pour venir combler les manques du texte et participer ainsi de manière constructive au phénomène théâtral :

La contracción del texto coincide con la dilatación del espacio interlineal, que es precisamente el del receptor. El silencio, el vacío, la oscuridad, la pausa [...] son la tierra que el autor cede para que el espectador levante casa desde su propia experiencia⁷. (Mayorga 2012 : 25)

Cet aspect est quelque chose de fondamental dans la dramaturgie de Juan Mayorga. *Himmelweg*, par exemple, est précisément une pièce où les béances du texte sont nombreuses, béances que le spectateur est amené à combler et qui nourrissent ce que l'on appellera une théâtralité elliptique⁸. Ce concept de théâtralité elliptique fait non seulement appel à l'ellipse en tant que figure stylistique (qui, en espagnol, se dit *elipsis*) mais également à l'ellipse en tant que figure géométrique (*elipse*, en espagnol) que Juan Mayorga explicite dans un texte qu'il consacre à Walter Benjamin (Mayorga 2010b). Ce texte – « Elipses de Benjamin » – est d'ailleurs le premier qui s'offre au lecteur du recueil d'écrits théoriques publié aux éditions La uña RoTa. L'ellipse, pour Mayorga, caractérise le regard de l'artiste, de l'historien ou du philosophe. C'est une manière de voir le monde, un regard dialectique qui associe des objets apparemment distants mais dont l'association insolite fait apparaître des espaces inédits⁹.

Concernant Sinisterra, Mayorga nous parle d'une véritable « emancipación del espectador donde descubrimos el núcleo del compromiso moral y político de Sanchis » (2012 : 26). Ce souci d'un spectateur émancipé et responsable, fruit

7 Claire Spooner (2013 : 41-44) parle d'une « écriture du creux » en se basant sur ce que Monique Martinez Thomas (2006) appelle l'esthétique du « translucide » chez José Sanchis Sinisterra.

8 Nos travaux, encore inédits, concernant cette question sont les suivants : « Théâtralité elliptique et récupération de la mémoire historique dans *Himmelweg* et *Le Cartographe* de Juan Mayorga », lors du colloque *Théâtralité(s) Orient/Occident* à l'Université de Strasbourg les 15, 16 et 17 octobre 2014 ; « El escenario teatral como espacio elíptico: reflexiones acerca de la elipse en el teatro de Juan Mayorga », lors du congrès de la AIH (Asociación internacional de hispanistas) à l'Université de Münster du 11 au 16 juillet 2016.

9 Cette idée repose en particulier sur une conception benjaminienne du temps, où s'opèrent la grande citation entre le présent et le passé, la rédemption des vaincus de l'histoire, la fin de l'oppression grâce à la venue du Messie que Benjamin associe sur un plan profane à la révolution.

d'une conception hautement politique du théâtre et d'une exigence morale vis-à-vis du récepteur, est encore une fois un des fondements de la dramaturgie mayorguienne. La parole, enfin, qui semble avoir retrouvé, notamment grâce à Sanchis Sinisterra, une place centrale au sein du fait théâtral, est un des domaines les plus féconds qu'ait travaillé le dramaturge valencien. D'autant plus qu'il s'agit d'une parole insuffisante et blessée, nous dit Mayorga, « incapaz de hacerse cargo de este mundo y, sin embargo, capaz de mostrar – más que de decir – otros mundos. [...] el trabajo en torno a la palabra alterada es un paradigma de la misión que Sanchis se ha dado » (2012 : 27). Cette place de la parole au théâtre, ainsi que la difficulté de dire le monde, notamment le monde d'après-Auschwitz, est essentielle aussi chez Juan Mayorga. La question de la parole est d'ailleurs fortement liée à celle de la représentation, et plus précisément au problème de la représentation de l'irreprésentable. Une des leçons que Mayorga retient de Sanchis Sinisterra est celle de « convertir esa imposibilidad en una opción ética y estética » (2012 : 28), idée qu'il applique pleinement dans sa production dramatique et qu'il reprend et développe dans ses réflexions théoriques sur le théâtre, tout particulièrement lorsqu'il aborde les rapports entre représentation et Holocauste (Mayorga 2007). Pour résumer, il ne fait aucun doute que l'écriture de Juan Mayorga, qui reste évidemment une écriture propre et singulière, ainsi que sa conception du théâtre sont en quelque sorte héritières des enseignements de José Sanchis Sinisterra :

La influencia del Fronterizo no es reducible a la ejercida sobre los espectadores que vieron sus espectáculos. Así como el valor de la Beckett no se agota en las obras en ella exhibida, ni en los hombres y mujeres que se han formado en sus talleres¹⁰. La Beckett y el Fronterizo han sido, ante todo, espacios morales. Han servido para tensionar un sistema teatral dominado por la inercia. Muchos les debemos mucho. (Mayorga 2012 : 28)

Par ailleurs, lorsqu'on se penche sur les écrits théoriques de José Sanchis Sinisterra, on est frappé par des réflexions sur les dramaturgies contemporaines qui ont fait et qui font encore le théâtre d'aujourd'hui. Certaines de ces réflexions sont très utiles pour appréhender la production dramatique de Juan Mayorga. Si nous devons citer trois noms auquel son théâtre est redevable (de manière implicite ou explicite), ce serait ceux de Brecht, Kafka et Pinter.

L'héritage brechtien, même si Mayorga s'en démarque sur plusieurs aspects, est indéniable dans son théâtre. Sinisterra rappelle dans un article les apports de Bertolt Brecht pour la dramaturgie occidentale contemporaine (2012 : 95-102). Avec Brecht, le concept romantique de la création artistique, faisant de l'artiste un être solitaire et mystérieux dont l'imagination surgit du « souffle de l'inspiration », cède la place à une idée plus collective de la création où l'artiste utilise consciemment les matériaux littéraires d'autrui et part ainsi d'une

10 Juan Mayorga fait référence au *Teatro fronterizo* de José Sanchis Sinisterra, initié en 1977, et à la *Sala Beckett* ouverte en 1984 à Barcelone où le dramaturge valencien organisait des ateliers d'écriture dramatique auxquels notre auteur a participé.

tradition littéraire qu'il adapte, parodie ou transforme (2012: 97). Mayorga n'est pas étranger à une telle pratique et nombre de ses pièces naissent à partir de matériaux préexistants. Pensons par exemple à *Himmelweg* dont le monologue du délégué de la Croix Rouge est explicitement inspiré de l'entretien que Maurice Rossel avait accordé à Claude Lanzmann dans son film *Un vivant qui passe* (1997). Pensons également à la pièce *Job* qui confronte quatre récits de la souffrance de l'homme et de son appel à Dieu, récits encore une fois explicitement inspirés du *Livre de Job* et de trois témoignages de l'horreur des camps (*La nuit* d'Elie Wiesel, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu* de Zvi Kolitz et *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943* d'Etty Hillesum). Un autre aspect intéressant que Sinisterra remarque dans les apports de la dramaturgie brechtienne pour le théâtre contemporain est ce qu'il appelle le « dépassement du concept lukácien de réalisme » :

En el campo del materialismo dialéctico, en el que Brecht milita, son muchos los prejuicios que [...] tienden a identificar toda estética progresista con el llamado «realismo socialista». De este rigorismo estrecho [...] es partícipe en cierto modo la concepción estética de Lukács que, proponiendo como cimas de la literatura realista las obras de Balzac, Stendhal y Tolstoi, pretende someter la captación de una realidad siempre cambiante a unas estructuras formales fijas [...] en el realismo brechtiano caben el simbolismo, la alegoría, la parábola, la estilización, el convencionalismo, la farsa, así como la introducción de elementos puramente imaginativos –sueños, visiones, apariciones sobrenaturales, etc.–, todo ello, naturalmente, en cuanto que posee una carga significativa y evocadora –léase reveladora– capaz de despertar en la conciencia del espectador la captación de zonas profundas de la realidad histórica. (Sanchis Sinisterra 2012: 98)

Le théâtre de Mayorga, qui n'est absolument pas un théâtre à thèse (un théâtre cherchant à imposer au spectateur une manière d'appréhender le monde), n'en reste pas moins marqué par un certain didactisme. Consciemment ou non, Mayorga nous offre des pièces où, souvent, un des personnages prend en charge un discours que le dramaturge semble vouloir souligner. Il demeure que Mayorga ne donne jamais de réponse définitive dans son théâtre. Le débat reste toujours ouvert, à charge pour le spectateur d'entamer ou non une réflexion, voire une prise de conscience. Et cette possible prise de conscience, qui chez Brecht s'inscrivait dans la ligne du matérialisme historique, n'est plus connotée idéologiquement chez Mayorga¹¹. Mais ce qu'il y a de frappant dans la citation de Sinisterra, c'est de voir à quel point les modalités du réalisme

11 La fin des idéologies, que Mayorga reconnaît dans le cadre qui est celui de la postmodernité, nous conduit, selon le dramaturge, à deux attitudes bien différentes : soit nous l'acceptons pleinement, c'est-à-dire que nous acceptons qu'aujourd'hui tout se vaut, tout est égal, plus rien n'a de valeur et un acte moral peut alors être l'équivalent d'un acte immoral ; soit nous nous obligeons, précisément parce que plus rien ne semble avoir de valeur, à un effort plus grand pour dire la complexité du réel (Gabriele 2009: 171). C'est évidemment cette deuxième attitude que défend Mayorga, et c'est de là que vient la dimension éthique ainsi qu'un certain didactisme de son théâtre.

brechtien se retrouvent dans le théâtre de Mayorga. En effet, dans les pièces de notre dramaturge, on trouve de nombreux référents historiques (la Guerre civile espagnole, l'exil républicain, la Shoah, la Guerre froide, le stalinisme), des faits de société (la pédophilie, le terrorisme, la censure, la figure de l'étranger), des personnages identifiables (des employés d'entreprise, des joueurs d'échecs, un critique théâtral, des artistes, un enseignant, une traductrice, un militaire, un agent secret, des parents, des enfants, une religieuse, un scientifique, etc.), des lieux appartenant à notre réel (immeuble, maison, bar, train, zoo, commissariat, salle de classe, prison, cave, hôpital, hôtel, etc.), bref, le théâtre de Mayorga est, sans aucun doute, marqué par un certain réalisme. Cependant, il ne s'agit jamais d'un réalisme strict, excluant tout recours qui n'aurait pas pour but celui de représenter le réel, mais, tout comme chez Brecht, d'un réalisme ouvert à l'allégorie, à la parabole et au symbolisme. Il s'agit d'un réalisme hybride, où l'on reconnaît des images du réel mais qui sont toujours des images travaillées par le langage, les silences, la scène, la théâtralité, etc. La mise en scène d'animaux humanisés – les chiens cervantins Cipión et Berganza dans *Palabra de perro*, la tortue Harriet dans *La tortuga de Darwin*, le singe blanc du zoo de Barcelone dans *Últimas palabra de Copito de Nieve*, ou encore les trois chiens compétiteurs dans *La paz perpetua* – en est un bon exemple.

La distanciation brechtienne, véritable mode de reproduction dramatique de la réalité «de forma que el espectador no se vea obligado, por la fuerza coercitiva del espectáculo, a identificarse con la acción, a vivirla en sí mismo, una vez aceptada la ficción como "realidad posible", mediante la participación emocional» (Sanchis Sinisterra 2012: 99), est aussi largement utilisée par Mayorga. L'exemple le plus parlant est peut-être celui de la pièce *Hamelin* (pièce, entre autres thèmes, sur la pédophilie) où le personnage de l'*Acotador* (le *Didascale*) empêche toute implication émotionnelle du spectateur et favorise chez lui un regard critique. Car il s'agit bien, par cet effet de distanciation, de mettre à bas les illusions qui peuplent notre réalité quotidienne et d'adopter une vision plus critique. L'illusion du petit garçon pour qui tout va bien est détruite dans la pièce de Mayorga par ce *Didascale* qui ne cesse de briser l'identification fictionnelle et d'interrompre l'émotion du spectateur. Il importe à ce dernier de voir au-delà de l'illusion, au-delà de l'artifice. *Hamelin* n'est d'ailleurs pas la seule pièce de notre dramaturge à vouloir faire voir au-delà de la farce. *Himmelweg* est, à cet égard, construite de manière magistrale.

Un autre nom que nous avons évoqué est celui de l'écrivain tchèque Franz Kafka, qui résonne véritablement dans plusieurs pièces de Juan Mayorga. Notre dramaturge, en effet, par le biais notamment de sa réflexion doctorale sur la politique et la mémoire chez Walter Benjamin, aborde la littérature kafkaïenne dont nous retrouvons un fort écho dans sa production dramatique. Nombre de pièces de Mayorga mettent en scène, à l'instar de Kafka, des victimes, des personnages impuissants face au pouvoir, un pouvoir d'ailleurs mythifié, énigmatique, et face auquel l'homme est coupable sans pouvoir véritablement savoir pourquoi. Ces personnages, qui souffrent d'une grande solitude, partagent

secrètement une culpabilité commune, qui renvoie inévitablement à la faute originelle. Cette mythification du pouvoir ou de la loi, source d'une grande violence à l'encontre de l'impuissant, amène, tous comme chez Kafka, les personnages à s'effacer et à devenir insignifiants, voire, métaphoriquement, à s'animaliser. C'est cette métaphore de l'animalisation kafkaïenne que Mayorga exploite dans son théâtre: *Animales nocturnos* et *Palabra de perro* sont, à cet égard, tout à fait significatifs. Il utilise aussi la figure de la victime et de l'impuissant et, la couplant avec les développements benjaminien sur celle des vaincus et des oubliés (n'oublions pas que Walter Benjamin a beaucoup écrit sur Kafka et que les deux auteurs se rejoignent sur de nombreux points), il nous offre des pièces comme *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* ou encore *El Cartógrafo*. Face à la violence, le personnage kafkaïen ne résiste pas et, ce faisant, il est « dans l'espoir d'une transcendance par le sacrifice » (Jongy 2011 : 787). C'est de cet effacement face au pouvoir, de cette non-opposition à la violence, « de la nostalgia de una ley que no se conozca sólo en el castigo [y de] un Dios ante el que el hombre no sea siempre culpable » (Mate et Mayorga 2008 : 65) que surgit l'espoir. Cette dimension messianique – très présente chez Kafka mais aussi chez Benjamin qui développe une philosophie de l'Histoire basée sur une combinaison paradoxale entre matérialisme et messianisme – est un des traits marquants de la dramaturgie mayorguienne. Encore une fois, des pièces comme *El Cartógrafo*, *Himmelweg*, *Más ceniza*, *Job* ou *Angelus Novus* sont parlantes quant à cet aspect.

Mais c'est aussi sur un plan dramaturgique, et non seulement thématique, que l'influence kafkaïenne se fait sentir. Emilio Peral Vega, dans une édition critique de *Hamelin* et *La tortuga de Darwin*, souligne la résonance de la dimension dramatique des romans de Kafka dans la disposition scénique de certaines pièces de notre auteur. La notion de *juzgado silente* (« tribunal silencieux »), qu'il repère dans *Le procès*, se prête en effet tout particulièrement à la disposition de l'espace dans des pièces comme *Hamelin* ou *Himmelweg* :

En *El proceso*, Franz K. asiste, sin saber aún de lo que es acusado, a la vista oral de un tribunal celebrada en un lugar inhóspito de una finca marginal. Frente al presunto jurado, y ante la carencia de argumentos para defenderse de un delito inexistente, siente la presencia de otro jurado, aquel que, en el mutismo más absoluto, llena la sala y lo observa, camuflado en lo oscuro, mientras declara. [...] el episodio se puede trasladar perfectamente a la disposición espacial del teatro, con un *juzgado silente* que asiste, sin intervenir, a la humillación y condena de unos personajes. Quizás el ejemplo más emblemático sea el representado por *Hamelin*, con un público que, tensionado por el caso de pedofilia que se presenta ante sus ojos, acaba por sentirse, impedido en la expresión de su contrariedad, al mismo nivel que los verdugos, entendiendo por estos no sólo al pedófilo, sino también a los padres, la policía y demás estamentos implicados. Y también en *Himmelweg*, puesto que somos nosotros, los espectadores, quienes asistimos a la representación de la farsa en virtud de la cual los judíos viven, confinados en el campo de concentración, en la más idílica comodidad. Somos un jurado silente que adquiere, precisamente por su mutismo, la condición de cómplices de la

mentira nazi y, en consecuencia, el mismo grado de deshumanización que sus valedores. (Peral Vega 2015: 46)

Sans rentrer plus en détail dans la dramaturgie mayorguienne, nous insisterons avec Sanchis Sinisterra sur la théâtralité de l'écriture de Franz Kafka qui est pour beaucoup dans la fascination que son œuvre a exercée sur les hommes de théâtre, une œuvre « capaz de desplegarse en torno nuestro como un Universo paralelo, tan real como eso que llamamos "realidad", [porque] está configurado con la misma sustancia que el teatro, ese corpóreo simulacro de la vida y de los sueños » (2012: 103-104).

Un troisième nom que nous avons évoqué est celui d'Harold Pinter. Le détour vers ce célèbre dramaturge britannique nous permet de revenir un court instant sur la chronologie du parcours de Juan Mayorga. En effet, notre auteur assiste en 1998 à l'École d'été internationale du *Royal Court Theatre* de Londres. Lors de ce séjour, il est l'élève de Sarah Kane et de Meredith Oakes. Dans un texte intitulé « Mi recuerdo favorito de Sarah Kane », il rend hommage à la dramaturge qui se suicida en février 1999, alors qu'elle n'avait encore que 28 ans :

[...] Me disgusta cuando oigo asociar a Sarah Kane al odio y a la violencia. Yo creo que todo su teatro, como aquel poema que interpretó ante nosotros, está lleno de amor. El amor es el gran tema del teatro de Sarah Kane. La Sarah que yo conocí quería a la gente y se ganaba el amor de la gente. Por eso, no entiendo que se la incluya entre los propagandistas de la desesperación. La Sarah que yo conozco, y la que encuentro en su teatro, está llena de la esperanza de los que aman mucho. (Mayorga)¹²

Lors de ce même séjour, Juan Mayorga eut la chance de rencontrer Harold Pinter, dont le théâtre, à n'en pas douter, a exercé une influence certaine sur sa propre dramaturgie. Dans un texte intitulé « Harold Pinter, verano de 1998 », il nous fait part de l'habileté du dramaturge à capter et à représenter la violence :

[...] En mi memoria aparece como un hombre de fortísima personalidad que sin embargo conseguía no invadir, no reducir a quienes se le acercaban. Lo recuerdo como un ser humano esencialmente no violento. De ahí su extraordinaria capacidad –que atraviesa su obra– para detectar la violencia y representarla. Recordar a Pinter me hace pensar en la descripción que hace Franz Kafka en «El castillo» sobre el personaje de Barnabás, el mensajero. Kafka –otro experto en violencia– lo describe así: «Barnabás era más o menos alto como él, pero su mirada parecía descender hacia K., aunque lo hacía de una manera casi humilde, pues era imposible que aquel hombre humillase a nadie. Sin duda, era solo un mensajero, no conocía el contenido de las cartas que tenía que llevar, pero también su mirada, su sonrisa, su forma de andar parecían un mensaje». En el verano de 1998 también Pinter, con su sonrisa, con su mirada, con su palabra generosa y compasiva, nos entregó un mensaje tan hermoso como su obra. (Mayorga)¹³

12 La date de ce document, qui fait partie d'un ensemble d'archives personnelles que Juan Mayorga nous a fournies, n'est pas mentionnée.

13 Archives personnelles de l'auteur.

Le « théâtre de la menace » d'Harold Pinter – expression que l'on a utilisée pour qualifier une bonne partie de son œuvre – est une des influences qui s'exerce dans l'œuvre de Juan Mayorga. *Animales nocturnos*, par exemple, née d'ailleurs à partir d'une autre pièce – *El buen vecino* – que l'auteur avait écrite pour le *Royal Court Theatre*, déploie, bien que différemment, les mécanismes de ce théâtre, dit de la menace, développé par le dramaturge britannique :

Avec *L'anniversaire*, Harold Pinter a créé le modèle de ce que l'on a appelé le théâtre de la menace, et qui a suscité de nombreux disciples, tant en Angleterre que dans le monde entier. On y voit confrontés deux univers antinomiques : d'une part, des personnages apparemment banals, qui vivent tant bien que mal dans une sorte de cocon grisâtre, faux refuge contre le monde extérieur ; et d'autre part, des inconnus apparemment dangereux, qui font irruption dans ce sanctuaire pour s'emparer d'une victime terrorisée et, étrangement, presque consentante. Pourtant, ce qui pourrait être un drame macabre baigne dans un humour de tous les instants, fait de jeux de mots et de décalages absurdes entre le comique et le tragique. (Pinter 1968 : 4^e de couverture)

Dans la pièce *Animales nocturnos*, il est aussi question d'un personnage envahisseur et de deux univers antinomiques (deux couples de voisins qui vont voir leur vie basculer suite à un chantage exercé par l'un des personnages). La menace est constante, mais elle n'est jamais abrupte, elle n'est jamais saillante. Au contraire, elle est toujours latente et installe une atmosphère particulière qui nous rappelle les pièces de Pinter. Un autre exemple de personnage menaçant et envahissant se trouve dans la pièce *El chico de la última fila*. Le jeune élève, Claudio, pénètre peu à peu l'univers de son professeur de lettres. Par un jeu magistral sur les espaces et les temps, et sur les différents niveaux de fiction, Mayorga nous propose une pièce où la violence, encore une fois, s'apparente à une menace, toujours en attente et sous-jacente, faisant naître au sein du quotidien des personnages, tout comme dans le théâtre de Pinter, un sentiment d'étrangeté. Avant d'en terminer avec la poétique pinterienne, notons avec Sanchis Sinisterra (2012 : 132) qu'un des ressorts du « théâtre de la parole et du silence » de l'auteur britannique – ainsi le qualifie-t-il – consiste dans la représentation des stratégies, subtiles ou brutales, de domination, de résistance et de rébellion. Nous constaterons que le théâtre de Mayorga partage cette même intention. Notons également qu'il y a dans le théâtre pinterien une tentative de dépasser et de radicaliser le concept de réalisme, son œuvre renvoyant à un monde reconnaissable et concret mais où, nous le disions précédemment, une inquiétante étrangeté envahit et trouble le quotidien des personnages et la normalité des choses. Et l'auteur valencien d'ajouter :

Lo que sus dos «maestros», Beckett y Kafka, habían incorporado a sus escrituras como sustancia constituyente de mundos poéticos paralelos a nuestra confortable imagen de la realidad, Pinter lo descubre y lo instala en el corazón mismo de esta imagen, en nuestras casas, en nuestras familias, en nuestra sociedad [...]. (Sanchis Sinisterra 2012 : 133)

Voilà donc trois noms – Pinter, Kafka et Brecht – qui se révèlent intéressants lorsqu'il s'agit d'aborder le théâtre de Mayorga. Bien évidemment, cette liste n'est pas exhaustive, car les pièces du dramaturge convoquent un réseau complexe d'héritages, mais elle nous permet néanmoins d'introduire son théâtre en offrant un premier cadre conceptuel et dramaturgique. L'héritage vallérien dans la dramaturgie mayorguienne est, par exemple, un autre point que Claire Spooner aborde opportunément en se penchant sur la tragédie et le drame historique, ainsi que sur le thème de l'aveuglement et la problématique de la vision chez les deux auteurs¹⁴ :

Pour Mayorga, comme pour Buero Vallejo, le théâtre historique est un questionnement de l'ordre établi et du présent à travers la mise en scène de conflits passés ou actuels, de problématiques liées à la violence, à l'abus de pouvoir et à la destruction. [...] Il en ressort une lecture de l'histoire dans une perspective critique, qui est proche de la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, l'un des principaux maîtres à penser de notre dramaturge. [...] L'aveugle est une figure-clé de la dramaturgie d'Antonio Buero Vallejo caractérisée par sa lucidité : il voit au-delà des apparences, au-delà des mots. Cette clairvoyance ne le conduit cependant pas à un pessimisme absolu (nous avons souligné plus haut que la tragédie vallérienne n'est pas fondamentalement pessimiste), mais plutôt vers quelque chose de l'ordre de ce que Walter Benjamin appelle « l'organisation du pessimisme », à laquelle Mayorga adhère. [...] Juan Mayorga, chez qui le regard et le point de vue occupent une place centrale, se réapproprie à son tour la figure de l'aveugle, car elle lui permet de penser et de mettre en scène la possibilité de voir autrement les événements du réel, passés ou présents, de ne pas en rester à la vision communément admise. Ainsi, aussi bien dans ses pièces relevant du « théâtre historique », que dans les œuvres traitant de sujets actuels, la question centrale qui se pose, est le dilemme entre un regard actif, qui souhaite percer les apparences et assumer sa part de responsabilité dans ce qu'il voit (et justement, c'est souvent celui de l'aveugle), ou un regard qui préfère en rester à une confortable cécité. (Spooner 2013 : 37-40)

À la lecture de cette citation, nous remarquons que ce lien avec le théâtre d'Antonio Buero Vallejo nous renvoie directement à celui que la dramaturgie mayorguienne entretient, et ce de manière étroite, avec la pensée de Walter Benjamin. Plusieurs spécialistes ont déjà étudié la trace de sa philosophie dans la production dramatique de Juan Mayorga¹⁵. Il s'agit probablement de l'héritage le plus important et le plus central pour aborder la question de la violence dans le théâtre de notre auteur.

Rappelons à cet égard que Juan Mayorga devient docteur en Philosophie en 1997 avec une thèse intitulée *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*,

14 Cette parenté est patente à la lecture d'un texte de Juan Mayorga intitulé « El dramaturgo como historiador » (Mayorga 1999).

15 Pensons, entre autres, aux thèses de doctorat de Claire Spooner (2013) et de Robert March Tortajada (2014), mais également à l'édition critique d'Emilio Peral Vega (2015), ou aux articles de Mónica Molanes Rial (2014) et de Gabriela Cordone (2011, 2016).

sous la direction du Professeur Reyes Mate. Celle-ci est ensuite publiée six ans plus tard, dans une version remaniée, sous le titre de *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (2003). Nous ne pouvons pas résister à retranscrire ici les mots de Juan Mayorga concernant son travail doctoral, et où apparaissent déjà plusieurs idées et concepts clés¹⁶ de la pensée benjaminienne qui nourrissent son théâtre :

El presente trabajo se enmarca en el campo de la consideración filosófica de la historia. Le conciernen preguntas tales como la de si *el presente tiene alguna responsabilidad para con el pasado*; la de si es buena para la vida alguna forma de equilibrio entre *la memoria y el olvido*; la de si en algún sentido se puede hablar de una «*verdad de la historia*». [...] indaga en algunas representaciones de la historia que compiten en *la crisis de la modernidad*. Quizá ningún otro tiempo problematice su relación con el pasado tanto como la modernidad en su crisis. En ese contexto de crisis, la obra de Walter Benjamin señala el camino para un pensamiento crítico, desmitificador. Confrontado con Ernst Jünger, Georges Sorel y Carl Schmitt –referentes básicos de la revolución conservadora– el filósofo judío aparece aquí como un revolucionario que no se resigna a entregar la tradición a los llamados tradicionalistas; *un tradicionalista de las tradiciones olvidadas*; un conservador a contrapelo. *La memoria de las víctimas*, nos dice Walter Benjamin, es la única base sobre la que se puede construir *una política no reaccionaria*. Una política para la humanidad. (Mayorga 2003 : 4^e de couverture)

Juan Mayorga, loin de dissocier philosophie et théâtre, les unit étroitement, et ce non seulement dans sa production dramatique mais également dans sa profession. Entre 1998 et 2004, il enseigne la dramaturgie et la philosophie à la RESAD (*Real Escuela Superior de Artes Dramáticas*). Il est également membre de plusieurs projets de recherche à l'Institut de philosophie du CSIC (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*) : entre 1996 et 1998 pour le projet «El Judaísmo. Una tradición oculta de Europa», et entre 1999 et 2013 pour le projet «Filosofía después del Holocausto» (décliné en plusieurs volets). En outre, entre 2010 et 2013 (durant le dernier volet), il y dirige un séminaire consacré à la question de la mémoire et de la pensée dans le théâtre contemporain¹⁷. Enfin, pour terminer de compléter le parcours de notre auteur, remarquons qu'il fonde en 2011 la compagnie théâtrale *La loca de la casa*, avec laquelle il met en scène sa pièce *La lengua en pedazos* l'année suivante. Cette première incursion dans la mise en scène de ses propres textes se confirme, en 2015, avec *Reikiavik* et, en 2016, avec *El Cartógrafo*. Il dirige également depuis 2014 un Master de Création Théâtrale à l'Université Carlos III.

Dans l'œuvre de Juan Mayorga, la philosophie, le questionnement philosophique, participent pleinement de la théâtralité et de l'impact sur le spectateur :

16 Mis en italiques par nos soins dans le texte.

17 Voir la page web du projet «Filosofía después del Holocausto» : <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/home>.

La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos, también los que hacemos teatro. Por supuesto que el teatro es emoción y es poesía; pero el gran teatro, el mejor teatro, también es pensamiento: el teatro de Shakespeare, el teatro de Calderón, el teatro de los grandes griegos. Siento, he dicho alguna vez, que el teatro puede poner al espectador ante preguntas para las que el filósofo todavía no tiene palabra. El teatro, al igual que la filosofía, nace del conflicto, y puede presentar lo complejo en tanto que complejo y lo conflictivo en tanto que conflictivo. Algo que me ha dado el teatro es la posibilidad de explorar voces distintas de la mía. Por la polifonía propia del texto teatral, puedo defender a personajes en distintas posiciones en una situación conflictiva (pienso en obras como *El jardín quemado* o *La paz perpetua*). El teatro puede poner al espectador ante la pregunta, abrir el conflicto al espectador, y quizá hacer que el espectador, si quiere, acaso no en el ahora de la representación pero sí algún día, responda la pregunta o la mantenga abierta como una herida. (Mayorga 2014a)

En ce sens, la question de la violence, qui depuis les débuts de la philosophie a été abordée par les penseurs, et que notre auteur considère comme fondamentale dans son théâtre (Gabriele 2009), prend une dimension toute particulière. Mayorga l'aborde sur de nombreux plans et à travers une multitude de thèmes. La violence, dans ses pièces, ne se manifeste que très peu dans son aspect physique. Il s'agit bien plus d'une violence politique, historique, voire métaphysique. Pour l'appréhender, le recours à la pensée de Walter Benjamin est essentiel. Mais Benjamin est loin d'être le seul nom qui puisse être invoqué. Le prisme benjaminien est un seuil, déjà si complexe et si intéressant, qui nous permet de faire un premier pas dans la dramaturgie mayorguienne. Il est un regard qui nous permet de découvrir une partie de ce que le théâtre de Juan Mayorga nous dit sur la violence du monde et sur notre fragile modernité. Il nous faut suivre ce regard et aller un peu plus loin sur la voie que nous laisse entrevoir Benjamin. C'est ce que nous tentons de faire dans notre travail doctoral¹⁸ et dans cet ouvrage qui réunit les réflexions de quelques spécialistes de l'œuvre de notre auteur autour de la question de la violence.

18 Notre thèse de doctorat *La violence dans le théâtre de Juan Mayorga*: nous tentons dans un premier temps de démêler l'assise théorique sur laquelle se fonde explicitement ou implicitement une bonne partie du théâtre de Juan Mayorga qui nous parle de la violence, en passant par des noms tels que ceux de Hannah Arendt, Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Franz Kafka, Primo Levi, Walter Benjamin, etc.; nous essayons ensuite de voir non seulement comment la violence se pense chez Juan Mayorga mais comment elle se représente, en choisissant une méthodologie d'analyse de texte dramatique et en dégagant les spécificités de la dramaturgie mayorguienne.

Bibliographie

- Albornoz Farías A., 2006, «Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006», *Acta Literaria*, 33, p. 109-132.
- Cordone G., 2011, «La tortuga de Darwin de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la historia», *Estreno*, 2, p. 101-114.
- Cordone G., 2016, «De ángeles, ciegos y mesías. Fuegos cruzados en Angelus novus de Juan Mayorga», in: Molanes Rial M., Ferradás Carballo C. (dir.), *Teatros y escenas del siglo XXI*, Vigo, Academia del Hispanismo, p. 228-236.
- De la Parra M. A., 2008, «El teatro tiene un nivel de riesgo y de vida que no tienen las otras artes de la repetición», *Teína*, 19, <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/tea5.htm> [Consulté le 03/01/2017].
- De la Parra M. A., 2015, «Todo sucedió en la calle Londres, en Madrid», *Primer Acto*, I, 348, p. 250-251.
- De la Parra M. A., Mayorga J., Heras G., Hernández Garrido R., Alvear I., González Cruz L. M., 2015, «Astillero, 20 años», *Primer Acto*, I, 348, p. 249-277.
- Gabriele J. P., 2009, *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, Oviedo, KRK.
- Gracia J., 2000, *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres 1975-2000*, 9/1, Barcelona, Crítica.
- Heras G., 1994, *Escritos dispersos: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)*, INAEM (Teoría escénica).
- Jongy B., 2011, «Kafka Franz, 1883-1924», in: Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 783-787.
- Lanzmann C., 1997, *Un vivant qui passe* [film].
- March Tortajada R., 2014, *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, Thèse de doctorat, Universitat de València.
- Martinez Thomas M., 2006, *J.S. Sinisterra, une dramaturgie des frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Mate R., Mayorga J., 2008, «“Los avisadores del fuego”: Rosenzweig, Benjamin y Kafka», in: Mate R. (dir.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras, p. 77-104.
- Mayorga J., «Mi recuerdo favorito de Sarah Kane» [archives personnelles de l'auteur].
- Mayorga J., «Harold Pinter, verano de 1998», [archives personnelles de l'auteur].
- Mayorga J., 1990, «Siete hombres buenos», in: *Marqués de Bradomín 1989*, Madrid, Instituto de la Juventud, p. 97-195.
- Mayorga J., 1999, «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, p. 8-10.
- Mayorga J., 2003, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.
- Mayorga J., 2007, «La representación teatral del Holocausto», *Raíces*, 73, p. 27-30.
- Mayorga J., 2010, «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa*, 32 [interview réalisée par Ruth Vilar y Salva Artesero].

- Mayorga J., 2012, «Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra», in: Sanchis Sinisterra J., *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, 2^e édition, Ciudad Real, Ñaque, p. 25-28.
- Mayorga J., 2014a, «La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos», *Jotdown*, 9, <http://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/> [Consulté le 3/01/2017].
- Mayorga J., 2014b, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga J., 2016, *Elipses*, Segovia, La uña RoTa.
- Molanes Rial M., 2014, «Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, p. 161-177.
- Oliva C., 2004, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra.
- Pedrero P., 2014, «Talleres sí», *Las puertas del drama*, 43, <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/talleres-si/> [Consulté le 3/01/2107].
- Peral Vega E., 2015, «Introducción», in: Mayorga J., *Hamelin/La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, p. 9-91.
- Pinter H., 1968, *L'anniversaire*, Kahane É. [trad.], Paris, Gallimard.
- Ragué-Arias M.-J., 1996, *El teatro de fin de milenio en España: de 1975 hasta hoy*, Barcelona, Ariel.
- Sanchis Sinisterra J., 2012, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, 2^e édition, Ciudad Real, Ñaque.
- Spooner C., 2013, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse de doctorat, Toulouse, Équipe de recherches Lettres, langages et arts.

El autor tiene la palabra

*La violencia en mi teatro*¹

JUAN MAYORGA

Si en general es enorme el riesgo que asume una persona cuando habla de sí misma, ya que las posibilidades que tiene de hacer el ridículo son masivas, en el caso de un creador que se manifiesta sobre su obra ese peligro es todavía más alto. Me encuentro, pues, en una experiencia desasosegante. Pero por otro lado me hallo en una situación impagable, que debo agradecer, porque me encuentro rodeado de personas que se reúnen alrededor de, sobre, desde, contra mi teatro, y debo aprovechar este momento. Esta ocasión de pensar. En la presentación de Erwan² ya han aparecido preguntas que me hacen pensar: ¿en qué medida la violencia no es un tema, sino un esqueleto dramático?; ¿hasta qué punto la violencia tiene no sólo un valor temático, sino que es también una suerte de dispositivo?; ¿en qué medida elijo en mi teatro situaciones violentas animado por un olfato dramático y no sólo por interés moral o político? Quizá podamos hablar sobre ello y sobre otros asuntos que ha expuesto Erwan en su presentación. Estoy seguro de que a mí me será útil –y por eso impagable– y espero que también lo sea para ustedes.

Yo escribo buscando a otros, y me siento útil si mi teatro es capaz de provocar una conversación, pues es mucho más importante generar una conversación que recibir una adhesión. El hecho de que ahora mismo *El chico de la última fila* se esté poniendo en escena en cuatro lugares del mundo me alegra más que el hecho de que sea valorado por los críticos o reciba premios. Me alegra que unos textos míos hayan provocado una reunión de actores y que luego estos actores hayan abierto esa reunión a su sociedad, eso es para mí más importante que cualquier laurel. De algún modo ahora estamos en otro momento de esa conversación, quienes estáis aquí habéis aceptado la conversación que propone

-
- 1 Queremos dar las gracias a Refugio Chávez Ramírez por haber transcrito esta conferencia.
 - 2 Juan Mayorga fue invitado por Erwan Burel y Carole Egger a hablar sobre la violencia en su teatro. Para iniciar el debate con el autor, Erwan Burel hizo una presentación sintética en torno a esta problemática.

mi obra, me habéis acompañado con paciencia y generosidad. Esperáis algo de mí y yo espero algo de vosotros, me habéis hecho consciente de aspectos y límites de mi trabajo y me habéis hecho pensar, me habéis influido y sois, de alguna manera, coautores de mi obra. Aunque quisiese, yo no podría cerrar la cuestión que han elegido los convocantes, ni ninguna otra, a lo más puedo llamar la atención sobre algunos elementos que quizás puedan ser tenidos en cuenta en el diálogo. Si bien probablemente no diré casi nada que algunos de vosotros no pudierais decir mejor que yo porque probablemente habréis pensado sobre ello mejor que yo y tenéis mejor información que yo. Estoy convencido de que un autor no lo sabe todo sobre su obra, de que un texto sabe cosas que su autor desconoce, y por eso estoy aquí, en la seguridad de que este encuentro me va a enseñar mucho.

Erwan, que ya ha pensado profundamente sobre ello, me pregunta por la violencia en mi teatro. Y uno siente la tentación de comenzar por un comentario sobre la palabra alemana «Gewalt», que aparece en mi pieza *El traductor de Blumemberg* en el momento en que Blumemberg y su traductor, Calderón, discuten sobre la palabra castellana que habría de traducirla: poder o violencia. Así de ambigua es esa palabra alemana, con la que tiene que enfrentarse el lector del ensayo de Walter Benjamin *Zur Kritik der Gewalt*, que se tradujo como *Para una crítica de la violencia* pero también podría haber sido titulado *Para una crítica del poder*; ambas traducciones habrían sido insuficientes. En ese texto, del que me ocupé en mi tesis doctoral³, Benjamin abre una segunda bifurcación cuando quiere distinguir entre una violencia (poder) «mítica», que sacrifica inocentes, y otra «divina», emancipadora, que interrumpiría la violencia mítica y sería de algún modo la última violencia.

Es tentador explorar esas bifurcaciones, pero creo que hay aquí quien puede hacerlo mejor que yo. Creo que seré más útil si, después de haber aludido a esa doble bifurcación, os llevo a otro lugar, al arranque de un taller de dramaturgia de Marco Antonio de la Parra⁴, que fue uno de mis maestros hará unos veinticinco años. En aquel entonces, Marco Antonio, gran dramaturgo chileno y además profesional del psicoanálisis, nos pidió a aquellos jóvenes talleristas que cerrásemos los ojos, tras lo cual empezó a decir palabras. Nosotros, obedientes, con los ojos cerrados, comenzamos a escuchar su voz mencionando, creo recordar, una pradera, un animal, una casa, un animal, un tercer animal. Tras pedirnos que abriésemos los ojos, nos propuso escribir lo que habíamos imaginado. Después de echar un vistazo a nuestros informes, leyó en voz alta algunos. Uno de mis compañeros había imaginado dos unicornios moviéndose en círculo alrededor de un tercero. Cuando leyó el mío, en el que aparecían dos perros que se disputaban una presa, recuerdo que Marco dijo ver

3 MAYORGA J., 2003, *Revolución conservadora, conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.

4 Juan Mayorga sigue este taller en 1992, en el CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) dirigido por Guillermo Heras.

en mí una predisposición a ver conflictos o a buscarlos. En efecto, con los ojos cerrados, yo había visto a dos animales que se disputaban a un tercero, esto es, un doble conflicto: el de la víctima acechada frente a sus depredadores y el que se desencadenaba entre éstos.

He recordado ese experimento al recibir la invitación de Erwan, que me ha obligado a releer mi teatro y a reconocer que está atravesado por la violencia, si bien ésta raramente aparece en el escenario como agresión física. Una excepción se da en *El chico de la última fila*, cuando, en un momento decisivo, Germán da un bofetón a Claudio, su alumno. También hay un combate de cuerpos entre el Gordo y el Flaco en la obra del mismo nombre, y en el texto breve *Amarillo* un ciego da un tirón de pelo a un niño en un momento que creo es bastante violento.

Raramente aparece en mi teatro la violencia física explícita, pero me parece necesario mencionar por significativo un texto breve llamado *BRGS* que escribí en homenaje a Jorge Luis Borges. Diré, para quien no lo haya leído, que presenta a dos hombres en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, uno llamado Jorge y otro Luis, entre los que se produce un enfrentamiento porque uno reclama el libro que el otro está leyendo. Se trata de dos lectores muy distintos: uno ha leído todos los libros de la Biblioteca Nacional salvo ese que reclama, en cuyo primer párrafo está estancado el otro lector. Uno pide al otro que le ceda el libro por ser el último que le falta por leer, pero el que lo está leyendo le contesta que tendrá que esperar a que él acabe de leerlo. La colisión entre los dos personajes es inevitable. Las lecturas que han hecho no impiden que resuelvan a golpes (quizá hasta matarse) el conflicto que se produce por el derecho que cada uno cree tener a leer precisamente ahora ese libro.

Quiero mencionar otro texto breve, *Tres anillos*, en el que también encontramos a dos personajes vinculados por un libro, aunque en este caso uno de ellos, el dueño del libro, lo lee en voz alta, y el segundo comenta lo leído, lo interpreta. El libro es tan valioso para ellos que quien es su dueño duerme con él debajo de la cabeza para que el otro no se lo arrebate. Son dos hombres que comparten un libro que se convierte en centro de sus vidas, pero esa comunidad en el libro no evita que entre ellos se establezca una dominación, o más bien dos formas de dominación: en una el poder lo tiene quien es dueño del libro, en otra quien es el lector más sagaz.

Menciono estos ejemplos porque se refieren no a brutos, a *hooligans*, sino a personas de libros a las que los libros no impedirán ser, llegada la ocasión, violentas. Al contrario, su violencia se desatará en torno a un libro.

Sirva esto de prólogo a lo que luego diré. Creo que mi instinto me lleva a observar en cualquier situación la posibilidad de que una diferencia, una asimetría, se convierta en conflicto, incluso a imaginar la última posibilidad de ese conflicto: la muerte física o moral de un ser humano por otro. En este sentido, creo que en mi teatro aparece una y otra vez como tema la violación del «no matarás». Aparecen una y otra vez Caín y Abel, es decir, la forma extrema

del tema del doble. Eso se vincula con la política en la medida en que creo que una de mis miradas en el teatro y en la vida es una mirada política, que observa en cualquier situación las relaciones de poder (casi nunca unidireccionales), de dominio, que pueden desencadenarse en ella. En este punto debo hacer otra alusión, debo mencionar *El concepto de lo político* de Carl Schmitt, con el que también me encontré en el camino doctoral. Como se sabe, Schmitt, que es un interlocutor latente en la obra de Benjamin, se pregunta en ese texto por la dicotomía que podría fundar lo político (así como la dicotomía bello-feo funda la estética y la dicotomía bueno-malo funda la ética). Según Schmitt, la propia de la política sería la dicotomía amigo-enemigo: quien tiene el instinto de lo político es aquél que es capaz de distinguir al amigo del enemigo. Schmitt afirma que a esa identificación del enemigo (por el cual no es preciso sentir aversión ni antipatía) subyace la imagen de su posible eliminación física.



Dicho esto, me parece importante traer a colación mi obra *Himmelweg*, porque desde ella es posible referirse a distintos asuntos vinculados al tema. Señalaré, sin pretender ser exhaustivo, algunos aspectos de esa pieza:

1) *Himmelweg* es una obra sobre la Shoah –esto es, sobre el asesinato planificado y sistemático de seis millones de judíos–, y se ocupa por tanto de la forma más extrema de la violencia, pero renuncia a la exhibición de la violencia física. De hecho, cuando he asistido a representaciones de la obra (se trata de mi pieza más representada; lo ha sido más de treinta veces en montajes profesionales), al ver alguna expresión física de la violencia, me he sentido incómodo e incomprendido. Es imposible representar la violencia de las cámaras de gas. Cualquier intento de hacerlo es ingenuo y obsceno. *Himmelweg* es un texto teatral que se contiene respecto de la exhibición de la violencia y que propone que director, actor, escenógrafo... practiquen esa misma contención.

2) En *Himmelweg* procuro evitar la identificación del espectador con la víctima. Busco más bien provocar su empatía con el victimario. Lo que no ha de confundirse con la justificación de éste. Y en tal sentido algo tiene que ver *Himmelweg* con la obra representada en la Universidad de Estrasburgo, *Animales nocturnos*, en la que el personaje del Hombre Bajo no es un oscuro malvado, sino alguien que de algún modo conecta con nuestra propia maldad, con nuestra propia fragilidad moral.

3) En *Himmelweg* hay una fortísima asimetría entre un personaje, el Comandante, y todos los demás, en particular entre él –una suerte de autor director que construye una puesta en escena que los judíos han de ensayar a la espera de la visita del delegado de la Cruz Roja– y Gottfried –el judío al que se asigna el papel de alcalde de la falsa comunidad–. Pero entre ellos, junto a esa fortísima asimetría se da una aparente, quizá no del todo inexistente, amistad que, creo, puede servirnos para pensar sobre la amistad en general. Alguien me

dijo, por cierto, que *Animales nocturnos* es una obra sobre la amistad, la cual, como cualquier relación humana, es una relación asimétrica. Pues bien, en *Himmelweg* hay una escena en la que el Comandante y Gottfried se relacionan como dos guionistas que cooperan en la escritura de un texto: el Comandante le dice a Gottfried que la escena de la pareja del banco no funciona y Gottfried se atreve a proponerle una reescritura. En el montaje de la obra en Nueva York, que me pareció excelente, en esta escena bajaba la luz, se creaba una impresión de fuerte intimidad entre los personajes y éstos parecían dos guionistas de *Breaking bad* cooperando en la mejora de una escena. Era una situación extremadamente violenta precisamente porque entre los personajes aparecía una ilusión de amistad. Uno podía creer estar viendo una situación de cooperación de dos amigos, pero esos hombres estaban vinculados por el hecho de que uno podía con un solo gesto liquidar al otro; no sólo matarlo, sino hacer que no quedase rastro de él. En este sentido, creo que ese montaje expresaba mejor la compleja naturaleza de la violencia que aquellos otros en los que ésta aparecía en signos escenográficos más o menos obvios o en acciones agresivas de los actores.

4) En *Himmelweg* aparece la relación entre cultura y barbarie. En varias de mis obras aparecen libros y bibliotecas. Ya he aludido a *BRGS* y a *Tres anillos* como piezas en las que aparecen libros, y hay otras obras mías en que aparecen bibliotecas. Éstas se ordenan de modos diferentes. Por ejemplo, en *La lengua en pedazos* el Inquisidor habla de una biblioteca que está ordenada del bien al mal, desde la Biblia hasta un libro de páginas negras que arde sin consumirse. En *El chico de la última fila* la biblioteca está ordenada por épocas. En *El crítico* la biblioteca está ordenada por el criterio de excelencia, comenzando por *Rey Lear*. El Comandante de *Himmelweg* tiene también una biblioteca (se ha traído al campo cien libros, según él los mejores, entre los cuales no está, dice, la *Ética* de Spinoza). Creo que a estas alturas no hace falta insistir en que la cultura no nos protegerá de la barbarie. Que se puede ser culto y bárbaro. Como ya se ha dicho: se puede torturar de día y tocar el violín por la noche. Lo cual no nos exime de la obligación de ser más cultos y de hacer más cultos a los demás, pero sí nos advierte de que una cultura sin compasión es una cultura que no sólo puede ser una barrera inútil ante la barbarie, sino que puede acompañar a la barbarie.

5) La obra habla de un tema fundamental en mi teatro: la invisibilización de la violencia. *Himmelweg*, al hablar de las estrategias de invisibilización de la violencia (que pueden reconocerse hoy por doquier), también habla de nuestro tiempo. En algunos de mis textos me ocupo de situaciones en que la violencia es invisibilizada por coberturas eufemísticas. No hay coberturas eufemísticas más poderosas que aquellas que las palabras pueden ofrecer. La palabra del título, «Himmelweg», que quiere decir «Camino del cielo», es un eufemismo (un crítico dijo que podría ser el nombre de una urbanización de lujo en los Alpes). Las palabras, sabemos, pueden enmascarar la violencia. En mi teatro hay ocasiones en que la palabra acompaña a la violencia o es ella misma violencia. Dedicarme al teatro ha hecho que preste especial atención a cómo la gente utiliza las palabras. El teatro es arte que no sólo nos da a escuchar las palabras, sino que nos da a ver

lo que la gente hace con ellas, y lo que las palabras hacen a las personas. He dicho alguna vez que el lenguaje es la cuestión política por excelencia. En *Himmelweg*, la violencia comienza en la nominación. Al encontrarse por primera vez con Gottfried, el Comandante le pregunta «¿Usted se llama Gerhard, no?», y él responde «No, no soy Gerhard, soy Gershom». Y dice el Comandante «Ah, había sido informado mal, ignoramos tanto de ustedes. Pero, ¿Gershom no es el equivalente de Gerhard?», a lo que Gottfried responde «No, no es equivalente». La obra habla de la traducción y de la violencia que puede haber en la traducción. El Comandante comenzará llamando Gershom a Gottfried, pero en un determinado momento volverá a llamarlo Gerhard. Esa es la primera forma de violencia: llamar al otro como tú quieres que se llame y no aceptar el nombre que él mismo se da. Luego, la violencia de las palabras llegará al punto de que a los judíos se les dicte las palabras que deben decir ante el delegado de la Cruz Roja. Es decir, serán ocupados por la palabra de otro.

Siento que ese es un tema que aparece a menudo en mi teatro. En piezas como *Hamelin* o *La lengua en pedazos*, entre otras, hay personajes en riesgo de ser enmudecidos o de ser ocupados por la palabra de otros. Y en el centro de *Cartas de amor a Stalin* aparece la pregunta «¿Quién escribe mis palabras?». *Cartas de amor a Stalin* es una ficción muy libre acerca del acoso sufrido por el gran escritor Bulgákov. En mi fantasía, Bulgákov empieza a escribir cartas a Stalin reclamando su libertad para expresarse sin censuras en la Unión Soviética, pero en determinado momento comienza a imaginar que Stalin lo visita, llegará a ver al propio Stalin dictándole las cartas que él va a dirigirle y, finalmente, será el propio Stalin el que, ocupando el espacio donde Bulgákov escribía, escriba las cartas. Cuando vi el montaje de la obra en París⁵, pensé que su primer tema no era ni la Unión Soviética ni el socialismo, sino la pregunta «¿Quién escribe mis palabras?», una pregunta que me hago como escritor y como ciudadano, y que me hago todos los días. Yo me siento libre, he venido aquí libremente y creo que estoy siendo libre ante vosotros. Pero, ¿hasta qué punto estas palabras que pronuncio obedecen, por ejemplo, a las normas de lo que se considera política y moralmente correcto, decoroso, en nuestra época?; ¿hasta qué punto estoy queriendo quedar bien con vosotros, estoy queriendo que me queráis, que me respetéis?; ¿hasta qué punto estoy hablando palabras de otros?; ¿hasta qué punto estoy siendo escrito? Como escritor, pero sobre todo como ciudadano, me lo pregunto todos los días: ¿quién elige los temas sobre los que pienso, las palabras con que lo hago?

En *Cartas de amor a Stalin*, además, se da la pregunta por la independencia del artista, en particular por la independencia del escritor, un artista que trabaja con palabras, frente al poder, el cual es misterioso. En ese sentido quiero llamar la atención sobre el tema del escritor a sueldo, que aparece en *Cartas de amor a Stalin* y también en *Animales nocturnos*, donde de algún modo el Hombre Alto se convierte en un escritor para otro, el Hombre Bajo. En mi pequeña pieza *El*

5 Juan Mayorga se refiere muy probablemente al montaje de Jorge Lavelli.

espíritu de Cernuda hay un momento en que un ministro borracho se encuentra con un tipo y le dice «Yo a ti te conozco, de la universidad, del máster, del colegio...» y al final descubre que el tipo es un compañero del colegio al que allí llamaban «el poeta» y que ahora se dedica a escribir los discursos del presidente del gobierno. El poeta había escrito una tesis doctoral titulada *Cuerpo y exilio*, pero eso no le daba para vivir y se ganaba la vida redactando discursos para el presidente. El tema del escritor a sueldo, o más en general el tema del escritor que escribe para otro, es de algún modo el tema de alguien que entrega su talento, su capacidad, a quien pueda pagar ese talento, esa capacidad. Este tema me es cercano porque yo me pregunto cada día si soy o no un escritor a sueldo (sin saber quién me paga).

6) En *Himmelweg* también es importante la relación entre imaginación y violencia. Uno podría pensar, leyendo algunos de mis textos, que la imaginación aparece como espacio no dominado, como espacio de excepción frente a la violencia y donde se pueden construir imágenes y palabras propias, y a este respecto podría citar *El Chico de la última fila* y *La lengua en pedazos*. Pero ocurre que a veces en mi teatro la imaginación aparece como espacio íntimo dominado desde fuera o como abismo en que cae quien no puede resistir una realidad insoportablemente negativa. En esos casos la imaginación no es tanto espacio de libertad cuanto espacio íntimo dominable –y, por tanto, escenario de la violencia más extrema– o lugar de fuga. Así sucede, me parece, en *El Jardín quemado* o en *Cartas de amor a Stalin*, en las que la imaginación aparece, en alguna medida, como lugar al que la víctima ha sido empujada, expulsada, o como el lugar en que la violencia se manifiesta más intensa.

7) Todo esto me lleva al tema del *theatrum mundi*, el tema del mundo como teatro. En *Himmelweg*, como en otras de mis piezas, aparece el teatro dentro del teatro como expresión del tema del *theatrum mundi*, que es finalmente el tema de la libertad. Un crítico británico, por cierto, vinculó *Himmelweg* con *La vida es sueño*. Quiero recordar que en Calderón el tema del *theatrum mundi* está unido al tema del libre albedrío. Una pregunta fundamental que se hacen algunos personajes calderonianos es la de si están representando un personaje escrito por otros. Se lo pregunta Segismundo, para quien Basilio es, de algún modo, su guionista, que hoy lo coloca en un escenario y mañana en otro. El del *theatrum mundi*, insisto, es el tema de la libertad, el tema de si estamos representando un personaje escrito por otros, si estamos diciendo, sintiendo, pensando textos que otros han escrito. En este sentido, el tema del *theatrum mundi* está asociado al tema de la violencia.

La del Comandante de *Himmelweg* es violencia que no necesita odiar, es violencia que se cree inocente, violencia pura, violencia no instrumental, que sin embargo exige una disponibilidad absoluta. En este sentido hay una afinidad última entre el Hombre Bajo de *Animales nocturnos* y el Comandante de *Himmelweg*.

El Comandante, a mi juicio, no es un antisemita sino alguien a quien se ha dado el poder de disponer de otros. En la obra hay una suerte de muñequización de los seres humanos por parte del Comandante, cuyo gesto será invertido por la niña Rebeca, que humaniza a un muñeco. Llamo la atención sobre el hecho de que el Hombre Bajo es también un miniaturista.

Me parece que lo que subyace a todo esto es el tema del «no matarás». En el monólogo titulado *Así será el silencio de la paz*, el Comandante afirma que el primer objetivo del proyecto en que él participa es concentrar a todos los judíos europeos y dar solución a un problema que, según él, ha atormentado durante mucho tiempo a toda Europa. Pero añade: «Nuestro objetivo final es mucho más elevado, nuestro objetivo final es probar que todo es posible, aquí, en este mundo».

Habría mucho que hablar sobre lo que encierran esas palabras. Para empezar, creo que el lema «todo es posible», como nos enseñó Hanna Arendt, es el núcleo del totalitarismo. La oferta del todo es posible, que de algún modo anticipa la oferta sesentiochista de «la imaginación al poder», nos dice que todo lo que podemos imaginar lo podemos hacer, que no tenemos límites. Esa oferta es extraordinaria y no fue derrotada con la derrota de Alemania en 1945. Esa oferta es permanente y resulta extraordinariamente atractiva para cualquiera que no tenga un esqueleto moral, porque desconocer que los otros son límite es algo extraordinariamente atractivo. En este sentido, creo que la respuesta al «todo es posible» es una política y una moral que afirmen que no todo es posible, que el otro es un límite, que cada otro es un límite, y que el rostro del otro es siempre un límite. Como se dice en la tradición judía, en cada ser humano, en cada niño, en cada persona, está en juego la humanidad entera.

Creo que el conflicto entre el «todo es posible» y el «cada ser humano es un límite» es el tema último de *Himmelweg*.

Quisiera mencionar, si se me permite otra digresión, que el arco entre el «todo es posible» y el «cada ser humano es un límite» tiene un valor a mi juicio fundamental en *La vida es sueño* de Calderón (que tuve el honor de versionar para la Compañía Nacional de Teatro Clásico). Cuando Segismundo se descubra en palacio, su primera acción será tirar a un hombre por la ventana, y luego explicará que lo ha hecho porque podía hacerlo, para probar que podía hacerlo. Ese acto es, por tanto, una pura demostración de fuerza. La humanización de Segismundo se completará, por el contrario, cuando sea capaz de renunciar a Rosaura y de perdonar y ceder ante Basilio, pudiendo darle muerte. La humanización de Segismundo culmina en una renuncia a ejercer el poder sobre otros seres humanos.

Quiero volver aquí, dando un gran salto, a la cuestión de la traducción. Diré, siguiendo a Benjamin, que existen dos formas de traducir. Se puede traducir invadiendo al otro con la palabra propia, invadiendo la palabra ajena, o se puede traducir siendo hospitalario al misterio de la palabra ajena. Y al decir esto creo que estoy hablando finalmente de la vida misma, porque en la vida

nos estamos traduciendo permanentemente. Cada uno puede ocupar al otro o ser hospitalario al misterio del otro, a aquello del otro que no entendemos y que acaso sea lo esencial, lo más precioso del otro.

8) Finalmente, *Himmelweg* habla de otro tipo de violencia que es la violencia del presente sobre el pasado. Porque el pasado está ahí, disponible, y, como dice Benjamin, nuestra tentación es utilizarlo para nuestros propios intereses. Tendemos a hacer aquello que Benjamin expresaba con la imagen del salto del tigre: saltar sobre el pasado y lanzarle un mordisco, llevándonos aquello que nos interesa, como hace la moda, que cita aquello que puede interesar al mercado y se desentiende de todo lo demás. Frente a esa utilización del pasado está la actitud hospitalaria de quien se interesa por aquello del pasado que no puede ni utilizar ni siquiera entender. Cuando trabajaba en los ensayos de *La lengua en pedazos*, decía una y otra vez a los actores que mucho más importante que lo que nosotros pudiésemos decir sobre Teresa de Jesús era lo que ella podría decir sobre nosotros; que las palabras de Teresa, sus acciones, nos interrogan; y si nos interrogan, nos desestabilizan.

Cierro aquí esta serie de reflexiones vinculadas a *Himmelweg* y voy a una pregunta que para mí es fundamental: ¿hasta qué punto todo aquello de que he hablado conduciría a una descripción extremadamente negativa de lo que hay y, por último, a una suerte de fatalismo inoperante y a una resignación que sería finalmente reaccionaria?

A menudo me gusta recordar una expresión benjaminiana: «Organizar el pesimismo». Hay momentos en que no podemos ser optimistas pero sí podemos organizar nuestro pesimismo, y la organización del pesimismo es una forma paradójica de optimismo. Yo creo que la escritura misma y el hecho de hacer teatro son gestos antifatalistas, de no resignación, de celebración de la vida, y cada vez que se levanta un telón yo siento que se está celebrando la vida y se está celebrando la convivencia. El gesto antifatalista aparece, por cierto, en *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, donde ella dice, acosada por el ruido de la guerra, «Si yo de verdad pudiera cantar, pararía la guerra», e insiste una y otra vez en cantar y no deja de hacerlo por si acaso, por si su voz pudiese parar la guerra. En el mismo sentido, yo creo que el teatro no es inútil, y cada vez que alguien me dice que el teatro es inútil, respondo «¿Cómo sabes cómo serías tú sin teatro, incluso aunque no vayas al teatro? Quizás serías más bruto o más peligroso».

Si alguien pone un geranio en una terraza, procurando que se vea bonita, ése es un acto de afirmación de la vida, ese acto enriquece la vida. Yo creo que cada vez que nos reunimos podemos enriquecernos, podemos tramar experiencia y sociedad, y creo que eso es lo que está presente en el gesto de la Kolakowski. En mi obra hay algunos otros momentos de no resignación. Por ejemplo, cuando en *El Gordo y el Flaco* el Flaco se va del cuarto, o cuando en *Cartas de amor a Stalin* Bulgákova se va llevándose el manuscrito. Y veo, desde luego, no resignación en la mujer del banco de *Himmelweg*, que decide no obedecer, y sobre todo en

Rebeca, que decide enfrentarse al Comandante. A veces he dicho que esa niña nos salva a todos, incluso al Comandante.

Cuando estoy hablando de fatalismo tengo que mencionar, porque me parece particularmente significativa al respecto, mi pieza *La paz perpetua*. En ella se dan distintos tipos de violencia y, de hecho, cada uno de los personajes de algún modo encarna cierto tipo de violencia. Vemos a tres perros que están siendo testados, examinados para formar parte de un grupo de élite antiterrorista. Cada uno de esos perros, John-John, Odín y Enmanuel, es violento, y cada uno lo es de una forma distinta. También lo es Casius, el perro examinador, y lo es el Ser Humano que, después de haberlos sometido a distintos retos (una prueba de tipo físico, un examen psicotécnico y una entrevista personal), los pone ante una cuarta prueba que consiste en decidir si presionar físicamente (torturar) a un sospechoso que podría tener una información con la que quizá se salvarían inocentes. Dudé mucho sobre cómo cerrar la obra, en la que los tres perros candidatos están en un espacio con dos puertas, la puerta A, por la que entra y sale el Ser Humano, y la puerta B, detrás de la cual descubriremos que se encuentra el sospechoso. En su montaje para el Centro Dramático Nacional, José Luis Gómez tomó la decisión de que al final de la obra los perros fuesen abatidos por disparos sin que ni ellos ni los espectadores supiesen quién disparaba. Yo le dije que, a mi juicio, ese era un final fatalista que no compartía: los perros eran muertos por un poder misterioso que ni siquiera habían llegado a identificar. En el final que hoy puede leerse de *La paz perpetua*, cuando el Ser humano plantea que detrás de la puerta B está el sospechoso (del que no sabemos si es culpable o no; sólo sabemos que presionándolo acaso pueda extraerse una información que salve a inocentes), Odín y John-John van hacia esa puerta y Enmanuel se interpone. Por tanto, la obra acaba (sin cerrarse) no en conflicto entre los perros y un poder inmenso y misterioso, sino en conflicto entre los propios perros. Enmanuel muere sacrificándose por alguien a quien no conoce, alguien cuyo rostro no ha visto. Creo que ese final tiene una apertura no sólo dramática sino moral, es un final no fatalista.

Por otro lado, junto a ese final que se da en el escenario, hay otro final que acaso se dé en la cabeza de un espectador en torno a la pregunta que formula el Ser Humano: ¿tenemos, en alguna situación, derecho a torturar? Mi respuesta es que no. Mi respuesta es que torturar significa tratar a un ser humano como mero cuerpo, tratarlo como medio, animalizarlo. Dicho esto, creo que presentar en escena al Ser Humano de *La paz perpetua* como un malvado, un reaccionario, un legitimador de la violencia por la violencia, es moral y políticamente ineficaz. Cuanto más razonables se nos presenten, más interesantes serán el personaje y la pregunta que formula. El Ser Humano pregunta (es una pregunta muy antigua) por el mal necesario, pregunta si existe una violencia necesaria e inocente.

Y con ello acabo, con la pregunta de si hay una violencia inocente, santa, blanca. Creo que el teatro no tiene que responder esa pregunta ni ninguna otra. Su misión es que hagamos experiencia de la complejidad de la pregunta y de la fragilidad de cualquier respuesta. El teatro, esa asamblea en que se nos dan a

imaginar posibilidades de la vida humana, ese lugar para la crítica y la utopía, puede hacer al espectador más resistente contra la violencia (también contra la violencia de la obra y del autor) y más consciente de su propia violencia, actual o latente. Si un espectador descubre que hay algo en sí mismo del Comandante de *Himmelweg*, del Hombre Bajo de *Animales nocturnos*, del Stalin de *Cartas*, del Humano de *La paz perpetua*, quizás eso lo haga más fuerte en el combate contra su propia violencia. Si eso ocurre, quizá podamos hablar no sólo de la violencia como tema teatral, sino de un teatro contra la violencia.

Entrevista con Juan Mayorga¹

CAROLE EGGER²

Carole Egger: *Antes de iniciar la entrevista a Juan, me gustaría cederle la palabra para que profundice en algunos aspectos de su pieza Himmelweg.*

Juan Mayorga: Muchas gracias, Carole. Se ha dicho que *Himmelweg* no es teatro conmemorativo, y quisiera hacer un comentario al respecto. Empezaré diciendo que hace unos años, en la Universidad Hebrea de Jerusalén, me pidieron que reflexionase sobre la presencia del mundo judío y, en particular, sobre la presencia del exterminio de los judíos europeos en mi literatura dramática, y al hacerlo me di cuenta de hasta qué punto esa presencia era decisiva. El caso es que si me hubiesen hablado a los dieciocho años de la importancia que iba a tener en mi vida y en mi trabajo el exterminio de los judíos, no lo hubiera creído. Pero quiero compartir con vosotros un recuerdo infantil. Yo iba de pequeño a la biblioteca popular de mi barrio (en la calle Felipe el Hermoso, cerca de la glorieta de Iglesias), que se encontraba junto a un lugar que para mí era enigmático y después supe que era la sinagoga central de Madrid. Junto a ella había siempre un coche policial. Desde ese primer encuentro, la comunidad judía se me aparece como una comunidad amenazada. ¿Por qué había un coche policial a la puerta de aquella sinagoga y no a la puerta de la iglesia a la que me llevaban mis padres? Hace poco, caminando por la ciudad de Segovia, vi rastros de sinagogas. Ayer, caminando por Estrasburgo, me encontré con la «Rue des Juifs». El exterminio de los judíos europeos es una enorme herida de Europa. Esa herida atraviesa *Himmelweg*. Auschwitz no es sólo una cuestión alemana, es una cuestión europea, de toda Europa, finalmente de toda la humanidad. Europa no supo defender a sus judíos. Por eso es tan importante en la obra la figura del Delegado, en tanto que no alemán y en tanto que representante de la Cruz Roja. Del exterminio de los judíos europeos tienen que responder instituciones, gobiernos,

1 Queremos dar las gracias a Refugio Chávez Ramírez por haber transcrito esta entrevista.

2 Catedrática de la Universidad de Estrasburgo y directora del equipo de investigación CHER (Cultura e historia en el espacio románico).

iglesias, personas «normales» que miraron hacia otro lado. Pero resulta más cómodo pensar que los responsables fueron unos cuantos locos alemanes.

La extensión de la responsabilidad respecto de la Shoah tiene que ver con la complicidad que el Comandante busca establecer con el espectador. El Comandante viene a decir al espectador: «Ellos, los judíos, son los extraños, usted y yo pensamos de la misma manera, compartimos la misma lógica».

Políticamente, Auschwitz constituye, de manera paradójica, una extraordinaria oportunidad. Si hay una capital de la nueva Europa, esa tiene que ser Auschwitz. Si hay un lugar que debería estar siempre presente en nuestra memoria es Auschwitz, y la refundación de Europa después del 45 debería hacerse sobre la memoria de Auschwitz, porque una política que tenga en cuenta aquella catástrofe podría ser una política para la humanidad, para el cuidado de cada ser humano. Me parece que lo que se está imponiendo es, por el contrario y una vez más, una lógica antihumanista. Siento que estamos en peligro, y que aquello que más podría fortalecernos, la memoria del pasado fallido, está siendo desaprovechado.

No quiero hacer demagogia, pero me parece significativo que en España hayamos acabado de asistir a una alarma generalizada por unos casos de ébola que llevaron a una gran discusión sobre la responsabilidad de las autoridades, y que esa discusión se haya agotado al desaparecer la enfermedad en España sin que la mayoría se pregunte cuántas personas siguen muriendo por su causa en África. Fenómenos de ese tipo expresan, me parece, que no se cree realmente en los derechos humanos, pues los derechos sólo existen en la práctica asociados a pasaportes. Pero si sólo hay derechos vinculados a la pertenencia a un Estado, todos estamos en peligro.

Sirva todo esto de prólogo para decir que me adhiero a ese comentario que se ha hecho sobre mi obra: en *Himmelweg* no quiero hacer un teatro conmemorativo. Con *Himmelweg* no trato sólo de rememorar, sino también de provocar que el espectador examine su propio tiempo. Y, por duro que sea lo que aparece en el escenario, quiero hacer un teatro para la felicidad, un teatro para la humanidad, para la vida.

Me habéis pedido que profundice en la cuestión de si la violencia en mi teatro no es sólo temática sino también estructural. Por si vale de algo, quiero recordar el libro de Eisenstein sobre El Greco, donde se dice que el *leitmotiv* que atraviesa la obra de éste es el éxtasis, el estar fuera de sí, porque ese tema permite al pintor llevar al extremo las posibilidades de su paleta. El Greco lleva al éxtasis sus colores, y en eso, dice Eisenstein, recuerda a Van Gogh. Menciono esto porque acaso también yo propendo a ciertos asuntos al encontrar en ellos ocasión de explorar los límites, formales y temáticos, de la teatralidad. La observación de la violencia nos obliga a indagar en los límites de la representación teatral y quizá también en nuestra naturaleza última como seres humanos. En la situación extremadamente violenta se revela nuestra normalidad. Al decir esto, me acerco

a un modo de pensar paradójico, de raíz kierkegaardiana, para el que la norma se revela en la situación excepcional, y no en el caso general, el caso medio.

Me preguntáis también si creo que *Himmelweg* es una tragedia. Reyes Mate, mi director de tesis y maestro, ha escrito un artículo donde sostiene que sí lo es. Por mi parte, llamaré la atención sobre algunos aspectos trágicos de la obra. Para empezar, creo que Gottfried es un personaje trágico porque su situación le fuerza a, buscando su propia salvación y la de su gente, hacerse cómplice de su verdugo. Utilizando la expresión de Primo Levi, Gottfried es forzado a entrar en la zona gris. Quiere salvar a su gente, a su hija y a sí mismo, quiere al menos ganar tiempo, pero eso le obliga a ser cómplice del enmascaramiento del exterminio de su pueblo. Es una figura trágica porque está atravesado por una tensión irresoluble.

El personaje de Rebeca me hace pensar en otro sentido en la tragedia, porque tiene algo de Antígona: Rebeca dice «no». Antígona muere, pero su «no» es profético y anticipa el «no» de otros. A mi juicio, *Antígona* se puede leer como un conflicto entre el monólogo y el diálogo. Antígona morirá, pero conseguirá romper el monólogo de Creonte, hará aparecer otras voces. Salvando la distancia, creo que en Rebeca hay también ese gesto. El «no» es la palabra más importante, es la palabra de la resistencia.

De algún modo, el Delegado quiere presentarse como figura trágica presa de una situación hermética en la que nada puede hacer. Y también el Comandante llega a presentarse como una figura trágica, como una pieza más de la máquina, como un ser sin responsabilidad (Viene a decir: «Tampoco yo puedo hacer nada. Berlín me ha elegido, como a vosotros»). En cierta forma, el Delegado y el Comandante se convierten en representantes de los espectadores, que tampoco quieren sentirse responsables. El espectador, al ver una obra sobre el Holocausto, quiere pensar que él no tiene ninguna responsabilidad al respecto; prefiere acomodarse en la indignación frente a lo sucedido. Pero el Comandante, cuyo actor debería buscar la simpatía del espectador, trata a éste como si ambos (él y el espectador) participasen del mismo discurso, de la misma mirada. Las frases del Comandante deberían provocar resonancias en el espectador.

Himmelweg es una obra sobre la responsabilidad. Finalmente, creo que quienes son realmente libres y ejercen su responsabilidad hasta el límite (hasta la muerte) son la mujer del banco y, desde luego, Rebeca.

Se ha hablado aquí también sobre la amistad entre Gottfried y el Comandante. Creo que hay momentos en que Gottfried se deja ganar por una ilusión de amistad, momentos en que quiere pensar (y muchos podemos reconocer ese tipo de sentimientos sin necesidad de aludir al síndrome de Estocolmo) que el Comandante, poco a poco, está empezando a entenderlo y a verlo como un ser humano, y que quizá esa incipiente amistad conduzca a su salvación y a la de su gente. Creo que hay sí, una ilusión –una necesidad de ilusión– de amistad en Gottfried. Y que quizá el Comandante haya sentido por momentos que Gottfried le es, en alguna medida, afín.

Para ir acabando, diré que *Himmelweg* me parece una obra más lograda –o menos fallida– que otras piezas mías. No sólo porque algunos de sus montajes han sido, me parece, auténticas experiencias poéticas, sino también porque, siendo un texto muy abierto, cada vez que asisto a una puesta en escena de esta obra me encuentro con algo bueno que no había previsto. Y porque, teniendo la obra distintos planos, propone una reflexión sobre sí misma, lo que en algún sentido constituye al espectador como crítico. La obra propone a los espectadores que se pregunten qué es lo que están viendo y cómo se lo están contando, y ello ha contribuido a que distintos espectadores me hayan hecho ver la obra de formas muy diversas.

C.E.: *Voy a volver sobre el concepto de «banalidad del mal», que forjó Hannah Arendt a raíz del proceso Eichmann en Jerusalén en 1961. Recuerdo un poco las cosas: dijo Arendt de Eichmann que, sin ser un imbécil, lo que lo caracterizaba era su ausencia de pensamiento, estableciendo una extraña relación entre la ausencia de pensamiento (que nos vela la realidad, nos aleja de ella, causando finalmente más daño que todos los males reunidos) y el mal. En esta tesis, Arendt afirma que Eichmann no era un monstruo, preso de unas fuerzas tenebrosas, sino un mediocre, un pobre tipo. Finalmente, plantea el problema de la humanidad de este verdugo. Tú sabes Juan que se ha criticado esta tesis, se ha limitado el alcance de esta ausencia de pensamiento. ¿Qué crees tú? ¿Basta para explicar la actitud de Eichmann, o no?*

J.M.: Ante todo, debo decir que soy un modesto lector de Hannah Arendt, en ningún caso un especialista. Pero mi impresión es que su tesis es tan interesante como discutible su aplicación a Eichmann. Es decir, creo que Arendt comete un error aplicando una tesis tan interesante a este caso. No creo que sea la observación de Eichmann la que precipita la tesis. Creo que Eichmann no puede ser entendido desde esa tesis.

C.E.: *¿Crees, por ejemplo, que realmente la primera aceptación de Eichmann de participar en el exterminio es un acto de libertad?, como lo dice la filósofa francesa Catherine Chalié, que va en contra de Arendt al decir que la ausencia de pensamiento no lo explica todo. Lo primero es el acto de libertad.*

J.M.: Parece, hasta donde conocemos al personaje, que Eichmann es un antisemita, y en tanto que antisemita tenía un interés personal en intervenir en la llamada solución final. Parece también que obtuvo rendimientos personales, para empezar su ascenso dentro de la jerarquía nazi, pero también beneficios materiales en la medida en que se lucró en el saqueo a los bienes de los judíos. Por todo ello, creo que aplicar a este personaje la tesis de la banalidad del mal la empobrece. Pero, antes de condenar la tesis por esa aplicación, debemos preguntarnos hasta qué punto es una tesis productiva. A mi juicio lo es, y no sólo referida a lo que pudo suceder a muchas personas en aquel tiempo, sino referida a lo que sucede en nuestro propio tiempo. La tesis está vinculada a la disolución y a la negación de responsabilidad. Si el que conducía el tren niega toda responsabilidad porque lo único que hacía era conducir el tren, el que redactaba

el expediente con el nombre de los deportados niega su responsabilidad porque sólo redactaba el expediente, etc., se produce una suerte de negación de la responsabilidad en base a la división del trabajo, como si cada uno fuese sólo un elemento en la cadena de montaje y nadie se sintiese responsable de no haber impedido el viaje de un tren lleno de personas con destino a la muerte.

Que un proceso en el cual cada individuo participante suspenda su reflexión sobre el alcance de dicho proceso y sobre su papel en él, que un proceso así pueda ser productor de crímenes de los que nadie se sienta responsable, eso es, en mi modesta opinión, lo más interesante y luminoso de la tesis de Arendt. Que podemos participar en un proceso perverso, que produce víctimas, sin pensar en nuestra responsabilidad en él.

C.E.: *En su correspondencia con Gershom Scholem, dice Hannah Arendt que el mal nunca resulta profundo, que no tiene raíces profundas, es superficial, es algo que puede desparramarse por todas partes. Y, según ella, sólo el bien tiene una verdadera profundidad. Algunos piensan que esto es desconocer los recovecos del alma humana, que puede ser fascinada por el mal. ¿Cómo te sitúas tú en este debate?*

J.M.: Me pones ante un asunto enorme, y acepto la invitación a expresarme sabiendo que probablemente fracasaré. Aprovecho para decir que si atribuí a Gottfried el doble nombre Gershom/Gerhard fue precisamente en secreto homenaje a Gershom Scholem, el amigo de Benjamin.

C.E.: *Y de Hannah Arendt, también.*

J.M.: De Arendt también, sí. Scholem se llamaba Gerhard y, por cierto, se dedicaba a las matemáticas, y viendo lo que estaba sucediendo emigra a Jerusalén, toma el nombre de Gershom y se convierte en un extraordinario estudioso de las tradiciones hebreas. Eso estaba en mi cabeza cuando decidí asignar este doble nombre al personaje, pensando que cuando uno asume un nombre está haciendo un acto de afirmación y, de algún modo, de resistencia; lo primero que nos imponen es el nombre, y también es lo primero que nos quitan.

Yo creo que el poder puede producir una fascinación y que uno puede llegar a ejercerlo por el mero placer de ejercerlo, de sentirse poderoso. Vuelvo al ejemplo de Segismundo, que tira a un hombre por la ventana sin odiarlo, sólo por el placer que siente de poder hacerlo. Cuando hablaba con Blanca Portillo a propósito de una versión que hice de *Don Juan Tenorio* para un montaje que ella ha dirigido, me comentaba la repugnancia que le produce el protagonista de la obra de Zorrilla, un violador en serie y un asesino que mata a sangre fría. Blanca quería provocar en el espectador esa sensación de repugnancia hacia el personaje, al que sin embargo a menudo se presenta como un atractivo aventurero. Yo le decía que, en todo caso, una parte del público entregaría su corazón al Tenorio, y que cada espectador le entregaría al menos una parte de su corazón, porque para cualquiera es atractivo, en algún lugar de su corazón, un personaje que no conoce límites, que no acepta límites.

Creo que hay seres humanos para los que es atractivo hacer el mal, ejercer el poder sobre otro, invadir a otro, tratar a otro como si fuesen dioses que dan la vida o la muerte, por el mero placer de mostrarse a sí mismos su propia fuerza. Esto es todo lo que acierto a responderte.

C. E.: *A veces en Himmelweg, como en El jardín quemado, tenemos la sensación de que la violencia no es la de los hombres sino la de la situación. Es decir, la situación histórica en que se encuentra el hombre, obligado a elegir entre dos opciones imposibles, ver o no ver el humo que sale de las cámaras de gas, oír o no oír los trenes, morirme o dejar que se muera el otro (mi hermano), como pasa en El jardín quemado. ¿Es lo que quisiste poner en evidencia, que a veces es la situación histórica la que realmente acarrea esa violencia?*

J. M.: Creo que en tu pregunta es clave el adjetivo «histórica». Pues si es «histórica» no es necesaria, no es natural, se da porque los seres humanos hemos construido una situación que la propicia o permite y, por tanto, las cosas podrían haber sido de otra manera. Y eso es parte del trabajo del dramaturgo como historiador: hacer ver que las cosas fueron así pero también pudieron haber sido de otra manera si alguien hubiera hecho lo que hizo de otro modo de cómo lo hizo. De lo contrario, si el pasado se nos aparece como un *fatum*, la responsabilidad de los personajes, pero también la nuestra, se disuelve, no habría nada que hacer y, efectivamente, el Comandante sería un mero engranaje en la máquina de Berlín. *Himmelweg* se refiere a una violencia extraordinaria, descomunal, pero esa violencia es histórica, y ante una violencia histórica siempre se puede, en alguna medida, decir «no». Gottfried vive en una situación terrible, pero puede no cooperar, puede haber aquello que en determinado momento amenaza hacer («¿Y si, cuando venga ese hombre, no salimos de los barracones? ¿Y si salimos y gritamos la verdad?»). Al decir esto, no estoy juzgando a Gottfried, estoy llamando la atención sobre lo que pudo hacer (probablemente a un coste enorme: su vida y, sobre todo, la vida de otros, entre ellos su hija) y no hizo.

C. E.: *Si me permites, también es un tema polémico, porque Arendt criticó el papel que tuvieron los consejos judíos, y eso acarreó una discusión extraordinaria. Es decir, tu personaje toma posición en ella.*

J. M.: A Arendt se le ha discutido mucho, efectivamente, junto a la teoría de la banalidad del mal, el juicio sobre la responsabilidad de los consejos judíos en el exterminio. Por cierto, en la película de Claude Lanzmann recientemente estrenada, *Le dernier des injustes* (2013), el último presidente del *judenrat* de Terezín (en el que yo no me basé para construir a Gottfried) discute ese juicio. Benjamin Murmelstein, al que Lanzmann entrevista en Roma en los años setenta, es un personaje formidable, complejísimo, que reconoce haber sentido en aquella posición el placer de tener poder y de estar cerca del poder (conversó precisamente con Eichmann). Ese placer de Murmelstein al sentirse poderoso o cercano al poder me hace pensar, por cierto, en Gottfried, que es elevado del resto por el Comandante y que puede sentir al lado de éste que tiene cierto poder o al menos cierta capacidad de salvar a su gente o de ganar tiempo para

ellos. En cierto momento de la entrevista, Murrelstein dice algo que, cuando lo escuché, me provocó un estremecimiento, porque alude a un motivo que aparece en *Animales nocturnos*. Cuando Lanzmann le interroga por la acusación de haber dirigido el embellecimiento de Terezín, contribuyendo a la ocultación y continuación del exterminio, Murrelstein responde algo así como que, con ese embellecimiento, habían hecho que el mundo conociera Terezín, lo que daba a esa ciudad un suerte de carta de seguridad, porque, viene a decir, «si el mundo conocía Terezín, los nazis no podían liquidarnos». Y añade que, de algún modo, eran como Sherezade construyendo un cuento, y que sería la calidad de ese cuento la que les permitiría sobrevivir. Digo que me estremeció escuchar esto porque el motivo de Sherezade, el de contar un cuento para salvar la cabeza, es central en *Animales Nocturnos*.

Como he dicho, no pensé en Murrelstein al construir a Gottfried. Gottfried es absolutamente ficticio, pero si al construirlo tuve en cuenta a algún personaje histórico éste es el de Adam Czerniakow, el presidente del consejo judío del gueto de Varsovia, que se suicida al recibir la orden de organizar la agrupación masiva de personas para ser deportadas hacia el Este. Debió de ser extraordinaria la tensión que tuvo que soportar ese hombre, que tenía más información que el resto de la comunidad y mayor capacidad de acción y que podía ayudar a algunas víctimas pero también sentir que estaba entrando en complicidad con los verdugos. No me extraña que tomase la decisión que tomó. En cuanto a Gottfried, a quien no juzgaré (como no juzgaré a ninguna persona que haya pasado por una situación similar) y por quien siento simpatía y compasión, quizá pudo hacer otra cosa que lo que hizo. Quien sí cumplió con su responsabilidad hasta el límite, quien cambió la historia, quien interrumpió la máquina, fue Rebeca diciendo «no».

C. E.: Sí, pero ¿qué podían hacer? Como dice Arendt: hubiera sido mejor no hacer nada. Pero entonces eso implicaba morirse todos, ¿no?

J. M.: Estamos tratando sobre algo enorme, y yo me pregunto si tengo derecho, siquiera, a hablar de ello. Yo, una persona que se ha sentido cuidada en todo momento, que aquí se siente cuidada, ¿qué derecho tengo a hablar sobre lo que pudieron hacer personas que se hallaron en una situación atroz? Pero sí quiero recordar el gesto de Etty Hillesum³, una joven educada para la belleza y la felicidad que, habiendo podido salvarse (sus padres tuvieron la posibilidad de sacarla de la Holanda ocupada), en algún momento se da cuenta de que lo que está sucediendo es tan enorme que ni siquiera, dice ella, se puede pedir ayuda a Dios, pues era Dios el que ahora dependía de los seres humanos. Y decide entrar al campo, decide acompañar a su pueblo y ser allí una santa, decide responder a la extraordinaria violencia que la rodea con amor. Lo que hace Etty puede ser visto como inútil, dada la magnitud del enemigo, pero ¿es un gesto de sacrificio vano? No, no lo es porque no lo es para nosotros. Su gesto tiene la fuerza del

3 Ver : Hillesum E., 1985, *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943*, Paris, Seuil.

«no» de Antígona, que no cambia lo que está sucediendo pero sí anuncia otro tiempo, otro mundo.

C. E.: *Has dicho en tu conferencia una frase que me parece muy judía: «En cada persona se está jugando el futuro de la humanidad entera». Yo recuerdo haber leído una polémica a propósito del sacrificio humano. Primero, una postura, que podría ser la de los profetas de Israel, que decía que en ninguna circunstancia se podía sacrificar un ser humano, y enfrente estaba Hegel que decía que sí, que si se trataba de salvar a la humanidad, entonces se podía sacrificar una vida humana. Sobre lo dicho ¿significaría que tú optarías por la posición de los profetas de Israel, en contra de Hegel?*

J. M.: Si hay un momento de mi teatro en que, sin nombrarlo, se cita a Hegel, es al final de *El jardín quemado*. La acción de la obra transcurre en la época de la Transición española, en una isla, en un hospital psiquiátrico. La obra se me ocurrió al leer una noticia referida a la isla de Mallorca que me llamó mucho la atención. Aludía al hecho de que en un contenedor habían aparecido archivos de un psiquiátrico. Ya ese hecho era sorprendente, que un archivo así pudiese ser arrojado a un contenedor. Pero lo que más me impactó fue que, al parecer, en las fichas de esos archivos se registraba un número anormal de ingresos durante la Guerra Civil española. Entonces pensé: ¿por qué se mete a la gente en un psiquiátrico en una guerra?, ¿para salvarlos haciéndolos pasar por locos o para, siendo gente sana, darles un castigo peor que la muerte? En mi obra hay un joven psiquiatra que está en el hospital haciendo un trabajo de investigación tutelado por el viejo director del centro. Es su admiración por el viejo doctor lo que ha llevado allí al joven. Sin embargo, el joven ahora tiene algunas dudas sobre el funcionamiento del centro, y en un momento dado lanza una grave acusación: «Aquí, durante la Guerra Civil, con su complicidad, se asesinó a doce republicanos», y se lanza a interrogar a los internos de más edad pensando que alguno de ellos pudo ser testigo del asesinato de aquellos republicanos (es, por tanto, una obra que también habla del diálogo entre el presente y el pasado). Pero cuando habla con esos viejos acaba descubriendo algo sorprendente y tremendo: que ellos son los republicanos. Hubo, efectivamente, doce asesinados, pero no eran doce republicanos, sino doce «locos» a los que se decidió sacrificar para salvar a los republicanos. Así, el personaje del director del centro resulta ser todavía más complejo de lo que parecía, no diré turbio sino complejo, pues dio muerte a unos pero salvó a otros.

En un momento dado, uno de esos ancianos republicanos, un poeta, observa el lugar donde están enterrados aquellos inocentes (es, sí, una obra vinculada a la cuestión de las fosas de la Guerra Civil) y, como si regresase al momento del crimen, justifica ante las víctimas lo que va a suceder explicándoles que, desde el punto de vista de la historia, su muerte es preferible a la de quienes se van a salvar, que es la historia la que elige quién debe salvarse y quién será sacrificado. Es un discurso de matriz hegeliana conforme al que lo que importa es el gran discurso de la historia, el gran movimiento de la historia, el gran lenguaje de la

historia, y para ésta una vida puede ser más importante que otra. El poeta se ve a sí mismo como un intérprete de la historia y de sus signos, alguien que lee la historia y la acompaña hacia donde necesariamente debe ir.

En su «Filosofía de la historia», Hegel justifica el dolor singular si es necesario para el avance histórico, esto es, si puede ser incluido dentro de un relato de progreso. De algún modo, a *El jardín quemado* subyace el debate Hegel-Benjamin y, más en general, el debate entre las filosofías de la historia que dan por bueno el dolor singular si es necesario al avance de la historia y pensadores como Benjamin, Adorno y Levinas (todos ellos, por cierto, educados en la tradición judía), para los que toda la humanidad se pierde o se salva en cada ser humano. Los discursos de legitimación de tipo hegeliano no dejan de escucharse por doquier. Resuenan, por ejemplo, en esta Europa que acepta políticas que bordean la criminalidad, si es que no incurren en ella; políticas económicas que permiten que haya niños hambrientos y abandonados y ancianos que no reciben un cuidado elemental. Esas políticas son injustificables desde el segundo punto de vista, para el que cada pobre es un escándalo. Pero lo que domina es un discurso de legitimación de la pobreza y de invisibilización del pobre, en general del sufriente cuyo sufrimiento está socialmente causado. Lo cierto es que el dolor de un pobre no es inevitable, no es necesario, es un dolor histórico. En fin, me parece oportuno que hayas traído aquí el nombre de Hegel.

C. E.: *¿Es un riesgo, entonces, considerar el Holocausto como un tema impensable, como una interrupción en el proceso evolutivo de la modernidad y del progreso, y no como posibilidad inscrita en el progreso?*

J. M.: Cierto. Resulta cómodo y consolador pensar que la Shoah fue una excepción dentro de un camino de creciente racionalización e ilustración. Conviene decir que el Holocausto es racionalismo puro, razón sin compasión. Auschwitz es razón pura, razón instrumental aplicada hasta sus últimas consecuencias. Es absolutamente necesario que, cuando pensemos en Europa, recordemos cómo estaba organizado Auschwitz: como una cadena de montaje para racionalizar la liquidación de personas y la evacuación de sus restos. Auschwitz no es comparable a los pogromos medievales en que la atmósfera de acoso al judío se inflamaba de forma más o menos espontánea por un rumor que excitaba la irracional furia colectiva. Lo que se da en Auschwitz no es irracional, no es una excepción a la razón, sino razón pura, una razón no compasiva que no reconoce el rostro del otro, que no mira al otro. El Comandante de *Himmelweg* es un europeo que se lamenta de que la guerra, un enfrentamiento entre hermanos, haya expulsado de las carteleras de los teatros de Berlín a Calderón, a Corneille, a Shakespeare, pero no es capaz de ver a Gottfried, no es capaz de ser hospitalario a su misterio, nunca se pregunta quién es Gottfried. En lugar de preguntarse quién es ese hombre, cuál es su misterio, en lugar de escucharlo, lo invade con su voz, lo domina y lo utiliza.

C. E.: *De alguna manera, también se ha reprochado a Arendt que no hubiera insistido en la falta de empatía de Eichmann, pues esta es total. Siguiendo en la*

misma línea, quiero hacerte otra pregunta. El filósofo francés Johann Chapoutot dice lo siguiente: «Si la universalidad y la reflexión sobre los fines faltan demasiado en el discurso nazi, para que se le pueda calificar de pensamiento, nos equivocariamos, sin embargo, al no tomar en serio el proyecto intelectual que lo funda. Es menos notable por su originalidad que por sus evidentes ambiciones de crear un universo mental nuevo, donde los imperativos y las prácticas del Reich tienen justificación propia. Más fundamentalmente, si queremos entender el fenómeno nazi, estamos obligados a considerar esta dimensión. Los actores del nazismo no fueron, o no sólo, unos locos, unos sádicos, unos demonios, sino verdaderamente hombres que evolucionaban en un universo de sentido».

Entonces, quiero preguntarte: ¿Cómo contestarías tú la pregunta de si existió un pensamiento nazi? Se tendría que convocar aquí a Hegel, que, sin tener nada que ver con la Shoah se ha citado varias veces como fuente de un pensamiento totalitario.

J.M.: Tu pregunta me ha hecho recordar que, hace algunos años, un relevante filósofo español dijo que no se podía ser filósofo y de derechas, e inmediatamente fue contestado. Para cierta izquierda indolente, es muy cómodo creer que no se puede ser inteligente y de derechas, o que no puede haber una inteligencia de derechas, una razón de derechas, o que la derecha carece de razones, de argumentos racionales. De forma más extrema, resulta muy cómodo pensar que el nacionalsocialismo, ese totalitarismo salvaje, carece de razón. Eso nos permite separarnos de él y entregarnos a la ilusión de que si leemos mucho, si nos aplicamos en el estudio, nos alejaremos del nido de la serpiente. Ojalá todo fuera tan simple. En mi camino doctoral me encontré con Carl Schmitt, el jurista más influyente del Tercer Reich, que me parece uno de los escritores más inteligentes que he leído. Schmitt fue uno de los organizadores de un congreso para la «desjudaización» del derecho alemán, animando el proceso que llevó a que jueces y fiscales judíos fuesen apartados de sus carreras, a que se redujese drásticamente el número de abogados que podían representar a los judíos (convirtiendo a éstos, en la práctica, en personas sin derechos) y hasta a que se hiciese obligatorio citar a los autores judíos de textos jurídicos por su nombre judío (por ejemplo, Marx había de ser nombrado Mordechai), para identificarlos por su origen. ¿Cómo es posible que una persona tan culta e inteligente, capaz de un razonamiento sutilísimo como el que se manifiesta en su «Teoría de la Constitución» o en su «Teoría del partisano» (por cierto, uno de los textos más interesantes que he leído sobre la llamada guerra irregular, esto es, sobre el terrorismo), sea capaz también de participar en un movimiento tan perverso y tan burdo? Probablemente hay diversos factores que pueden ser mencionados para entender el caso –entre ellas, el oportunismo–, pero, con todo, la participación de Schmitt y de otras personas muy inteligentes en el proyecto nacionalsocialista constituye un problema para nosotros. Y por eso son interesantes, porque constituyen un problema. Un neonazi descerebrado gritando exabruptos en un bar debe darnos miedo, pero no tanto como un

adherido al movimiento nacionalsocialista que pueda citar a Calderón y analizar en detalle el Derecho Romano.

Que los jerarcas nazis fuesen personas muy pobres intelectualmente no elimina el problema, porque hubo gente de gran inteligencia y cultura envuelta en el movimiento, o que fue su cómplice o que miró hacia otro lado. En todo caso, más importante que la pregunta sobre la actuación de esos intelectuales en aquel momento histórico, es la pregunta sobre si hay elementos de la lógica que condujo a Auschwitz que atraviesan la cultura contemporánea. En este sentido, Auschwitz es un foco de doble valor, que resignifica el pasado anterior a Auschwitz y que resignifica todo lo que suceda después de Auschwitz. No se puede leer a Hegel, a Kant, a Platón (ni tampoco el teatro anterior a Auschwitz) como si Auschwitz no hubiera existido. Por otro lado, Auschwitz nos interroga sobre lo que hay debajo de, por ejemplo, nuestras políticas de extranjería. También nos interroga sobre nuestras políticas educativas: ¿están formándose en nuestras escuelas ciudadanos críticos, capaces de interrogar y de interrogarse y de mirar compasivamente a otros seres humanos?

Estudios

Pensar la violencia
Reflexiones en torno a la filosofía
de Walter Benjamin y el teatro de Juan Mayorga

CRISTINA OÑORO OTERO¹

*A Fernando Rampérez,
por su esperanza incondicional en el futuro.*

Pensar entre amigos, pensar con los amigos

Puede parecer paradójico que un artículo sobre la violencia comience con una referencia a la amistad. En principio habría pocas cosas más ajenas a la violencia que los amigos. O tal vez no. Tal vez el *amigo* y un *cierto pensamiento sobre la violencia* no se encuentren tan alejados como puede parecer a primera vista. Tal vez, incluso, el teatro de Juan Mayorga y la filosofía de Walter Benjamin –llenos de *afinidades electivas*– nos permitan, precisamente, trazar una elipse entre ambos conceptos para así poderlos pensar en un espacio común². La escritura mayorguiana y benjaminiana –teatral y ensayística respectivamente– compartirían esa misma naturaleza *cartográfica* y *farmacológica*, es decir, esa capacidad para unir aquello que potencialmente se encuentra alejado –como

1 Profesora de Teoría de la literatura en la Universidad Complutense de Madrid.

2 En un texto titulado «Elipses de Benjamin», Juan Mayorga recuerda que este utilizaba la elipse para hablar de Franz Kafka y él mismo la emplea para caracterizar la escritura del propio Benjamin: «En general, creo que Benjamin tiende a ver cada objeto como el foco de una elipse oculta –o mejor: como posible foco de elipses–. Al observar un objeto, la imaginación y la memoria de Benjamin [...] tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación. Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisible su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra» (Mayorga 2010: 373).

hacen los mapas– y lo que es intrínsecamente diferente –como le ocurre al *phármakon*–. Escrituras, pues, sumamente hospitalarias, siempre abiertas a quienes vienen de lejos, siempre abiertas al *otro*, extranjero del que no puede calcularse su venida y que sin embargo se acoge incondicionalmente como amigo.

¿Cuál es el propósito de estas páginas? Pensar la violencia. Y hacerlo –con toda seguridad muy precariamente– a partir de un texto breve de Walter Benjamin, titulado *Crítica de la violencia* o, según las traducciones³, *Para una crítica de la violencia*. Aunque tiene una influencia menor que «Sobre el concepto de Historia» en la obra de Juan Mayorga, *Crítica de la violencia* es un texto que posee una importancia incuestionable en la filosofía contemporánea, en gran parte gracias a las lecturas que ha recibido de pensadores como Hannah Arendt, Jacques Derrida, Simone Weil o Giorgio Agamben⁴ (véanse Roggero 2011: 138, Maura Zorita 2010: 14).

Para introducir y situar su lectura, en un primer momento esbozaré, además de la influencia que tiene el pensamiento de Benjamin en la obra de Mayorga, el contexto teórico en el que fue escrito; en segundo lugar, me adentraré más profundamente en dicho ensayo para, en una tercera y cuarta parte, abrir la reflexión hacia ciertas cuestiones que también están en el centro de las preocupaciones poéticas y éticas de Mayorga y que tienen que ver con dos interrogantes formulados en el corazón del texto benjaminiano: la *posibilidad de una ética de la amistad* y de una *política de la emancipación*.

Hacia una crítica *radical* de la violencia

Juan Mayorga se licenció en 1988 en matemáticas y filosofía, y un año más tarde obtuvo una beca pre-doctoral para realizar su tesis bajo la dirección del pensador español Reyes Mate, a quien considera su maestro, quien le puso en contacto con el texto de Benjamin «Sobre el concepto de Historia» (Mayorga 2003). El encuentro de este texto o, mejor, *con* este texto, que Benjamin escribió en 1940⁵ es vital para Mayorga. Como ha reconocido él mismo, desde entonces no ha dejado de acompañarle en su meditación.

Así es. Por un lado, Mayorga se doctoró con una tesis sobre Benjamin, cuidadosamente publicada por la editorial Anthropos bajo el título *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* en 2003. Pero, como es sabido, Walter Benjamin no es solo el tema de tesis o investigación filosófica de

3 En estas páginas seguiré la traducción de Héctor A. Maurena, revisada por Eduardo Maura Zorita, para la editorial Biblioteca Nueva (Madrid 2010).

4 Por limitaciones de espacio no podré referirme a la obra de estos autores imprescindibles que han establecido un fructífero diálogo con Walter Benjamin.

5 «Sobre el concepto de Historia» fue escrito, por tanto, veinte años después que la *Crítica de la violencia*, el mismo año en que, perseguido por los nazis, Walter Benjamin se suicidó en Portbou, en la frontera con España.

Mayorga. En palabras de Gabriela Cordone, todo su teatro habría tratado de «exponer la totalidad del presente, en el espacio-tiempo del escenario, a través del concepto de Historia y memoria benjaminianos» (2011: 101).

Crítica de la violencia fue publicada en 1921 y, como recuerda el propio Mayorga, Walter Benjamin lo habría concebido como un capítulo de una obra más amplia, de una *Política*. En él encontramos numerosos paralelismos con un texto de Georges Sorel, titulado *Reflexiones sobre la violencia*, que apareció originalmente en forma de artículos en *Le Mouvement socialiste* a lo largo de 1905 (Mayorga 2003: 198). A pesar de que años más tarde el propio Benjamin reconociera en Sorel a un preparador de la retórica fascista, su distinción entre *violencia mítica* y *violencia divina* es deudora de la distinción soreliana entre *fuerza burguesa* y *violencia proletaria* o, dicho en otras palabras, «entre la fuerza que camina hacia la autoridad y trata de conseguir una obediencia automática, y la violencia que desea quebrar esa autoridad» (Mayorga 2003: 201). En todo caso, como apunta Mayorga (2003: 76), Benjamin escribe este texto desde su propia experiencia histórica, marcada por la violencia y, en este sentido, su reflexión forma parte de las interpretaciones de la modernidad que sitúan la violencia en su centro. Como también señala Jacques Derrida, *Crítica de la violencia* forma parte de la gran ola anti-parlamentaria y anti-ilustrada de entreguerras y «refleja la crisis del modelo europeo de la democracia burguesa, liberal y parlamentaria, y, en consecuencia, del concepto de derecho que es inseparable de aquella» (1997: 79).

Por tanto, su contexto de producción son los dolorosos años posteriores a la Primera Guerra Mundial, esa Gran Guerra que, en palabras de Benjamin, hizo a los hombres más pobres en experiencia comunicable, pues regresaron de ella sin nada que contar. Su contexto de ideas está marcado por una época en la que se cuestiona la pena de muerte y el derecho a castigar, y en la que van a proliferar discursos antimilitaristas, pacifistas y *críticos* ante la violencia (Derrida 1997: 79). Como veremos, a pesar de sus buenas intenciones, estos discursos pacifistas resultarán insuficientes para una crítica *radical* –es decir, metafísica– de la violencia como la que emprenderá Benjamin (1997: 103).

Dos precisiones terminológicas son necesarias para comprender el texto. En primer lugar, la palabra *violencia*, en alemán, *Gewalt*. Como previene Derrida, hay que traducir por *violencia* pero con ciertas precauciones: *Gewalt* significa también la *dominación*, la soberanía del *poder legal*. Siguiendo a Derrida, donde Benjamin escribe *violencia* hemos de escuchar *fuerza de ley* (1997: 82). En segundo lugar, la palabra *crítica*, *Kritik*. En el texto no se emplea como una *evaluación negativa* o *condena de la violencia*, sino en sentido kantiano, como *juicio*, *evaluación*, examen que se da los medios *para juzgar la violencia* (1997: 83). Dicho en otras palabras: nuestro texto no tomaría en consideración la violencia natural o física (un terremoto o un dolor físico, ejemplifica Derrida) sino *aquella violencia que puede dar lugar a un examen* ante algún aparato de la justicia. Por eso nuestra esfera será la del derecho o de las relaciones morales.

Crítica de la violencia no es un escrito sencillo ni carente de ambigüedad. De hecho, en «Nombre de pila de Benjamin», Jacques Derrida comienza caracterizándolo como «inquieto, enigmático, terriblemente equívoco» (1997: 69) y termina concluyendo que se trata de un texto «temible e incluso insoportable» (1997: 149). Y así es: como enseguida veremos, su insoportable ambigüedad ético-política⁶ exigirá que tomemos *decisiones* de lectura e interpretación. O para decirlo de otro modo: exigirá de nosotros que ocupemos posiciones en el arco dibujado por la elipse.

Reflexiones en torno a *Crítica de la violencia*

Es conocida la admiración de Benjamin por los objetos pequeños y, como nos recuerda Hannah Arendt (2014), también es conocida la fascinación que sentía hacia los dos granitos de trigo que se conservan en el Museo del Cluny en los que encontramos escrito con letra microscópica la plegaria judía del Shemá Israel. A mi modo de ver, la *Crítica de la violencia* se parecería bastante a estos dos granitos de trigo. Su extensión es muy breve y, en rigor, su contenido es simple, concentrado: presenta *simplemente* una serie de oposiciones y, junto a ellas, emergen dos interrogantes ético-políticos. Pero, como los granitos de trigo del museo del Cluny, *Crítica de la violencia*, en el más puro estilo de pensamiento metafórico benjaminiano (son términos de Arendt), nos da a ver en un pequeño fragmento la unidad del mundo.

Benjamin comienza su texto con una primera afirmación «La tarea de una crítica de la violencia puede definirse como la exposición de la relación de dicha violencia con el derecho y la justicia» (2010: 87). Una afirmación bastante enigmática que para entender mejor podemos transformar ligeramente: la tarea de una *crítica de la violencia* trataría de responder la siguiente cuestión: ¿qué relación mantiene la violencia con el derecho y la justicia? Como vemos, aquí ya se perfila una primera oposición: entre la esfera del *derecho* y la de la *justicia*. Y, deudora de ésta, la oposición entre la esfera de los *medios* y el reino de los *fines*. Benjamin escribe que, por el momento, el reino de los fines y el criterio de la justicia quedan excluidos de su investigación. Esta se va a centrar, por tanto, en el *problema de ciertos medios que consituyen la violencia*. En otras palabras: en toda la primera parte del texto nuestra reflexión se va a mover en la esfera de los medios.

En el interior de esta esfera surgen nuevas oposiciones: por ejemplo, entre en naturalismo jurídico y positivismo jurídico. Se trata de dos tradiciones diferentes de pensamiento sobre la violencia. Para el naturalismo la violencia es un producto natural, una materia prima, y su empleo como medio no plantea

6 Dicha ambigüedad se presenta en numerosos niveles como, por ejemplo, en las concomitancias con los escritos de Carl Schmitt y otros pensadores conservadores, tema al que por falta de espacio no podré referirme. Remito a la tesis doctoral del propio Mayorga, donde este tema es central en su investigación (Mayorga 2003).

problemas mientras esté al servicio de fines justos. Para el positivismo jurídico, en cambio, la violencia no es un producto natural sino un resultado histórico. La crítica de la violencia desde dicho positivismo no examinaría la justicia de los fines sino la legalidad de los medios. Su crítica sería entonces formal (Roggero 2011: 139). En todo caso, ambas tradiciones compartirían un dogma común: fines justos pueden alcanzarse por medios legítimos y medios legítimos pueden emplearse al servicio de fines justos.

Tomando como punto de partida la tradición del positivismo jurídico (que luego se revelará insuficiente), Benjamin establece más adelante una nueva oposición entre la violencia históricamente reconocida, sancionada como legal, y la violencia no reconocida históricamente, no legal. A su vez, relacionada con esta oposición, aparece otra: la violencia que persigue fines jurídicos, es decir, fines hacia los que hay un reconocimiento universal y la violencia que persigue fines naturales, es decir, hacia los que no existe ese reconocimiento universal. En este punto Benjamin muestra cómo el derecho, que nace de esta oposición, tiene *el monopolio de la violencia* para salvaguardar al derecho mismo de la amenaza de una violencia que estaría *más allá* del derecho. Es el Estado quien crea el derecho y lo mantiene, monopolizando la violencia que aparece entonces como poder.

Y de esta afirmación surge la siguiente oposición, la más importante de la primera parte del texto. La violencia que funda derecho y la violencia que mantiene derecho. Como señala Benjamin, implícito en toda violencia *como medio* encontraríamos ese carácter de creación jurídica (primera función de la violencia) y de mantenimiento jurídico (segunda función de la violencia). Y llegamos así al final de la primera parte del texto y a la conclusión que Benjamin nos tiene preparada: el derecho no se opone a la violencia, sino que se confunde con ella. Todo el derecho y toda relación jurídica –para decirlo rápidamente, toda relación *contractual*– es violenta en su origen (en su momento de fundación) y en su lógica (en su momento de conservación). Todo contrato, escribe Benjamin, es violento (2010: 101). Porque, aunque la violencia no esté presente en él de forma explícita, siempre podría recurrirse a ella. O, como escribe Derrida, siempre está presente de forma espectral (1997: 106).

Y en este momento de la investigación, recordemos siempre que estamos en la esfera de *la violencia como medio* (por el momento se ha apartado la cuestión de los fines, que luego se reintroducirá), antes de pasar a la segunda parte, Benjamin interrumpe el texto –y su lógica de pares dicotómicos– con una pregunta que posee la fuerza de un relámpago: ¿existen medios no violentos para regular los conflictos? O textualmente: «¿Es en general posible una regulación no violenta de los conflictos?» (2010: 102). Y la respuesta de Benjamin es contundente: «Sin duda. [...] El acuerdo no violento surge cuando una cultura del corazón pone a disposición de los seres humanos medios puros de entendimiento» (2010: 102).

Estos medios no-violentos se opondrían tanto a la violencia ilegal como a la violencia legal, pues su pureza radica en eso: en no ser medios legales o ilegales,

en no ser medios jurídicos. En otras palabras: en no ser un contrato. Entre todos los medios puros a disposición de los seres humanos Benjamin destaca uno en particular que se erigiría como paradigma de entendimiento no-violento: el lenguaje (Roggero 2011: 142 y ss; Peral Vega 2015). Pero existirían también otros ejemplos, como la delicadeza, la simpatía, el amor a la paz... O, dicho en palabras de Derrida, la amistad (1997: 120). Pues, a poco que lo pensemos, la vieja amistad, la palabra dada y la conversación, serían, efectivamente, los medios más puros, los menos violentos, para el *entendimiento* humano, porque el amigo, la promesa y la conversación rompen el contrato e interrumpen la lógica de los medios y los fines.

Entramos así en la segunda parte del texto, la más conocida y polémica, que comienza, precisamente, después de reconocer que hay medios humanos no violentos. Pero parece que para Benjamin esta experiencia de la no-violencia es insuficiente. Leemos: «todas las tareas humanas y la redención de las condiciones en las que históricamente se ha desarrollado la vida resulta irrealizable si se excluye absolutamente y por principio toda y cualquier violencia» (2010: 109). Es decir, parece que para resolver todos los conflictos humanos y la injusticia de la Historia, junto a la no violencia, junto al amigo, se hace necesaria *un cierto tipo* de violencia.

Y en este momento Benjamin introduce el segundo interrogante, la segunda pregunta que interrumpe la lógica interna de su propia investigación. ¿Existen otras formas de violencia que no sean las que toman en consideración toda teoría jurídica? O dicho de otro modo, ¿podemos distinguir una violencia *de otra índole* que no se halle en relación de medio? ¿Es posible la violencia pura? Es decir, que si hemos visto que existen *medios puros* (no violentos) porque existe la amistad, ahora Benjamin estaría preguntando no por la pureza de los medios sino por una violencia pura (¿una violencia no-violenta?).

Y de esta pregunta, que saca la reflexión de Benjamin de la esfera de los medios, surge la última y quizás la más importante oposición, la que se establece entre violencia mítica y violencia divina. La primera, como pura manifestación de los dioses, parecería sustraerse a la relación de medio, pues no es un instrumento. Pero un análisis más detallado, como el que realiza el propio Benjamin muestra que, al final, también la violencia mítica tiene las características de un medio porque siempre hallamos en ella la voluntad de crear un nuevo derecho, fundarlo y, por tanto, hallamos un ejercicio de la violencia como poder que obra y administra.

Así llegamos de nuevo a una de las inversiones típicamente benjaminianas: el derecho no se opone al mito y a la violencia. No es la superación de ambas. El derecho es, por excelencia, el lenguaje del mito, el instrumento del mito, cuando éste pretende olvidar la violencia que está en su origen. Como señala Jorge Roggero «la violencia no tiene otra función más que fundar y conservar derecho. La función de la violencia es repetir perpetuamente aquel momento mítico en que el derecho se funda» (2011: 140), del mismo modo que la visión

de la Historia basada en el progreso consiste en repetir perpetuamente el olvido de las víctimas (Benjamin 2008, Mate y Mayorga 2000: 53 y ss.). Esta violencia mítica se caracterizaría por las siguientes determinaciones: funda y administra derecho, establece límites, inculpa, amenaza, derrama sangre, es violencia sangrienta sobre toda la vida, exige sacrificios, exige víctimas.

Frente a ella, en relación punto por punto antitética, Benjamin hace aparecer otra violencia –sobre todo *otra índole* de violencia que no está en relación de medio– y que es la violencia divina: no funda derecho sino que lo destruye; no establece límites sino que destruye sin límites; no inculpa sino que redime; no amenaza sino que golpea; no derrama sangre sino que es letal de manera incruenta. No exige sacrificios sino que los acepta.

Es difícil imaginar cómo es realmente esta violencia pura –cómo se concreta, qué figura tiene–, pues su naturaleza es fundamentalmente enigmática (Maura Zorita 2010: 32). De ella podemos decir, simplemente, que vendría a *interrumpir* el ciclo de la violencia mítica y que nunca es medio de ejecución. Fundaría no ya un nuevo derecho, sino una nueva época, levantada, precisamente, en la suspensión del derecho, de las violencias, del Estado.

Éticas de la amistad, políticas emancipadoras

Querría ahora retomar los dos interrogantes que hemos visto aparecer – como dos relámpagos– en el corazón del texto de Benjamin, *¿hay medios no violentos para regular los conflictos?* y *¿es posible la violencia pura?*, que podemos reformular para comprender más fácilmente: *¿es posible la amistad?* y *¿es posible interrumpir el mito?* Estos dos interrogantes abren dos elipses, dos espacios en tensión desde los que pensar la violencia. Veamos cada uno de ellos.

¿Es posible una ética de la amistad? Ya hemos visto que la respuesta es afirmativa, pero bajo ciertas condiciones. ¿Cuáles? En primer lugar, es necesaria una cultura del corazón, que se opondría al Estado de Derecho en la medida en la que las relaciones privadas o políticas estarían reguladas sin contratos, sin tratados. Así, no se actuaría por deber sino por inclinación, simpatía. Aquí vemos todo el diálogo que va a establecer Benjamin con Kant. Esta regulación, este arbitraje, se da por tanto *más allá* de todo ordenamiento jurídico y, por tanto, *más allá* de toda violencia. El modo de operar de esta ética de la amistad sería *caso por caso*. Benjamin rechaza un obrar que, en nombre de la humanidad universal, abstraiga al ser humano y su irrenunciable singularidad. Allí donde Kant dice *toma a la humanidad como un fin y no como un medio*, Benjamin propondría un nuevo imperativo categórico: *interrumpe la lógica de los medios y los fines*. El horizonte ético no es kantiano, no es la humanidad, sino la singularidad de todo ser vivo.

A mi modo de ver, Benjamin nos ofrece aquí todos los elementos para fundar una nueva ética que, no lo olvidemos, situándose más allá del contrato se sitúa también más allá de la violencia y afirma una concepción no utilitaria

de las relaciones humanas. El modelo de esta ética es el lenguaje, o más bien la conversación, un lenguaje no-violento y no-dominador, al que el ser humano tiene acceso y del que tiene experiencia. Además, escribe Benjamin, de este lenguaje, de esta esfera no violenta de la acción, hay técnica. Puede practicarse, puede aprenderse.

Segundo interrogante, segunda elipse, segunda esfera. ¿Podemos interrumpir el mito? Con esta pregunta se abriría no una ética de la amistad sino la posibilidad de una política emancipadora que conectaría con la filosofía de la Historia del propio Benjamin (2008). Detrás de la cuestión ¿es posible *una violencia pura*? Benjamin estaría pensando una violencia que, liberándose del mito, se liberara de la no-decisión, de la repetición, la tautología, lo siempre idéntico, del poder que inculpa y que coincide con la ley. Liberarse, pues, de la esperanza en el progreso como dominio del tiempo mítico en el que rige el destino (Roggero 2011: 141).

En otras palabras, Benjamin estaría insinuando la posibilidad de una *comunidad política* cuyo lazo no fuera el dogma del progreso y sus víctimas sino el mandamiento *no matarás*. El mandamiento, pues, de que *nuestro destino no exige víctimas*. Comunidad de la decisión, de la interrupción, que no quiere progresar sino interrumpir la lógica del progreso. Una comunidad que no clausura sino que abre la historia. Como escribe el propio Benjamin al final de «Sobre el concepto de Historia» (2008): una política que busca la grieta por la que entrará el Mesías.

Si antes veíamos perfilarse una ética de la amistad, aquí, a partir de este segundo interrogante, vemos delinearse una *política* en la que se nos invita a emanciparnos del mito. Sobre todo del mito de la no-decisión, de que no se pueda decidir, el mito de que haya que aceptar el dogma de un destino que exige víctimas, el dogma de los vencedores, el dogma que coincide con la ley.

En palabras nuevamente de Mayorga, Benjamin nos invita a tener esperanza no en una historia cuyo sentido está dado y está garantizado, sino a tener una pequeña esperanza de que la historia no desoiga la oferta de sentido que le hacen los más impotentes (2003: 271). De esta política, escribe Benjamin, no hay técnica. No se puede practicar, no se puede aprender, no hay juicio ni certeza teórica. Porque no es un medio, porque no es un mito.

Jacques Derrida termina su lectura de Benjamin señalando la enorme ambigüedad ético-política que recorre toda la *Crítica de la violencia*. La enorme ambigüedad –qué duda cabe– de esa ética más allá del derecho y de esa política de la violencia divina. Escribe Derrida: «Cuando se piensa en las cámaras de gas y en los hornos crematorios, ¿cómo oír sin temblar esta alusión a una exterminación expiatoria porque no sangrienta? Aterroriza la idea de una interpretación que haría del holocausto una expiación, una manifestación violenta de la cólera divina. Sí, aterroriza que esa violencia divina pueda parecerse demasiado a aquello mismo –el holocausto– contra lo que hay que

hablar y pensar» (1997: 150). Esta ambigüedad, terrible e insoportable, para Derrida reflejaría el verdadero tema del ensayo: el mal (1997: 71).

Como decía al inicio de estas páginas, es necesario *decidir* una lectura e interpretación del texto. Tomar posición en la elipse. Su ambigüedad ético-política –su parecido terrorífico con aquello contra lo que hay que pensar– nos lo exige. Mi interpretación sería la siguiente: ¿es posible que, preguntando por aquello de lo que no puede haber técnica, que no es un medio, ni un mito, aquello que no se puede aprender –quizás sólo ayudar a conocer–, aquello que destruye sin límites –¿ama sin límites?–, Benjamin esté preguntando elípticamente –cartográfica y farmacológicamente– no *por la realidad del mal* sino por *la posibilidad del bien*, del amor al bien, del milagro, del ángel?

Pero, quizás, para salvar su innegable ambigüedad ético-política, mi lectura de *Crítica de la violencia* esté demasiado influida por Hannah Arendt y Simone Weil. Quizás mi interpretación se haga demasiadas esperanzas, pero querría pensar que la interrupción de la violencia mítica supone la renuncia *incondicional* al derramamiento de la sangre, cualquier sangre; la renuncia *incondicional* a que nuestro destino como especie sea la violencia –el mal– y no el entendimiento pacífico –el bien–.

Afinidades electivas, otra vez: Benjamin-Mayorga

Volvamos ahora, para terminar, a las afinidades entre el pensamiento de Walter Benjamin sobre la historia y la violencia y el teatro de Juan Mayorga⁷. Y es que, como han resaltado distintos investigadores (Cordone 2011; Molanes 2014; Peral Vega 2015), los paralelismos que existen entre ambos son numerosos.

En primer lugar, en el teatro de Mayorga encontramos un rechazo frontal a la identificación incondicional del espectador con la escena que sin duda conecta con el rechazo benjaminiano de la empatía del historiador con el pasado, en aras de un distanciamiento crítico, querido por el propio Benjamin y de paternidad brechtiana (véanse Derrida 1997: 88, Cordone 2011: 104, Peral Vega 2015). Asimismo, el teatro de Mayorga presenta una visión de la Historia también heredera de la de Benjamin, que toma como punto de vista a los vencidos y las víctimas, una visión de la Historia en la que la catástrofe y, concretamente, el fascismo como la gran catástrofe que ha de ser pensada, no es un paréntesis irracional, sino la regla, el *continuo*, que habría que interrumpir (Mate y Mayorga 2000: 45-67).

Pero aún podemos mencionar otras concomitancias: la búsqueda y confianza en un lenguaje no instrumental, que no sea ni medio ni signo, sino un *lenguaje puro* a través del que accederíamos a una dimensión no-violenta y sagrada de la palabra (Molanes 2014: 164-166, Derrida 1997: 74, 124; Roggero

7 Para una aproximación al teatro de Juan Mayorga, véase la magnífica edición de La Uña Rota (2014a).

2011: 142); la influencia de Kafka, del Barroco y del pensamiento de la alegoría (Peral Vega 2015); la crítica sin concesiones hacia la noción de *progreso* que, sin embargo, posibilita e invita a tener *esperanza* en el futuro; la imagen de un tiempo mesiánico (Mate y Mayorga 2000: 55, Cordone 2011: 110); un mesianismo laico y activo, en palabras de Daniel Bensaïd, que no consistiría en la espera pasiva del mañana sino el acecho inquieto y activo de lo posible, de la irrupción e interrupción de lo posible (Bensaïd 1990: 1-4).

Compartirían también una filosofía del tiempo que rompe con el tiempo continuo y vacío de la modernidad y el progreso en aras de un tiempo *pleno* que toma en cuenta lo virtual y para el que el instante del presente tiene un lugar central. Pues el presente es el tiempo del despertar, de lo que podría empezar –*nacer*, diría Hannah Arendt– de *otra manera* inaugurando así otra esfera para la acción. Pero también coincidirían en la voluntad de crear un teatro –o un pensamiento en el caso de Benjamin– que prefiere la imagen al concepto, lo concreto a su abstracción, el ser humano a la humanidad (Mate y Mayorga 2000: 53). Y, finalmente, en su idea de cuál debe ser la función del arte, que tanto para Benjamin como para Mayorga es la misma: no dar brillo sino cepillar la realidad a contrapelo. Ambos desearían que la obra de arte fuera como Kafka soñaba que fuesen los libros: «un hacha que rompa el mar de hielo de nuestro corazón» (Mayorga 2014b).



En todo caso, si hemos de elegir la afinidad más importante que existe entre ambas escrituras creo que ésta consiste en que tanto la filosofía de Benjamin como el teatro de Mayorga niegan tajantemente que nuestro destino como especie sea la violencia. De este modo, nos abren la puerta a una ética y una política en la que decidimos dejar de creer dogmáticamente que las víctimas, la sangre y el sacrificio fueron necesarios. Una ética y una política que, como no deja de manifestar Mayorga en su teatro, no desoye la *otra* oferta de sentido –compasiva, redentora– que nos hacen las víctimas, los olvidados, los impotentes. Como escribía Benjamin, de sus tradiciones interrumpidas depende la historia entera (Mayorga 2003: 236).

Bibliografía

- Arendt H., 2014, *Walter Benjamin. 1892-1940*, Paris, Allia.
- Benjamin W., 2010, *Crítica de la violencia*, Eduardo Maura Zorita (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva.
- Benjamin W., 2008, «Sobre el concepto de Historia», in: *Obra completa*, Libro 1, vol. 2, Madrid, Abada.
- Bensaïd D., 1990, «À propos de Walter Benjamin, sentinelle messianique», *Petit Périgord rouge*, 1-4, <http://danielbensaid.org/A-propos-de-Walter-Benjamin?lang=fr> [Consulta: 19/12/2016].
- Cordone G., 2011, «La tortuga de Darwin, de Juan Mayorga: Hacia una lectura benjaminiana de la historia», *Estreno*, 37.2, p. 101-114.
- Derrida J., 1997, *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos.
- Mate R. y Mayorga J., 2000, «Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka», *Isegoría*, 23, p. 45-67.
- Mayorga J., 2003, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Barcelona, Anthropos.
- Mayorga J., 2010, «Elipses de Benjamin», *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 2, p. 372-374.
- Mayorga J., 2014a, *Teatro. 1989-2014*, Madrid, La Uña Rota.
- Mayorga J., 2014b, «La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos», *Jotdown* (24 de septiembre), <http://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/> [Consulta: 19/12/2016].
- Mayorga J., 2015, *Hamelin; La tortuga de Darwin*, Emilio Peral Vega (ed.), Madrid, Cátedra.
- Molanes Rial M., 2014, «Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga», *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, p. 161-177.
- Roggero J., 2011, «Derecho, violencia y lenguaje: notas a partir de *Para una crítica de la violencia de Walter Benjamin*», *Revista electrónica del Instituto de Investigaciones «Ambrosio L. Gioja»*, 7, p. 136-146.

Le théâtre de Juan Mayorga Cartographie de la faillite humaine

GABRIELA CORDONE¹

*La véritable crise, c'est l'oubli parfait,
la nuit sans rêves*

Imre Kertész, « Ombre profonde », (2009)

Dans *L'Holocauste comme culture*, l'écrivain hongrois Imre Kertész signale que « [l]es questions sont importantes si elles sont vitales » (2009 : 90). J'aimerais placer les lignes qui vont suivre sous l'égide de cette maxime : un sujet est important s'il est vital, c'est-à-dire s'il est question de vie ou de mort, et la violence, sans doute, fait partie de ces questionnements fondamentaux. Car c'est la manifestation de la violence qui met en évidence, avec une fréquence soutenue, le fragile statut de notre culture. C'est ce qui transparait dans les œuvres majeures de Juan Mayorga – *Himmelweg*, *Cartas de amor a Stalin*, *Animales nocturnos*, *El cartógrafo*, *La paz perpetua* ou *La tortuga de Darwin*. De ces pièces, se dégage une profonde réflexion sur la violence, mais aussi sur la culture et la barbarie, le crime et la philosophie, la morale et la politique.

La nature du sujet que l'on convoque, tout autant que la complexité des textes impliqués, m'oblige à laisser de côté une exposition linéaire. En effet, la Shoah ou le totalitarisme constituent des nœuds de pensées impossibles à réduire à un aspect ou à une circonstance, à un auteur ou à une époque. Mon propos, dans un premier temps, est d'esquisser quelques pistes de réflexion autour de *Himmelweg*, pièce qui sera mise en relation avec les écrits du romancier hongrois Imre Kertész, survivant – le mot n'est pas exact – d'Auschwitz. Dans un deuxième temps, nous évoquerons les mécanismes totalitaires dans *Cartas de amor a Stalin*.

1 Maître d'enseignement et de recherche de la section d'espagnol à l'Université de Lausanne – Suisse.

L'association de ces deux auteurs n'est ni fortuite, ni capricieuse: chez l'un comme chez l'autre, on trouve une tentative d'énoncer un discours qui n'aurait jamais dû exister. D'autres références incontournables, comme Primo Levi, ainsi que la pensée osée et lucide de Hannah Arendt, seront le fil d'Ariane dans le labyrinthe d'une lecture vitale et nécessaire. Cette approche extra-dramaturgique de l'œuvre de Juan Mayorga peut s'avérer – ce que j'espère – productive lorsqu'on aborde les particularités de la création littéraire autour de l'expérience définitive et irréversible de l'anéantissement de l'essence humaine que constituent Auschwitz et le totalitarisme.

Dans ce parcours forcément éclectique, nous tâcherons de ne pas perdre de vue la réalité de la scène théâtrale et la particularité de la parole dramatique, objective et subjective à la fois, car elle correspond à la situation paradoxale de l'auteur-témoin – c'est-à-dire à l'objectivation difficile, à travers l'écriture, de l'expérience traumatique.

La critique et les études sur la création après Auschwitz sont nombreuses, et il ne s'agit pas, ici, de faire état des diverses postures engendrées, depuis Adorno, par l'événement éthique le plus radical de l'histoire de l'humanité².

Interrogé sur la présence de la Shoah dans la littérature hongroise, Imre Kertész place l'imagination au centre du questionnement:

[D]ans quelle mesure l'imagination peut apprivoiser le fait de l'Holocauste, dans quelle mesure elle est capable de l'accepter et, à travers cette acceptation, dans quelle mesure l'Holocauste est devenu une part de notre vie éthique. Car c'est de cela qu'il s'agit et, si nous parlons de la littérature et de l'Holocauste, c'est de cela qu'il faut parler. (2009: 53)

Et il ajoute un peu plus loin: « Nous connaissons tous la célèbre phrase d'Adorno: on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz », mais l'écrivain apporte une nuance significative à ce postulat, en proposant « qu'après Auschwitz, on ne

2 Parmi les études sur le sujet, on peut se référer à Dienberg Thomas, 1997, *Ihre Tränen sind wie Gebete: das Gebet nach Auschwitz in Theologie und Literatur*, Würzburg, Echter; Dunker Axel, 2003, *Die anwesende Abwesenheit: Literatur im Schatten von Auschwitz*, München, W. Fink; Falconer Rachel, 2007, *Hell in contemporary literature: Western descent narratives since 1945*, Edinburgh, Edinburgh University Press; Garscha Karsten et al., 2006, *Écrire après Auschwitz: mémoires croisées France-Allemagne*, Lyon, Presses universitaires de Lyon; Grierson Karla, 2003, *Discours d'Auschwitz: littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, H. Champion; Genève Slatkine et Hirsch David H., 1991, *The deconstruction of literature: criticism after Auschwitz*, Hanover New England, London, Brown univ. Press; Kiedaisch Petra (hrsg.), 1998, *Lyrik nach Auschwitz?: Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1998; Köppen Manuel (hrsg.), 1993, *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, E. Schmidt; Mertens Pierre, 2003, *Écrire après Auschwitz?: Semprun, Levi, Cayrol, Kertész, Tournai*, La Renaissance du Livre; Mosler Peter (hrsg.), 1989, *Schreiben nach Auschwitz*, Köln, Bund-Verlag; Réra Nathan, 2009, *De Paris à Drancy ou Les possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge profond; Schulte Nordholt, Annelise (éd.), 2008, *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui: enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam, Rodopi; Trigano Shmuel (dir.), 1989, *Penser Auschwitz*, Paris, Cerf.

peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz» (2009: 54), plaçant l'événement au centre de la mémoire.

En ce sens, l'œuvre de Juan Mayorga est un acte permanent de mémoire et une lutte contre l'oubli, car «después de Auschwitz [el mundo] ha seguido como si nada hubiera ocurrido, cabe sospechar que nuestro mundo es contemporáneo de quienes vivieron los momentos previos a la catástrofe» (Mate y Mayorga 2000: 46). Ceci explique l'urgence, chez le dramaturge madrilène, d'une écriture centrée sur Auschwitz et le totalitarisme, comme une manière d'assumer ainsi le poids des événements et l'effort de compréhension, dont Hannah Arendt dira :

[comprendre] veut plutôt dire examiner et porter en toute conscience le fardeau que les événements nous ont imposé, sans nier leur existence ni accepter passivement leur poids comme si ce qui est arrivé en fait devait fatalement arriver. Comprendre, en un mot, consiste à regarder la réalité en face avec attention, sans idée préconçue, et à lui résister au besoin, quelle que soit ou qu'ait pu être cette réalité. (1984: 16-17)

Tout comme Kertész, Améry ou Levi, Juan Mayorga s'est aussi imposé la tâche de penser la violence politique, et il me semble qu'il s'agit du dénominateur commun de ses pièces les plus significatives. Mais comment *dire* la violence en scène, avec quels mots, à travers quels personnages ? En d'autres termes, existe-il une «communicabilité esthétique de la violence» ? (Kertész 2001 : 45).

Il est évident que les positions des auteurs que nous venons d'évoquer face à la création littéraire sont très différentes : Kertész, Améry ou Levi écrivent comme témoins, à partir d'une expérience personnelle. Proposer ici une approche associant les survivants et un dramaturge espagnol du XXI^e siècle peut sembler anachronique. Pourtant, nous aimerions, par cette démarche non-conventionnelle, suivre le chemin tracé par Aurélia Kalisky dans son étude sur Kertész et Améry (Kalisky 2006) : en proposant un dialogue entre Mayorga et les témoins directs, nous visons aussi, comme l'exprime la chercheuse, l'idée de transmission, «d'un *passage* de témoignage³ qui devienne une valeur, et la valeur elle-même "une force spirituelle créatrice de loi" au sens moral, éthique et politique» (2006: 57).

Recevoir, accueillir et transmettre le témoignage – telle est la tâche que s'est imposée Juan Mayorga – n'est pas sans difficultés. Le témoignage personnel, traditionnellement, n'a pas le même poids qu'un document historique. En ce sens, Imre Kertész se demande si la culture est capable de reconnaître un type de savoir autre que celui que l'on appelle «objectif», car la pensée occidentale n'a jamais accordé de valeur quelconque à l'expérience subjective. Ainsi, dans «L'intellectuel superflu», Kertész attribue les crimes historiques du XX^e siècle à l'abstraction menée à l'extrême : «Croyez-moi, les crimes historiques de ce siècle ont été causés en grande partie par cette abstraction poussée à l'extrême, cette fureur de réflexion presque pathologique et l'absence totale d'imagination qui s'ensuit» (2009: 94). En effet, comme le signale Kalisky à propos de

3 Presque comme si l'on parlait de passage de témoin (Kalisky 2006: 57, note 8).

Kertész, l'une des origines du caractère destructeur des idéologies en acte réside « dans cette négation de l'expérience de l'individu et cette toute-puissance de l'objectivation » (2006: 58). Ces propos doivent être mis en rapport avec une figure moins connue de la pensée allemande du début du xx^e siècle, celle de Franz Rosenzweig, dont Mayorga fait une lecture lucide et attentive :

Rosenzweig es el pionero, el primero en denunciar que la metafísica occidental era una ontología de la guerra. [...] Su notable contribución comienza a) cuando califica de «idealismo» no al Idealismo Alemán, sino a toda la filosofía europea, la que va «desde los jónicos a Jena», es decir, desde los presocráticos hasta Hegel [...] Y, b) cuando coloca a la experiencia pertinaz de la angustia ante la muerte como el argumento desencadenante de toda su descalificación del idealismo. (Mate et Mayorga 2000: 46-47)

La négation de l'expérience individuelle évoquée par Kertész se retrouve, dans la réflexion de Mayorga et Mate, au sujet de Rosenzweig dans *L'Étoile de la rédemption*. En effet, Rosenzweig signale, à propos de l'idéalisme, le problème qui consiste à vouloir réconcilier deux points fondamentaux comme la raison et la mort. Pour l'idéalisme, le non-sens de la mort individuelle trouve son sens dans le Tout auquel l'être appartient. Malgré ce raisonnement, conclut Rosenzweig, l'angoisse de la mort est une expérience toujours nouvelle, et le néant de la mort est toujours quelque chose. Par ailleurs: « [u]na filosofía que coquetea así con la muerte, es potencialmente una justificación del crimen. Si, filosóficamente, la muerte individual carece de sentido, ¿qué impide el crimen político? » (Mate y Mayorga 2000: 49). Rejoignant Kertész en ce qui concerne la place de l'expérience, Mayorga voit dans l'idéalisme occidental, à travers Rosenzweig, la négation de la réalité et, surtout, de la singularité.

Si la reconnaissance de l'expérience individuelle semble, de nos jours, acquise⁴, des auteurs comme Kertész, survivant d'Auschwitz, ont dû se confronter durant des décennies à la négation de la légitimité de leur subjectivité, qui en aucun cas ne pouvait atteindre la portée d'une donnée dite objective. En ce sens, Aurélia Kalisky souligne le désespoir et la frustration des rescapés dont les témoignages personnels, dans les années 1970, peinaient à être reconnus comme ayant une autorité spécifique (2000: 76). Car la culture, signale Imre Kertész, est une « conscience qui objective », qui ne peut pas intégrer le savoir subjectif des survivants, et Kalisky d'évoquer, dans une étude postérieure, la manière dont le témoin peut s'approprier ce « je » que la culture cherche à lui dérober.

Selon leurs témoignages, pour Imre Kertész comme pour Jean Améry et Primo Levi, la vie après Auschwitz est invivable. L'écriture, dans ces trois cas – mais aussi chez Jorge Semprún ou Robert Antelme – se trouve intimement liée à la question de la survie. L'auteur hongrois essayera, à travers l'écriture, de s'interroger sur la communicabilité éthique de la violence: il s'agit, comme l'explique Kalisky (2000: 78), de reconquérir et de s'approprier le droit à

4 Voir Wiewiorka (1998).

l'objectivation ici même où l'histoire – Auschwitz – s'est emparée de son individualité.

Dans l'écriture produite par un témoin se pose, néanmoins, un problème majeur : comment rapprocher l'abyme qui sépare le point de vue d'un narrateur et l'expérience subjective du vécu ? De quelle manière incorporer une histoire personnelle sans trahir, par l'objectivation, l'expérience du « je » ? Kertész pose la question du témoignage, de la transmission et de sa forme littéraire dans *Le refus* :

Moi aussi je voulais faire passer un message, sinon je n'aurais pas écrit de roman. Communiquer, à ma façon, selon mes idées, communiquer le matériau qu'il m'est possible de transmettre, mon expérience, moi-même, car tendu et alourdi par son poids comme une mamelle gonflée qui attend la traite libératrice, j'aspirais à communiquer... Sauf que, peut-être naturellement, je n'avais pas pensé à une chose : on ne peut jamais se communiquer à soi-même. *Moi*, je n'avais pas été emmené à Auschwitz par le train du roman, mais par le vrai. (2001 : 74)

Différés dans l'espace et dans le temps, les textes du dramaturge madrilène Juan Mayorga posent des questions intimement liées aux précédentes : comment représenter (dans le sens de présenter encore une fois ou de rendre présent), plus de soixante ans après les événements, la *Shoah* ? Quelles instances d'énonciation doivent être sollicitées et quel point de vue devrait être adopté pour communiquer, depuis la scène, l'événement qui marque la fin de l'humanité ? Comment, finalement, envisager l'énonciation esthétique de la violence ?

Les problèmes d'énonciation, comme le signale Ubersfeld, ne sont pas simples et l'écriture théâtrale ne simplifie pas les choses : l'énoncé, au théâtre, dépend des conditions d'énonciation qui lui donnent un sens particulier (1996 : 186). Le discours théâtral lui-même pose, de son côté, des interrogations liées à un-e auteur-e hors texte et au statut mouvant du personnage : équivoque et contradiction semblent constitutifs d'un discours où le sujet – et ceci est fondamental pour notre propos – cesse d'être source de sens. Sans résoudre le problème insurmontable posé par Kertész quelques lignes plus haut, le discours théâtral peut assumer le caractère non-individuel d'un énoncé et revêtir ainsi un intérêt particulier pour faire circuler l'expérience du personnage dans une scène objectivante.

Mais revenons au sujet qui nous occupe : concrètement, les pièces qui mettent en scène la violence d'État – Auschwitz, le stalinisme – ont recours à une instance énonciatrice variable qui va de l'expérience du sujet-personnage à l'objectivation d'un personnage-narrateur. *Himmelweg* oscille entre le témoignage contradictoire mais raisonné de l'envoyé de la Croix-Rouge et les interventions abruptes de Gershom ; *Cartas de amor a Stalin* est rythmé par un discours épistolaire certes objectivant et prolix, mais qui scande cependant l'anéantissement de Bulgákov, de la même manière que les minutieuses cartes géographiques assument la destruction physique et mentale dans *El cartógrafo*.

Ces deux constantes – expérience et pensée – échafaudent le théâtre de Juan Mayorga et lui font revêtir un caractère profondément politique, et c'est sous

cet aspect-là que l'on peut rendre compte des mécanismes de la violence, de son agencement sur la scène et de ses conséquences éthiques.

Pour pouvoir aborder, ne serait-ce que partiellement, le mécanisme de la violence dans le théâtre de Mayorga, les réflexions de Hannah Arendt à ce sujet nous ont été d'une grande aide. Dans *Les origines du totalitarisme*, Arendt analyse ce qu'elle appelle « les trois piliers de l'enfer » : l'antisémitisme, l'impérialisme et le racisme, ce que nous trouvons parfaitement concrétisé dans des pièces comme *Himmelweg*, *El cartógrafo*, *Cartas de amor a Stalin* et *Animales nocturnos*.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Juan Mayorga s'est penché sur l'étude de l'idéalisme de la philosophie européenne et souligne concernant ce courant la négation de la pluralité existante, sa « querencia insuperable a reducir lo múltiple al uno » (Mate y Mayorga 2000 : 47) et le situe à la base de la structure démentielle qui a érigé les camps de concentration et d'extermination allemands. La pensée philosophique, à partir de cet instant, cesse d'offrir un cadre pertinent pour appréhender la réalité humaine. Il s'agit donc, dans les œuvres évoquées, non d'une réflexion sur un sujet douloureux, mais de l'expérience d'une rupture totale. Comme l'exprime Arendt, « [l]a terrible originalité du totalitarisme ne tient pas au fait qu'une "idée" nouvelle soit venue au monde, mais à ce que les actions mêmes qu'elle a inspirées constituent une rupture par rapport à toutes nos traditions : ces actions ont manifestement pulvérisé nos catégories politiques, ainsi que nos critères de jugement moral » (1990 : 42).

De quelle manière, avec quels mots et avec quels gestes Juan Mayorga *dit* la violence ? Aucune des œuvres mentionnées – *Himmelweg*, *El cartógrafo*, *Cartas de amor a Stalin*, *Animales nocturnos* – ne contient des scènes de violence. Nous sommes loin du spectacle de la bestialité – comme dans le sanguinaire *Titus Andronicus* shakespearien – mais nous sommes plutôt confronté-e-s à des espaces feutrés de la vie quotidienne : le bureau d'un fonctionnaire, une bibliothèque, la salle de travail d'un écrivain, un bistrot de quartier... Même les mots sont intentionnés et doux (« Puis-je m'asseoir à votre table ? » « Désirez-vous encore un café ? »). Pourtant, nous savons que les espaces domestiques sont les plus perméables à la violence : Mayorga choisit cette quiétude apparente pour déplier, avec des mots et des silences seulement, l'abyme de l'horreur. Sans coups, ni cris, ni pleurs – gestes associés à la manifestation de la violence –, une pièce comme *Himmelweg* retrace le principe même de l'abominable processus de deshumanisation qui a modifié, à tout jamais, l'essence de l'humain.

Dans cette pièce, l'énoncé est construit à partir d'une contradiction : les paroles d'un témoin externe, censé voir l'horreur mais qui n'a rien vu. Il s'agit d'une sorte d'anti-témoin, dont le discours est fait de lacunes, d'approximations et de maladroites. Ce qu'il ne dit pas, qu'il dit à moitié ou qu'il tait – les bruits et le silence – évoquent, néanmoins, des événements qui par leur violence inouïe ont transformé toutes nos catégories de pensée.

Les nazis ont été les maîtres de la falsification et de la farce. Primo Levi fait allusion, dans le premier de ses récits, aux pratiques et noms instaurés par les

Allemands dans les camps d'extermination. Ainsi, l'un des euphémismes les plus significatifs et atroces fut le « chemin du ciel » – *Himmelweg* – pour se référer aux cheminées des fours crématoires (Agamben 2003 : 87).

Ils furent aussi maîtres de la mise en scène, comme on peut le déduire de l'entretien de Maurice Rossel – envoyé de la Croix-Rouge auprès du camp de Theresienstadt – accordé au cinéaste Claude Lanzman en 1979 et dont le récit a servi de base à la pièce théâtrale qui nous occupe. En effet, l'action – tant dans les faits historiques que dans son récit – se trouve prisonnière de la fiction dès le début : la réalité historique fut une farce macabre. La visite de l'observateur de la Croix-Rouge au camp de Theresienstadt avait été préparée des mois à l'avance, avec une scénographie spécifique pour recréer un village juif modèle, des répétitions des interné-e-s dans leur rôle et des répétitions générales. Historiquement, rien n'était vrai. Sur la scène, rien n'est fiction : cette pièce, fortement associée à l'entretien filmé par Lanzman, appelle à une réflexion de fond sur la violence sourde et muette qui bouge, sous nos yeux, les ficelles des marionnettes vouées à la mort.

Arrêtons-nous, pour ce faire, sur quelques passages. Lus sous le regard de Hannah Arendt, des phrases en apparence sans importance prennent lugubrement toute leur signification : « [El encargado de la Cruz Roja]: De vez en cuando, alguien entra con un expediente. Todo es como en una oficina. Ellos parecen estar haciendo algo útil » (Mayorga 2011 : 132).

La grande nouveauté du phénomène totalitaire est le crime administratif, planifié, rationalisé et exécuté par des fonctionnaires consciencieux, employés auprès d'une administration bureaucratique qui a pour but l'articulation optimale de la production en masse de la mort avec une réduction significative des dépenses. Arendt avait défini, dans son étude *Les origines du totalitarisme*, « le mal absolu » comme la fabrication industrielle de cadavres. Plus tard, dans *Eichmann à Jérusalem*, la philosophe se centre sur la banalité du mal, et décrit Eichmann non pas comme un monstre sanguinaire et démoniaque, mais plutôt comme un criminel de bureau⁵. Mayorga reprend ce profil dont Arendt rend compte de la simplicité de fonctionnement, et l'agrément des traits qui ont à voir davantage avec la pensée de Walter Benjamin. Le Commandant de

5 Cependant, comme Erwan Burel me l'a très pertinemment signalé, des travaux récents ont démontré la fragilité de la thèse arendtienne : par exemple, la biographie d'Adolf Eichmann réalisée par David Cesarini (*Adolf Eichmann. Comment un homme ordinaire devient un meurtrier de masse*, Talandier, 2004), où il est fait mention de nombreux épisodes où l'homme nazi apparaît sous un tout autre jour que lors de son procès. Cesarini se penche notamment sur plusieurs annotations marginales des livres qu'Eichmann lisait durant son exil argentin, ainsi que sur divers entretiens qu'il avait accordés au vétéran SS Willem Sassen. La conclusion est sans appel : Eichmann apparaît comme un véritable assassin de masse convaincu. Le procès de Jérusalem de 1961 a, en réalité, engendré une catégorie – celle du criminel de bureau, dissocié des conséquences de ses actes et de ses décisions, inconscient du crime dont il participe pourtant pleinement – dans laquelle Adolf Eichmann s'est inscrit avec une grande hypocrisie, pensant se sauver de la mort.

Himmelweg est un homme de culture : « [El encargado de la Cruz Roja]: Señalaba su biblioteca: “Calderón, Corneille, Shakespeare... Esto es Europa para mí.” » (Mayorga 2011 : 133).

Les classiques de l'art dramatique se sont donné rendez-vous dans les étagères d'une dépendance administrative d'un camp de concentration... Mise à part l'allusion, à travers ces auteurs, à la magistrale fiction théâtrale à laquelle l'observateur de la Croix-Rouge assiste, apparemment à son insu, la démonstration du patrimoine culturel dont fait preuve le SS renvoie sans doute à Walter Benjamin et aux thèses *Sur le concept d'histoire* : « [c]ar il n'est pas un témoignage de culture qui ne soit pas en même temps un témoignage de barbarie » (Benjamin, thèse VII). Les deux personnages de ce jeu d'échecs, le Commandant et le Délégué de la Croix-Rouge, montrent à quel point la violence totalitaire a profondément affecté la capacité de jugement ou, comme le suggère Arendt, a révélé son état d'effondrement non seulement concernant les élites allemandes mais aussi européennes. Cette violence pose également la question, aujourd'hui, du point de vue éthique, de notre responsabilité en tant qu'individus et en tant que *polis* dans les situations de crise. Ainsi, la violence implicite qui se dégage du Commandant trouve son pôle négatif – grâce auquel le courant passe, si nous filons la métaphore – dans le Délégué de la Croix-Rouge : *Himmelweg*, à mon avis, montre aussi du doigt l'ignominie de la communauté internationale qui, elle non plus, n'a pas voulu voir et a participé, en détournant son regard, à la mise en place de la *solution finale*. Tout comme le Délégué de la Croix-Rouge, qui a peut-être été victime, dans son aveuglement, de son propre antisémitisme (Fontaines 1997).

Himmelweg est une représentation d'une représentation. L'automatisme des mouvements et des déplacements des « acteurs », tant dans l'histoire que dans la fiction, trouve son pendant dans le discours de Gottfried. La pièce dévoile déjà le fonctionnement mécanique de la farce qui est en train de se jouer, présidée par l'horloge de la gare « construido hacia el año mil quinientos dos por el maestro Peter Henlein, de Nuremberg, el famoso fabricante de juguetes automáticos » (Mayorga 2011 : 135). Jouets automatisés, mécanisme horloger... tout met en évidence l'artificialité de la situation mais aussi la précision démentielle avec laquelle l'industrie de l'extermination est mise en marche.

Maurice Rossel, lors de son entretien avec Claude Lanzman, qualifie les interné-e-s de « marionnettes » ou « automates ». Au-delà de la correspondance des termes employés par Rossel, dans *Himmelweg* ces mots retentissent autrement, car ils mènent à l'idée de la destruction humaine. Jean-Claude Poizat, à propos de la survie dans les camps, signale que la vie

se voit ramenée en effet à de simples fonctions mécaniques. Le combat pour la survie est dénué de sens et inutile, il est réduit à une caricature où les détenus, instrumentalisés, sont comparables à des marionnettes. Ils sont maintenus dans une sorte d'entre-deux, dans un temps d'avant la naissance et d'après la mort, dans une « vie après la mort » qui fait d'eux des cadavres vivants. (Poizat 2013 : 76)

La présence de l'horloge mécanique arrêtée macabrement à six heures du matin, au moment de l'arrivée des nouveaux et des nouvelles interné-e-s qui prendront le *chemin du ciel*, ainsi que les scènes et les mouvements répétés pour tenter d'assurer une éventuelle survie sont autant de ruptures de l'humain, fruit non pas d'une folie meurtrière mais d'un plan articulé intellectuellement et mis en place de manière méthodique et raisonnée. Les camps de concentration et d'extermination des régimes totalitaires servent, pour Arendt, « de laboratoires où la croyance fondamentale du totalitarisme – tout est possible – se trouve vérifiée » (1990 : 173). L'affirmation est reprise par Mayorga dans le monologue du Commandant adressé aux spectateurs – qui prennent la place, parfois, des délégué-e-s de la Croix-Rouge et, me semble-t-il, des anciens et des anciennes déporté-e-s :

El objetivo inmediato es reagrupar aquí a todos los hebreos de Europa. Pero nuestro objetivo final es mucho más elevado. Nuestro objetivo final es demostrar que todo es posible. Todo es posible. Todo lo que podemos soñar, podemos hacerlo realidad. Aquí, en este mundo. Incluso lo que nunca nos hemos atrevido a imaginar. Eso es, señoras y señores, lo que les aguarda en el bosque: aquello que se puede ver, pero que no se puede imaginar. (Mayorga 2011 : 151)

De l'inimaginable nous parle également Primo Levi dans sa Préface de *Les naufragés et les rescapés* :

Les premières informations sur les camps d'extermination nazis ont commencé à se répandre en 1942, année cruciale. Elles étaient vagues, elles concordaient toutefois pour ébaucher l'image d'un massacre de dimensions tellement vastes, d'une cruauté poussée si loin, aux motivations tellement complexes, que le public avait tendance à les repousser en raison même de leur énormité. (1986 : 11)

Le Commandant mayorguien réunit en lui les multiples facettes des individus qui ont rendu possible le cauchemar nazi et revêt, dans la pièce, les caractéristiques d'une sorte de présentateur de show de pacotille. Une des facettes est celle de l'intellectuel de droite, porteur d'un discours creux et dangereux, grandiloquent et destructif. L'avènement d'un monde nouveau, possible grâce au courage dont devront faire preuve quelques individus, est au centre d'une argumentation soutenue par l'Idéalisme tant critiqué par Kertész et notre dramaturge :

Es mejor sufrir mil años que regresar un instante al mundo viejo. Pasar de un mundo a otro exigirá de todos un enorme coraje. Coraje para hacer lo necesario. Necesariamente, muchos hombres caerán en el camino, ellos son parte del camino. Ellos son el camino. (Mayorga 2011 : 150)

Remarquons, en passant, la concaténation comme paradigme des répétitions qui caractérisent les discours politiques vides de sens. Encore une fois, Walter Benjamin et les thèses de philosophie de l'histoire se profilent derrière ces mots. L'idée de progrès, tant critiquée par Benjamin, peut se lire en filigrane. Sa pensée se distingue en ce qu'elle ne considère pas que l'humanité progresse. La douleur et les souffrances humaines, soutient Benjamin, ne peuvent jamais être justifiées en vue d'asseoir le progrès, comme nous avons pu le montrer à propos

d'une autre pièce du dramaturge madrilène, *La tortuga de Darwin* (Cordone 2011: 147).

D'autre part, la nature histrionique du Commandant renvoie aussi au profil du fonctionnaire zélé, qui veut répondre correctement à la « sollicitation de Berlin » (Mayorga 2011: 154), le bourgeois déclassé, cynique et arrogant à la base de la main-d'œuvre soumise et efficace de la machine totalitaire, dont le personnage Hombre Bajo dans *Animales nocturnos* est l'exemple parfait. Hannah Arendt analyse les traits de cet « homme superflu » dans ces termes :

Pour les impitoyables machines de domination et d'extermination, la masse coordonnée de *philistins* était un matériau bien meilleur et capable de crimes bien plus grands que les soi-disant criminels professionnels, pourvu que ces crimes fussent soigneusement organisés et eussent l'apparence de travaux de routine. (Arendt 1972: 65)

Aux traits de l'intellectuel de foire, Mayorga ajoute ceux du fonctionnaire dévoué – transposé en directeur de scène névrosé – obnubilé dans son verbiage vain et futile. Et le Commandant d'ajouter, au comble de l'ironie: « Honrados padres de familia se convierten en bestias en cuanto se ven con este uniforme » (Mayorga 2011: 154). Le discours idéologique fonctionne comme un écran entre la conscience et la réalité et traduit l'incapacité de penser par ses propres moyens et de considérer le point de vue de l'autre. Absorbé par sa *mission*, le Commandant est le paradigme de l'abrutissement de l'appareil nazi au service de l'anéantissement de l'être humain⁶.

Un passage de Kertész synthétise de manière magistrale une pensée que nous pouvons appliquer à la composition intrinsèque de ce personnage: « Oui, poursuivais-je ma réflexion, c'est peut-être là que se cache le diable: non dans le fait que l'homme tue, mais dans celui que les vertus indispensables au crime deviennent pour lui l'ordre du monde » (Kertész 2001: 51).

Cartas de amor a Stalin complète le cadre de cette approche du traitement de la violence chez Juan Mayorga. Il s'agit de l'anéantissement de la liberté individuelle et créatrice. Nous trouvons, dans les écrits d'Hannah Arendt, la description et l'analyse d'une expérience, fruit de l'émergence de la société de masse, *la désolation*, qu'elle définit comme la perte du monde ou la destruction de l'appartenance au monde. Paradoxalement, signale Poizat, l'expérience de la désolation est une non-expérience, « dans la mesure où elle résulte de la destruction du rapport à la communauté humaine » (2013: 69). Afin de saisir cette condition particulière, le chercheur propose de les comparer à deux

6 Lorsque Hannah Arendt parle d'« homme superflu », elle fait référence aussi bien au serviteur du régime totalitaire qu'à « l'homme de masse », victime du régime totalitaire, dont les dimensions juridique, morale et individuelle ont été anéanties, rendant sa personne superflue et « permettant » son extermination. Poizat précise aussi que cela « [...] explique notamment l'un des traits les plus caractéristiques des régimes totalitaires: le fait que ceux qui en ont été les serviteurs zélés, notamment les fonctionnaires déshumanisés des camps de concentration, se considéraient eux-mêmes, à l'instar de leur victimes, comme des "hommes superflus" » (2003: 54).

autres expériences, celle de la solitude et celle de l'isolement. Pour la lecture de *Cartas de amor a Stalin*, ces trois catégories vont se révéler essentielles pour comprendre le dessein graduel de la démolition du protagoniste, l'écrivain russe Mijaïl Bulgákov.

La solitude est une séparation provisoire de l'entourage, qui permet de prendre de la distance et de se ressourcer pour mieux revenir vers la communauté. C'est l'expérience de l'écrivain, seul dans sa bibliothèque ou dans une salle, qui, dans sa retraite, crée pour un public de lecteurs ou spectateurs potentiels : « Tú eres el escritor. Conoces el efecto de las palabras sobre la gente » (Mayorga 2014 : 223). Arendt considère cette expérience de la solitude de manière positive : « [l]a solitude institue un rapport de soi à soi-même qui est une sorte de dédoublement du moi [...] il s'agit [...] de se retrouver avec soi-même pour mieux rejoindre [la communauté] » (Poizat 2013 : 70).

Dès les scènes initiales de *Cartas de amor a Stalin*, ce premier état de grâce est perdu et le conflit se noue à partir de l'effort pour réintégrer la communauté, proche ou lointaine :

BULGÁKOV (*Leyendo.*) — « Estimado camarada: Mi obra *La huida*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. Las representaciones de *La Isla Púrpura* han sido prohibidas. *Los días de los Turbin*, después de trescientas representaciones, ha sido prohibida. *El apartamento de Zoika*, después de doscientas representaciones, ha sido prohibida. Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos. La lectura pública de *Las aventuras de Chichikov* ha sido prohibida. La publicación de mi novela *La guardia blanca* en la revista *Rossia* ha sido prohibida. No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor (*Pausa.*) o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa. » (Mayorga 2014 : 221-222)

C'est l'expérience de l'isolement, telle qu'elle est conçue par Arendt, qui marque le début de cette pièce. « L'isolement est cette impasse où sont conduits les hommes lorsque la sphère politique de leurs vies, où ils agissent ensemble dans la poursuite d'une entreprise commune, est détruite » (Arendt 1972 : 228). Le personnage de Bulgákov se trouve dans cette situation de mise à l'écart. Il possède encore, néanmoins, la faculté d'agir. Il écrit, il s'exprime, il crée. Cette activité – l'écriture – lui est nécessaire. Les lettres adressées au tyran sont une façon d'être en lien avec l'autre. Certes, il s'agit d'un rapport individuel pour solliciter la réintégration dans les rapports politiques. Assigné à l'isolement et exclu des rapports à la communauté, Bulgákov se réfugie dans une production vaine qui gagne, peu à peu, son esprit, et le conduit au domaine de la *désolation* ou, comme on disait plus haut, de la destruction de l'appartenance au monde. Jean-Claude Poizat commente cet état dans ces termes :

Ainsi, l'ultime étape de la destitution de l'humain est le résultat de l'anéantissement total des conditions de possibilité de l'être-ensemble. Elle est la conséquence de la destruction totale de la relation individuelle à l'espace commun. Bien plus, la

désolation révèle une incapacité à entrer en relation avec soi-même par la pensée.
(Poizat 2013 : 72)

C'est bien par ce processus destructeur que le protagoniste de *Cartas de amor a Stalin* s'éloigne de plus en plus de lui-même, jusqu'à la perte totale de ses repères, du dédoublement intime et monstrueux avec son bourreau, de l'abandon du seul être humain qui faisait encore de lui un homme.

En définitive, ne cherchons pas dans le théâtre de Juan Mayorga des expressions d'indignation ou de réprobation morale devant la violence totalitaire. Nous n'allons pas trouver ce type de considération, car les valeurs humanistes ont cessé d'être adaptées pour lire et interpréter les faits montrés sur scène. En effet, la violence totalitaire inaugure un autre genre de violence, sans commune mesure, car, comme l'explique la philosophe, « en s'efforçant de prouver que tout est possible, les régimes totalitaires ont révélé sans le savoir l'existence de crimes que les hommes ne peuvent ni punir ni pardonner » (Arendt 1972 : 200).

Aux penseurs et penseuses, aux artistes et aux écrivain-e-s revient la tâche de rendre encore une fois ces faits au public pour qu'ils puissent être jugés, car tout se joue dans l'espace public. Par-dessus toutes les caractéristiques humaines, la liberté politique est celle qui semble la plus essentielle à l'être humain. Une œuvre comme *Animales nocturnos*, qui touche la question des sans-papiers, se trouve ainsi en plein cœur de la mécanique totalitaire⁷.

En nous appuyant sur des textes venant d'autres horizons, la dimension politique du théâtre de Juan Mayorga surgit avec une force renouvelée.

Replacer le théâtre au centre de la *polis* est une nécessité pour le dramaturge madrilène. Il est évident que nous vivons une époque où les normes établies vont contre les droits politiques et la dignité humaine. Mayorga en appelle à notre capacité de jugement, car c'est notre seule forme de résistance. Pour le philosophe et le dramaturge, revenir sur Auschwitz et le totalitarisme signifie certainement s'imposer un travail d'objectivation et de compréhension qui, comme le rappelle Arendt, a pour but d'examiner et d'assumer en toute conscience le poids que les événements ont imposé.

[L]es humanistes professionnels voudraient croire qu'Auschwitz est arrivé uniquement à ceux auxquels il est arrivé précisément à cet endroit-là, en ce temps-là, mais ceux auxquels il n'est pas arrivé précisément à cet endroit-là et en ce temps-là, c'est-à-dire à la plupart des autres gens – l'Homme! – eh bien, il ne leur est rien arrivé du tout. (Kertész 2001 : 40)

Seule l'imagination littéraire peut rendre compte des faits qui sont devenus partie intégrante d'une logique antihumaine, en vertu de laquelle les êtres-humains ont été dépossédés de leurs droits, et le fait de commettre un crime à leur encontre devient la norme. En ce sens, il nous semble que le théâtre de

7 Pour Arendt, le « petit homme » représente « l'homme de masse » qui vit dans un monde de désolation. Rappelons que Mayorga nomme « el Hombre Bajo » le personnage médiocre qui exerce son pouvoir sur les sans-papiers.

Mayorga est en profonde résonance avec la pensée de Arendt et de Kertész, car il assume les conséquences éthiques d'Auschwitz et les assume comme un vécu universel, qui dépasse le simple conflit entre Allemands et Juifs. Tout comme Roberto Benigni, Juan Mayorga «représente une nouvelle génération aux prises avec Auschwitz, qui a le courage et la force de revendiquer ce funeste héritage» (Kertész 2009 : 159).

Bibliographie

- Agamben G., 2003, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot.
- Arendt H., 1972, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil.
- Arendt H., 1984, *Sur l'antisémitisme*, Paris, Seuil.
- Arendt H., 1990, *La Nature du totalitarisme*, Paris, Payot.
- Benjamin W., 1973 [1940], *Tesis de filosofía de la historia*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus.
- Kalisky A., 2006, « Avis de liquidation / Inventaire avant démolition. Jean Améry en dialogue avec Imre Kertész », in : Jürgen Doll (éd.), *Jean Améry (1912-1978). De l'expérience des camps à l'écriture engagée*, Paris, L'Harmattan, p. 55-83.
- Kertész I., 2001, *Le Refus*, Paris, Actes Sud.
- Kertész I., 2009, *L'Holocauste comme culture*, Paris, Actes Sud.
- Fontaines P., 1997, « Un Vivant qui passe », <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/un-vivant-qui-passe/> [Consulté le 19/12/2016].
- Lanzman C., 1979, *Un Vivant qui passe*, http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=5012 [Consulté le 19/12/2106]
- Levi P., 1986, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Arcades Gallimard.
- Levi P., 1987, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard.
- Mayorga J., 2011, *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque.
- Mayorga J., 2014, *Cartas de amor a Stalin*, in : *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uÑa RoTa, p. 219-258.
- Poizat J.-C., 2013, *Hannah Arendt, une introduction*, Paris, Pocket.
- Wieviorka A., 1998, *L'ère du témoin*, Paris, Plon.

La violencia en *Himmelweg* de Juan Mayorga

MANUEL AZNAR SOLER¹

El tema de la violencia está muy presente en la mayoría de las obras dramáticas de Juan Mayorga. En *Himmelweg* podríamos decir que esa violencia es estructural, es decir, que se trata de una violencia de situación, de una situación de violencia extrema. O, dicho de otra manera, que la violencia constituye el esqueleto dramático de la obra. El propio Mayorga, en una entrevista concedida a John P. Gabriele en el año 2000, es decir, tres años antes del estreno madrileño de *Himmelweg*, declaraba:

Yo creo que hay un tema que vertebra mi obra. Es la indagación acerca de la violencia. La violencia es un tema que me preocupa mucho y que está en alguna medida en todos mis textos. Entiendo por violencia la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer. Me interesa poco la violencia explícita, o sea, física. Esa no creo que merezca la pena ser presentada en escena porque es evidente, es obvia. El teatro, el arte en general, no ha de presentar lo evidente, ha de intentar desvelar, revelar. Me interesan otras formas de violencia que están en la vida cotidiana, que están permanentemente, por decirlo de algún modo, violando el mandato de «No matarás». [...] Por eso me siento cerca de autores como Kafka o como Canetti, que son escritores que han tenido un especial olfato para detectar la violencia, para descubrir que la violencia está rodeándonos. La violencia es el gran mal. La violencia es intentar matar a otro, pero no a través de la muerte física sino a través de algo que puede ser mucho más perverso, que es la muerte moral, la humillación, la aniquilación moral de algún ser humano. (Gabriele 2009: 178-179)

En efecto, la relación dramática entre nazis y judíos en un imaginario campo de exterminio inspirado en el histórico de Theresienstadt (AAVV 1968), la relación entre un Comandante nazi apasionado del teatro y un coro de judíos encabezado por Gottfried, auténtico coro trágico de cadáveres vivos, es en *Himmelweg* una relación de extrema violencia: una relación, literalmente, a vida

1 Catedrático de literatura española contemporánea de la Universitat Autònoma de Barcelona, es fundador y director desde 1993 del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL).

o muerte. Unos judíos que, bajo la amenaza real de ser enviados a la cámara de gas, están obligados a actuar en una puesta en escena con el objetivo siniestro de dar gato por liebre al espectador, es decir, farsa nazi por tragedia judía. Y en este caso ante un único espectador, ante el Delegado de la Cruz Roja, que viene a ser una «especie de “metaespectador, para llamarlo de algún modo”» (Bartolomé 2011: 93).

Y si en «Teatro y verdad» Mayorga sostiene que el teatro debe servir para revelar la verdad (2011c: 188-190), en *Himmelweg* la función de esa puesta en escena, dirigida por un Comandante nazi, sirve justamente para lo contrario, para engañar al Delegado. En rigor, así sucedió en la realidad histórica cuando Maurice Rossel, delegado en Berlín del Comité de la Cruz Roja, visitó el 23 de junio de 1944 el campo de Theresienstadt (Aznar Soler 2011a: 24-29). Recordemos que este campo se creó como «un gueto especial para algunas categorías privilegiadas de judíos» (Arendt 2015: 120) con el propósito de ser «un escaparate para el mundo exterior –fue el único gueto o campo en el que se admitieron representantes de la Cruz Roja Internacional» (Arendt 2015: 122). Pues bien, en *Himmelweg* el teatro sirve para enmascarar la realidad trágica, la relación de extrema violencia entre el Comandante, Gottfried y demás judíos del campo, una relación, en palabras de Hannah Arendt, de «dominación total» (2006: 589). Una puesta en escena que se representa ante el Delegado, quien, tras contemplar el espectáculo, víctima del engaño a los ojos y de su propia cobardía, acabará por emitir un informe favorable a los nazis.

Teatro y Shoah

Michael Hofmann afirma en la introducción a su *Historia de la literatura de la Shoah* que «el acontecimiento fundamental de la Segunda Guerra Mundial fue el genocidio perpetrado a los judíos europeos en proporciones industriales: el “Holocausto”, la “Shoah”» (2011: 5). Hofmann parte de la convicción de que «ha tenido lugar un “rompimiento civilizatorio” (Dan Diner), una incisión a través de la cual todos y cada uno de los fundamentos de la civilización occidental y de la humanidad han sido puestos en tela de juicio» (2011: 5). Reyes Mate (2003a, 2003b y 2006), director de un grupo de investigación en torno al tema en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid del que Juan Mayorga ha sido miembro durante unos años, así como Enzo Traverso (2001 y 2002), son autores de libros excelentes en donde han analizado con rigor la realidad de los campos de exterminio nazis y los problemas filosóficos, éticos y políticos que implican para los intelectuales y ciudadanos.

Obviamente, ese «rompimiento civilizatorio implica un rompimiento con todas las formas literarias tradicionales» (Hofmann 2011: 8), es decir, ese «rompimiento civilizatorio» ha intensificado «el proceso de transformación propio de los géneros y las formas literarias» (Hofmann 2011: 23). Por ello se propone «mostrar, a través del análisis de obras ejemplares, cómo es que las autoras y los autores logran trasladar a los textos literarios la conciencia del

rompimiento civilizatorio» (2011: 23). Así, Hofmann, para quien «en la historia de la literatura de la Shoah el teatro ocupa un lugar de gran importancia» (2011: 109), analiza únicamente dos obras: *La indagación*, de Peter Weiss (1965) y *Los caníbales*, de George Tabori (1968). Sin embargo, está claro que, en este sentido, *Himmelweg* constituye también una obra «ejemplar», otro perfecto ejemplo de «rompimiento teatral». Una obra de Juan Mayorga a la que José Luis García Barrientos ha calificado como «su obra maestra hasta el momento» (2011: 39) y a la que, por mi parte, he valorado también «como una de las obras maestras, como sin duda uno de los mejores textos de literatura dramática escritos por un autor español durante esta primera década de nuestro siglo XXI» (Aznar Soler 2011a: 43).

Dominación total y Todo es posible

Hannah Arendt, en su ensayo «Sobre la violencia», afirma sobre el siglo XX «que ha resultado ser, como Lenin predijo, un siglo de guerras y revoluciones» (2005: 9). Y añade que «la ecuación de la violencia con el poder se basa en la concepción del Gobierno como dominio de un hombre sobre otros hombres por medio de la violencia» (2005: 72). Un dominio que únicamente será un «dominio total» en el caso de los totalitarismos, nazi o soviético. Y recordemos que Mayorga, como hemos visto, entiende por violencia «la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer»; que le interesa «poco la violencia explícita, o sea, física» porque «es evidente, es obvia»; y que, en su ensayo sobre «La representación teatral del Holocausto», se declara absolutamente en contra de «la manipulación sentimental del sufrimiento, la exhibición obscena de la violencia, la explotación del siniestro *glamour* del Lager» (2011c: 195).

Invisibilidad de la violencia y del horror porque en *Himmelweg*, y a mi modo de ver es uno de los mayores aciertos dramaturgicos de Mayorga, esa violencia no es una «violencia física explícita», aunque no por ello esa violencia es menos evidente, sutil, cínica, dura, inhumana y cruel, tal y como declara el propio autor en una entrevista que publiqué en mi edición de la obra:

No hay ningún momento de *Himmelweg* en que aparezca violencia física explícita. Tal cosa sería ingenua y engañosa: nada que pongamos en escena podría representar el horror de la cámara de gas. Sin embargo, *Himmelweg* es una obra atravesada por la violencia. Que la relación entre Gottfried y el Comandante a veces parezca casi amistosa, o que los judíos forzados a interpretar la felicidad a ratos parezcan sentirla, eso es extraordinariamente violento, porque sabemos que debajo de esa amistad y de esa felicidad aparentes hay una amenaza de muerte. (Aznar Soler 2011b: 270)

En efecto, el Comandante nazi ejerce una «dominación total» sobre Gottfried y el coro de judíos, sostiene un permanente pulso a lo largo de toda la obra en el que el verdugo somete a las víctimas a todo tipo de violencias: desde obligarles «a defender el relato de los verdugos» (Mayorga 2011c: 45) a la situación de

extrema violencia que padece Gotfried al tener que elegir entre únicamente cien actores en la escena de la plaza, reducción que implica la muerte para los judíos «excedentes»; o entre la servidumbre de colaborar forzosamente en su función de «traductor» a la crueldad del Comandante cuando realiza la reflexión metateatral final, titulada «la melancolía del actor», verdadera sentencia de muerte tanto para Gottfried como para todos los demás judíos que han intervenido en la representación.

Hannah Arendt, en la tercera parte de su libro *Los orígenes del totalitarismo*, dedica el epígrafe tercero («Dominación total») del capítulo 12 («El totalitarismo en el poder») al análisis de los campos de concentración y de exterminio nazis, así como los del gulag soviético y afirma que «los campos de concentración y exterminio de los regímenes totalitarios sirven de laboratorios en los que se pone a prueba la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible» (Arendt 2006: 589).

Y dentro de ese «todo es posible» cabe la relación de extrema violencia, a vida o muerte, esa relación de «dominación total» (Arendt 2006: 589) que nos plantea Mayorga en *Himmelweg* entre el Comandante nazi y Gottfried, el falso Alcalde judío del campo de exterminio. Contrariamente a la convicción de que «la idea de dominación total era no sólo inhumana, sino también irreal» (Arendt 2006: 612), con la historia del nazismo «hemos aprendido que el poder del hombre es tan grande que realmente puede ser lo que quiera ser» (Arendt 2006: 612). Porque, al igual que el bombardeo de Guernica durante la guerra civil española por la Legión Cóndor de la Alemania nazi, el ficticio campo de *Himmelweg* no es sino un «laboratorio» donde va a experimentarse una puesta en escena de «dominación total»:

Los campos son concebidos no sólo para exterminar a las personas y degradar a los seres humanos, sino también para servir a los terribles experimentos de eliminar, bajo condiciones científicamente controladas, la misma espontaneidad como expresión del comportamiento humano y de transformar la personalidad humana en una simple cosa, en algo que ni siquiera son los animales; porque el perro de Pavlov que, como sabemos, había sido preparado para comer no cuando tuviera hambre, sino cuando sonara una campana, era un animal pervertido. [...] Sólo en los campos de concentración es posible semejante experimento [...] El experimento de dominación total en los campos de concentración depende del aislamiento respecto del mundo de todos los demás, del mundo de los vivos en general. (Arendt 2006: 590)

Así pues, en *Himmelweg* el campo se convierte en un «laboratorio» teatral en el que debe representarse una puesta en escena de una obra compuesta por el Comandante nazi con la ayuda del judío Gottfried, un individuo «inocente» en el lenguaje de Arendt. Una función ante un único espectador, el Delegado, que representa a la humanidad.

Y si el campo es un Infierno, en la representación debe parecer el Paraíso. Por ello Wilfried Floeck afirma que «*Himmelweg* es una especie de “Gran teatro del mundo”, en el que, sin embargo, el director no es Dios, sino el diablo en

la persona del Comandante nazi» (Floeck 2012), mientras que, por su parte, Arendt afirma que:

[...] el Infierno y el Purgatorio, e incluso una sombra de su duración perpetua, pueden lograrse mediante los más modernos métodos de destrucción y terapia. Para estas personas (que en cualquier gran ciudad son más numerosas de lo que nos gustaría reconocer), el infierno totalitario demuestra sólo que el poder del hombre es más grande de lo que se habían atrevido a pensar y que el hombre puede hacer realidad diabólicas fantasías sin que el cielo se caiga o la tierra se abra. (Arendt 2006: 599-600)

Unos judíos «elegidos»

El Comandante de *Himmelweg* dice haber recibido poco antes de las seis de la mañana, la hora en que, con puntualidad prusiana, llegan diariamente los trenes al campo, un telegrama de Berlín en donde se le ordena ejecutar una puesta en escena teatral para la que necesita formar una compañía compuesta por judíos. Y estos judíos son Gottfried y sus compañeros, que ese día estaban a punto de llegar en uno de aquellos «trenes de la muerte» de trágica memoria. Y si hay ironía trágica del burlador burlado cuando escuchamos decir al Delegado en su monólogo inicial que «se trata de darle confianza, de hacer teatro» ante el Comandante (133)², también existe ironía trágica al referirse el Comandante nazi en su diálogo con Gottfried al privilegio de este grupo de judíos de haber sido «elegidos» para llevar a cabo una misión que, aunque les conducirá finalmente a la muerte, les ha salvado momentáneamente la vida, aunque no les va a ahorrar una lenta agonía en forma de ensayos reiterados hasta la representación final: «Esto es una experiencia modelo. Se les ha concedido un estatus especial. Berlín los ha elegido» (161). Así, si los judíos fueron el pueblo elegido por Dios, este grupo de judíos ha sido elegido por Berlín, por los jerarcas nazis, para interpretar una farsa que sirva a la propaganda hitleriana para negar como una mera fabulación de la propaganda antifascista y comunista la existencia de «hombres flacos con pijamas de rayas» (148) en sus campos: «También yo he oído esas fantasías. También usted las ha oído, ¿verdad, Gottfried?» (134). Una mentira más del Comandante cuya veracidad está obligado a confirmar el judío por la situación de violencia que padece: «Gottfried contesta que sí, que también él las ha oído» (134), nos dice en su monólogo el Delegado. Porque representar el teatro de la mentira y defender el relato del verdugo son las únicas maneras que tienen las víctimas de sobrevivir, tal y como le recuerda el Comandante: «Créame si le digo que, de no haber llegado a tiempo ese mensaje, usted y yo no estaríamos hablando en estos momentos. ¿Comprende lo que le estoy diciendo?» (169)

Obviamente, a Gottfried se le plantea un violento dilema moral: el de colaborar o no con el Comandante. Gottfried entiende perfectamente que no puede rechazar el papel de «traductor» (153) que el Comandante le ha ofrecido,

2 Por comodidad, nos referimos así a la(s) página(s) de la obra teatral de Juan Mayorga –*Himmelweg* (2011c) – donde fueron extraídas las citas.

que su grupo de judíos no tiene libertad para negarse a interpretar la obra porque en ello les va la vida. Es obvio que ensayar y actuar implica su supervivencia y que negarse a ello supone ser conducidos a la enfermería, es decir, a la cámara de gas, una «solución final» que se ha aplicado a todos los demás judíos de los trenes llegados y por llegar. Finalmente, se decide a «colaborar» para salvar momentáneamente su vida y la de todo el grupo de judíos, a los que «traduce» el proyecto del Comandante y a los que trata de convencer de que actuar es sobrevivir. Porque, según el Comandante, han tenido el privilegio de haber sido «elegidos» por Berlín, e inclusive el propio Comandante se siente orgulloso de que los jefes nazis le hayan «elegido» también a él:

Gottfried, hemos recibido instrucciones muy positivas para ustedes. Berlín los ha elegido. También a nosotros, podemos decirlo con orgullo: Berlín nos ha elegido. Tenemos un proyecto que compartir. Berlín quiere echar abajo ciertos prejuicios. Prejuicios acerca de la relación entre nuestros pueblos. (154)

Una vez «elegidos» el Comandante y este grupo de judíos por los jefes nazis de Berlín, debe iniciarse un proceso de trabajo que ha de desembocar en la puesta en escena de una obra que está aún por escribir. Y, aunque a lo largo del proceso de ensayos el Comandante se presente como una víctima más de la orden dictada por sus superiores de Berlín –«¿Mis deseos? ¿Crees que yo tengo deseos, Gershom? Berlín me ha elegido. Igual que a ti. Berlín nos ha elegido» (166)–, en rigor actúa como el director de escena, o mejor, como el dictador de escena, aunque para escribir la obra en «un cuaderno que llamaremos libreto» (156), «para componer un guión» (155) según la *Poética* de Aristóteles (Brignone 2011: 73-80) y constituir luego la compañía y repartir los distintos papeles, necesita un ayudante de dirección judío, un «traductor» psicológico de su lenguaje, trabajo para el que ha elegido a Gottfried «porque nos hemos fijado en que su gente le respeta» (153).

La primera violencia que el Comandante ejerce contra Gottfried, su traductor judío, es la de confundir su nombre, preludio de su futuro objetivo de anular su identidad:

COMANDANTE — Su nombre es... (*Lee en el expediente.*) Gerhard Gottfried.

GOTTFRIED — Gershom Gottfried.

COMANDANTE — ¿Su nombre no es Gerhard?

GOTTFRIED — Gershom. (153)

Obviamente, al darle a Gottfried el nombre de Gershom, Mayorga está homenajeando explícitamente a Gershom Scholem (1987, 2003 y 2011), fiel amigo de Walter Benjamin, protagonista, por cierto, de la obra en un acto de Juan Mayorga que se titula *JK*, dos letras que significan judío y comunista.

Y, a continuación, el Comandante le explica a Gottfried que todo el campo va a ser el teatro de la representación y que, por ello, se está construyendo la escenografía de este campo «modelo», que va a contar con un colegio, un campo de fútbol y hasta una sinagoga. Una escenografía que trata de reflejar el respeto humano y la tolerancia religiosa que se vive en aquel campo, en donde los judíos

están obligados a representar la farsa siniestra de la felicidad colectiva, a fingir que gozan de libertad y que son tratados por sus verdugos nazis con la misma dignidad que merece todo ser humano.

Autómatas y marionetas: la destrucción de la dignidad humana

Ya hemos dicho que la violencia en *Himmelweg* no es explícita, no es física, porque la violencia explícita es menos eficaz dramáticamente y porque, en rigor, provoca insensibilidad en el lector o en el espectador. La violencia del Comandante nazi no es contra el cuerpo, sino contra el alma. No es una violencia física sino mucho peor, es una violencia moral, psíquica, que implica la amenaza, el chantaje, la coacción, la humillación. Una violencia que el Comandante ejerce sin piedad y sin un ápice de humanidad, sin reparar en medios para conseguir el objetivo final: en este caso, una representación teatral perfecta. Por tanto, este personaje nazi encarna a la perfección la cultura y barbarie benjaminianas:

Después del Holocausto, contraponer cultura a barbarie es una peligrosa ingenuidad. Se puede escuchar la mejor música por la mañana y torturar por la noche. Se puede llorar de emoción ante un cuerpo pintado o esculpido y contemplar con indiferencia el dolor de un ser humano. Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio. (Mayorga 1999: 61)

Un Comandante nazi que se muestra orgulloso de su biblioteca mientras firma insensible y rutinariamente penas de muerte –«Echen un vistazo a mi biblioteca; eso es Europa para mí. Echen un vistazo mientras firmo estos expedientes» (148)– y que se jacta, con sumo orgullo y sin tapujos en su monólogo de «Así será el silencio de la paz», de la llamada «Solución Final»: «Antes de juzgarnos, recuerden que nosotros estamos dando solución a un problema que ha atormentado durante siglos a toda Europa. [...] Otros lo habían soñado; nosotros lo hemos hecho» (150-151).

Y para hacer invisible el horror de la «Solución Final», del «Todo es posible» nazi, el Comandante de *Himmelweg* va a servirse del teatro como medio artístico para enmascarar la realidad trágica que padecen los judíos. Porque el nazismo es una ideología en donde no existen los límites morales, en donde «todo es posible»:

El objetivo inmediato es reagrupar aquí a todos los hebreos de Europa. Pero nuestro objetivo final es mucho más elevado. Nuestro objetivo final es demostrar que todo es posible. Todo es posible. Todo lo que podemos soñar, podemos hacerlo realidad. Aquí, en este mundo. Incluso lo que nunca nos hemos atrevido a imaginar (151).

Obviamente, sin límites morales, todo es posible en este mundo, hasta las formas más extremas de barbarie y violencia:

Todos estos son elementos que se utilizan, desarrollan y cristalizan sobre la base del principio nihilista de que «todo está permitido», que heredaron y dieron por supuesto. Pero allí donde todas estas nuevas formas de dominación asumen su

estructura auténticamente totalitaria superan este principio, que sigue ligado a los motivos utilitarios y al interés propio de los dominadores y penetran en un terreno que hasta ahora nos resultaba completamente desconocido: el terreno donde «todo es posible» [...] Lo que se rebela contra el sentido común no es el principio nihilista de que «todo está permitido», que se hallaba ya contenido en la concepción utilitaria y decimonónica del sentido común. Lo que el sentido común y la «gente normal» se niegan a creer es que todo sea posible. (Arendt 2006: 592)

Y Arendt concluye estas lúcidas páginas dedicadas a «la dominación total» reafirmando en su convicción de que los campos de exterminio nazis constituyeron los laboratorios donde se ensayó la destrucción «de lo que nosotros denominamos corrientemente dignidad humana» (2006: 615):

Los campos de concentración son los laboratorios donde se ensayan los cambios en la naturaleza humana [...] Lo que está en juego es la naturaleza humana como tal, y aunque parezca que estos experimentos no lograron modificar al hombre, sino sólo destruirle, creando una sociedad en la que la banalidad nihilista del *homo homini lupus* es consecuentemente realizada, es preciso tener en cuenta las necesarias limitaciones de una experiencia que requiere un control global para mostrar resultados concluyentes. (Arendt 2006: 615).

El nazismo consiguió realizar ese «Todo es posible» porque es obvio que en demasiadas ocasiones el horror de la realidad supera al de la ficción. Y está claro que el horror de la realidad de los campos de exterminio nazis supera a la imaginación humana, incapaz de representarlo:

No existen paralelos para la vida de los campos de concentración. Su horror nunca puede ser abarcado completamente por la imaginación por la simple razón de que permanecen al margen de la vida y de la muerte. (Arendt 2006: 596)

No olvidemos que la derrota en la Primera Guerra Mundial fue una herida abierta en la sociedad alemana y, en este sentido, Walter Benjamin afirmó en «Teorías del fascismo alemán» –en rigor, una reseña de la colección de ensayos *Guerra y guerreros* de Ernst Jünger, editada en 1930–, que «la guerra –“la guerra eterna”, así como la anterior de la que tanto se habla–, sería la más elevada expresión de la nación alemana» (1999: 50) y que «esta nueva teoría de la guerra, que tiene su origen rabiosamente decadente inscrito en la frente, no es más que una transposición descarada de la tesis de *L'Art pour l'Art* a la guerra» (1999: 49).

Conviene recordar aquí y ahora el impecable relato, sin un gramo de grasa, que la tortuga Harriet hace de la Shoah en *La tortuga de Darwin*, estrenada el 6 de febrero de 2008 en el Teatro de la Abadía de Madrid. Un relato tan preciso como conciso, tan conmovedor como estremecedor:

Toma la palabra un hombrecillo. «¿Por qué, si somos los más fuertes, perdimos la guerra? Porque los judíos nos apuñalaron por la espalda». Yo me digo: «La gente recuerda cómo fueron las cosas, payaso; van a hacerte callar y, si sigues contando mentiras, te darán una buena paliza». Qué va, nadie protesta, y cuando el payaso dice «Todo es posible. ¡Todo es posible!», miles, decenas de miles levantan sus manos y gritan como una única garganta «¡Todo es posible!». Entonces me doy cuenta de que el payaso es un tipo peligroso. Pero es demasiado tarde, yo

misma siento que la voz del payaso ha tocado mi corazón y levanto mi patita y sumo mi chillido de tortuga a millones de gargantas entusiasmadas, «Heilhitler!, ¡¡Heilhitler!!», es una fuerza incontenible, nunca he sentido tanta energía dentro de mí, «¡¡¡Heilhitler!!!», y en mi corazón animal se levanta una promesa: «Todo es posible». (Mayorga 2015: 208)

Y, tras presenciar en abril de 1937 el bombardeo de Guernica durante la guerra civil española, la tortuga Harriet pasa a relatar su detención y posterior deportación en tren, junto a un grupo de judíos, hasta un campo de exterminio nazi, en donde les hacen subir por una rampa, *camino del cielo*, hasta la cámara de gas:

Ser tortuga es más peligroso que ser persona, pero ser judío es más peligroso que ser tortuga. Y en una de estas, yendo de vieja, me meten con más gente en un tren de ganado. [...] El tren frena, las compuertas se abren, los separan en dos filas. A los niños, a los viejos, a los débiles, los desnudan, les cortan el pelo y los llevan a duchar. De allí, en carretillas, los llevan a un gran horno. Desde el tren hasta la chimenea, todo funciona como una máquina. Yo lo veo subida a un montón de gafas, porque a la gente le quitan las gafas. Entonces comprendo que se ha cumplido la promesa del payaso: «Todo es posible». (Mayorga 2015: 211-213)

Ya hemos dicho que el teatro funciona aquí como medio artístico para conseguir el engaño a los ojos, la invisibilidad del horror y de la violencia. Para lograr ese objetivo, el dictador de escena obliga a los judíos a la diaria tortura de ensayar y volver a ensayar. Porque esta reiteración de los ensayos es fundamental para que el Comandante consiga convertir al coro de judíos en autómatas a través de un proceso de muñequización que les despoje de su individualidad y humanidad, para transformar a los actores judíos en marionetas sordas a los trenes y ciegas al humo, insensibles en escena al horror de la trágica realidad en la que están inmersos, para convertirlos en cómplices del reino del eufemismo, en donde el Comandante llama siempre «enfermería» a la cámara de gas:

Si hay alguien que ha influido en mi trabajo, es el pensador alemán Walter Benjamin, sobre el que escribí mi tesis doctoral. Algo que creo fundamental en Walter Benjamin y en muchos pensadores judíos es su idea de que el lenguaje es extremadamente poderoso en cuanto que el lenguaje puede iluminar la realidad, hacer visible la realidad o, por el contrario, enmascarar la realidad. En ese sentido, el lenguaje es el mayor instrumento de emancipación y al mismo tiempo el máximo instrumento de violencia. (Gabriele 2009: 167)

En efecto, Mayorga dedicó su tesis doctoral a analizar el pensamiento de Benjamin, tesis que publicó en 2003 con el título de *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Pero, llegados a este punto, nos interesa ahora mismo también un pensamiento de Pascal, porque la primera impresión del Delegado al contemplar a Gottfried, es decir, al «Alcalde Gershom Gottfried» según las palabras con que le es presentado por el Comandante, será la de desconcierto ante la presencia de «un hombre sonriente» (133) que «habla con un tono de voz extraño» (133), que «habla como un autómata» (135), mientras que el coro de judíos le parece formado por

hombres y mujeres que «se mueven con torpeza, con inseguridad» (135), como si fueran malos actores de una ficticia representación teatral. Pero, ¿por qué sonríe Gottfried, es decir, el personaje del Alcalde del campo, al Delegado? La respuesta, en labios del Comandante, nos la proporciona Pascal:

Pensamiento doscientos cincuenta y dos: «Somos autómatas tanto como espíritus». Más adelante, dice: «Es preciso convencer a nuestras dos partes: al espíritu, por medio de razones; y al autómatas, por medio de la costumbre». ¿Lo entiende usted, Gottfried? Lo que viene a decir Pascal es que, si rezas, acabas creyendo. Dicho de otro modo: sonríe y acabarás siendo feliz. Los actores conocen esa sabiduría. ¿Tiene usted alguna experiencia en el teatro? (154-155)

Naturalmente, la respuesta de Gottfried, como la de la mayoría de actores del reparto judío –a excepción de la actriz pelirroja, una profesional del teatro que se niega a interpretar su personaje en esta farsa–, es negativa y por eso el Comandante insta, les ordena en los ensayos que sonrían y que vuelvan a sonreír, que repitan y repitan «la costumbre» de sonreír, que las personas se transformen en escena en personajes, que acierten a interpretar la farsa de la felicidad colectiva. Y, naturalmente, en aquel contexto trágico, al coro de judíos les cuesta sonreír, es decir, les cuesta convertirse en actores, en autómatas ciegos ante su trágica realidad: «Y, por favor, que sonrían un poco. A tu gente le cuesta tanto sonreír...» (Mayorga 2011c: 165).

El objetivo de los reiterados ensayos es, por tanto, «acostumbrar» a los judíos a sonreír, transformar a unos judíos lúcidos de la tragedia que están viviendo en aquel campo de exterminio nazi en actores que sonrían en escena, lo cual es una forma de extrema violencia impuesta por el dictador de escena a sus muñecos, unos cadáveres vivos a los que domina totalmente, a los que somete en vida a la tortura de su muerte moral, a los que quiere despojar cruelmente de su dignidad humana.

La diaria y reiterada repetición de los ensayos, al igual que la instrucción diaria en el ejército, tiene un objetivo muy claro: educar al soldado, conseguir su obediencia automática, su disciplina. Arendt nos recuerda que «Himmler prohibió explícitamente en los campos la propaganda de cualquier tipo. “La educación consiste en disciplina, jamás en tipo alguno de instrucción sobre una base ideológica”» (2006: 606, nota 151). Y, una vez disciplinado, el interno en un campo, anulada su individualidad, se convierte en un autómatas. Así, el actor judío en *Himmelweg* ha de llegar a ser una simple marioneta a las órdenes del Comandante nazi:

Sólo quedan entonces fantasmales marionetas con rostro humano que se comportan todas como el perro de los experimentos de Pavlov, que reaccionan todos con perfecta seguridad incluso cuando se dirigen hacia su propia muerte y que no hacen más que reaccionar. Éste es el verdadero triunfo del sistema. (Arendt 2006: 611)

Y en este proceso de marionetización, de conversión del interno en autómatas, Arendt cita de nuevo a David Rousset, autor de *Les Jours de notre mort* (1947):

El triunfo de las SS exige que la víctima torturada se deje llevar hasta la trampa sin protestar, que renuncie a sí misma y se abandone hasta el punto de dejar de afirmar su identidad. [...] Nada hay más terrible que estas procesiones de seres humanos caminando como muñecos hacia su muerte. (Arendt 2006: 611 y 2015: 26-27)

Arendt (2006: 612) afirma que «sin los campos de concentración, [...] un estado totalitario [...] no puede mantener a todo un pueblo en la completa apatía». Y, en este sentido, los campos constituyen el laboratorio perfecto para lograr la dominación total del hombre, su conversión en un autómatas sumiso y disciplinado, en una marioneta a modo de nuevo perro de Pavlov:

El perro de Pavlov, espécimen humano reducido a sus reacciones más elementales, el haz de reacciones que puede ser siempre liquidado y sustituido por otro haz de reacciones que se comporten exactamente de la misma manera, es el ciudadano «modelo» de un estado totalitario, y semejante ciudadano sólo puede ser producido imperfectamente fuera de los campos. (Arendt 2006: 611)

Pero, lógicamente, el proceso de ensayos es lento y difícil, muy insatisfactorio para el Comandante nazi, tanto por la inexperiencia escénica de la mayoría de los actores judíos como porque siguen escuchando trenes a las seis en punto de cada mañana y siguen viendo el humo de la «enfermería», es decir, porque tienen conciencia de la realidad trágica y, por tanto, no entienden el sentido de esa representación teatral que ensayan una y otra vez todos los días. Gottfried le «traduce» al Comandante el sentir colectivo de la improvisada compañía teatral cuando le dice que «la gente necesita saber qué puede esperar» tras la representación, a lo que el Comandante le responde:

¿Qué pueden esperar? ¿Quiéren saber qué pueden esperar? Todos queremos saber qué podemos esperar. Pero la vida es incertidumbre. [...] ¿Necesitan un sentido? Déles un sentido. Vaya y hábleles. Pero, al elegir sus palabras, recuerde: «Mientras estemos aquí, no estamos en ese tren». (162)

La irritación del Comandante, un apasionado del teatro, va en aumento a medida que contempla la escasa calidad artística de los ensayos y llega a plantearle a Gottfried un ultimátum que significa la interrupción del proyecto teatral: «Voy a enviar un telegrama a Berlín. “Misión imposible. Stop. Esperamos nueva orden”» (158). Y Gottfried, consciente de que esa suspensión significaría la muerte inmediata de todos los judíos, consigue convencer al Comandante de que tenga paciencia porque, con tiempo y esfuerzo, los resultados artísticos de la compañía van a mejorar y porque él mismo va a esforzarse en su monólogo del reloj: «Fue construido hacia el año mil quinientos dos por el maestro Peter Henlein, de Nuremberg, el famoso fabricante de juguetes automáticos» (160). En efecto, el desarrollo en tres actos –«Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación» (156)– de la acción dramática de esta farsa exige que, tras la comida con la familia de Gottfried, bendecida «al modo judío» (134), el Comandante invite al Delegado a visitar libremente el campo, a dar un plácido paseo a través del bosque, bordeando el río, hasta llegar ante el reloj de la estación, que marca siempre las seis en punto. Éste es el espacio

escénico elegido por el Comandante para que Gottfried interprete su monólogo, espléndidamente analizado por Enrico di Pastena (2010 y 2012). Y desde allí, «al otro lado de las vías», el Delegado va a ver dos rampas, a una de las cuales, «una rampa de subida, más suave y más larga, que acaba en una especie de hangar», el Comandante la llamará «Camino del cielo», un lugar privilegiado para contemplar la escena de la plaza:

DELEGADO — «Desde allí se ve toda la ciudad», dice el comandante, y me invita a comprobarlo. En efecto, desde lo alto de la rampa se ve la ciudad entera. En la plaza, todo vuelve a moverse como un juguete al que se ha dado cuerda: los niños de los columpios, los viejos paseando al sol, el vendedor de globos... (137)

Pero el actor que interpreta el personaje del vendedor de globos es distinto al inicial, porque el Comandante, convencido de que el fin justifica los medios, se sirve de la violencia y no duda en eliminar, de una manera fría, sin una pizca de compasión humana, a todos los malos actores:

COMANDANTE — ¿Los excedentes? [...] Lo mejor será trasladarlos a la enfermería. Sí, definitivamente, será la mejor solución para ellos: la enfermería. (165)

Y entre esos malos actores está por ejemplo Tadeusz, el profesor universitario de Historia, insomne en las madrugadas porque ha enloquecido en el campo y se levanta con frecuencia a comprobar que las ventanas están bien cerradas, una muestra de «humor judío» según el Comandante, totalmente insensible al dolor humano:

COMANDANTE — Ah, se me olvidaba: el vendedor de globos. Definitivamente, no sirve. Se va a la izquierda cuando se tiene que ir a la derecha. Ese hombre no sabe distinguir entre la derecha y la izquierda. [...] En la enfermería le darán algo para que pueda dormir. (160)

Y aunque los ensayos van mejorando progresivamente, la obsesión del Comandante es conseguir que la escena de la plaza, la más difícil por la complejidad de conjuntar a un coro de judíos formado por más de cien personas, resulte artísticamente convincente.

Violencia del verdugo y resignación y pasividad de las víctimas

Hay un tema que, frente a la sutil, inhumana y permanente violencia que ejerce el Comandante nazi en tanto dictador de escena, me interesa especialmente resaltar en *Himmelweg* y es el de la ausencia de una respuesta violenta contra él por parte de los judíos.

Arendt afirma que «la destrucción de los derechos del hombre, la muerte en el hombre de la persona jurídica, es un prerrequisito para dominarle enteramente» (2006: 605). Y añade a continuación que «el siguiente paso decisivo en la preparación de los cadáveres vivientes es el asesinato de la persona moral en el hombre» (2006: 606). Así, la protesta carece de sentido en esas circunstancias y ello explica la pasividad y la resignación con que actúan los internos:

¿Cuántas personas siguen creyendo que una protesta ha tenido alguna vez importancia histórica? Este escepticismo es la auténtica obra maestra de las SS, su gran realización. Han corrompido toda solidaridad humana. Aquí la noche ha caído sobre el futuro. [...] Para tener éxito, un gesto debe poseer un significado social. Aquí somos centenares de miles, todos viviendo en una absoluta soledad. Por eso es por lo que estamos sometidos a todo lo que pueda suceder. (Arendt 2006: 606).

En rigor, a excepción de la actriz pelirroja y de Rebeca, una pasividad no exenta de angustiada lucidez y de patética esperanza caracteriza la actitud colectiva de este grupo de judíos resignados y sumisos. Ello explica, por ejemplo, que el actor que interpreta el personaje de Él en la escena segunda, a diferencia de la actriz profesional pelirroja, no vea el humo, no quiera ver el humo, se niegue como cadáver vivo a ver la realidad, a olvidarla por el terror, por la extrema violencia de la situación que padece:

Tras el asesinato de la persona moral y el aniquilamiento de la persona jurídica, la destrucción de la individualidad casi siempre tiene éxito. Concebiblemente, pueden encontrarse algunas leyes de la psicología de masas para explicar por qué millones de seres humanos se dejaron llevar sin resistencia a las cámaras de gas, aunque estas leyes sólo explicarían la destrucción de la individualidad [...], porque destruir la individualidad es destruir la espontaneidad. (Arendt 2006: 610)

Sin embargo, Gottfried se atreve a preguntar al Comandante nazi por las consecuencias de una posible negativa a representar la obra ante el Delegado: «¿Y si nos negamos a hacerlo? [...] O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. [...] O le decimos la verdad» (166).

Gottfried mantiene una actitud de «resistencia prudente» (Floek 2012) ante el Comandante y trata siempre de justificar la falta de concentración y las insuficiencias artísticas de sus compañeros judíos. Una actitud de «resistencia prudente» que, según Floek, se expresa ante todo por sus clamorosos silencios, que funcionan muchas veces como respuesta a la violencia del Comandante y como expresión de su patética impotencia:

Su resistencia más impresionante frente a su opresor no se expresa, sin embargo, en palabras, sino, más bien, en el rechazo de las mismas, en su silencio obstinado. [...] La palabra «silencio» es la expresión más utilizada en las acotaciones de esta parte, un silencio mudo y elocuente a la vez, como un arma impotente en la lucha contra un enemigo desigual contra el que no sirve ningún arma. (Floek 2012)

Contra esta actitud de «resistencia prudente» el Comandante le recuerda que es su «traductor» y no el abogado defensor del coro judío. Sin embargo, esa pasividad y resignación de Gottfried, sus silencios sonoros, únicamente se quiebran cuando pronuncia ante el Delegado la «morcilla lírica» del barco y el capitán: «Somos un barco al que las minas no dejan entrar a puerto. El capitán conserva la paciencia, mientras aguarda una señal verdadera» (169). Unas palabras cuyo sentido confiesa el Comandante no haber entendido: «El barco, ¿qué representa? ¿Qué significa el puerto? ¿Quién demonios es el capitán? ¿Tú?, ¿yo?, ¿él?» (169). Porque éste únicamente pierde su impasibilidad en dos

momentos que significan una transgresión de la disciplina textual de la obra: al escuchar esa «morcilla lírica» de Gottfried y cuando la niña Rebeca, al final de la representación, cambia el «Sé amable, Walter, saluda a este señor» y pronuncia una variante –«Escapa, Rebeca, que viene el alemán» (169)– que expresa el terror de la víctima inocente ante su verdugo nazi.

Sin embargo, el Comandante no se priva de humillar a Gottfried cuando le confiesa, con su habitual crueldad, que su sumisa pasividad y la del resto de judíos le ha decepcionado: «Por un momento, pensé que intentaríais algo. ¿Me creerás si te digo que, por un momento, deseé que lo hicieseis? [...] Y, cuando empezaste con lo de los barcos, pensé: “Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo”» (169).

La escena de la plaza

La violencia del Comandante sobre Gottfried va a alcanzar un momento de extraordinaria intensidad con motivo de la escena de la plaza, una escena clave para el engaño al Delegado: «En esa escena tiene que percibirse, ¿cómo decirlo?, el espíritu de la comunidad. Habrá que coordinar las actitudes, los gestos, las miradas...» (157). Una escena que, según el Comandante, no acaba de funcionar por un exceso de gente: «Demasiada gente. Te lo dije desde el principio» (165). Por ello, finalmente va a obligarle a descartar a los actores «excedentes», es decir, a ser cómplice suyo en el asesinato de esos judíos que, eliminados de la representación escénica, serán automáticamente condenados a la cámara de gas: «Cien. Cuida las proporciones, tiene que haber de todo: hombres y mujeres, niños y viejos...» (165).

Así, mientras el Comandante lee uno de los libros de su selecta biblioteca –cultura y barbarie benjaminianas–, Gottfried renuncia en un primer momento a separar ningún expediente, pero finalmente se decide a hacerlo –aunque tiene la dignidad moral de excluirse él mismo– cuando comprende la inutilidad de su insumisión: «*Silencio. Gottfried empieza a apartar expedientes del grupo*» (166).

De este modo, desde el momento en que Gottfried acepta reducir la escena de la plaza a un coro compuesto únicamente por cien actores judíos, el Comandante nazi ha conseguido su complicidad criminal, su muerte moral. Hannah Arendt, al referirse a la exclusión en el juicio contra Adolf Eichmann del libro de H. G. Adler sobre *Theresienstadt, 1941-1945*, publicado en 1955, explica que:

[...] el libro describe detalladamente el modo en que el Consejo Judío de Theresienstadt formaba las «listas de transporte», después de que las SS les hubieran dado algunas directrices, concretando el número de judíos que debían ser transportados, su edad, sexo, profesión y país de origen. La postura de la acusación hubiera quedado debilitada si se hubiera visto obligada a reconocer que la determinación de los individuos que debían ser enviados a la muerte era, salvo escasas excepciones, tarea de la administración judía (Arendt 2015: 176-177).

Así, «gracias a ellos, judíos que participan en el exterminio, se carga sobre las víctimas el peso de la culpa» (García Barrientos 2011: 60-61). Gottfried se ha visto obligado a mancharse las manos de sangre y este hecho supone la victoria

definitiva del verdugo sobre su víctima, su dominación total al haber logrado esa complicidad con los asesinatos de los judíos «excedentes»:

La alternativa ya no se plantea entre el bien y el mal, sino entre el homicidio y el homicidio. ¿Quién podría resolver el problema moral de la madre griega a quien los nazis permitieron decidir cuál de sus tres hijos tendría que ser muerto? [...] Los hombres de las SS implicaron en sus crímenes a los internos en los campos de concentración –delincuentes, políticos y judíos–, haciéndoles responsables de gran parte de la administración, enfrentándose de esa manera con el desesperanzador dilema de si enviar a sus amigos a la muerte o si ayudar a matar a otros hombres que resultaban serles extraños y, en cualquier caso, obligándoles a comportarse como asesinos. El hecho no es sólo que el odio fuera desviado de quienes realmente eran culpables (los *Kapos* eran más odiados que los hombres de las SS), sino que se hallara constantemente enturbiada la línea divisoria entre el perseguidor y el perseguido, entre el asesino y su víctima. (Arendt 2006: 607-608).

Medios y fines: el cinismo como arma

En la medida en que la violencia se sustenta en una permanente amenaza de muerte, el medio de que se sirve el Comandante para conseguir su fin nos obliga a plantearnos también el problema de los medios y de los fines:

La verdadera sustancia de la acción violenta es regida por la categoría medios-fin cuya principal característica, aplicada a los asuntos humanos, ha sido siempre la del que el fin está siempre en peligro de verse superado por los medios a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo. (Arendt 2005: 10)

Por su parte, Walter Benjamin (1999: 23), en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, sostiene que para resolver «la cuestión de si la violencia es en general ética como medio para alcanzar un fin», sería necesaria «una distinción dentro de la esfera de los medios, independientemente de los fines que sirven». El fin del Comandante nazi ya hemos dicho que consiste en engañar al Delegado y ese objetivo se cumple en la medida en que éste acaba por redactar un informe favorable. Y el medio para lograr ese objetivo es el teatro, la puesta en escena de una comedia rosa, de una farsa siniestra que va a conseguir enmascarar la realidad trágica de los judíos en el campo de exterminio, una representación teatral que será perfecta no únicamente por su calidad artística sino, ante todo, porque acierte a lograr el abyecto fin que se propone.

Obviamente, el Comandante no es un cínico, pero no tiene ningún reparo ni ninguna mala conciencia en utilizar la mentira y el cinismo en algunas ocasiones como medios para conseguir el fin que le obsesiona: el de una representación teatral perfecta que logre engañar al Delegado. Así, las mentiras y el cinismo, medios legítimos para conseguir su fin, son armas del Comandante contra Gottfried, otras formas de violencia contra los judíos. Y como prueba de su cinismo y de sus mentiras baste recordar que, por ejemplo, finge ignorar la existencia de trenes que llegan cada madrugada:

GOTTFRIED — Esta noche me pareció oír un tren.
 Comandante- ¿Un tren? No tengo noticia de que haya llegado ningún tren.
 ¿No sería en sueños? [...] Si hubiese llegado un tren, yo tendría que saberlo.
 Preguntaré. ¿Dónde estábamos? La composición. (156)

El Comandante nazi no sólo responde con una mentira y con un cinismo calculado («Si hubiese llegado un tren, yo tendría que saberlo. Preguntaré»), sino que finge avergonzarse del maltrato a los judíos por parte de algunos soldados nazis a sus órdenes, según él unos incontrolados a los que promete castigar:

Lamentamos lo sucedido, nos produce vergüenza. Sabemos que fueron tratados como animales. Por desgracia, no podemos controlar a todos los que visten este uniforme. Honrados padres de familia se convierten en bestias en cuanto se ven con nuestro uniforme. Le garantizo que los responsables serán tratados como corresponde. (153-154)

Pero el colmo de este cinismo moral alcanza su límite cuando, en su monólogo de «Así será el silencio de la paz» –cuyos destinatarios somos nosotros, lectores o espectadores de *Himmelweg*–, el Comandante diferencia claramente entre dos mundos, el de «ellos» y el de «nosotros». Y, con la astucia del zorro, trata de establecer una relación de complicidad con nosotros: «Ellos son muy celosos de sus cosas. No les gusta que unos extraños merodeen en sus vidas. Ellos no son como nosotros, como ustedes y yo. ¿Otro café?» (149). Para añadir a continuación, a modo de guinda de su pastel cínico, las miserables palabras siguientes:

Y, una vez más, permítanme recomendarles prudencia. No confíen en lo que vean. Generación tras generación, esa gente ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero ustedes no se van a dejar engañar. (150)

El Comandante, un personaje que encarna la despiadada violencia y barbarie del nazismo, pero que no puede ser interpretado en modo alguno como un payaso histriónico o un fanático farsesco sino todo lo contrario, como un encantador de serpientes, astuto, mentiroso, cruel, inteligente y cínico –«Díganme algo en su idioma, por favor. Una palabra: “Paz”» (148)–, para quien todo vale si sirve para lograr el fin porque todo es posible en un mundo sin límites morales, nos explica el mundo al revés, un relato en el que la víctima se convierte en verdugo y viceversa, un nuevo intento de engañarnos a nosotros hoy, como consiguió en el pasado engañar al Delegado:

Permítanme un consejo: nada más salir de aquí, empiecen a olvidar. Y así, cuando lleguen a sus casas, podrán tomar papel y pluma y escribir un bonito informe. Hoy como entonces. (151)

La cobardía de aquel Delegado le condujo a escribir un informe favorable a los nazis y Mayorga nos plantea ahora a nosotros, nuevos Delegados, la responsabilidad de escribir un nuevo informe, es decir, la responsabilidad de plantearnos preguntas como qué habríamos hecho nosotros si hubiéramos estado en la situación del Delegado o qué haríamos en situaciones similares hoy

en día, es decir, si nosotros, como el Delegado de la Cruz Roja, vamos a volver a cerrar los ojos por cobardía ante nuestra realidad actual o vamos a tener el coraje de abrirlos a la tragedia que la representación teatral enmascara y que la obra de Mayorga quiere y consigue visibilizar. Dicho de otra manera, el dramaturgo nos plantea si vamos a tener el coraje de interpretar la «muy intensa» (138) mirada de Gottfried –«Hoy sé por qué me miraba así. Me miraba como pensando: “Ahí va un hombre vivo”» (138)–, o sus palabras líricas sobre el barco y el capitán; si vamos a atrevernos a preguntarle a Gottfried o a «la niña que jugaba en el río con un muñeco» (138) y que no ha dicho el texto ensayado de «Sé amable, Walter, saluda a este señor» (171) sino «escapa, Rebeca, que viene el alemán» (169).

En definitiva, si vamos a tener el coraje de abrir «la puerta del hangar» que, tras ascender la rampa «camino del cielo», da paso a la «enfermería» –«Todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla» (138), afirmará el Delegado–; si vamos a tener el coraje de abrir la puerta que da acceso a la cámara de gas, es decir, si nos vamos a atrever a abrir los ojos ante las mentiras y los engaños de los nuevos Comandantes en nuestro mundo actual.

La melancolía del actor, sentencia de muerte

La representación teatral ha sido casi perfecta, sólo empañada por la «morcilla» de la niña Rebeca antes señalada, que finalmente, en lo que constituye un inteligente efecto de patetismo trágico por parte de Mayorga, se nos revela como la hija de Gottfried. Y esta anagnórisis final, inesperada aunque anunciada –«He estado leyendo su expediente. Tiene una mujer, una hija, una vida» (160)– impregna de una conmovedora ternura su obstinación ante el Comandante de que el inicial personaje de un niño –«¿Por qué una niña? Yo había pensado en un niño» (157)– sea interpretado por una niña: «Por su voz. Le va a gustar su voz» (157).

Así, tras haber conseguido el éxito con la puesta en escena de esta farsa siniestra, el Comandante nazi va a realizar ante Gottfried una reflexión metateatral de una extrema violencia y crueldad. El Comandante, en su reflexión final sobre «la melancolía del actor», que funciona dramáticamente como una fría y despiadada sentencia de muerte, diferencia claramente entre persona y personaje y, acabada la representación, a la muerte del personaje en escena ha de suceder inexorablemente la muerte del actor en la cámara de gas:

Comandante- ¿Habías oído hablar de la melancolía del actor? Ahora sabes de qué se trata. Cae el telón y, de pronto, todo ese mundo de palabras y de gestos, todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada.

Silencio.

[...]

Cae el telón y el actor vuelve a la vida. Y no siempre la vida es agradable. Tú lo sabes tan bien como yo, no siempre la vida es dulce. No vivimos en el paraíso, Gerhard. Quizá algún día. Pero todavía no. (167)

Es el fin de la esperanza para todo el reparto judío, el fin de la violencia padecida por el «traductor» Gottfried en su relación con los demás judíos del reparto, a los que ha animado una y otra vez durante todo el proceso de ensayos a mejorar su interpretación –«Sé que podéis hacerlo» (171)– a concentrarse en la escena –«Concentráos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil, por causa de los trenes. Procurad no oírlos. Concentráos en las palabras y en los gestos» (171)–, a seguir esperando: «Tenemos que seguir esperando un poco más» (171). Una relación especialmente entrañable por su patetismo trágico con su hija Rebeca, a la que le anima a interpretar su personaje con mentiras piadosas que la niña cree con conmovedora e ingenua inocencia:

Si lo haces bien, volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia, ¿verdad, Rebeca? Lo haremos tantas veces como sea necesario hasta que mamá vuelva, ¿verdad que lo vamos a hacer tantas veces como haga falta? Si tú puedes, yo también podré. Y si yo no pudiese, si yo perdiese la paciencia, tú no la perderías. Tú vas a seguir hasta el final. Por mamá. Por mamá y por mí, si yo pierdo la paciencia. «Sé amable, Walter, saluda a este señor». (171-172)

En definitiva, de la cruel reflexión metateatral sobre la melancolía del actor que realiza el Comandante nazi de *Himmelweg*, ejemplo de la «banalidad del mal», cabe decir lo mismo que Hannah Arendt escribió sobre Adolf Eichmann al comentar las últimas palabras que pronunció en el juicio contra él que tuvo lugar en Jerusalén («¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! *Nunca las olvidaré*»):

Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible *banalidad del mal*, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes. (Arendt 2015: 368)

Bibliografía

- AAVV, 1968, *Theresienstadt*, Viena, Europa Verlag.
- Arendt H., 2005, *Sobre la violencia*, Guillermo Solana (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Arendt H., 2006, *Los orígenes del totalitarismo*, Guillermo Solana (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Arendt H., 2015, *Eichmann en Jerusalén*, Carlos Ribalta (trad.), Barcelona, Penguin Random House.
- Aznar Soler M., 2011a, «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga», in: Mayorga J., *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque Editorial, p. 15-112.
- Aznar Soler, 2011b, «Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», in: M. Aznar Soler (ed.), *Mayorga J., Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque Editorial, p. 267-276.

- Bartolomé V., 2011, «El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*», in: Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, p. 83-98.
- Benjamin W., 1999, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Eduardo Subirats (ed.), Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus.
- Brigone G., 2011, «Huellas de la *Poética* de Aristóteles», in: Mabel Brizuela, *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, p. 73-80.
- Brizuela M., 2011, «Una cartografía teatral», in: Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, p. 9-24.
- Di Pastena E., 2010, «El reloj y la canción: la dimensión metatextual en *Himmelweg*», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli -sezione Romanza*, LII, 1-2 (enero-julio), p. 29-57.
- Di Pastena E., 2012, «La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga», in: AAVV, *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Silvia Monti y Paola Bellomi (eds.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 23-50.
- Floek W., 2012, «La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria», *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php> [Consulta: 19/12/2106].
- Gabriel J.-P., 2009, «Entrevista con Juan Mayorga», in: *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, Oviedo, KRK Ediciones, p. 175-188. Esta entrevista se publicó anteriormente en la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25.3, 2000, p. 1095-1103.
- García Barrientos J.L., 2011, «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga», in: Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, p. 39-63.
- Hofmann M., 2011, *Historia de la literatura de la Shoah*, Jimena Aguilar Prieto (trad.), Barcelona, Anthropos.
- Mate R., 2003a, *Por los campos de exterminio*, Barcelona, Anthropos.
- Mate R., 2003b, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Madrid, Editorial Trotta.
- Mate R., 2006, *Medianoche en la historia, Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Editorial Trotta.
- Mayorga J., 1999, «Cultura global y barbarie global», *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre), p. 60-64.
- Mayorga J., 2003, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.
- Mayorga J., 2007, «La representación teatral del Holocausto», *Raíces*, 73, p. 27-30.

- Mayorga J., 2011a, «El teatro piensa; el teatro da que pensar», *Primer Acto*, 337, p. 16.
- Mayorga J., 2011b, «Hacia una justicia general anamnética», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 45 (julio-diciembre), p. 715-718.
- Mayorga J., 2011c, *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Mayorga J., 2015, *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Emilio Peral Vega (ed.), Madrid, Cátedra.
- Mayorga J., 2016a, *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), Barcelona, Clásicos Castalia.
- Mayorga J., 2016b, *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uña RoTa.
- Scholem G., 1987, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, J.F. Yvars y Vicente Jarque (trad.), Barcelona, Ediciones Península.
- Scholem G., 2003, *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*, Rolf Tiedemann (ed.), Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Scholem G. y Benjamin W., 2011, *Correspondencia 1933-1940*, Gershom Scholem, Rafael Lupiani (eds.), Madrid, Editorial Trotta.
- Traverzo E., 2001, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, David Chiner (trad.), Barcelona, Herder.
- Traverzo E., 2002, *El totalitarisme. Història d'un debat*, Jordi Muñoz Mendoza (trad.), Valencia, Universitat de València.

La violence du mensonge historique : Himmelweg de Juan Mayorga, un chemin vers la vérité

CAROLE EGGER¹

J'écoutais récemment Henri Atlan lors d'une conférence intitulée « La fraude: demi-vérités et mensonge total » rappeler que pour Emmanuel Kant,

le mensonge était la plus grave des fautes morales, bien plus grave que le vol ou le crime car il porte atteinte à ce qui est spécifique du lien social entre les hommes, à savoir la parole. Alors que le crime concerne aussi les animaux, de même que le vol, puisque les animaux se tuent entre eux et se volent leurs proies, le mensonge est spécifique à l'être humain

D'après E. Kant, ajoutait Henri Atlan,

le mensonge doit être rejeté et il n'y a pas de circonstance qui puisse justifier un mensonge car si c'était le cas, tout ce qui constitue l'humanité d'une société disparaîtrait².

Cette position extrême, qui a été largement critiquée car par trop puriste, prend toute sa dimension et sa pleine justification concernant la Shoah. Le mensonge systématique et la tromperie généralisée figurent en effet parmi les premières conditions de réalisation du génocide, parmi les rouages prépondérants qui ont rendu possible l'impensable³.

1 Professeur des universités et directrice de l'équipe C.H.E.R. (Culture et histoire dans l'espace roman) EA4376, Université de Strasbourg.

Ce travail a fait l'objet d'une communication lors du colloque « Mentir au théâtre », organisé par David Coste, Isabelle Reck et Claire Audhui, qui s'est tenu à l'Université de Strasbourg du 15 au 17 mars 2012.

2 Henri Atlan est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé *De la fraude. Le monde de l'ona*, Paris, Seuil, 2010.

3 Les historiens ont montré que l'extermination fut menée avec un souci extrême de dissimulation. Dans le langage même des instigateurs du génocide, les expressions euphémistiques étaient légion : on parlait de « l'évacuation des juifs », de leur « mise au travail » dans le cadre de « la solution finale de la question juive ». Himmler, en 1942, afin d'éliminer toute trace du crime, donna même l'ordre de retrouver les fosses communes laissées par les *Einstzagruppen* pour en déterrer les cadavres et les brûler.

C'est un de ces mensonges, qui prend la forme d'une sinistre mise en scène, à dimension historique, qui a inspiré Juan Mayorga dans sa pièce *Himmelweg* (2006, 2014). Lors de la visite d'un délégué de la Croix Rouge internationale au camp de Terezin (Theresienstadt, près de Prague) en 1944, les nazis avaient maquillé les lieux et utilisé les prisonniers du camp comme acteurs, contre une improbable promesse de salut, afin de présenter la vie dans cette « zone de repeuplement juif », comme ils l'appelèrent, comme normale et parfaitement acceptable. Ils en ont même tiré un film de propagande dont on peut voir aujourd'hui encore des extraits sur la toile⁴. À n'en pas douter, plusieurs des images de ce film ont inspiré certaines scènes de *Himmelweg*. Le délégué suisse du Comité de la Croix Rouge internationale, en poste à Berlin, invité par les nazis à visiter le camp de Terezin, a été/s'est laissé abuser et il a rendu un rapport tout à fait favorable dont la pièce rend compte.

Himmelweg est traduite en huit langues⁵. La structure de l'œuvre déploie une vertigineuse mise en abyme et fait briller les mille et un morceaux d'un miroir éclaté dont chaque bribe est susceptible de refléter une parcelle de vérité. La pièce en cinq tableaux, fait alterner deux longs monologues et trois parties dialoguées. Elle mêle des temps et des espaces différents, de même qu'elle mélange sciemment fiction et réalité historique pour donner à voir et à entendre une faille fondamentale qui est précisément celle du mensonge sur lequel toute la pièce est construite. Le titre même de l'œuvre est une synecdoque de la tromperie généralisée puisque ce chemin, qui était censé mener à l'infirmerie, était en réalité la rampe de béton que les prisonniers, descendus des wagons à bestiaux, devaient remonter jusqu'aux chambres à gaz.

Lors du procès Eichmann en 1961 à Jérusalem, un des accusateurs souligne la nécessité de faire témoigner les survivants afin d'intégrer leur parole à la société israélienne ; beaucoup de jeunes juifs en effet ne voulaient pas entendre parler de l'holocauste car ils avaient honte que des centaines de milliers de juifs se soient laissé conduire docilement à l'abattoir. Puis après avoir entendu Abba Kovner, un des chefs de la résistance du ghetto de Vilnius en Lituanie, il affirme : « la bravoure des résistants était réelle mais négligeable au regard de la catastrophe. Elle fut reléguée au second plan. Les rescapés étaient avant tout des victimes. Nous avons montré par quelles méthodes systématiques, presque scientifiques, les Allemands s'employaient à tromper les gens, les juifs, les gitans, les commissaires russes, comment ils empêchaient les gens de se défendre en les trompant jusqu'au dernier moment et comment, ensuite, les victimes étaient si affaiblies qu'elles ne pouvaient plus résister. Il n'y avait donc pas de raison d'avoir honte ». Extraits de *Le procès d'Adolf Eichman* (2011), film documentaire de 90 minutes réalisé par Michaël Prazan, écrit par Michaël Prazan et Annette Wieviorka, Kuiv productions – France 2.

4 <https://www.bing.com/videos/search?q=Theresienstadt+film&FORM=HDRSC3> (page consultée le 26/09/2017).

5 La pièce a connu plusieurs mises en scène différentes en Espagne (à Madrid, Málaga, Murcia, etc.) ; elle a eu un succès considérable dans le monde entier puisqu'elle a été montée à Dublin, Oslo, Buenos Aires, Montevideo et New-York. En France elle a été l'objet de plusieurs mises en scène, dont celle de Jorge Lavelli.

On peut dire d'emblée que son architecture fragmentaire, sous-tendue par des phrases inachevées, des bribes d'histoire et de souvenirs confondus, de dialogues décousus et de soliloques superposés, met en évidence cette fracture essentielle entre les mots et les choses, travaille au cœur du langage pour en dévoiler à la fois l'énorme pouvoir de manipulation et de distorsion et en même temps, son impuissance fondamentale à rendre compte du réel. La syntaxe de la pièce est ainsi bouleversée, pleine d'hyperbates qui représentent autant d'allers et retours entre passé et présent, vérité et mensonge, entre fiction et réalité, entre dimension épique et dimension dramatique, voire poétique. Cette figure de l'hyperbate qui sous-tend l'architecture de la pièce inscrit l'emphase et la grandiloquence, non dans le contenu sémantique – qui demeure très sobre, très épuré, dénué de pathos – mais dans l'aspect formel de la pièce. Le chaos s'empare ainsi de la dramaturgie pour interpeller le spectateur avec plus de force. Dans cette construction, au désordre apparent – mais seulement apparent – qui fait fi du temps, de l'espace et de la chronologie, résonnent constamment le leitmotiv angoissant, la dissonance et la répétition, le bruit strident des trains, des images opacifiées par la fumée des camps, etc.

Devant la difficulté à rendre compte de la richesse et de la subtilité de ce qui s'avère être en réalité une construction au cordeau, j'ai fait le choix de relever dans chacun des cinq tableaux, ce qui me paraissait rendre au mieux le rapport que la pièce établit entre théâtre et mensonge, entre réalité historique et transposition dramatique, entre vérité des faits et vérité des idées.

Le premier tableau est constitué par le discours prononcé par le représentant de la délégation de la Croix Rouge internationale venu visiter le camp de Terezin le 23 juin 1944. C'est dans cette première partie que les références historiques sont les plus nombreuses puisque Mayorga se sert de l'interview de Maurice Rossel réalisée par Claude Lanzmann⁶. Le dramaturge soumet ce matériau de base – qui bien entendu n'est qu'un témoignage et partant, n'est assimilable qu'à la réalité et à la vérité de celui qui l'énonce – à toutes sortes de manipulations. Par exemple, il mélange sciemment les souvenirs rapportés par Rossel de sa visite au camp d'Auschwitz en 1943 et ceux qui concernent plus précisément sa visite au camp de Terezin en juin de l'année suivante, souvenirs par ailleurs manifestement souvent à mi-chemin entre demi-mensonge et demi-vérité, entre souvenir réel, témoignage attesté, et souvenir tronqué, par une mémoire défaillante ou simplement par la volonté de justifier qu'étant donné les circonstances, il était impossible de ne pas tomber dans le piège.

Le nom même que Mayorga donne à ce premier tableau «*El relojero de Núremberg* / L'horloger de Nuremberg» est une claire référence à l'horloge qui se trouvait près de la gare proche du camp de Treblinka, évoquée par Lanzmann

6 L'interview eut lieu en 1979 lorsque Claude Lanzmann commença à travailler sur son film *Shoah*. Il en fit également un film intitulé *Un vivant qui passe* en 1985 dont le texte fut publié en 1997 (Lanzmann, 1997). Nos citations sont extraites de cette édition.

dans le film, horloge qui marquait toujours la même heure. On peut voir dans cette mécanique de précision – qui s’est donc détraquée puisque le temps s’est arrêté – une terrible métaphore de la pensée, telle qu’elle s’est forgée à l’aube des temps modernes,

[...] La báscula de este reloj – dit Gottfried, dans les paroles rapportées du délégué – procede de otro anterior construido en Toledo en mil novecientos noventa y dos. Lo que significa que usted está viendo una máquina que ha marcado la hora durante casi quinientos años⁷. (Mayorga 2014 : 304)

La référence prend tout son sens dans les paroles du dramaturge :

[...] La industrialización de la muerte que concluye en Auschwitz – dit Mayorga – se ha ido preparando durante siglos, igual que la maquinaria del reloj de *Himmelweg* procede de otro construido en Toledo en 1492, esto es, en la España que expulsó a los judíos. (Mayorga 2011 : 271)

Cette mécanique qui rappelle d’une part la gestuelle des faux acteurs du camp, perçus comme des automates, renvoie également à une autre référence, faite par le commandant du camp, à la pensée 252 de Pascal et à la force de la coutume qui assoit le plus sûrement nos certitudes. On a là un exemple de la façon dont Mayorga procède à une sorte de diffusion, de dissémination du sens, sur la base de conflagrations sémantiques qui peuvent, ou non, s’opérer. La phrase exacte de Pascal dit :

Car il ne faut pas se méconnaître : nous sommes automate autant qu’esprit ; et de là vient que l’instrument par lequel la persuasion se fait n’est pas la seule démonstration. Combien y a-t-il peu de chose démontrées ! Les preuves ne convainquent que l’esprit. La coutume fait nos preuves les plus fortes et les plus crues ; elle incline l’automate, qui entraîne l’esprit sans qu’il y pense. (Pascal 1973 : 102)

Le commandant du camp reprendra les mots de Pascal et conclura :

Pensamiento doscientos cincuenta y dos: «Somos autómatas tanto como espíritus». Más adelante dice; «Es preciso convencer a nuestras dos partes: al espíritu por medio de razones; y al autómatas, por medio de la costumbre». ¿Lo entiende usted Gottfried? Lo que viene a decir Pascal es que, si rezas, acabas creyendo. Dicho de otro modo; sonríte y acabarás siendo feliz⁸. (Mayorga 2014 : 318)

Mais qu’advient-il alors de la croyance quand la coutume fait défaut, lorsque l’entreprise est une première, impensée jusque-là ; n’est-elle pas alors proprement impensable, incroyable au sens premier ? C’est en tout cas dans ce sens que l’on peut comprendre la réponse que fit le juge Frankfurter à Karski lorsque celui-ci

7 « La bascule de cette horloge – dit Gottfried, dans les paroles rapportées du délégué – provient d’une autre plus ancienne, construite à Tolède en 1492. Autrement dit, vous avez sous les yeux une machine qui a donné l’heure pendant près de cinq cents ans » (Mayorga 2006 : 19).

8 « Pensée deux cent cinquante-deux : “Nous sommes automate autant qu’esprit”. Il dit, plus loin ; “Il faut donc faire croire nos deux pièces, l’esprit par les raisons et l’automate par la coutume”. Vous suivez, Gottfried ? Pascal va jusqu’à dire que si tu pries, tu finis par croire. En d’autres termes : souris et tu finiras par trouver le bonheur. Les acteurs connaissent ce genre de sagesse » (Mayorga 2006 : 50).

fit le voyage jusqu'aux États Unis pour lui faire part de l'effroyable vérité : « je ne vous crois pas, jeune homme. Je ne dis pas que vous mentez mais mon esprit est fait de telle sorte que je ne peux pas vous croire »⁹. De même, en préambule du Rapport Karski, Lanzmann cite un autre philosophe :

On demandait à Raymond Aron, réfugié à Londres, s'il avait su ce qui se passait à l'est. Il répondait : « J'ai su, mais je ne l'ai pas cru, et puisque je ne l'ai pas cru, je ne l'ai pas su ».

Selon Pascal, en tout homme il y a un humain et un automate et il est, pour croire, nécessaire de convaincre les deux. En se mettant au service de l'impensable et de l'innommable, l'expulsion des juifs d'Espagne ou pis, leur extermination quatre siècles et demi plus tard, la possibilité de croire s'est détraquée et le temps s'est donc arrêté.

L'espace-temps de ce premier tableau est celui que dessine la mémoire du délégué de cette époque où il vivait « en la Berliner-Wannsee, junto al lago, en una casa que nos había cedido el gobierno alemán »¹⁰ (Mayorga 2014 : 299). Mayorga ne manque pas de faire résonner le nom Wannsee, de sinistre mémoire, puisque de nombreux historiens pensent que c'est à la conférence de Wannsee, précisément le 20 janvier 1942, que fut décidée la « solution finale » ainsi que la stratégie de sa mise en œuvre.

Ce parcours dans la mémoire du délégué embrasse la pièce tout entière jusqu'au retour à Berlin et à la rédaction du rapport et au-delà, jusqu'à un retour fictif sur les lieux. Mayorga manipule à sa guise le matériau historique. Il fait par exemple de cette belle demeure cédée au Comité International de la Croix Rouge l'un de ces biens appartenant aux juifs réquisitionnés par les nazis. La maison appartenait en fait à la célèbre actrice Brigitte Helm qui n'ayant certes que peu de sympathie pour le troisième Reich, avait quitté l'Allemagne en 1935. Il évoque déjà certaines des images qui vont être développées dans les tableaux suivants : sa rencontre avec le commandant du camp, « Un hombre de ojos azules, aproximadamente de mi edad »¹¹, qu'il prend bien soin de caractériser comme un homme cultivé et affable, puis sa rencontre avec Gershom Gottfried, le « maire juif » du camp – titre conféré au représentant des juifs par les nazis à l'occasion de cette visite –, les images des amoureux sur un banc, des enfants jouant à la toupie. Il reprend de très nombreux éléments contenus dans le témoignage, soit en les livrant tels quels, soit en les altérant sciemment. Il évoque la différence de traitement entre les prisonniers de guerre qui pouvaient

9 Extrait de *Le rapport Karski*, film documentaire réalisé par Claude Lanzmann (2010). L'interview du résistant polonais Jan Karski (1914-2000) avait été réalisée par Lanzmann en 1978.

10 « Nous logions à Berlin au bord du Wannsee, la maison que le gouvernement nous avait cédée donnait sur le lac » (Mayorga 2006 : 12).

11 Maurice Rossel le décrit d'abord comme un homme jeune, puis face au scepticisme de Lanzmann, qui connaît manifestement la vérité historique mieux que lui, dit qu'il devait avoir 50, 55 ans pas plus.

constituer une monnaie d'échange ; là, Mayorga choisit de mettre en avant l'idée que pour les juifs, il n'y avait pas de monnaie d'échange :

Tú no podías señalar a un judío condenado por ser judío y decir a los alemanes: «Sé de un hombre inocente que será ejecutado si este judío es ejecutado». No teníamos nada que ofrecer a los alemanes¹². (Mayorga 2014: 300)

Il reprend certaines des affirmations de Rossel à propos des cartouches de tabac, des bas de nylon, des transistors américains, qui seuls pouvaient servir à suborner les officiers allemands ; il évoque les innombrables barrières à franchir avant d'accéder au camp, les médicaments qui servirent de prétexte dérisoire pour s'en approcher, la volonté des Allemands que le délégué fasse des photos qui puissent servir la propagande nazie, etc. Parfois, il rajoute des éléments :

La estación huele a pintura fresca. La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde¹³ (Mayorga 2014: 303).

Parfois encore, les images procèdent d'un mélange entre les informations fournies par Lanzmann et les images fournies par le film de propagande nazie. Le dramaturge ne manque pas en outre de faire résonner les nombreuses occurrences du vocabulaire théâtral pour évoquer cette incroyable mise en scène historique destinée à mystifier le monde entier quant à la réalité du *lager*.

Le deuxième tableau intitulé «*Humo*/Fumée» invite à une plongée dans une mise en abyme où le spectateur assiste aux répétitions de trois séquences destinées à abuser le délégué de la Croix Rouge. La première met en scène deux enfants qui jouent à la toupie, la deuxième, un couple formé par une jeune femme rousse et son compagnon qui s'excuse d'être sorti tard du travail et répète comme un leitmotiv : «Si sigo esforzándome, seré alguien el día de mañana»¹⁴ (Mayorga 2014: 308). Outre le caractère pathétique de l'espoir contenu dans la réplique, la notion de travail, on le sait, eut une importance capitale dans l'univers des camps nazis. On se souvient en particulier de la sinistre devise «Le travail rend libre» au-dessus de la porte d'entrée des camps¹⁵.

Dans la troisième scène, une petite fille joue avec sa poupée et lui apprend à nager. Le rythme est donné par l'alternance de trois scènes et la répétition mécanique et dissonante de dialogues qui sont repris, comme une sonnerie d'alarme intermittente, perçante, inquiétante, et qui donne toute la mesure de cette impression dont parle le délégué de ne pas avoir eu affaire à des humains

12 «Tu ne pouvais pas signaler un juif condamné en tant que juif et dire aux Allemands : "On m'a parlé d'un homme innocent qui sera exécuté si ce juif est exécuté". Nous n'avions rien à offrir aux Allemands» (Mayorga 2006: 13).

13 «La gare sent la peinture fraîche. L'orchestre, les balançoires, tout me semble étrange soudain, comme est étrange la voix du maire» (Mayorga 2006: 18).

14 «Si je continue à faire des efforts je serai quelqu'un demain» (Mayorga 2006: 28).

15 Le travail constitua en particulier la première étape d'un processus qui devait mener à l'extermination. Les documents historiques parlent de «mise au travail» de ceux qui y seraient aptes et durant la première phase du nazisme, il est indiqué que les juifs seraient exterminés par un travail intensif.

mais plutôt à des automates. Les acteurs de cette sinistre farce apparaissent comme des fantoches, des pantins manipulés par un invisible metteur en scène. La fumée qui donne son titre au tableau est ce qui brouille le regard, celui du représentant de la Croix Rouge, censé être « les yeux du monde », le nôtre peut-être si nous voulons bien, en tant que spectateurs, nous interroger sur ce qu'aurait été notre propre capacité à dissiper le rideau de fumée, à déchirer le rideau de théâtre qui voile, mais aussi qui dévoile. Car la fumée, c'est la vie qui s'en va par les cheminées des fours crématoires. Voir la fumée, c'est se condamner, comme l'a fait irrémédiablement l'actrice rousse de la première répétition qui posait trop de questions – à la fois sur la fumée et sur le bruit des trains – et qui ne reparaitra pas dans la troisième répétition où elle sera remplacée par une autre actrice « qui n'est plus rousse » précise alors la didascalie. Ne pas voir la fumée, c'est se condamner à l'indignité. La violence est là, posée comme une évidence, dans ce choix impossible, comme est là, au cœur de ce brouillage sonore et visuel, la question lancinante, intermittente, stridente, irrésolue : aurait-on eu la force de voir la fumée ?

Le troisième tableau « *Así será el silencio de la paz/Le silence de la paix sera pareil à celui-ci* » est constitué par le discours du commandant dans un espace-temps mouvant. D'emblée, ce discours va contribuer à superposer de façon encore plus explicite notre regard de spectateur à celui des membres de la délégation de la Croix Rouge :

¿Me reconocen? Sí, soy yo. ¿Han tenido buen viaje? Es un bello trayecto desde Berlín, lástima todos esos controles que afean la ruta, maldita guerra¹⁶. (Mayorga 2014: 312)

Nous sommes en tant que spectateurs, les seuls à pouvoir le reconnaître, puisque le délégué a brossé son portrait dans la première scène. Pourtant, c'est bien du voyage des représentants de la Croix Rouge dont il est question dans son monologue. Ainsi, plusieurs espaces-temps vont progressivement se superposer. Le premier correspond au récit « dramatisé » du commandant, avec pour temps référentiel réel juin 1944, où nombre de références renvoient au discours de Rossel : les remarques du Commandant du camp à propos de son accent, le fait qu'il dise apprécier son pays, etc.

Le portrait du Commandant est relativement conforme au témoignage : il s'agit d'un homme affable, distingué et cultivé. Mayorga insiste sur ce dernier aspect et multiplie dans sa bouche les références à Calderón, Corneille ou Shakespeare. Il en parle comme de ses amis, cite Spinoza et Pascal et lorsqu'il prendra en charge la mise en scène du camp factice, il se servira de sa connaissance de *La poétique* d'Aristote qu'il fera lire à Gottfried. Mais certaines répliques, appartenant au témoignage réel

16 « Vous me reconnaissez ? C'est bien moi. Vous avez fait bon voyage ? Il est joli le trajet depuis Berlin. Si ce n'était tous ces contrôles qui enlaidissent la route ; maudite guerre » (Mayorga 2006: 39).

Le pyjama rayé, une petite calotte sur la tête. Ces gens, maigres, comme il n'y a pas besoin de le dire, quoi! [...] C'était... C'était... C'était ça, c'étaient véritablement des squelettes ambulants parce qu'ils n'étaient pas nourris¹⁷,

sont transposées dans un discours monstrueusement cynique :

Ustedes han imaginado cosas terribles y creen que deben hacer algo. Les han traído aquí su buena voluntad y sus pesadillas. Hombres flacos con pijamas de rayas. También yo he tenido esas pesadillas, ¿quién puede dormir hoy en día?¹⁸ (Mayorga 2014: 313)

Puis, au milieu du monologue se produit une sorte de décrochage par rapport au temps de l'histoire et on assiste alors à un brouillage dissonant des temporalités. À l'espace-temps du souvenir, vient alors, sans l'effacer, se superposer, l'espace-temps de l'ici et maintenant où un Commandant factice, censé se trouver sur les lieux désertés de l'ancien camp, interroge et interpelle, au-delà des membres fantômes du comité de la Croix-Rouge, le spectateur contemporain que nous représentons :

¿Cómo no los he reconocido hasta ahora? Sabía que acabarían por volver, sólo era cuestión de tiempo¹⁹. (Mayorga 2014: 314)

Il s'agit, à partir du passé, de faire résonner quelques unes des interrogations majeures posées par la Shoah. Un des objectifs de « *Así será el silencio de la paz* » est de dénoncer l'idée que la culture puisse être toujours un rempart contre la barbarie, que les nazis n'étaient que des monstres sanguinaires d'exception. Mayorga a par ailleurs affirmé clairement partager les vues d'Hannah Arendt sur « la banalité du mal ». À ce propos, je voudrais citer Johann Chapoutot qui affirme que

[...] le travail intellectuel nazi ne restait pas cantonné à des revues ou à des séminaires confidentiels, mais il était massivement publicisé, par la presse, par l'enseignement secondaire, par le cinéma (actualités, documentaires et fiction), par la formation idéologique dispensée dans les organisations du parti (SA, SS, Jeunesses hitlériennes, etc.). (Chapoutot 2014: 31)

montrant parfaitement que Terezin n'est pas un cas isolé du mensonge généralisé diffusé par la propagande nazie, que c'est juste un cas exemplaire de ce que fut cette propagande. Et il conclut :

Si l'universalité et la réflexion sur les fins manquent trop dans le discours nazi pour qu'on puisse le qualifier de « pensée », on aurait cependant tort de ne pas prendre au sérieux le projet intellectuel qui le fonde: il est moins remarquable par son

17 Ces éléments sont extraits du témoignage de Rossel concernant le camp d'Auschwitz, non de Terezin.

18 « Vous avez imaginé des choses terribles et vous pensez qu'il faut agir. Ce qui vous amène jusqu'à nous, c'est votre bonne volonté et vos cauchemars. Des hommes efflanqués en pyjama rayé. J'ai fait moi-même ce genre de cauchemars. Qui peut se vanter de dormir par les temps qui courent ? » (Mayorga 2006: 40).

19 « Comment ne vous ai-je pas tout de suite reconnus. Je savais que vous finiriez par revenir, que ce n'était qu'une question de temps » (Mayorga 2006: 42).

originalité que par ses ambitions affichées de créer un univers mental nouveau²⁰ où les impératifs et les pratiques du Reich de mille ans ont leur justification propre. Plus fondamentalement, si l'on veut comprendre quelque chose au phénomène nazi, on est bien forcé de considérer cette dimension : les acteurs du nazisme ne furent pas, ou pas seulement, des fous, des sadiques, ou des démons, mais bien des hommes qui évoluaient dans un univers de sens. (Chapoutot 2014 : 31)

Les répliques du commandant qui reviennent en boucle concernant sa bibliothèque : « La gente piensa que somos animales, pero miren mi biblioteca »²¹ (Mayorga 2014 : 313) semblent se faire l'écho des paroles du philosophe. Et c'est ce « nouvel univers mental » qui permet à certains officiers allemands, dont témoigne Rossel, d'être fiers de mettre leur action au service de la noble cause du national-socialisme qui repoussa jusqu'à l'inconcevable les limites de la toute-puissance de la raison.

Nuestro objetivo final es demostrar que todo es posible. Todo es posible. Todo lo que podamos soñar, podemos hacerlo realidad. Aquí, en este mundo. Incluso lo que nunca nos hemos atrevido a imaginar. [...] Por eso, sea lo que sea lo que vayan a ver aquí, no lo cuenten. No serían creídos, y si insistiesen, serían tomados por locos²². (Mayorga 2014 : 315-316)

Toujours est-il que le discours du commandant nous somme de réagir lorsque par exemple, craignant quelque dérapage dans les rôles qu'il a intimé aux juifs de jouer, il pousse le cynisme jusqu'à affirmer :

Generación tras generación, esa gente ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero ustedes no van a dejarse engañar²³. (Mayorga 2014 : 315)

Ou bien encore lorsqu'il évoque en filigrane le rôle central joué par Eichmann dans la mise en œuvre du programme nazi :

Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte. Nuestro mayor mérito reside en haber solucionado ese problema técnico²⁴. (Mayorga 2014 : 315)

Mayorga met également en scène en scène la fascination exercée par la beauté, la culture ou bien encore l'aisance due à une haute naissance. Jusqu'à quel point

20 Nous soulignons.

21 « Les gens pensent que nous sommes des bêtes mais regardez ma bibliothèque » (Mayorga 2006 : 40).

22 « Notre objectif final est de prouver que tout est possible. Tout est possible. Tout ce qu'il est possible de rêver, nous pouvons le réaliser. Ici-bas, en ce monde. Y compris ce que nous n'avons jamais osé imaginer. [...] Aussi, quoi que vous voyiez, n'allez pas le colporter, vous ne seriez pas crus et si vous vous entêtiez, vous seriez pris pour des fous » (Mayorga 2006 : 44).

23 « Génération après génération, ces gens ont été élevés dans la dissimulation. Il y a des siècles, ces gens ont découvert qu'il n'y a rien de plus rentable que de passer pour victime. Mais vous ne vous laisserez pas abuser » (Mayorga 2006 : 43).

24 « Nous avons été les premiers à nous rendre compte qu'il s'agissait fondamentalement d'un problème de transports. Notre plus grand mérite est d'avoir résolu ce problème technique » (Mayorga, 2006 : 43).

son complexe de classe n'a-t-il pas anesthésié la capacité critique du délégué de la Croix Rouge qui revient à deux reprises dans son témoignage sur la différence de culture et de classe entre lui et le commandant du camp? Jusqu'à quel point ne sommes-nous pas les otages de nos propres frustrations?

La quatrième partie intitulée «*El corazón de Europa*/Le cœur de l'Europe» rassemble au cours de 11 tableaux successifs, l'ensemble des images que la pièce a égrenées jusqu'ici, essentiellement dans deux espaces-temps différents: celui des répétitions avant la visite, celui des commentaires après le passage de la Croix Rouge. Dans chacun de ces tableaux va fonctionner ce que Dällenbach nomme un «processus d'élucidation rétrospective» (1977) qui permet au spectateur de mieux comprendre le rôle de chacun dans la sinistre farce que le Commandant-metteur en scène fait jouer aux juifs. Ces scènes de mise au point ou de répétitions générales avant la première sont l'occasion pour Mayorga de faire rayonner une myriade de questions autour du mensonge. Pourquoi les juifs ont-ils accepté de jouer ce jeu, au sens propre, avaient-ils les moyens de s'y refuser (Gottfried pose d'ailleurs explicitement la question)? Peut-on sacrifier un innocent pour sauver la vie de quelques-uns (débat qui opposerait les sept prophètes d'Israël à la philosophie de Hegel)? Aurions-nous eu, comme Gottfried, l'illusion qu'en acceptant de remplacer ceux qui n'y parvenaient pas par d'autres, plus forts, capables d'endosser le rôle qui leur était demandé, d'œuvrer pour le bien de la communauté?

Au cours de cette mise en abyme de la mise en scène elle-même, Mayorga va jusqu'à traiter le dialogue réel (qui eut lieu entre Rossel et le commandant du camp) comme du théâtre et on assiste aux répétitions de répliques, réelles et historiques, du Commandant.

(*Actúa como si recibiese a un visitante*). Permítame, su acento... Por un momento pensé que usted era... Pero no, ¿cómo he podido equivocarme? ¿Un café? Su acento es inconfundible, me trae recuerdos muy hermosos. Me gusta mucho su país²⁵. (Mayorga 2014: 328)

Ce que le théâtre permet ici, paradoxalement, c'est de mettre en scène, non pas la vie de ces juifs mais leur non vie, leur négation fondamentale par la représentation factice de ce qu'ils ne sont pas, c'est-à-dire des êtres normaux vivant dans cette «colonie de repeuplement». Le rythme ici est donné par les ratés des répétitions, les acteurs qui «jouent mal», l'actrice rousse en particulier alors que c'est une comédienne professionnelle, Gottfried qui n'arrive pas à dire son texte sur l'horloge avec naturel, le problème posé par les acteurs en surnombre²⁶.

25 «(Il joue comme s'il recevait un visiteur). Si je peux me permettre, votre accent... J'ai d'abord pensé que vous étiez... Mais non, comment ai-je pu me tromper. Votre accent ne ressemble à aucun autre, il me rappelle de biens beaux souvenirs. J'aime beaucoup votre pays. [...]» (Mayorga 2006: 68-69).

26 Il faut savoir que le seul bémol que l'on trouve dans le rapport, historique et réel, du délégué de la Croix Rouge est le surpeuplement du camp. Pourtant, pour éviter cette

Ces acteurs miment donc une vie qui n'est pas la leur, ils incarnent un rôle qu'ils n'ont pas choisi. L'Histoire leur a à la fois volé leur vie et leur vérité, les a dépossédés de leur enveloppe charnelle; la parole qu'ils font entendre n'est pas leur parole, ils ne sont que les supports de la parole d'un Autre terrifiant, au point que plus rien ne leur appartienne plus dans l'ici et le maintenant de la représentation. On pourrait dire que cette parole factice tout à la fois les nie, les dénie et les renie. Ils ne sont que des êtres de papier dont la parole n'existe que pour mieux les anéantir, sans que personne ne s'en aperçoive. Cette parole est tributaire de l'odieux chantage qui a fréquemment été celui des nazis et qui consiste en une promesse de vie sauve pour quelques-uns, en contrepartie des services rendus.

Mayorga ne nous demande pas seulement de nous interroger sur notre propre réaction face à pareil dilemme tragique mais aussi de vivre l'expérience, de partager ce vécu, d'éprouver la non vie de cette non parole. Cette contrainte du mensonge qui est contrainte de trahison (de soi, des autres, de la vérité de l'être), outre le fait qu'elle place virtuellement les individus devant un peloton d'exécution, la mort en face et la peur au ventre, leur fait éprouver toute la vilénie fondamentale de cet alliage explosif de violence et de mensonge sur lequel repose en grande partie la possibilité de la Shoah.

Dans le cinquième et dernier tableau «*Una canción para acabar/Une chanson pour finir*», beaucoup plus bref que les autres, la mise en abyme de la mise en scène se poursuit, avec cette fois Gottfried dans le rôle du metteur en scène. Comme les acteurs ont des difficultés à se conformer au rôle, il leur rappelle qu'il suffit d'imiter la vraie vie où il est si facile de mentir :

¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez? Durante años, cada tarde, al volver a casa y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente por muy malo que hubiese sido el día. Todo el mundo ha actuado alguna vez, no hay por qué avergonzarse²⁷. (Mayorga 2014: 332)

La dernière scène, sans doute la plus émouvante est celle où il s'adresse à la petite Rebecca, dont on sait par le discours et les reproches du commandant à la scène antérieure, qu'elle seule est sortie de son rôle lors de la visite du délégué et qu'au lieu de la phrase, maintes fois entendue au cours des répétitions où s'adressant à son baigneur, elle disait «*Walter dis bonjour au Monsieur*», elle a dit «*sauve-toi, Rebecca, l'Allemand arrive*». À la dernière image, on comprend que Rebecca est la fille de Gottfried et qu'elle attend que l'un des trains du matin puisse lui ramener sa mère.

impression, les nazis, juste avant l'arrivée de la délégation de la Croix Rouge, avaient déporté vers Auschwitz plus de 5 000 personnes qui avaient été immédiatement gazées.

27 «*Qui n'a pas à jouer la comédie au moins une fois? Pendant des années, en rentrant à la maison le soir retrouver ma famille, je faisais comme si tout allait formidablement, même si j'avais eu une journée épouvantable. Tout le monde a joué la comédie un jour, il n'y a pas de quoi avoir honte*» (Mayorga 2006: 75).

Pour mener à bien son projet, la subtilité du traitement que Mayorga fait subir au matériau historique est manifeste. S'il ne s'adonne jamais complètement au mensonge, le dramaturge prend néanmoins quelque liberté dans ses choix par rapport à l'Histoire. Je relèverai essentiellement deux exemples dans sa façon d'aborder le sujet.

Premièrement, dans sa présentation du délégué de la Croix Rouge, il gomme sciemment tous les aspects négatifs d'une personnalité qui transparaissent pourtant clairement à travers l'interview de Lanzmann. Ce qui l'intéresse, c'est la dimension ordinaire de cet homme qui pourrait être n'importe qui, n'importe lequel d'entre nous, y compris lui-même. Et le personnage fictif répète ainsi à l'envi, contre la vérité historique :

Siempre me ha importado la gente... Siempre me ha importado la gente... [...] Pensé que podría hacer algo por la gente... Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno. Por eso ingresé en la Cruz Roja, porque quería ayudar...²⁸ (Mayorga 2014 : 299, 303)

Alors que dans son témoignage, Rossel affirme clairement :

[...] je ne me suis pas engagé dans la Croix Rouge internationale par, comment dire, par un esprit d'apôtre ou de monsieur qui veut aller prêcher la bonne parole, j'y suis allé simplement pour échapper à l'armée. J'étais officier de l'armée suisse et nous occupions ici les frontières, c'était un métier horriblement abrutissant et j'aurais fait n'importe quoi, n'importe quoi plutôt que de rester à faire ce travail d'idiot et c'est la raison, somme toute, pour laquelle je me suis engagé au CICR... (Lanzmann 1997b : 10)

Il raconte même la façon dont il s'est fait « pistonner » par un ancien camarade de lycée pour obtenir le poste et ainsi, selon ses propres termes, se « sortir de ce guépier militaire » (Lanzmann 1997b : 11).

Par ce travestissement de la réalité, Mayorga empêche ainsi son spectateur de juger les faux-fuyants, les contradictions (oui je savais, non, je ne savais pas vraiment) et finalement la lâcheté explicite du personnage historique. Si le dramaturge avait brossé le « vrai » portrait du Responsable de la délégation, la force de son propos aurait perdu en intensité car alors le spectateur aurait pu se mettre à distance, se sentir différent de lui et finalement s'illusionner sur sa propre capacité critique par rapport au personnage historique. Le dispositif de l'observation de ces scènes factices place finalement le spectateur, avec une rigueur quasi mathématique, à équidistance de l'identification et du rejet critique.

D'autre part, le dramaturge a volontairement épuré le décor, ne conservant que quelques images entrevues dans le film de propagande nazie, comme celle

28 « Les autres ont toujours compté pour moi, c'est pour ça que j'ai choisi de travailler à la Croix Rouge... Les autres ont toujours compté pour moi... » (Mayorga 2006 : 11). « [...] J'ai été éduqué par mes parents dans l'idée de la compassion... Je ne détourne jamais les yeux de la douleur d'autrui. J'ai rejoint la Croix Rouge parce que je voulais aider... » (Mayorga 2006 : 18).

des deux amoureux sur le banc ou du kiosque à musique au milieu de la place. Il passe complètement sous silence ce foyer de culture que constituait le camp de Terezin. Il ne va pas demander aux acteurs de jouer la musique des « vrais » musiciens du camp ni de jouer les pièces que quelques-uns des prisonniers avaient écrites dans les latrines du camp. Il va ne garder de leur réalité que la plus sinistre des farces qu'ils aient eu à jouer, devant un spectateur téléguidé, portant les œillères imposées par la violence de la situation. Il fait ainsi « résonner » le silence des victimes, d'abord parce que le dramaturge s'est toujours refusé à substituer sa parole à celle des victimes – il s'en explique au cours de plusieurs entrevues qui ont été publiées –, ensuite parce que ce silence imposé a aussi été une arme de guerre dans la machine nazie et a même, comme on sait, donné lieu par ailleurs, à de nombreuses polémiques.

Le seul moment où il donne la parole au représentant réel du camp, le Dr Epstein (dont Gottfried n'est que la transposition), il ouvre les guillemets et rapporte mot pour mot ses paroles, citées par Lanzmann :

«Theresienstadt n'assurera sa survie qu'en se mobilisant radicalement pour le travail». Ils pensaient que le travail les sauverait – dit Lanzmann, et il continue à traduire le discours d'Epstein: «Il ne faut pas parler mais travailler. Pas de spéculations. Nous sommes comme un bateau qui attend d'entrer au port, mais qui ne peut pas pénétrer dans la rade parce qu'une barrière de mines l'en empêche. [...] Seul le commandement du navire connaît la passe étroite qui mène vers le havre. Il ne doit pas prêter attention aux lumières trompeuses et aux signaux qui lui sont faits de la côte. Le navire doit demeurer où il est et attendre les ordres. Il faut faire confiance à votre commandement qui fait tout ce qui est humainement possible pour assurer la sécurité de notre existence». (Lanzmann 1997 : 77-78)

La déstabilisation que ce discours produit sur le commandant – et que Mayorga fait prononcer à Gottfried lors de la visite de la délégation – appartient à la fiction puisque le discours fut prononcé juste avant la mort d'Epstein, trois mois plus tard, mais elle rend en quelque sorte hommage à cette parole confisquée :

No he entendido eso de los barcos, Gerhard. ¿Crees que él te ha entendido? (*Silencio.*) No era un hombre de cultura. Cuando he citado a Spinoza, he tenido la impresión de que nunca había oído a ese nombre. Tocaba mis libros como si fuesen ladrillos. (*Silencio.*) «Somos un barco que quiere entrar a puerto, pero las minas se lo impiden... El capitán aguarda una señal verdadera... mientras tanto, tiene que conservar la paciencia». No, no lo has dicho así. ¿Qué querías decir? Hay veces que no te entiendo, Gerhard. ¿Era eso que llaman el humor judío?²⁹ (Mayorga 2014: 329)

29 «Je n'ai rien compris à ton histoire de navires Gerhard. Tu crois que lui a compris? (*Silence.*) Ce n'est pas un homme de culture. Quand j'ai cité Spinoza, j'ai eu l'impression qu'il entendait le nom pour la première fois. Il touchait mes livres comme si c'était des briques. (*Silence.*) "Nous sommes un navire qui veut entrer au port mais les mines l'en empêchent... Le capitaine espère un signal véritable... En attendant il doit prendre patience". Non, tu n'as pas dit ça comme ça. Tu voulais dire quoi? Des fois, je ne te comprends pas Gerhard. C'est ça qu'on appelle l'humour juif?» (Mayorga 2006 : 70).

Et un peu plus loin, il reprend: «El barco, ¿qué representa? ¿Qué significa el puerto? ¿Quién demonios es el capitán? ¿Tú?, ¿yo?, ¿él?»³⁰ (Mayorga 2014: 330).

Dans *Himmelweg*, on entend le bruit des trains, on évoque l'image de la fumée que l'on sent, que l'on ne voit pas, que l'on ne peut pas voir. On ne voit pas le mal, on n'entend pas les victimes. La mise en scène consiste en une transfiguration de la réalité invisible, en la mise en creux de l'irreprésentable. La seule façon de représenter l'irreprésentable est peut-être de remplir les mots de mensonge, de les court-circuiter par des pauses, du silence, du non-dit, des points de suspension. La construction emprunte un chemin circulaire, entre un avant et un après, un passé et un présent, en utilisant des lentilles à focale variable, qui élargissent les perspectives ou au contraire se focalisent sur le détail et la pièce travaille inlassablement sur le court-circuit strident, répétitif et obsessionnel de la parole tronquée, falsifiée, usurpée.

Mayorga affirme que «la mission de la philosophie et de l'art est de dire la vérité». Dans *Himmelweg*, il va ainsi décider de mettre en scène le mensonge car il s'agit moins de dévoiler la réalité cachée que d'approcher la vérité qui fait, pour reprendre les mots de Lanzmann, que «tel est le tragique de l'Histoire, qui interdit l'illusion rétrospective, oublieuse de l'épaisseur, des pesanteurs, de l'illisibilité d'une époque, configuration vraie de l'impossible». Cette vérité/ces vérités, imparfaite(s), complexe(s), contradictoires(s) même, c'est l'artifice du théâtre, c'est-à-dire son fondement même, qui est le plus propre à en rendre compte. «La vérité n'est pas naturelle – dit Mayorga –, la vérité est une construction. On a besoin d'un artifice pour montrer ce que l'œil ne voit pas».

Bibliographie

- Chapoutot J., 2014, «Y a-t-il une pensée nazie?», in: *Les philosophes face au nazisme. Avant, pendant, après Auschwitz*, Paris, Philo Éditions (Philosophie magazine), p. 29-31.
- Dällenbach L., 1977, *Le récit spectaculaire*, Paris, Seuil.
- Lanzmann C., 1997, *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Gallimard.
- Lanzmann C., 2010, *Le rapport Karski*, film.
- Mayorga J., 2006, *Himmelweg*, traduit par LEBEAU Y., Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Mayorga J., 2011, «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», in: *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, p. 267-276.
- Mayorga J., 2014, «Himmelweg», in: *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, p. 297-332.
- Pascal B., 1973, *Pensées*, Paris, Librairie Générale Française.

30 «Ce navire, il représente quoi? Le port, il signifie quoi? Bon sang, le capitaine c'est qui? Toi, Moi? Lui?» (Mayorga 2006 : 72).

Violencia, lenguaje y regeneración poética en Juan Mayorga: Hamelin y Reikiavik

EMILIO PERAL VEGA¹

Son varios los estudios que perfilan el papel central que Walter Benjamin cumple en la dramaturgia de Juan Mayorga, hasta el punto de que en un reciente estudio yo mismo refería la «geografía benjaminiana» que puede trazarse en su teatro (Gorría Ferrín 2012, Pastena 2012, Peral Vega 2015)². El filósofo judío aboga por una superación del lenguaje actual, dominado por una intención meramente comunicativa; el hombre, si tiene intención de seguirlo siendo, ha de buscar un lenguaje no dominado por la intención del sujeto y, en consecuencia, por un fin instrumental, sino uno más esencial que sea la traducción directa de las cosas, que busque la verdad esencial de ellas (Benjamin 2010). Renuncia, pues, a una dimensión monológica del discurso y privilegia la dialógica, pues es en la exposición de las ideas donde la verdad se manifiesta; una verdad, en otras palabras, que no se vincula al discurso lineal de un yo emisor sino a su quiebra en voces plurales. Ninguna expresión verbal encarna de mejor manera la dimensión dialógica que el teatro. Es el teatro el ámbito, precisamente, donde este proceso revelador se realiza a partir de voces diversas, pero también donde el juicio (la revelación) se suspende (se interrumpe) en tanto que su desvelamiento depende de una instancia ajena a aquellos que la figuran –el público– en un proceso de aniquilamiento sucesivo de la subjetividad.

Dos piezas, bastantes distantes en su estreno –*Hamelin* llegó a los escenarios en 2005, mientras que *Reikiavik* lo hizo en 2015–, ejemplifican la continua reflexión que Mayorga otorga al lenguaje, no sólo como depositario humanístico y posibilidad última de generar una historia diversamente rediviva, sino también, y en sentido contrario, como mecanismo para la imposición violenta de

1 Profesor titular de Literatura española en la Universidad Complutense de Madrid.

2 En este sentido, las líneas que siguen sobre *Hamelin* son una reelaboración de las ya publicadas en la edición que de la pieza realicé para la editorial Cátedra (Peral Vega 2015).

las ideas. *Hamelin* es, más allá de la dramatización de una investigación policial en torno a un caso de pedofilia, una reflexión en torno a la derrota del lenguaje como medio exclusivo de comunicación y sobre la violencia, física y psicológica, generada a partir de su concepción falsaria. Todos los personajes exhiben una incomunicación palmaria, con la paradójica excepción –tan mayorguiana como barroca– del verdugo (Rivas) y su víctima (Josemari). El primero es el único que advierte la brecha comunicativa y la necesidad de romperla: «Nadie escucha a los hijos» (Mayorga 2015a: 141); y el segundo, abandonado por sus padres a la voluntad del pedófilo, busca un medio de comunicación convulso en el dibujo, un código sustitutivo en el que se cobija la capacidad de representación emocional y humanística que el lenguaje verbal ha perdido –de forma paralela al ajedrez en *Reikiavik*, como veremos–. En *Hamelin* los diálogos se suceden para evidenciar el alejamiento progresivo de los personajes; sólo como contrapunto a esta incomunicación se explica la figura del Acotador –eco brechtiano– quien hace palabra –en apariencia redundante– las acciones que a continuación ejecutan los demás. Se trata de apuntalar teatralmente, de fijar en el tiempo poético de la palabra ajena el lenguaje muerto que encarnan los diversos personajes.

En la ecuación lenguaje-violencia que Mayorga pergeña en *Hamelin*³, creo que podemos establecer tres niveles bien diferenciados:

1. *Lenguaje violentado*. Nos referimos al proceso de desacralización y perversión al que, de manera creciente, son sometidas las palabras. Cuando el caso de pedofilia comienza a remover las vísceras del público, el Acotador detiene la acción con una doble finalidad: ironiza, en primer término, sobre el carácter elusivo y mentiroso que el lenguaje ha adquirido en nuestra sociedad y, como consecuencia, hace tambalear los parámetros éticos del auditorio que, al fin, llega a plantearse qué resulta más depravado, la manipulación lingüística de la que vamos a ser testigos o las evidencias –tan sólo apuntadas y nunca confirmadas– del presunto abuso sobre el menor. Un lenguaje, en efecto, que ha perdido su relación íntima y original con la realidad misma y se ha convertido en un medio de adornarla, evitarla y falsearla:

«Proyecto». Está hablando de un niño de diez años. «Proyecto». La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: «Escuela Hogar», «Dirección General de Protección de la Infancia», «Derechos Humanos». Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice «familia», dice «unidad familiar». No dice «Josemari», dice «paciente». Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, los niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no

3 Fue estrenada el 12 de mayo de 2005 en el Teatro de La Abadía de Madrid, bajo la dirección de Andrés Lima al frente del Grupo Animalario. El elenco estaba integrado por Andrés Lima, en el papel de Acotador, Alberto San Juan, como Josemari, Guillermo Toledo, interpretando a Rivas, Blanca Portillo, como Raquel, Javier Gutiérrez, encarnando a Montero, Roberto Álamo, desdoblado en Paco y Gonzalo, y Helena Castañeda, como Feli y Julia, si bien en diversos momentos los actores asumían identidades coyunturales.

participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar. (2015a: 150)

Un lenguaje violentado que no debe entenderse exclusivamente desde el punto de vista verbal, sino desde coordenadas visuales y acústicas, tan sólo perceptibles en la representación de la pieza llevada a cabo, en una de sus más renombradas apuestas, por el Grupo Animalario. El escenario desnudo que planteaba Andrés Lima no es más que la expresión visual de ese terreno yermo que queda tras la destrucción –teatral también– de la palabra como medio de empatía. Todo ha de construirse desde cero. Y si el teatro era sobre todo palabra, una nueva propuesta habrá de generarse, desde la palabra desnuda, ahora reconfigurada. Escenario vacío con leves sugerencias escenográficas aisladas: una puerta al fondo, un par de sillas que crean los diferentes espacios escénicos, y una jaula con ratas que conecta con *El flautista de Hamelin*, hipotexto de la pieza; y alguna de índole acústica, tal el caso de la canción *Wanna be starting something*, de Michael Jackson, acusado en 2005 por abuso de menores.

Estos lenguajes violentados generan un espectador violentado, forzado de manera continua a implicarse y a distanciarse –ficcionalizado, tras la ruptura de la cuarta pared, pasa por ser periodista en una rueda de prensa y, después, *carneaza* para un grupo de chaperos–, a cuestionarse su papel en la *fábula* y a determinar hasta qué punto es participe de ese acto de supuesta depravación ética y de evidente depravación verbal. Y es que como acto de perversión lingüística cabe calificar las palabras de Paco, padre de la víctima –«mientras Josemari está con Pablo, estás tranquilo porque sabes que no anda metiéndose en líos» (Mayorga 2015a: 123)–, que provocan la huida del escenario de todos los presentes, mientras que el público sigue sentado, callado e inútil, para rebatir la negligencia consentida de un padre irresponsable. En el cuadro 7, un nuevo acto verbal –en esta ocasión la confesión silenciosa de Josemari, que asiente ante la afirmación de Montero, «[Pablo te ha tocado] la colilla» (2015a: 129)– activa un nuevo resorte de culpabilización para el auditorio silente cuando el juez coloca delante de él las diapositivas invisibles que recrean presuntas escenas pedófilas. De forma creciente, y sin pausa, Montero *ficcionaliza* al público, convertido nuevamente en periodista callado; es así representante de una de las variantes discursivas más pútridas y perversas, pues que no siempre observa el periodismo la conexión veraz entre lo dicho y lo acaecido sino, por el contrario, la recreación morbosa de simples sospechas que alimentan a un receptor igualmente infectado de carencia ética. Y así, de nuevo, en el cuadro 10, cuando el respetable asume la función de juzgado silente, *kafkianamente* mudo, solazado tras haber encontrado un verdugo en quien proyectar toda la culpa –sobre todo la que ha amasado a lo largo de la representación–. Sin embargo, el supuesto verdugo se levanta y verbaliza un resquicio de duda –«Usted le da un monstruo a la gente y la prensa cuenta cómo era el monstruo de niño» (2015a: 141)–, muy pronto transformada en orden taxativa –«Déjele de hablar» (2015a: 141)– que marca la verdadera función del teatro: incitar a la pregunta más que encontrar una respuesta o un culpable unívocos.

2. *Lenguaje muerto*. *Hamelin* abusa de una escenografía simbólicamente desnuda que se ratifica en un buen número de acciones mimadas en las que la palabra, depauperada por unos y otros, se suspende precisamente para mostrar esa verdad que no nos atrevemos a afrontar. Si palabras certeras deben sustanciarse de una investigación judicial, lo cierto es que la elocuencia más visceral recae en el silencio: el que llena el teatro cuando los chaperos se pasean entre el público para mostrar sus encantos. Y ninguna palabra media en el coqueteo entre el Acotador, Montero y Josemari, ni tampoco en el encuentro en una discoteca de ambiente homosexual entre Gonzalo, primera víctima de Rivas y hermano mayor de Josemari, y el juez Montero. Silencio absoluto también cuando asistimos al arrebato convulso con que Josemari pinta ratas en el suelo del escenario para exorcizar tanto tormento y para, quizás, sentirse más humanamente acompañado que con los suyos.

Este «lenguaje muerto» o, si se prefiere, estas «suspensiones de la palabra» constituyen la forma más extrema de violencia que se puede ejecutar sobre la palabra humanística. Generan, en consecuencia, ya no un espectador en tensión sino un maniatado, pues en su silencio cobarde se siente definitivamente emparentado con aquellos que interpretan las escenas mudas y copartícipe, en fin, de su depravación.

3. Sin embargo, Mayorga es digno sucesor de Buero Vallejo y, por ello, el final deja abierto un posible camino a la redención. Dicho camino está representado por una tercera vía: el *lenguaje poético*, encarnado en un Montero que recupera la palabra y relata, como lo hiciera su padre en otro tiempo, el cuento de *El flautista de Hamelin* a Josemari. Retoma, así, su memoria emocional, aquella que se ha censurado en todo momento para revestirse de una fortaleza que no tiene, y la traspasa, también, a un inocente muy necesitado de afectos.

Una palabra poética por la que Mayorga postula en múltiples ocasiones como antídoto contra los diversos mecanismos de violencia que, a fuerza de ser repetidos, asumimos como normales en nuestra sociedad contemporánea. Quizás el mayor ejercicio de reivindicación esté representado por *Angelus Novus*⁴, una pieza situada en una ciudad sin nombre cuya población vive aterrorizada por una plaga que causa un número creciente de infectados. Mayorga recrea en esta obra uno de los referentes icónicos de Walter Benjamin, a saber: el cuadro *Angelus Novus*, pintado por Paul Klee en 1920 y que el propio Benjamin adquirió, cautivado por su simbología polimórfica. Para Benjamin, el *ángel* de Klee representaba, en su ambigüedad figurativa, la crisis máxima de la civilización occidental y el principio de su regeneración a partir de esta aparición mesiánica.

4 A propuesta del editor Richard Wissbach, Walter Benjamin proyectó, en el verano de 1921, dirigir una nueva revista literaria titulada *Angelus Novus*. Finalmente los problemas económicos de la editorial impidieron que la idea llegara a buen puerto. Conservamos un texto de Benjamin, «Presentación de la revista *Angelus Novus*» (1921-1922), que, al parecer, iba a aparecer en el primer número de dicha publicación (*Obras*, II/ 1, 2010, p. 245-250).

Aquellos que se encuentran con él quedan infectados, no por contacto físico sino al oír la *nueva palabra* de esta aparición: la muerte de la palabra como elemento meramente transmisivo y la necesidad, si el hombre pretende seguir siéndolo, de su renacer en una nueva, que lo infecte de conciencia crítica y lo aparte de su naturaleza adocenada.

Un esquema tripartito –lenguaje violentado, lenguaje muerto y lenguaje poético– casi idéntico puede predicarse de *Reikiavik*, último estreno de Juan Mayorga⁵. A pesar de que el circunstante de la pieza apela al combate ajedrecístico entre Fischer y Spasski, lo cierto es que *Reikiavik* cabe considerarse una aguda reflexión sobre el lenguaje, sus mecanismos de adulteración y la imperiosa necesidad de su reconfiguración poética. La condición humana se cifra en el intercambio –prioritaria pero no exclusivamente verbal–, con el otro, de forma tal que *somos* seres dialógicos, de ahí que nuestra identidad individual se convierta en una circunstancia –y no en una esencia– histórica; poco importa en este sentido quiénes eran –quiénes son, pues que el teatro comporta la inmanencia del presente– Fischer o Spasski –«hay infinitas versiones de Spasski, infinitas de Fischer, infinitas de ti» (Mayorga 2015b: 78), ni tampoco quiénes son los parias que, al modo de *Esperando a Godot*, los interpretan hoy mientras esperan la llegada de alguien que perpetúe su «diálogo»; y sí, por el contrario, quiénes somos en relación con aquel que nos completa –entendiendo esta simbiosis de *yo* y *tú* como la verdadera esencia histórica⁶–, con quien hace de nosotros la posibilidad de un pensamiento transmitido y compartido, en cualquiera de las variantes de relación lingüística –por cuanto codificada y recodificable– que se quiera: verbal, sexual o ajedrecística⁷.

Como quería Benjamin, asumir la forma de expresión de los que fueron hace de nosotros otro *yo* posible, en continua redefinición con otros *yo*es dialogantes en el hoy y en el ahora: jugar con el pasado, dialogar con él y escribir así un nuevo tiempo: «me compro libros de ajedrez, libros llenos de partidas de jugadores muertos, juego con los jugadores muertos, juego simultáneas con los jugadores

5 El 27 de marzo de 2015 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, en una producción de La Loca de la Casa y Entrecajas Producciones Teatrales, con dirección de Juan Mayorga, y un elenco formado por César Sarachu (Waterloo), Daniel Albadalejo (Bailén) y Elena Rayos (Muchacho). Citamos siempre por *Reikiavik*, con en ensayo de Fernando Broncano, Madrid, Ediciones La uña RoTa, 2015.

6 De forma muy similar se expresaba Cipión en *Palabra de perro*: «Quizá sólo seamos el delirio de un enfermo. O quizá seamos cada uno delirio del otro, mutuamente creados por el deseo de tener quien nos escuche. Acaso cada uno necesite desdoblarse para hablar consigo mismo. Acaso seamos cada uno el delirio de un perro que teme morir sin haber hablado.»

7 *Palabra de perro* podría esgrimirse también, en ese diálogo continuo que las piezas de Mayorga ensamblan entre sí, como divagación en torno a los recovecos violentos y poéticos que encierra la lengua, hasta el punto de que en ella reside nuestra dimensión más acabada. Así, en palabras de Berganza: «¿No hablar? ¡Ni hablar! Ahora sé que, si te roban la palabra, te lo roban todo. Mucho me queda por decir. Los sucesos que has oído sobre mis caminos y amos no son nada comparado con...»

muertos» (2015b: 23), dice Fischer por boca de Waterloo. Ese ayer recodificado e interpretado en diálogo –ajedrecístico y verbal– por Waterloo y Bailén –que son, en el acto creativo de la representación, Fischer y Spasski, pero también la inteligencia soviética y el presidente de los EEUU y los consejeros del jugador ruso y el padre del campeón americano... y tantos otros– supera, porque su intención es artística y pura, al lenguaje violentado y muerto que históricamente se dio y se sigue dando en el presente. Porque, en efecto, *Reikiavik* coloca sobre el tapete la hipertrofia lingüística aplicada a la educación como mecanismo de distorsión que oculta y empaña el verdadero debate de fondo sobre qué enseñar y cómo hacerlo a nuestros jóvenes: «No tiene tiempo. A segunda hora, examen oral final global. Total. Vital. No puede entretenerse comparando versiones. ¡Se juega el curso!» (2015b: 18).

Pero también muestra los resortes espurios de una de las variantes discursivas –la política– más adulteradas. El ajedrez, como código de comunicación, queda así irremediabilmente manchado, pues sobre él se cierne un conjunto de intereses que Nikolái (y Vladímir y Dimitri y Mijaíl y Vasili –encarnado(s), en un continuo vaivén de máscaras, por Waterloo–) verbaliza como forma de presión sobre Spasski. En este sentido, el ejercicio de retórica vacua que el consejero soviético realiza con Spasski como destinatario es modélico, puesto que exhibe, sin tapujos, los mecanismos de adulteración violenta de la verdad⁸; en primer lugar, la ocultación: «Dedicaremos a tu derrota en la tercera partida doce líneas en la parte baja de una página izquierda de *Pravda*...» (2015b: 66-67); en segundo término, la falsa apelación de pertenencia a un conjunto social de cuya estabilidad se hace responsable al ajedrecista: «Todos estamos juntos en esto, Boris. [...] Desde que perdió en el torneo de Candidatos, al equipo de Taimánov los tratan como apestados» (2015b: 66); en última instancia, el empleo de preguntas retóricas que conforman una amenaza pragmáticamente –Austin *dixit*– disuasoria y falsaria: «¿de verdad quieres vivir en los nueve metros cuadrados que te corresponden?» (2015b: 68), con alusión taimada a la situación económica en que quedaría Spasski si finalmente perdiera el mundial a favor de los americanos.

Las autoridades rusas representan en este sentido la perpetuación de un lenguaje fraudulento utilizado para la imposición y no para el diálogo; una variante monológica del discurso que, obviamente, se relaciona con una concepción filosóficamente moderna –habermaniana, si se prefiere– del pasado. Dicho de otro modo: los grandes personajes y acontecimientos del pasado no son sino argumentos de autoridad a los que se recurre para coaccionar e inducir comportamientos: «Lenin dijo: No hay teoría revolucionaria sin práctica revolucionaria, ni práctica revolucionaria sin teoría revolucionaria. [...] Salvo el poder, todo es ilusión» (2015b: 63). Spasski, al fin mentor de un código poético

8 De nuevo, el juicio de Cipión en *Palabra de perro* vuelve a jugar como espejo perfecto para *Reikiavik*: «Di lo que quieras, pero sin hacer sangre. No es bueno que la lengua mate a uno por agrandar a otro. Si puedes hablar sin matar, te tendré por discreto.»

(el ajedrez), contrarresta esta violencia coercitiva invocando a un diálogo humanístico con esos mismos personajes que son apelados en sentido contrario: «También dijo: “soñemos, pero con la condición de creer en nuestros sueños”» (2015b: 64).

El ajedrez, como decimos, se convierte en un código simbólico de regeneración poética entre Waterloo y Bailén, hombres ambos conscientes de su condición coyuntural, pasajera en el devenir histórico de la humanidad y, por tanto, susceptibles de asumir cualesquiera identidad y de ser sustituidos por otros tantos, a sabiendas de que el único requisito insoslayable es que el intercambio comunicativo, planteado desde las coordenadas de la honestidad y la sinceridad, continúe. Desde esta perspectiva cabe entender la sosegada retirada de Bailén, complaciente en dejar su sitio a ese Muchacho que, por obra y gracia de su entrada en el tablero de la palabra compartida, cobra nombre «histórico» de forma espontánea: Leipzig. Dotado ya de una voz humanizada puede plantear, con total solvencia, una nueva variante de la historia:

La noche antes de rendirme, salgo a la terraza con *Crimen y castigo*. Levanto los ojos al ver a alguien caminando por la orilla. No puedo distinguir su rostro, pero reconozco su modo de andar. Yo también lo veo a él, mirándome desde la terraza. Caminamos por la orilla hasta encontrarnos, caminamos juntos guiados por el ruido de las olas, en el acantilado trazamos con alquitrán un tablero. Rodeados de vientos furiosos, de altísimas olas, jugamos la partida de nuestras vidas. (2015b: 92)

Nótese que el recién llegado aprehende la carga simbólica del ajedrez como código poético, pues esgrime como variante de la historia una partida –una conversación, si se quiere– en medio de la elocuencia natural y al margen, por completo, del ruido de falsedad político. Que su nuevo nombre apele a una ciudad tan íntimamente unida a la música sinfónica como Leipzig –cuna, entre otros, de Richard Wagner– evoca en el espectador nuevos acordes ajenos a la violencia.

Bibliografía

- Benjamin W., 2010 [1916], «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre», in: *Obras*, II/1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, p. 144-166.
- Gorría Ferrín A., 2012, «Teatralidad y representación de la Historia: ética, memoria y acción superada en las obras de Juan Mayorga», *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia*, 3, p. 481-502.
- Mayorga J., 2014, *Teatro 1989-2014*, Madrid, La uña RoTa.
- Mayorga J., 2015a, *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Emilio Peral Vega (ed.), Madrid, Cátedra.
- Mayorga J., 2015b, *Reikiavik*, Madrid, La uña RoTa.

Pastena E. (di), 2012, «La forma de la memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga», in: *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporáneo*, Silvia Monti y Paola Bellomi (eds.), Alessandria, Dell'Orso, p. 23-50.

Peral Vega E., 2015, «Introducción», in: *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, p. 9-106.

Lenguajes de la violencia y violencia del lenguaje en la obra de Juan Mayorga

CLAIRE SPOONER¹

*Las palabras preparan muertes, las palabras matan.
La tortuga de Darwin, Juan Mayorga*

Violencia y lenguaje se manifiestan a través de actos. Un *acto violento* se vale de la fuerza para someter o dominar a un individuo; esta violencia puede ser tanto física –entonces se manifiesta de forma directa y visible– como verbal o *simbólica* –en este caso los efectos de esos actos de palabra violentos son mucho más complejos. La noción de *violencia simbólica* del lenguaje es acuñada por Pierre Bourdieu, quien la relaciona con los *habitus*² sociales y lingüísticos así como con la dominación de género.

Desde las obras teatrales de Juan Mayorga y escuchando las voces de los filósofos que en ella dialogan, interrogaremos los puntos de concordancia y discordancia entre violencia y lenguaje. Como en una elipse, que se dibuja con respecto a dos puntos que no tienen aparentemente ninguna relación entre sí (los focos), en el escenario de Juan Mayorga se reúnen los conceptos contradictorios de cultura y barbarie. Se cuestiona entonces el principio según el cual *logos* y violencia serían naturalmente excluyentes.

1 Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès y en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona, alumna de la École normale supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, Claire Spooner es profesora de lengua y literatura española.

2 «El *habitus* es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada –lo que, en deporte, se llama el sentido del juego, el arte de anticipar el desarrollo futuro del juego...» (Bourdieu 1997: 40). El *habitus* es una «suerte de trascendente histórico» (Bourdieu y Wacquant 1995: 83) que funciona como esquema abierto de producción, percepción y apreciación de prácticas y que se adquiere sólo mediante la práctica.

La huella del filósofo alemán Walter Benjamin hace del escenario de Juan Mayorga una *zona gris*³ donde la razón convive con la violencia. Entran en escena y en conflicto ideas, cuerpos y palabras. Conviven la materia y la abstracción, la luz y la oscuridad; se solapan varios lenguajes, a veces contradictorios entre sí. Según el crítico teatral Bernard Dort:

la représentation théâtrale ne serait pas le lieu d'une unité retrouvée, mais celui d'une tension [...] entre l'universel et le particulier, l'éternel et le passager, entre l'abstrait et le concret, entre le texte et la scène. Elle ne réalise pas plus ou moins un texte : elle le critique, elle le force, elle l'interroge. Elle se confronte à lui et le confronte à elle. Elle est non un accord mais un combat. (1980)

El teatro como «arte del conflicto» resulta ser un lugar idóneo donde interrogarse tanto sobre los lenguajes de la violencia como sobre la violencia del lenguaje. En este artículo pondremos en tela de juicio las *zonas grises* que se dibujan en los textos de Juan Mayorga, a partir de las sabias palabras de una tortuga bicentenaria, pequeño testigo de los últimos doscientos años de Historia en *La Tortuga de Darwin*: «Las palabras preparan muertes, las palabras matan» (Mayorga 2008: 39).

«Las palabras preparan muertes». Los lenguajes de la violencia en el escenario filosófico e histórico de Juan Mayorga

La tarea del arte es, según Juan Mayorga (Fernández 1999), mostrar la violencia pasada, presente o futura; escribir y reflexionar sobre ella, sobre dónde y por qué se da. En el artículo «Violencia y olvido»⁴, el dramaturgo afirma que «nunca tan urgentemente como hoy, la Filosofía debería tener entre sus primeras tareas el examen de los discursos de la violencia». En esta parte, examinaremos la naturaleza de los lenguajes de la violencia en la obra de Juan Mayorga.

«Las palabras preparan muertes», dice la tortuga Harriet: dicho de otro modo, el lenguaje prepara la manifestación extrema de la violencia contra el cuerpo. La muerte, la existencia de la no-existencia, precede al *logos* y le resiste. ¿En qué medida y cómo pueden las palabras preparar muertes? ¿Las planean, las urden, las disponen, las obvian, las aplazan, o las banalizan? ¿Las rechazan o las legitiman?

Violencia del Estado y «Estado de excepción»: ecos benjaminianos en la obra de Juan Mayorga

En *La Tortuga de Darwin*, Harriet afirma que los campos de concentración funcionan «como una máquina». La tortuga habla desde su punto de vista,

3 Con este concepto, Primo Levi se refiere al inaprensible espacio-tiempo de los campos de concentración, donde la excepción se vuelve norma, donde la violencia aniquiladora se convierte en ley hasta contaminar el lenguaje, destrozar e invalidar las categorías éticas.

4 Texto inédito, cedido por el autor.

«desde abajo», aunque «subida a un montón de gafas, porque a la gente le quitan las gafas» (Mayorga 2014: 499) y, desde ahí, desde las ruinas, describe la puesta en escena del horror, de los «rituales» y las normas que rigen el campo:

El tren frena, las compuertas se abren y a la gente la separan en fuertes y débiles. A los flacos, a los viejos, a los niños, los hacen subir por una rampa, los desnudan, les cortan el pelo y los meten en una especie de hangar. De allí los sacan en carretillas y los queman en un gran horno. Todo, desde el tren hasta la chimenea, todo funciona como una máquina. (2014: 499)

La inmensa mascarada escenificada por el Comandante en *Himmelweg* para engañar al Delegado de la Cruz Roja, enviado para comprobar las condiciones de vida en un campo de concentración, es una *mise en abyme* de la escenificación del horror reinante en los campos. El Comandante se convierte en el director de una peculiar obra de teatro; nosotros asistimos a su puesta en escena, vemos cómo cuida cada detalle de las distintas secuencias que vienen a dar cuerpo a las piezas de una compleja maquinaria. El Comandante-director, un «hombre de cultura» (2014: 301) alecciona a Gottfried sobre la complejidad de la «obra de arte»: «Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control» (2014: 319). Pero en la obra representada por los prisioneros del campo, está todo tan «bajo control» que el visitante inevitablemente sospecha algo. «Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza del mecano. Demasiado amable, demasiado culto» (2014: 303). El mecano, juguete o reloj, imágenes omnipresentes en la obra, son la metáfora de un sistema de exterminación disimulado por «palabras amables», falsas y perversas.

Mediante una utilización extrema y violenta del eufemismo, el lenguaje es usado como instrumento que permite encubrir la violencia del Estado y de la ideología que éste ensalza. Obras como el *Traductor de Blumemberg*, *El Jardín quemado*, y sobre todo *Himmelweg*, plantean el lenguaje como el aliado por antonomasia de toda forma de violencia estatal. Desde el título *Himmelweg. Camino del cielo*, está presente el eufemismo utilizado por los nazis para aludir a la rampa de cemento que, en los campos de concentración, conducía a la llamada «enfermería» –a las cámaras de gas–.

En *El traductor de Blumemberg*, Mayorga lleva a la escena el viaje de dos personas, Blumemberg y Calderón, pero también el viaje de las palabras y de las ideologías, puesto que éste tiene que traducir «la obra» de Blumemberg. En esta obra se plantea el vínculo entre lenguaje e ideología mediante la traducción y la propagación de la ideología fascista, la mistificación de la violencia y de la guerra. El libro por traducir, llamado «La Biblia de la violencia» (2014: 126), supuestamente es el «primer libro de una nueva Humanidad» (2014: 128), encarna, según descubre Calderón, «Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg» (2014: 128), es decir que encierra «la teoría en la que se sustentará el andamiaje espiritual del Tercer Reich» (2004: 68).

El filósofo Giorgio Agamben define el campo de Auschwitz como un lugar donde «el estado de excepción coincide perfectamente con la regla»⁵ (2003: 52). La violencia de Estado se encubre a través de metáforas y eufemismos, y va de la mano con una ideología fundada en una fe cegadora en el progreso, legitimando un necesario «Estado de Excepción», que se convierte en regla.

Tanto en sus ensayos como en sus obras teatrales, Juan Mayorga pone en tela de juicio las nociones de derecho y de justicia. En *El traductor de Blumemberg*, lo hace a través del personaje de Blumemberg, cuya ideología bebe de la de Georges Sorel. En ella se legitima la violencia, relacionada con «el anhelo de una justicia que no cabe en el derecho, que sólo cabe en su excepción» (Mayorga 2003a: 238). En los últimos años de su vida, Walter Benjamin emprende una lucha obstinada contra la concepción del fascismo, considerado como paréntesis o estado de excepción en una historia lineal, cuyo curso tiende hacia el progreso⁶. Para el filósofo alemán, el fascismo es la expresión de la Historia como catástrofe –no como progreso–. Y desde las ruinas de la Historia es desde donde se puede pensar el futuro: Walter Benjamin propone una lectura *a contrapelo* de la Historia, opuesta tanto al historicismo como al positivismo marxista que no ven en la historia más que la mecánica inexorable del progreso, y reivindican la existencia de un «sentido de la Historia». El filósofo alemán, al que Juan Mayorga dedica su tesis doctoral y al que da voz en su dramaturgia, invierte el curso de la Historia desde una interrupción dialéctica que rompe con el discurso dominante de los vencedores, y mira hacia el pasado para pensar el momento *actual*, y futuro.

«Las palabras preparan muertes»: teorías sobre la violencia en el escenario

Según la tortuga Harriet, «las palabras preparan muertes», nos acostumbran a ellas, y las banalizan. *El Jardín quemado* lleva a la escena los estragos físicos y mentales que generó la guerra civil española entre los individuos. En el patio de un asilo psiquiátrico están enterrados los cuerpos de doce pacientes que fueron fusilados «por error», en lugar de doce republicanos, quienes se «salvaron» a cambio de ocupar el lugar de doce «enfermos». El monólogo final de uno de esos hombres revela una visión hegeliana de la historia: «[...] (*Su índice señala al fondo de la fosa, como si eligiese a doce hombres.*) No es mi mano la que os elige,

5 La traducción es nuestra: « [...] ce lieu où l'état d'exception coïncide parfaitement avec la règle, où la situation extrême devient le paradigme même du quotidien ».

6 Juan Mayorga muestra en su tesis doctoral que las ideologías que legitiman un «estado de excepción» en vistas a un orden futuro (como la de Sorel), y las que piden la suspensión del derecho, por ejemplo a través de la huelga general, es decir, «el gesto con el que el dictador defiende el orden o el entusiasmo de los desesperados por suspenderlo» (2003a: 238), se apoyan en una misma visión teleológica de la Historia. «El anhelo de detención de la ciudad puede ser tan intenso como el de un milagro que interrumpa el continuo» (2003a: 238); la diferencia estriba en que el primero se funda sobre la noción de orden y sobre la certidumbre que el mundo está bien hecho, mientras que el segundo se identifica con la interrupción del orden, y con una visión fragmentaria del mundo.

es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir. ¿Qué vale una docena de hombres frente a la humanidad?» (Mayorga 2014: 182-183). El tema de esta obra hace hincapié en la noción de sacrificio, revoca la noción de «muertes útiles», y pone en tela de juicio la visión hegeliana de la Historia.

Como hemos mencionado más arriba, en *El Traductor de Blumemberg*, se exploran teorías sobre la violencia, las de Georges Sorel, y la de Ernst Jünger (*Sobre el dolor* o *La emboscadura*). En su ensayo «Violencia y olvido», Juan Mayorga alude a las teorías de Sorel y Jünger, quienes «ven en la violencia un factor de regeneración». Tanto Sorel como Jünger asocian la violencia a lo más auténtico de la vida, y ven en ella un factor de creación de identidad y un generador de sentido. Esta concepción utilitaria y aristocrática de la violencia corre parejas con la constitución de una «contrasociedad virtuosa»: «No sólo no tachan la violencia de inmoral, sino que descubren en ella el núcleo de una moral superior, de una moral de señores, o un valor más allá de toda consideración moral», escribe Juan Mayorga en el ensayo. Según Georges Sorel, la «violencia proletaria» no es un medio para la construcción de una sociedad emancipada de la «decadente sociedad burguesa», sino un bien en sí⁷.

En esta teoría, el sacrificio no sólo es algo necesario, sino que además tiene que ser algo «grande», magnificado, sublime. Para Jünger como para Blumemberg, los «sacrificados cobran esplendor» como comenta Mayorga en «El anciano más bello del mundo»⁸ (1999a: 3). «En mil novecientos dieciocho volví del frente con una cruz de hierro y veinte cicatrices» (Mayorga 2014: 137), dice Blumemberg. Jünger, como Blumemberg, son unos nostálgicos de la acción, de las guerras, de una violencia regeneradora: el personaje mayorguiano confía en que sus palabras den un *sentido* al dolor, a la violencia. Según Blumemberg, el sentido se tiene que buscar en un pasado guerrero⁹: el «libro» de Blumemberg, «capaz de gobernar millones de almas» (2014: 126) tiene que dar «sentido a la vida y a la muerte de pueblos enteros» (2014: 126). Este discurso obedece a una lógica utilitaria y sacrificial que legitima la violencia e invisibiliza a las víctimas.

7 Frente a esta concepción utilitaria y aristocrática de la violencia, Walter Benjamin prefiere trazar una distinción entre dos tipos de violencia: la violencia mítica y la violencia divina. Según explica Juan Mayorga en «Violencia y olvido»: «La diferencia entre una y otra radica, según Walter Benjamin, en que la violencia mítica, conservadora de Derecho, exige el derramamiento de sangre inocente, mientras que la violencia divina interrumpe el Derecho para salvar la vida inocente».

8 También apunta que Jünger, cuya obra fue elogiada por los alemanes, nunca aceptó responsabilidad alguna en el desastre alemán: se veía a sí mismo como un observador limitado a registrar la catástrofe, fue un «observador excepcional de las heridas de Europa» (1999a: 3).

9 En este personaje encontramos una suerte de Jünger: durante el viaje, observa las heridas de Europa a partir de las suyas propias, y nos percatamos de que, como Jünger, «se lanzó a aquella guerra como a un gran carnaval, como a una fiesta para el corazón aventurero» según escribe el propio Mayorga (1999a: 3).

Así, «las palabras preparan muertes», como dice Harriet, pero también las *hacen*: «las palabras matan». ¿Cómo se revela en el escenario la violencia performativa del lenguaje?

«Las palabras matan»: la violencia del lenguaje

«Ahí empieza siempre todo, en las palabras» (2014: 497), dice Harriet: en el escenario histórico y actual, político y teatral, las palabras se vuelven acción. Las obras de Juan Mayorga escenifican instantes en los que la fuerza performativa del lenguaje se convierte en un instrumento de poder y de violencia. El dramaturgo hace hincapié en la carga violenta de las palabras, que pueden «herir»¹⁰, de forma más o menos directa, generando siempre una lógica de dominación/sumisión entre hablantes.

¿En qué momentos la violencia emerge en el ámbito del lenguaje? ¿Cómo actúan la fuerza, la presión social, simbólica, económica, *en* y *entre* las palabras? ¿Se puede hablar sin dominar o ser dominado? Según escribe Ricardo Piglia en *Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)*, en el diálogo no importa «tanto qué es lo que el otro quiere decir, sino qué es lo que el otro quiere hacer con lo que dice» (2005: 8 y 9).

El teatro es un espacio idóneo desde donde observar «el funcionamiento real del lenguaje» como en una «situación de laboratorio» (Ubersfeld 1996c: 102). Entre los *actos de lenguaje* de John L. Austin, el acto *ilocutorio* tiene que ver con la intención del enunciador, contenida en el enunciado. La crítica teatral Anne Ubersfeld deduce que ese acto «construye cierto contrato entre yo y otro» (1996c: 92). A la luz de algunas obras de Juan Mayorga, estudiaremos el modo en que el lenguaje modifica y determina la relación entre los hablantes¹¹.

Lenguaje y acción. Cuando decir es hacer... daño

La filósofa norteamericana Judith Butler retoma la teoría de los *actos de lenguaje* de John L. Austin, e insiste en que el lenguaje es «el acto y sus consecuencias» (2004: 28). Según John L. Austin, «decir es hacer». Judith Butler matiza esta afirmación: si decimos que una palabra «hace» una cosa, no expresamos sólo que la palabra significa una cosa, sino que esa significación es también la realización de esa cosa: «el principio del acto performativo estriba en esa aparente coincidencia entre significar y actuar» (2004: 72). Según la investigadora norteamericana, la performatividad es un acto que se reitera (no

10 Recurrimos conscientemente a un término propio del campo léxico del cuerpo, y más adelante, comentaremos con Judith Butler el hecho de que no existe un vocabulario específico para las heridas lingüísticas.

11 En el ámbito teatral, ese contrato es doble, como la enunciación: las palabras actúan entre los personajes/interlocutores presentes en el escenario, y también fuera de él, ya que tienen un efecto sobre los espectadores/lectores.

se trata de un acto aislado), y es una interpelación social (no es una invención propia del individuo).

Dependemos del lenguaje desde el acto de nominación. Éste se repite cada vez que nos llaman (es el poder de interpelación del lenguaje según Althusser), o se dirigen a nosotros. En inglés, literalmente, «to give someone a name» significa darle un nombre a alguien. En el sentido figurado, significa insultar a alguien. Butler sugiere así que darle un nombre a alguien es también ejercer una forma de violencia hacia él, que los actos de violencia verbal (insultos) son una repetición del acto de nominación primitivo que le ha dado y continúa dándole existencia al sujeto (2004: 25).

No es baladí que en *Himmelweg*, el Comandante modifique de entrada el nombre de Gershom Gottfried, al que elige como su «ayudante a la dirección», y al que atribuye el papel de alcalde en la mascarada del campo-ciudad. El Comandante lo «bautiza» con un nombre alemán: «Gerhard», alegando que «Gershom es el equivalente judío de Gerhard» (Mayorga 2014: 317). La imposición y la repetición de este nuevo nombre recalcan la intención del Comandante de modificar la apariencia y la identidad de los judíos, tanto durante la mascarada como fuera de ella, y al mismo tiempo traduce violentamente el sentido inglés de la expresión «to give someone a name».

De este modo, Butler señala el poder ambivalente y paradójico del lenguaje, condición de la constitución del individuo en sujeto, de su existencia social, e instrumento de violencia. La performatividad del lenguaje genera una violencia «sin golpes» (Mayorga 1999b: 41). Hay varios grados y niveles de violencia lingüística, desde la frase performativa «es un niño» o «es una niña», que marca y determina el género del recién nacido, hasta las palabras que sirven para designar al otro y asociarle a un grupo de personas, a una «categoría», generando su estigmatización. Por eso la Tortuga Harriet afirma: «Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “judío”, “burgués”, “comunista”, “fascista”, “terrorista”...» (Mayorga 2014: 497).

Sin embargo, Judith Butler retoma y desarrolla la noción de «violencia simbólica» del lenguaje introducida por el sociólogo Pierre Bourdieu: según ella, «afirmar que el lenguaje hiere [...] es mezclar el vocabulario del cuerpo con el del lenguaje» (Butler 2004: 24). El vínculo metafórico entre vulnerabilidad física y vulnerabilidad lingüística revela que no hay vocabulario descriptivo propio de la herida lingüística, lo que vuelve más difícil su identificación.

Lenguaje del poder

Lenguaje, violencia y poder

Desde el lenguaje –esto es, desde el poder (empezando por el de hablar y ser escuchado)–, se preparan y se justifican actos violentos pasados y futuros. El *logos* se pone al servicio de la violencia, como se ve en *La Paz perpetua*, que escenifica un debate sobre la necesidad de la violencia de Estado para erradicar el terrorismo, encarnado por tres perros filósofos que combaten por un puesto de trabajo.

De hecho, según apunta José Luis Aranguren:

[...] una historia implacablemente realista muestra o parece mostrar que la violencia se halla en el origen mismo del poder del Estado, que es inseparable de él. ¿En qué se diferencian «violencia» y «poder»? En el comienzo, en la implantación de todo Régimen, el poder es pura y simplemente –visto desde la situación anterior– violencia. Una vez establecido, el régimen se autolegitima. Con ello la violencia desnuda, primaria, elemental deja de ejercerse [...] Pero la violencia no ha desaparecido del todo de modo que la autolegitimada violencia aparece, pura y simplemente, como *enforcement* de la Ley, como *defensa* del orden público. (Aranguren 1973: 145)

De modo que cuando es legitimada por el poder, la violencia queda plasmada en el lenguaje estatal y en el aparato jurídico del nuevo régimen. «El discurso jurídico es una palabra creadora, que hace existir lo que enuncia», según Pierre Bourdieu, quien lo compara con un enunciado performativo casi divino: aquél es «el soporte por excelencia del sueño de poder absoluto»¹² (1991: 21).

En *Cartas de Amor a Stalin*, este sueño se plasma en el personaje y en el discurso de Stalin, que sueña con un poder y un control absoluto de todo lo que se escribe y se piensa en su país. La violencia de Stalin hacia el escritor Bulgákov se manifiesta no tanto en sus palabras como en su silencio, que es una verdadera condena. Como lo expresa el propio Juan Mayorga en una entrevista: «Yo no creo que el silencio sea abstracto, sino que es tan concreto como una caricia, como un golpe»¹³. Por eso, ante las no-respuestas de Stalin a sus repetidas cartas y llamadas telefónicas, frente a la censura de todas sus obras, Bulgákov confiesa: «...mi amada patria me aniquila como escritor y como hombre. Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre» (Mayorga 2014: 241).

El lenguaje del poder en *Cartas de amor a Stalin*: una relación epistolar ambivalente

En *Cartas de Amor a Stalin*, Bulgákov dedica todas sus palabras ya no a la literatura, sino a una relación epistolar que absorbe todo su tiempo: le escribe cartas a Stalin para reclamar «su libertad como escritor». Así, se establece entre ambos una relación de dependencia recíproca, que gira en torno a palabras recitadas, repetidas, reescritas, recordadas, o silenciadas. Bulgákov se encierra en un mundo de palabras, un mundo ilusorio, hasta tal punto que «el lenguaje es precisamente aquello que le va disociando de la verdad» (Fernández 1999: 59), y de sí mismo. En cuanto a Stalin, logra imponer su ideología mediante una manipulación sádica y disimulada: por un lado, éste parece ofrecerle a Bulgákov

12 Nuestra traducción: «Le discours juridique est une parole créatrice, qui fait exister ce qu'elle énonce [...] elle est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir absolu».

13 En una de nuestras entrevistas con el dramaturgo (del año 2008) editada en el anexo (nº1) de nuestra tesis doctoral: Spooner C., 2013, *El teatro de Juan Mayorga: de la escena al mundo a través del prisma del lenguaje*, Université de Toulouse – Jean-Jaurès, 475 p.

reingreso en el redil, puestos de trabajos, y salas para representar sus obras, pero con la condición de que capitule ante su amo, de que escriba «una obra que haga feliz a Stalin» (Mayorga 2014: 253).

Juan Mayorga se interesó por la peripecia de Mijaíl Bulgákov precisamente porque le permitía explorar el tema de la relación entre poder y libertad individual. A partir de la lectura de la correspondencia de Bulgákov y de Zamiatin con Stalin (Bulgákov/Zamiatin 1991), el dramaturgo concibió *Cartas de amor a Stalin*. Así lo escribe en el ensayo titulado «El poder como lo sueña el impotente»:

Se trataba de poner en escena una violencia que no necesita campos de concentración ni pelotones de fusilamiento; una violencia sin golpes, pero de la que sólo se puede escapar en una fuga imaginaria; una violencia incruenta, pero que conduce a la autocensura, al autoengaño, a la autodestrucción. (1999b: 41)

La ambigüedad del personaje de Stalin y también su fuerza se deben a que en la obra, éste es proyectado y convocado sobre el escenario por la mente del propio Bulgákov: «Se trataba de poner en escena a un creador y su demonio. O, simplemente, a un hombre y su demonio» (1999b: 41). Por eso la mujer de Bulgákov, ella, no ve nunca a Stalin, aunque sí percibe la enajenación de su marido: «Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa» (Mayorga 2014: 244). Bulgákov queda progresivamente apartada de la relación Bulgákov-Stalin, hasta que decide marcharse (de casa y del país), llevando consigo el último manuscrito de su marido. La decisión final de Bulgákov tal vez esté presente en el silencio de la última acotación, «*Bulgákov calla*» (2014: 256), en el que oímos la resignación del escritor, pero también la posibilidad de su respuesta.

La «no resignación» de la figura femenina es un contrapunto importante en las obras de Juan Mayorga: pensamos en Rebecca y la chica del banco en *Himmelweg*, en la Mujer Alta de *Animales Nocturnos*, en la mujer de Scarpa –que sabe cantar, y se salva– en *El Crítico*. Son mujeres que deciden visibilizar la violencia («te estás convirtiendo en su esclavo», le dice la Mujer Alta a su marido), y con esta «no resignación» encarnan el gesto puro de la no violencia.

Poder (social, económico, simbólico) del lenguaje

Según matiza el sociólogo Pierre Bourdieu, el lenguaje es acción, sí, pero solo en la medida en que el hablante tiene un poder legítimo, el que no lo tiene ya puede repetir un mismo enunciado, éste no producirá jamás ningún efecto. El primero es legítimo, el segundo es un impostor. En *Ce que parler veut dire*, Bourdieu matiza y critica la tendencia formalista de John L. Austin:

Tratar de entender lingüísticamente el poder de las manifestaciones lingüísticas, buscar en el lenguaje el principio de la lógica y de la eficacia del lenguaje de institución, eso es olvidarse que la autoridad adviene fuera del lenguaje [...]. Esta autoridad, el lenguaje a lo sumo la *representa*, la manifiesta, la simboliza¹⁴. (1991: 105)

14 Nuestra traducción.

¿Cómo percibir esta autoridad que «adviene fuera del lenguaje» y se revela en él? Con la noción de *habitus*¹⁵, Bourdieu plantea una teoría del conocimiento vinculada con el cuerpo, sobre la *incorporación* de las normas. Sin embargo, según Judith Butler, Bourdieu no logra entender cómo la parte corporal del discurso se resiste y fracasa frente a las normas que lo intentan regular. ¿Cómo distinguir de manera segura al impostor del que tiene autoridad legítima? ¿Cuál es la «fuerza» de lo performativo? Eso es lo que se pregunta Judith Butler. Para la norteamericana, el *habitus* –la vida social del cuerpo– está estructurado por una forma de performatividad, menos explícita que la que opera en los ejemplos relacionados con el poder estatal, el matrimonio, etc. Según Butler, la interpelación lingüística evocada anteriormente tiene un efecto, es decir que determina la vida social del cuerpo (el *habitus*). Así, el acto performativo social desempeña un papel esencial en la formación del sujeto.

En *Animales Nocturnos*, Juan Mayorga escenifica este estrecho y tácito vínculo entre el lenguaje y la condición social del locutor. El personaje del Hombre Bajo se aprovecha de la situación del Hombre Alto, un inmigrante «sin papeles», para convertirlo progresivamente en su esclavo. Queda plasmada la «performatividad tácita del poder» de la que habla Butler, que establece las relaciones de dominación / sumisión.

Según Ricardo Piglia, «el consenso no surge del diálogo sino de la lucha y de las relaciones de fuerzas que se juegan de modo distinto en situaciones distintas» (2005: 9). La comunicación entre el Hombre Alto y el Hombre Bajo en *Animales Nocturnos* se establece bajo una relación de dominación ambigua, que de alguna manera se acaba invirtiendo: «No me gusta beber solo. No vuelva a levantarse sin mi permiso, por favor, no me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Estoy intentando ser amable. [...] Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación» (Mayorga 2014: 338). La soledad y la perversión de un hombre lo conducen a apropiarse de la vida de su vecino, aprovechándose de su situación de «extranjero»: «Entonces tenemos un secreto. Tú y yo. Compartimos un secreto», le dice el Hombre Bajo al Alto (2014: 348). El conocimiento de ese secreto hace que él será quien puede preguntar, dirigir las conversaciones, entrometerse en el espacio privado del otro. La mujer del Hombre Alto ve de lejos la primera de esas conversaciones, y dice que no los interrumpió porque «me pareció que estabais pasando un buen rato» (2014: 338). Pero donde puede haber una ilusión de diálogo libre, el «sin papeles» sabe perfectamente que tiene que contestar preguntas que él nunca podría formular, ni tampoco puede rechazar el diálogo.

De manera similar, en *Hamelin*, a partir de la escenificación de un caso de abuso hacia un menor, se elabora toda una reflexión sobre el lenguaje como lugar de ejercicio del poder. «Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma

15 Ver la nota 1 para la definición de Pierre Bourdieu. Mencionaremos aquí la de Althusser, citada por Judith Butler: «El *habitus*, son aquellos rituales cotidianos incorporados a través de los cuales una cultura produce y alimenta la creencia en su propia “evidencia”» (Butler 2004: 203). Nuestra traducción.

y cómo enferma el lenguaje» (2014: 412) dice el Acotador. *Hamelin* escenifica la tesis de Judith Butler según la que, en función de las relaciones de poder que lo determinan y lo legitiman, el lenguaje «se forma y enferma». La psicopedagoga Raquel, y el juez Montero, emplean una jerga que denota poder; su lenguaje tiene una fuerza performativa social –su voz de profesionales será escuchada como legítima para juzgar el caso del niño y tomar «la mejor decisión»–. El juez y la psicopedagoga, que acusan a la familia de Josemari de haberle dejado estar en contacto con el presunto pederasta Rivas, arman un discurso coherente, legítimo (el «lenguaje autorizado» de Bourdieu), mientras que los familiares del niño, más humildes, no encuentran las palabras para defenderse. Dicho de otro modo, «además de instrumento de comunicación, la lengua es también signo exterior de riqueza e instrumento de poder» (Bourdieu 1991: contraportada). La precariedad social de los padres de Josemari es en primer lugar una pobreza lingüística, «porque son incapaces de configurar un relato que ordene sus experiencias», según dice Juan Mayorga en una entrevista (Spooner 2013: 473).

Ricardo Piglia destaca en el texto citado anteriormente que «el Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico» (2005: 38). Este fenómeno lo pone de realce el personaje del Acotador en *Hamelin*, al comentar el lenguaje empleado por Raquel: «“Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto”. La palabra debería retumbar en el escenario» (Mayorga 2014: 412). «Proyecto», «paciente», «unidad familiar», son palabras que evidencian que el lenguaje de Raquel «es aparentemente neutral, pero sirve sus intereses» (Spooner 2013: 460) y reduce la posibilidad de la respuesta, del diálogo, de la crítica.

Al fin y al cabo, Juan Mayorga nos muestra que la violencia acecha permanentemente, ya sea en la relación de un hombre con el Estado (*Cartas de amor a Stalin*), con un amigo (*Animales Nocturnos*), con su familia, o entre el mundo de los niños y el de los adultos, supuestamente «protectores» (*Hamelin*). «Se puede matar moralmente todos los días de su vida a un hombre simplemente ejerciendo una latente violencia», afirma Juan Mayorga en una entrevista (Fernández 1999: 59). Como lo hemos tratado de mostrar a la luz de los escritos de Judith Butler, la obra de Juan Mayorga hace hincapié en que la vida social está contaminada de momentos en los que hay alguien que está intentando imponerse sobre el otro y aniquilarlo. En el ensayo «El teatro es un arte político», el dramaturgo pone de realce la lógica binaria que rige las relaciones sociales y políticas: «[n]os están educando para dominar o para ser dominados; para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir» (2003b: 10). Esta educación se propaga en los *habitus* sociales, y lingüísticos: «Lo que uno puede decir, lo que uno incluso se atreve a pensar con palabras, lo que uno se atreve a preguntar está coartado por relaciones de poder de cualquier signo, no hay una verdadera comunicación libre, un verdadero intercambio libre» afirma el autor (Spooner 2013: 477).

La violencia aboca al abismo

La puesta en escena de lenguajes de la violencia y la dramatización de la violencia del lenguaje en la obra de Juan Mayorga nos llevan a pensar en la noción de límite –el límite de la existencia (muerte), la aporía del lenguaje y de lo visible (silencio)–. Según Juan Mayorga, «en el campo, la filosofía enmudece, si es que no es capaz de aprender a hablar otra vez»¹⁶. El filósofo que se arriesga a pisar Auschwitz experimenta la «fragilidad de su oficio»: los límites de la razón pura, los límites de lo pensable, de lo decible.

La escritura y la representación teatral de los campos de concentración (*Himmelweg*), de la guerra (*El jardín quemado*, *El traductor de Blumemberg*), del terrorismo (*La paz perpetua*), de distintos tipos de violencia –jurídica, estatal, moral y social– (*Animales Nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin*) constituyen un gesto filosófico: el de la confrontación con los límites. Al espectador/lector del teatro mayorguiano se le invita a experimentar humildemente algo parecido a lo que Gilles Deleuze llama la «desterritorialización»¹⁷: viajar hacia sus propios límites, los de la humanidad y de la razón.

Dicho de otro modo, la violencia aboca al abismo, al límite, al silencio. Tal vez nos pueda ser útil mencionar la distinción terminológica entre violencia y brutalidad que propone Marie-Thérèse Mathet en *Brutalité et représentation*: la violencia pertenece al ámbito de lo simbólico, del lenguaje, de la representación, mientras la brutalidad se refiere a lo Real en el sentido lacaniano, es decir lo incomprendible (2006: 8), aquello que se manifiesta en la aporía del lenguaje (Barthes 1957: 105). Así, el término «violencia» remite a lo que hemos llamado los «lenguajes de la violencia», es decir, aquellas palabras que preparan muertes, las teorías sobre la violencia que la legitiman y le dan un valor simbólico, un sentido. Según René Girard, la violencia siempre forma parte de un sacrificio y constituye una escenografía, en la que cobra un sentido. Al contrario, la brutalidad es invisible e indecible: es un hueco, es ese vacío en torno al que se construye el arte. Estaba ahí *antes* del lenguaje, y permanece *después*, como residuo que se resiste a la significación, fuera del lenguaje. Es lo que desde el cuerpo resiste a las normas sociales, lingüísticas, a lo que aludía Judith Butler.

La brutalidad está siempre presente de forma latente en la obra de Mayorga como aquello que escapa al lenguaje y al control, como algo incomprendible que tiene que ver con el cuerpo, con la muerte y con la capacidad performativa del lenguaje de hacer que la muerte sea. La brutalidad es también una pregunta, un conflicto irresoluble que nos mantiene en estado de alerta permanente. Por eso la dramaturgia de Juan Mayorga, fiel a la visión benjaminiana de la Historia,

16 Texto inédito del dramaturgo de presentación de la obra de Reyes Mate: *Por los campos de exterminio y Memoria de Auschwitz*.

17 Es un concepto creado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *L'Anti-Œdipe*: «Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis» (Deleuze y Guattari 1972: 162).

escenifica los momentos de conflicto y de crisis. Como lo expone la investigadora Gabriela Cordone, para Walter Benjamin, la discontinuidad permite pensar el pasado en sus vínculos con el presente: «en el instante de un relámpago, todo el pasado acude al presente y lo ilumina» (Cordone 2011: 112). Precisamente desde ahí, desde la violencia de unos paisajes en ruinas, es desde donde se puede pensar el futuro. A propósito del filósofo alemán, Juan Mayorga escribe:

La suya no es tampoco una imagen pesimista de la historia. En la narración del pasado encuentra una –pequeña– posibilidad para la emancipación: el recuerdo del pasado fallido es fuente de esperanza para la actualidad. [...] Las fuentes de sentido son descubiertas por Benjamin en las fallas del pasado. [...] El carácter fragmentario del texto es coherente con esa paradójica contemplación de las ruinas. (2003a: 78)

En la *Tortuga de Darwin*, Harriet recuerda al «Ángel de la Historia» de Walter Benjamin, que contempla las ruinas de la Historia, y no puede apartar la vista de las catástrofes de las que ha sido testigo:

De pronto, todo vuelve: el brillo del Danubio un veintiocho de marzo, los ojos de un guapo muchacho en Ponte Vecchio... Y también cosas malas, cosas que hace daño recordar. Ahora sé que para vivir hay que olvidar, y cuando se ha vivido mucho hay que olvidar mucho. De golpe, siento el peso de tantos muertos. Todos esos muertos, yo los llevo dentro. (*Silencio.*) (Mayorga 2014: 499)

La tortuga benjaminiana se siente en deuda con los muertos de la Historia, nos invita a recordarlos, a escuchar su silencio. Nos guía, tenaz, urgente y humildemente ante el precipicio de la brutalidad y el límite. El universo dramático de Juan Mayorga plasma (sin llegar a fijarla nunca) la *zona gris* de Primo Levi, convirtiéndola en un lugar de resistencia a cualquier lógica binaria, a las oposiciones vencedor/vencido, o pasado/futuro, y a la violenta política de neutralización del lenguaje y de las conciencias. Con la brutal interrogación del espectador/lector se abren escenarios *absolutamente otros*, que dibujan una «tercera vía», «lugar[es] para la crítica y para la utopía» (Mayorga 2012: 86).

Bibliografía

- Agamben G., 2003, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot.
- Aranguren J.L., 1973, «Sobre la evitabilidad o inevitabilidad de la violencia», in: *El futuro de la Universidad y otras polémicas*, Madrid, Taurus ediciones.
- Barthes R., 1957, «Photos-chocs», in: *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Bourdieu P., 1991, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Poitiers, Fayard.
- Bourdieu P. y Wacquant L., 1995, *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*, México, Grijalbo.
- Bourdieu P., 1997, «El nuevo capital», in: *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

- Bulgákov M. y Zamiatin E., 1991, *Cartas a Stalin*, Víctor Gallego (trad.), Madrid, Grijalbo.
- Butler J., 2004, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Cordone G., 2011, «*La Tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga: Hacia una lectura benjaminiana de la Historia», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, 37.2, p. 101-114.
- Deleuze G. y Guattari F., 1972, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit.
- Dort B., 1980, «*Le Monde du dimanche*» (12 octobre).
- Fernández J.R., 1999, «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280, p. 54-59.
- Mathet M.-T., 2006, *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan.
- Mayorga J., «Violencia y olvido», artículo inédito.
- Mayorga J., texto inédito de presentación de *Por los campos de exterminio y Memoria de Auschwitz*, de Reyes Mate.
- Mayorga J., 1999a, «El anciano más bello del mundo», *El Cultural*, 3.
- Mayorga J., 1999b, «El poder como lo sueña el impotente», *Las puertas del drama*, 41.
- Mayorga J. y Mate R., 2000, «Los avisadores del fuego», *Isegoría*, 23, p. 45-67.
- Mayorga J., 2003a, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Rubí (Barcelona), Anthropos.
- Mayorga J., 2003b, «El teatro es un arte político», *Primer Acto*, 297, p. 10.
- Mayorga J., 2004, «Estatuas de ceniza», conferencia impartida en la Universidad de Málaga, publicada en edición bilingüe en *Altra cenere*, Florencia, Aliena Editrice.
- Mayorga J., 2012, «Teatro y cartografía», *Boletín Hispánico Helvético*, 19, p. 86-87.
- Mayorga J., 2014, *Teatro 1989-2014*, Segovia, la uña RoTa.
- Spooner C., 2013, *El teatro de Juan Mayorga: de la escena al mundo a través del prisma del lenguaje*, Université de Toulouse Jean-Jaurès [inédita].
- Ubersfeld A., 1996a, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.
- Ubersfeld A., 1996b, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin.
- Ubersfeld A., 1996c, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.

La violencia espacial

Escenario del teatro de Juan Mayorga

REFUGIO CHÁVEZ RAMÍREZ¹

¿Por qué discutir el teatro desde la política (y lo político)? ¿Por qué no? El teatro surge del acontecer social. Y, como (casi) toda manifestación artística, es una expresión simbólica de reclamos políticos, evidentes o no. El teatro es pues una manifestación política, y, en tanto lenguaje, materializa experiencias y evidencia concepciones frente y sobre el mundo (Arrieché, 2012). Como lo afirma Dubatti (2007: 162): «el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten, encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo». Una pieza teatral es una práctica política, testimonio del arte y la política, de todo aquello que puede suceder al seno de una sociedad, como la violencia. La violencia política y la política de la violencia son objeto de discusión en este texto, en particular las formas en las que dichas violencias se repiten a lo largo del planeta (lo que puede denominarse «democratización de la violencia»). La violencia, consideramos, implica la acción lesiva de un individuo sobre otros. El uso de la fuerza (física, verbal, simbólica) en conductas o situaciones que provocan, o amenazan, un sometimiento (físico, sexual o psicológico) al individuo (incluido el yo) o a la colectividad (Blanco 2001: 10), o limitan sus potencialidades presentes o futuras (Galtung 1995).

Por ejemplo, desde fines del siglo pasado y en lo que va del presente, podemos pensar que las situaciones violentas utilizan ciertos modelos y medios de una manera más común². Tras dichos modelos, se esconde siempre el

1 Doctor en gobierno y administración pública por la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset. Actualmente es lector de español en la Universidad de Estrasburgo y es miembro del equipo de investigación CHER en la misma universidad.

2 Aquí cabe mencionar la muerte «sanitaria» o tecnificada –drones–, la espectacularización de la muerte e incluso su difusión audiovisual en tiempo real.

argumento de un objetivo o fundamento moral, la lucha, el conflicto, la opresión y posterior violencia se derivan de una visión que logra imponerse sobre otra. Lo sorprendente es que avanzado el tiempo, la violencia sigue siendo cotidiana para muchos habitantes, sea por medios tradicionales (asesinatos, robos, violencia de género, violencia estatal, etc.), o por medios creados en las nuevas condiciones neoliberales³.

La violencia, consideramos, se dispersa cada vez más y rompe las estratificaciones sociales, la sociedad interioriza y reproduce los comportamientos violentos, en ocasiones creando nuevos. Este contexto conforma el escenario espacial del que se nutre la obra de Mayorga, de ahí que nuestro objetivo sea mostrar una rápida descripción de los factores que han propiciado o favorecido que la violencia sea el nuevo ocupante político del espacio.

La violencia como base fundacional del Estado de derecho

La llegada de la modernidad trae consigo la creación del Estado-nación (base legal y de gobierno para una población dentro de límites territoriales), esta institución se encargará de regular y de crear/eliminar las relaciones sociales de comunicación y determinación a fin de mantener el orden social, garantizar la educación y la salud y unificar la cultura (Sermeño 2000: 296-297). La posterior aparición de un sistema de leyes e instituciones dará origen al Estado de derecho, con lo cual, el derecho deviene principal instrumento de gobierno (base y límite de acción), guiando, además, la conducta humana y demandando que los poderes de las instituciones lo interpreten y apliquen congruentemente (Raz 1985). Este aspecto es muy importante porque violencia y derecho corren paralelos.

Para Benjamin, la violencia se une al derecho en dos variantes. En la primera la violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. La segunda es una forma mítica, simple manifestación de los dioses, de su voluntad y, sobre todo, de su ser (Benjamin 1998: 32). Agamben considera que ésta se aplica directamente desde un Estado soberano sobre la vida biológica, aísla al ser humano de lo que hay de corporal, le despoja de su vida política y se convierte en lugar de excepción, de imposición violenta de los vínculos políticos (Serratore 2010). Para Derrida, la violencia es antecedente de todo derecho. Hacer la ley supone una violencia que no es justa o injusta en sí misma: hay una violencia neutra o espectral detrás de todo acto jurídico, la justicia es un suceso no violento que, sin embargo, no puede borrar la violencia originaria (Pereyra 2011: 34). Así, vemos en estas posturas que las instituciones de la modernidad se originan en la violencia (vía el derecho que marca y ordena los espacios público y privado), permitiéndole a ésta permanecer en los entramados jurídicos contemporáneos, y a éstos, al ser aplicables en un territorio, obligar a

3 Como el *bullying*, reflejo de la violencia estructural de la sociedad, aterrizado sobre un grupo de la población particular: los adolescentes –nuevo segmento de la población creado a la llegada de la modernidad tardía–.

los sujetos dentro de él a ser persuadidos por la norma o coercionados por una sanción⁴. Evidentemente, dicha violencia es la base fundacional del Estado, y, aunque vinculada, está fuera del foco creador de la violencia generada al interior de las democracias. Es decir, la violencia que funda el Estado de derecho no es la causante de aquella que se origina en los estados dictatoriales, por ejemplo, ni la violencia policial de muchos países occidentales es consecuencia de aquellos fenómenos que han dado fundación al Estado moderno, el desarrollo de estos nuevos tipos de violencia son originados, más bien, en una base neoliberal que opera reconstituyendo completamente las estructuras de interacción social.

El liberalismo, diseminador del germen de la violencia

El liberalismo aparece en el siglo XVIII y permite la entrada de la economía en el Estado, marcando un cambio profundo en la forma en la que éste se organiza. El liberalismo busca permitir el «desarrollo natural» de la economía de mercado a través de la libertad e igualdad, desde las que se desarrollan herramientas, materializables en las instituciones, aplicables para asegurar su propia reproducción. Dos de ellas destacan: a) la sustitución del factor subjetivo (trabajador) por el objetivo (medio de producción), desvalorizando lo vivo frente a lo no vivo, constituyendo un detrimento creciente de la vida y una deshumanización del trabajador (Marcuse 1993: 303); y, b) la imposición «dentro de cada empresa de un sistema anárquico de concurrencia que engendra el despilfarro más desenfadado de medios sociales de producción y fuerza de trabajo, obligando además a sostener un sinnúmero de funciones inexcusables, perfectamente superfluas» (Marx 1978: 443). Para Marx, la diferencia específica entre los individuos (sujetos que intercambian) se borra sistemáticamente en la esfera de la circulación (base del modo de producción capitalista); estos aparecen en una relación de total igualdad entre sí (indiferenciables) y libertad (sin ella no puede existir el libre intercambio). Este sistema comercial avanza hasta los albores del siglo XXI, con nuevos procesos de manufactura, a una forma industrial orientada a la producción y al ensanchamiento y expansión del mercado para satisfacer las demandas de centros urbanos cada vez más grandes, originando los modelos fordistas de producción en masa.

4 El derecho vive con la paradoja de controlar la violencia legitimándola y reproduciéndola. Esta paradoja, según Rivera (2003), se nutre de tres realidades básicas: 1) la violencia se encuentra en el origen de muchos ordenamientos jurídicos modernos (revoluciones, rebeliones, guerras civiles, ocupaciones militares, imposiciones, etc.) y en muchos casos la convierten en motivo de gloria para la experiencia comunitaria; 2) las sociedades modernas necesitan disciplinar la violencia para mantener el orden (no eliminarla totalmente, sino someterla a la racionalidad de quienes están al mando y dictaminan quién puede usarla, cuándo, cómo y por qué motivos); y 3) el derecho depende parcialmente de la violencia para lograr su eficacia, es decir, no puede eliminarla en su totalidad, pero tampoco depender estrictamente de la persuasión.

Con la llegada del liberalismo el Estado pierde, paulatinamente, sus capacidades e instituciones (mismas que garantizaban derechos ciudadanos), haciéndolo incapaz de fijar los términos y límites del actuar de entes económicos sobre los individuos, sobre su cuerpo mismo, pues éste es la base originaria de la riqueza y de toda política monetaria. Como dice Napoli (2014), «la primacía de la economía en la política supuso una relación social violenta donde todo individuo que no se discipline o someta es sujeto de una violencia física mayor y más directa (desde infracciones económicas y cárcel, hasta ataques directos que atentan contra su integridad o causan su muerte)».

También trajo consigo una serie de transformaciones socioculturales (la masificación de la cultura). El progreso tecnológico abarató la producción de infraestructuras (casas, edificios y obras viales que se producían de igual manera) pero también de servicios culturales (prensa, música y medios como las películas y la televisión), permitiendo el desarrollo de una cultura para las masas, usada como forma de control: al ser impuesta desde arriba hace pasiva a su audiencia, limita su elección entre consumir o no⁵. Una de las implicaciones fue la atomización de las sociedades, el aislamiento y la eventual caída en el dinamismo social (Núñez 1978: 26)⁶. El individuo es sustituido por la masa, conjunto amorfo de personas, donde cada ser humano se integra indiferente y despersonalizadamente⁷ (Álvarez 2013: 64).

Democracia y violencia

En estas condiciones, el modelo organizador de la sociedad (democracia) ya no implicaría la negociación de los individuos/actores, sino el ejercicio del poder y la violencia. En teoría, la democracia permitiría a los actores de un territorio la negociación, propuesta y realización efectiva de sus demandas y derechos (generación de ciudadanía) (OAS y PNUD 2010). Sin embargo, ésta:

- Reposa sobre el principio de desigualdad (económico-política): un gran porcentaje de la población se encuentra en franca desventaja respecto a un grupo particular (a nivel global, el 45% de la riqueza, y la consecuente toma de decisiones, se concentraba en 0.7% de la población global (*El País* 2015)).
- Es capaz de definir la violencia: según Dumouchel (2012: 119), las democracias pueden distinguir entre violencia política y el resto de la

5 Desde luego que, frente a este escenario, aparecieron las contraculturas en distintas disciplinas, sin embargo, dado el limitado alcance, no pueden aquí ser comparadas con el alcance de dichos progresos tecnológicos.

6 Klossowski (1972) considera que ello provocó que tanto la conciencia crítica y reflexiva como la posibilidad de rebelión fueran severamente limitadas.

7 Dos características suyas lo corroboran: la uniformidad (que alude a una igualación en el sentido de la «necesidad de ser igual a los demás», de pertenecer a un grupo) y el anonimato (vinculado a la despersonalización, y conformado en un escenario donde nadie se conoce y en que el individuo desee perderse).

violencia. La primera deviene legítima por haber ocurrido. Un acto violento es político si gana legitimidad (por ejemplo, un ataque con drones en Medio Oriente que causa pérdidas humanas civiles gana legitimidad ante la población porque así lo decide un gobierno). Y la legitimidad, que hace la diferencia entre violencia «buena» (legítima y justificada) y «mala» (crimen⁸), se otorga por un Estado (o un actor con mucho poder sobre determinado territorio y su(s) comunidad(es) política(s)) que ostenta el monopolio de la violencia legítima. Mantener dicho monopolio necesita que se dicte a todos la diferencia entre la violencia buena de la que no lo es (legitimándola). La violencia política libera a los agentes de su propia violencia sin tener que cometer ningún acto de violencia. Cuando una persona asimila el discurso sobre el terrorismo o sobre la xenofobia, la violencia cesa de ser percibida como tal, se convierte en legítima a los ojos de todos⁹ (*ibídem*).

Por ello, una de las formas que tiene el sector poblacional vulnerado/vulnerable de hacerse visible/visibilizar es la violencia. Así, se enfrenta lo que denominamos (Chávez y De la Cueva 2015) como «democratización de la violencia»: uso de ésta por cualquier actor (sociedad civil, el Estado y su cuerpo de instituciones, actores económicos privados, sindicatos, etc.), pero no necesariamente todos, para acceder a la política institucional, modificar el orden actual y utilizar el poder a su favor. Por medio de acciones o manifestaciones físicas y simbólicas con las que se atenta contra objetos físicos (individuos, instituciones, infraestructuras o instituciones) e inmateriales (el contenido de las constituciones, el diseño de las instituciones, las formas de acción de los cuerpos de control estatal, las políticas públicas, las acciones sociales). No es que la violencia devenga regla o ley general, sino que toma lugar una acción conjunta, resultado y creadora de las alianzas entre actores en la búsqueda de sus objetivos (Kalivas 2003: 487). Es un fenómeno que opera en diferentes campos (ideas, comportamientos y relaciones)¹⁰, que actúa como causa/efecto, que se modifica y

8 Cada régimen político (democrático o no) tiende a etiquetar a algunos de sus oponentes como criminales (ya sea el terrorismo islámico para las democracias occidentales, los activistas ambientales en México, las autodefensas en territorios en conflicto, etc.) más que ser considerados como oponentes políticos legítimos. Esto no se encuentra vinculado, de ninguna manera, a la homogeneización de los actos de cada actor, sencillamente nos remite al poder de las democracias para asignar legitimidad a sus actos y decisiones.

9 Desde luego que la postura de la víctima no reconoce la violencia como legítima, en este sentido, quien tiene el monopolio perseguirá dos estrategias: intentar que la víctima (o el resto de su clase) esté de acuerdo con la violencia que sufre (que la legitime) y exportar la violencia del Estado fuera de su dominio donde se define el monopolio (guerras de conquista y colonizaciones) (Dumouchel 2012: 123).

10 *Ideas*: los individuos generalmente adquieren creencias, conceptos, reglas, metas y valores de sus ambientes, estos dan forma a sus propios impulsos (y a los mutuos). *Comportamientos*: en ellos se canaliza la autonomía de los motivos, impulsos y oportunidades; y, *Relaciones*: transacciones que involucran cierto grado de negociación

es modificado por los vínculos sociales, las estructuras y los procesos. En síntesis: la violencia conforma un escenario espacial *ceteris paribus* donde los actores se desenvuelven y procuran manifestarse políticamente para alcanzar sus objetivos.

El espacio en el contexto actual

Desde hace poco más de un siglo se han derrocado paulatinamente las barreras espaciales que limitan la producción de riqueza y la acumulación de capital, mediante innovaciones tecnológicas en comunicaciones (ferrocarril, telégrafo, radio, automóvil, etc.), producción, comercialización e intercambio de bienes y servicios, generando la impresión de que el capital se puede reproducir en ausencia de su relación con el espacio. Eventualmente, se ha logrado implantar en la mentalidad social la idea del espacio como mero contenedor inerte, aislado sin relación con el tiempo y los fenómenos sociales¹¹. Las prácticas culturales, económicas, ecológicas y sociales de esta visión ayudaron a excluir las raíces territoriales y a suprimir el movimiento de los individuos, conminándolos a ser sólo ecos de las reivindicaciones económicas¹² (Beltrán 2013).

Sin embargo, el espacio nunca desapareció, ni perdió su importancia y complejidad. Por el contrario, encierra en sí las vivencias individuales, cobra vida propia al interactuar con un individuo, puede limitarle o condicionar su comportamiento. Es un espacio ontológico que define la cotidianeidad, al ser conocimiento, discursos, regulaciones, actuaciones y representaciones, y ninguna forma de producción puede abolir un lugar dado que las vivencias son personales, diferentes, un espacio es un fractal.

A lo que asistimos, es más bien a una reproducción del espacio, resultado de una lucha política. La mercantilización de los sectores públicos¹³ ha hecho que el

y creatividad entre personas y grupos (más allá de ideas y comportamientos) por medio de las cuales los humanos desarrollan sus personalidades y prácticas (Tilly 2003: 5).

- 11 La liberalización económica no abolió el espacio de nuestras vidas, sino el interés hacia él. Bauman (2009) considera que actualmente vivimos un estado de revolución permanente que no permite anticipar el futuro (el otro absoluto), planificar o hacer análisis sobre el presente, propiciando que los mecanismos sociales sean insuficientes para describir los espacios (sus características y composición), deviniendo entonces indefinibles.
- 12 Las ciencias sociales (y las humanidades) han estado influenciadas por esta visión y han reducido el análisis del espacio a una descripción física, olvidando el papel de las relaciones e interacciones individuales/comunitarias humanas en la construcción de un mismo espacio. El acercamiento predominante es una división radical entre la realidad física que desarrollan los cuerpos en el espacio y su medición en el intervalo de tiempo en que los fenómenos o las interacciones entre los cuerpos ocurren (Beltrán 2013:140).
- 13 Transformación radical, dice Harvey (2004), posible por el proceso de financiarización (la expansión masiva de instrumentos y mecanismos financieros especulativos), en especial, la gestión y manipulación de la crisis (como el uso de la deuda para despojar

Estado de bienestar diese un vuelco hacia su militarización y el control social: si antes la producción industrial absorbía el excedente demográfico, ahora se aísla y neutraliza (de ahí el auge de las prisiones) para evitar los levantamientos y las rebeliones, razón que explica el enañoamiento de la justicia contra los pobres (que, fuera del estado de bienestar europeo, desconocen las ayudas sociales). Los Estados, ocupados por lógicas neoliberales, manipulan el espacio en formas novedosas como la guetización de las comunidades (comunidades cerradas o aisladas del resto de la estructura urbana), la vigilancia electrónica de las plazas públicas, las campañas de miedo destinadas a atemorizar/seducir poblaciones (Fox News, como ejemplo de una campaña de miedo permanente), etc. Espacios como las urbanizaciones son cada vez más cerrados hacia afuera (controles migratorios) y dentro de sí mismos (fronteras móviles: policías y sistemas de vigilancia), creando extraños en el plano interno y el externo. Son industrias masivas de extraños. En el capitalismo, el extrañamiento es patrón normal y casi-universal de las relaciones humanas (Iborra y Tosarelli 2014: 5).

Para el poder neoliberal no existe el espacio porque es capaz de fluir, de desprenderse de todos los aspectos de las relaciones humanas. El impacto que ello tiene, refiere Castells (1995), es una creciente igualación comercial de los espacios habitados en el globo (franquicias y demás), fomentando la homogeneización cultural y vital (lo que Ritzer (1996: 167) denomina macdonalización), dando forma a nuestra concepción de las relaciones sociales y la ocupación de los lugares¹⁴. Estos espacios, dice Augé (2000: 84), son «no-lugares», porque no son en sí mismos lugares antropológicos ni integran los lugares anteriores, sólo expresan el individualismo, la precariedad, lo provisional y lo efímero. Resumiendo, esta supuesta «desaparición» del espacio no es más que la nueva forma de control del yo en una etapa de acumulación por desposesión (privatización de los bienes comunes); la personificación de un régimen político violento. Analizaremos la violencia a través del espacio en las sociedades contemporáneas, y desde ahí revisitaremos la obra de Mayorga.

de su riqueza a las economías vulnerables y enviarla a los más poderosos). Con este, se invierte en la economía especulativa (divisas, deudas, acciones), no en la producción, desplazando el trabajo por el capital, desinvirtiendo en los barrios urbanos, regiones, naciones y continentes enteros, precarizando el empleo, destruyendo el medio ambiente, generando disturbios y eventuales conflictos armados. Este sistema ha creado un «excedente» masivo de población: desempleados, marginados, pobres y desposeídos (proletariado paria, según Davis (2004)). Los Estados responden a este «exceso» con más exclusión, criminalización y políticas anti-inmigrantes, a menudo con el apoyo de fuerzas privadas.

14 Debord (2009: 77) afirmó que cuanto más un lugar se deja a la libertad de juego, más influye en el comportamiento y más grande es su fuerza de atracción (por ejemplo, Mónaco o Las Vegas).

El espacio y la violencia

Los espacios (construidos o imaginados) son uno de los elementos más estables de la vida cotidiana, pues no sólo conforman un fondo inerte o neutral, sino que influyen en los patrones y formas de convivencia social, son relevantes para la producción y la construcción de comportamientos. Éstos, sostiene Foucault (1979: 148), «proporcionan posiciones fijas y permiten la circulación; forjan segmentos individuales y establecen vínculos operativos; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos, y también una mejor economía de tiempo y el gesto».

Frente a la crítica de la pasividad social de esta perspectiva (los individuos son entes pasivos, los espacios actúan sobre ellos pero no a la inversa), De Certeau (1984: 117) propone distinguir entre «lugar» y «espacio». Un lugar es un espacio construido, estable como todas las formas físicas, mientras que un espacio es un lugar practicado¹⁵. En este sentido, son los espacios, no los lugares, los que pueden llegar a afectar las interacciones sociales y generar conflictos (especialmente si implican la asignación de los escasos recursos o la visualización de determinados tipos de status social). Un cierto grado de violencia siempre ha estado conectado a imperativos territoriales que implican la definición y defensa del espacio, así como las nociones de pertenencia y exclusión. La violencia puede asociarse a un territorio y ganar legitimidad en él (Wood 2007: 34). Esto es lo que se denomina como producción y construcción de violencia asociada al espacio.

El primer proceso se refiere a la aparición de manifestaciones rituales dentro de un espacio, significando con ello el control del mismo, o el uso de la fuerza para excluir/expulsar físicamente (establecimiento de la dicotomía: «nosotros» y «ellos»). Algunos espacios proporcionan contextos para mantener ciertas relaciones sociales (jerarquías o nociones de pertenencia), otros remarcan el papel de las élites sociales y su papel de vigilantes en las fronteras que ellos mismos crean (Wood 2007: 25).

El espacio también «construye» la violencia, es decir, crea las formas en que los actos son interpretados. La narrativa que no sólo describe un suceso en sí, lo explica con interpretaciones de la experiencia cotidiana. Por ejemplo, determinados espacios son asociados al peligro y/o violencia según los imaginarios sociales (noticiarios) y según instrumentos formales (como los informes policiales) (Wood 2007: 29).

15 Por ejemplo: si una calle es definida geoméricamente en la planificación urbana es un lugar, y deviene espacio con los transeúntes que la recorren y habitan. La lectura es un espacio producido por la práctica de un texto escrito (lugar constituido por un sistema de signos).

Violencia y espacio en la obra de Mayorga

El teatro no puede dejar de establecer un diálogo con la realidad histórica de la que forma parte. Al tratar sobre la experiencia humana incluye lo moral, lo histórico, lo político, lo social, lo antropológico (si no asume esta condición atenta contra su propia naturaleza¹⁶). Así, toda pieza expresa, parcial o totalmente, un momento histórico, vía un diálogo (que no busca relatarla explícitamente pues no es espejo de la realidad, al hacerlo deviene periodismo) que enriquece, multiplica y hace más complejos los vínculos (Levy-Daniel 2009). Aquí nos interesa discutir la representación teatral de la violencia y su vinculación con el espacio, estructura histórica de la experiencia que hace del teatro una convención cultural (Cruciani 2010) y permite establecer un campo delimitado para la significación, pues si el territorio es el dominio de los objetos y de las acciones, el espacio del teatro es el dominio de los significantes (Urrutia 2004: 43).

La violencia, decíamos en la introducción, amenaza y o condiciona el actual presente y futuro de un individuo, por lo que puede ser cubierta en el teatro de maneras múltiples. En el caso de Mayorga, se trata de simples alusiones: todo atentado físico es casi siempre encubierto por metonimias. Su objetivo no es mostrar explícitamente la violencia (al menos no en todas sus piezas), sino recuperar la vivencia de ésta en el cuerpo o cuerpos de los personajes. Así, la localiza, no en el plano personal, sino en el espacio donde los personajes se encuentran, creando situaciones donde la coacción no predomina. La característica distintiva de su teatro es, parafraseando a Blair (2005) «que enuncia la producción de la violencia, la revela sin introducirla, la evidencia como proceso mediador que interconecta información, personas y espacios sin ser totalitaria». Al leer el conjunto de obras podemos encontrar un entramado en donde la violencia reposa sobre (y acompaña) representaciones mentales (imaginarios, significaciones, tramas discursivas, aspectos que alimentan las relaciones sociales y las resignifican). Se trata de la dimensión objetiva que nota Žižek (2008). Es decir, la violencia es co-creada con el receptor de su obra (lector/espectador), quien debe reconstruir lo aludido desde la experiencia y memoria personal/colectiva que habita en él.

Siguiendo a Lambert (2015), si consideramos que el cuerpo se detiene en la piel concluiríamos que no existe una violencia «subjética» (explícita, física) en el teatro de Mayorga. Si extendemos los límites del cuerpo a la existencia de ciertos elementos externos (agua, oxígeno y el entorno de manera muy general), y su

16 No porque el teatro refleje un momento histórico-político tiene que obligar al espectador a tomar una posición determinada y/o movilizarse hacia cierto objetivo –aquel que debe ser transmitido al público para conseguir el efecto buscado–, de hacerlo, perdería la pluralidad de sentidos posibles en favor de un sentido único. Su razón de ser no es sólo didáctica, de ahí que obras como las de Mayorga tengan un carácter eminentemente político sin que llegue a dictar al lector/espectador cuáles son las metas legítimas a perseguir y cuáles los medios para alcanzarlas.

privación o alteración afecta severamente nuestras funciones vitales¹⁷, entonces podríamos ver que lo que se afecta en muchas de sus obras no es precisamente el cuerpo mismo, sino lo que el autor denomina como «atmósfera», colocando a la violencia en un plano «objetivo», donde el espacio es imprescindible, tanto en diseño como en efectuación. Tendríamos entonces que el espacio es tan importante que llega a veces a convertirse propiamente en personaje de su teatro. Es por ello que este análisis se centra en el tratamiento del espacio de sus obras escritas, (consideramos) elemento potenciador de la violencia.

La configuración del espacio en las piezas de Mayorga

Dada la relación de causa-efecto entre política y espacio (proyección de la sociedad que lo habita (Lefebvre 2013)¹⁸), más que dominio de la realidad, el espacio es un montaje de orden político (Latour 2004). Este argumento agota la dicotomía entre naturaleza y sociedad constituyendo una comunidad donde coexisten humanos y no humanos¹⁹. Así, la acción política de un espacio lo vincula directamente al régimen en el que opera, pero también le otorga independencia de las circunstancias que permiten y producen las relaciones de poder, afectando a los actores en su interior. Éste es el tipo de espacios que encontramos en la obra del autor. En sus obras, la configuración espacial es el escenario de crisis: crea situaciones que infunden en los individuos ciertos elementos compositivos que llegarían a condicionar, no sólo su movimiento, sino su devenir. El espacio es pues, signo y significante de los valores sociales (de la sociedad y sus instituciones), crea y determina el comportamiento, acción, palabra y sonido de los individuos.

La disposición del espacio no es casual. Al predisponer las relaciones, la comunicación, la interacción con el/lo otro, puede condicionar y determinar el comportamiento de los personajes²⁰. En ciertas piezas de Mayorga el espacio puede ser abierto o cerrado²¹:

17 Ejemplos de esto son las cámaras de gas de los nazis, pero también los métodos de tortura usados en la actualidad, como el confinamiento en cajas tan reducidas que imposibilitan la respiración, o el ahogamiento controlado.

18 El *espacio* es una relación social vinculada a las relaciones de propiedad (de la tierra) y vinculada a las fuerzas productivas en esa tierra. Es «*producto* que se consume y *medio de producción*: redes de cambio, flujos de materias primas y de energías que configuran el espacio y que son determinados por él» (Lefebvre 2013: 141).

19 Simondon, Deleuze y Whitehead afirman que los objetos llegan a existir y perduran en el tiempo (Shaviro 2011).

20 Parafraseando a Pallasmaa (2006: 41), el individuo enfrenta al espacio con su cuerpo, su mirada le proyecta sobre las superficies donde se encuentra, siente el tamaño del espacio. El cuerpo siente el espacio y se define.

21 También puede ser permeable (flexible al cambio, permite la circulación sin romper su función); los contrastes suelen ser más evidentes.

- Los espacios abiertos de sus obras rompen sus propios límites, devienen metafísicos, borran los límites de la imaginación de los personajes. Esta apertura alimenta el conflicto (*Hamelin*, *Himmelweg*, *La Tortuga de Darwin*, *Reikiavik*).
- En otras, el espacio es cerrado, reducido, claustrofóbico, aunque su propósito es similar: dilatar la violencia al interior de los personajes, de sus discursos y acciones, a fin de asegurar la visibilidad y movimiento de estos y evitar que sean engullidos (*El gordo y el flaco*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de copito de nieve*, *La paz perpetua*, *El arte de la entrevista*, *Famélica*). Estos espacios evidencian dominación, pues su reducción implica cierta imposibilidad de escape.

Ambos parecen conformar la atmósfera psicológica y espiritual que envuelve a los personajes, y desarrollar los conflictos de la obra. El espacio se vuelca sobre los sentimientos humanos, torna hostil el ambiente, opresivo. En ambos formatos los personajes son individuos exiliados, imposibilitados de transformación por contextos. Tanto espacios abiertos como cerrados son creaciones de un contexto mayor que limita y condiciona al individuo.

El espacio marca el ritmo de movimiento en piezas como *Hamelin*, en cuya ciudad existe un adentro (espacio civilizado) y un afuera (resto de la ciudad). El espacio separa a quienes pueden moverse libremente (Montero y Rivas) de quienes no (Josemari), limitándolos. La ciudad de la pieza está bifurcada. Hay una parte donde existe una densidad confusa de construcciones precarias, molesta y de difícil acceso, visualmente inconexo, un afuera penetrado por el salvajismo. Por el otro, una ciudad ordenada donde las cosas funcionan, desde ésta emana una violencia (reflejada en la justicia) que parece buscar purificar su otra mitad para incorporarla a sí misma, a la civilización. En la pieza los personajes se conforman desde el espacio, entran en diálogo con él desde sus potencialidades sensibles, afectivas, perceptivas, intelectuales, motrices. El espacio dialoga con la(s) subjetividad(es).

Otro ejemplo: el campo de concentración en *Himmelweg* tiene una función práctica (en este caso, el espacio es un cúmulo de funciones simbólicas), es un escenario que oculta los «hombres flacos con pijamas de rayas, los hornos, el humo, la ceniza» (Mayorga 2011: 148), un montaje teatral. Esta función social del espacio teatral determinará la relación entre actores y espectador (ambos personajes del texto), desde ella se desencadenará el eje dialéctico de la obra.

Decíamos que el espacio puede devenir personaje independiente. Cuando eso sucede interactúa, e incluso se fusiona, con suceso(s)²² o con el tiempo (Tshumi 2015). Por ejemplo, la combinación entre espacio y suceso es evidente si observamos las nuevas tecnologías de comunicación. En la pieza *El arte de*

22 Tschumi (2015) ilustra cómo es indisociable lo que sucede en medios electrónicos de lo que sucede en el espacio real, creando una nueva forma de mediación entre medios y nuestras interacciones con los espacios (un ejemplo reciente es lo que sucedió en las plazas del Tahir y Sol, donde protesta real y virtual parecían fundirse).

la entrevista, el diálogo se establece de manera intermitente entre personajes y cámara, es decir, alternándose (personaje-cámara-personaje) de una forma ininterrumpida, convirtiendo al medio, objeto en un personaje más. La fusión de espacio y tiempo se coagula en algunos casos en la memoria de los personajes, pasado y presente dialogan conjuntamente. La pieza se conforma a través de circuitos temporales que actúan sobre la comunicación y acción de los personajes. La ciudad de Varsovia (en *El Cartógrafo*²³) sobre la que camina Blanca es y no la misma que ha observado en las fotos de una exposición. La búsqueda en el mismo espacio de un pasado en el presente conforma este mosaico.

En ambos, el espacio es potenciador, incide directamente sobre los personajes, desencadena la acción en ellos. Su diseño (arreglo) es herramienta clave para entender la violencia objetiva (aquella que hace que los cuerpos se adapten a las condiciones que el espacio les propone, transformando su realidad mediante la acción). La violencia se revela junto a la organización espacial, anticipa los comportamientos corporales. Por ejemplo, en *Himmelweg*, la estación de trenes supone la posibilidad de un desplazamiento masivo de los habitantes del campamento a un campo de concentración. De manera que la existencia de la estación y del tren no supone una protección (vía el escape) sino que los conmina a actuar para sobrevivir, estos crean condiciones de sujeción dentro y fuera del campamento: dentro se es prisionero del exterior, fuera se es prisionero del cuerpo. En ambos casos, se expropia al individuo en su totalidad.

Una segunda distinción de la violencia en las obras del autor concierne al espacio como lugar de desarrollo de conflicto. En este caso, la idea de un sujeto de derecho es refutada al descubrir la falibilidad de la capacidad del individuo para autorrealizarse. Es decir, objetos y espacios condicionan el desarrollo del personaje, pues están vinculados a determinada intensidad política y violencia. En *Palabra de perro* asistimos a un contexto social que deshumaniza a Berganza, le arrebatada todas sus posibilidades de realización (conminándolo siempre a vivir al servicio de alguien más) e incluso el lenguaje. Su encierro representa la economización de la vida y de la muerte (la eficacia del sacrificio). En *Hamelin* la disposición urbana permite que sean los niños de una colonia pobre quienes se encuentren amenazados por una red de pederastia. La muralla que divide Varsovia (en *El Cartógrafo*) es una manifestación de la separación y el confinamiento de los hombres en ambos lados de la frontera. El objeto violenta no sólo a quienes está excluyendo, sino que también lo hace con quienes separan, pues, en el fondo, los deja solos. El espacio deviene independiente.

La violencia aparece porque tanto espacio como objeto son políticos, es decir, son confrontados por intenciones alternativas. Por ejemplo, la muralla de Varsovia no representa un conflicto hasta que no haya quien quiera cruzarla.

23 También en esta obra, el mapa es usado para encarnar los problemas y conflictos pasados de un territorio, llevando al futuro espectador directamente hacia los cuerpos y la materialidad que cuentan esta y otras historias. En este sentido, el mapa se materializa como oposición al terror de la ocupación.

Espacios y objetos estarán en conflicto permanente con los personajes porque (parafraseando a Foucault), los lugares/objetos están irreparablemente ahí, nunca en otro lugar, y los cuerpos «son lo contrario de una utopía, porque nunca están bajo otro cielo»²⁴ (Foucault 1966). El conflicto aparece porque el cuerpo del personaje está siempre en un lugar que no desea (*Palabra de perro, Himmelweg, El gordo y el flaco*) ligado a otros lugares (o quizás a ninguno), surgiendo así una necesidad de atravesar los espacios donde están confinados o de abandonarlos y así poder efectuarse. Espacio y cuerpo(s) se encuentran atravesados por el conflicto.

La legislación misma (como objeto inmaterial regulatorio, pero espacio político), al marcar la (im)posibilidad de ocupación de un territorio o de moverse libremente por él, pone de manifiesto que ha sido concebida desde la violencia. La pieza *Animales nocturnos* es una muestra de este fenómeno. Este tipo de violencia, según Lambert, es pre-política (no cronológica sino metodológicamente) porque podemos ver que se construye para resistir la energía o voluntad del cuerpo (al igual que cierta arquitectura, como puertas y llaves, permiten establecer quién atraviesa un espacio y quién no). El hecho político está en quien instrumenta un espacio (u otorga ese poder).

Un último aspecto: la violencia siempre varía en grados, nunca en esencia. No es que todo conflicto que aparece en la obra sea político y violento; si así lo denominásemos, correríamos el riesgo de que ambos escenarios perdieran su significado²⁵ o de caer en la postura esencialista que buscamos evitar: la presencia de un elemento de un cuerpo armado no es la misma en un escenario en guerra (*Himmelweg*) que en un escenario sin guerra (*La paz perpetua*), la intensidad política desarrollada es diferente en función del escenario y de la propensión al conflicto, y, por tanto, la violencia varía por igual. Como menciona Lambert, todos los cuerpos, animados o inanimados, necesariamente ocupan un espacio y su intensidad y conflicto variarían en función de éste.

Nos queda la impresión de que la posibilidad de emancipación en los espacios mayorguianos es limitada, al menos no de una manera «democrática». Sin embargo, hay que aclarar que esta afirmación es parcialmente cierta, pues si bien la organización de los cuerpos en el espacio (esto es, la arquitectura o el diseño de los espacios) controla la forma en la que espacio y habitantes operan, los personajes pueden encontrar/crear nuevas formas de subversión en este escenario (tal es el caso de la Mujer Alta en *Animales Nocturnos*, Bulgákova en *Cartas de Amor a Stalin* o el Flaco en *El Gordo y el Flaco*, por citar algunos ejemplos).

24 Nuestra traducción.

25 En el mismo sentido, decir que todo es político no significa que todas las cosas sean igualmente políticas pues varía en intensidad dependiendo de su locación.

Comentarios finales

Hemos hecho un recorrido histórico superficial a fin de mostrar que la subjetividad de un individuo es indisociable del espacio, en tanto que a través de la interacción co-crea y resignifica la experiencia. Los espacios habitados han sido siempre necesarios para la vida humana, al grado de que su destrucción atenta contra la vida misma (Weizman 2015). El individuo define su entorno sobre/desde el espacio, dota de sentido al lugar y al nombrarlo imprime una naturaleza más rica y compleja (Beltrán 2013: 144). En el mismo sentido, el espacio es estructurado y estructurante, es producto y productor de los bienes básicos para la subsistencia humana y también de la acumulación de riqueza.

Hemos tratado de mostrar que en la obra de Mayorga la violencia opera alterando la cotidianeidad y necesidades de un individuo o comunidad, quizás no alterándole físicamente, sino «civilizándole» por la fuerza. Piezas como *Himmelweg* y *El Cartógrafo* ilustran cómo un conflicto (el genocidio) opera, obviamente, en varias escalas, con la intención de destruir varias partes de un grupo. Junto a la guerra aparece un reordenamiento espacial, un cambio en los patrones de urbanización que modifique la vida como solía existir, y eventualmente le extinga.

Al pensar la violencia desde la perspectiva espacial, o, al menos, vinculada a las zonas urbanas, podemos explicar que ésta sea herramienta que refuerce y dirija relaciones de poder, legitime ciertos argumentos y confronte ciertas narrativas (principalmente las heterodoxas). Los espacios construyen verdades, establecen los límites espacio-discursivos del teatro mayorguiano y definen lo que es posible de lo que no.

A fin de concluir, dos aspectos hay que remarcar sobre la obra de Mayorga:

- El espacio topográfico/virtual (ahí donde aparece) y la política se fusionan permitiendo una proyección de la violencia en diferentes intensidades según el contexto. Es decir, es imposible disociar representación política y orden espacial, pues constituyen una sola estructura social interactiva, ambos mantienen la estructura social para la reproducción de la violencia. La fusión de lo histórico (suceso y tiempo) y lo espacial permiten que el espacio sea políticamente autónomo... devenga actor.
- Está atravesada por la relación entre violencia, espacio y memoria, aunque opera en planos diferentes. Las múltiples estrategias de dominación y violencia pueden ser vistas en un plano secundario, detrás de la memoria, la resistencia y la transformación.

Bibliografía

- Álvarez J., 2013, «El contrato: del individualismo liberal a la masificación de las relaciones económicas», *Justicia Juris*, 9/1, p. 56-69.
- Arrieché A., 2012, «Violencia política y representación: teatro x la identidad 2001-2011», <http://cuadrivio.net/academia/violencia-politica-y-representacion-teatro-x-la-identidad-2001-2011/> [Consulta: 17/07/2015].
- Augé M., 2000, *Los «No lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Bauman Z., 2009, *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, Barcelona, Arcadia.
- Beltrán S. A., 2013, «Espacios y capitalismo: la crisis capitalista, el territorio y las resistencias sociales. Ciencia Política», 16, p. 138-167.
- Benjamin W., 1998, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- Blair E., 2005, «La violencia frente a los nuevos lugares y/o los “otros” de la cultura», *Nueva Antropología*, XX(65), p. 13-28.
- Blanco A., 2001, «Los cimientos de la violencia», *Mente y Cerebro*, 49, p. 9-15.
- Castells M., 1995, *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cruciani F., 1994, *Arquitectura teatral*, México/USA, Fideicomiso para la cultura.
- Davis M., 2004, «Planeta de Ciudades-Miseria. Involución urbana y proletariado informal», *New Left Review*, 26, p. 5-34.
- De Certeau M., 1984, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press.
- Debord G., 2009, *Theory of the Derive. The Situationists and the City*, Londres, Verso.
- Dubatti J., 2007, «Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina», *Revista E-misférica*, 4.2., Body matters/corpografías, http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_dubatti.html [Consulta: 10/08/2015].
- Dumouchel P., 2012, «Political violence and democracy», *Ristumeikan Studies in Language and Culture*, 23(4), p. 117-123.
- El País* (13/10/2015), «Distribución de la riqueza mundial», http://elpais.com/elpais/2015/10/13/media/1444754300_420807.html [Consulta: 21/12/2016].
- Foucault M., 1966, «Le corps utopique» [conférence radiophonique prononcée le 7 décembre 1966 sur France-Culture], <http://culturevisuelle.org/blog/5437> [Consulta: 22/07/2015].
- Foucault M., 1979, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Vintage Books.
- Galtung J., 1995, *Investigaciones teóricas: Sociedad y cultura contemporáneas*, Madrid, Tecnos.

- Hardoon D., 2015, «Wealth: Having it all and wanting more», *Research Report. OXFAM International*, <http://policy-practice.oxfam.org.uk/publications/wealth-having-it-all-and-wanting-more-338125> [Consulta: 10/07/2015]
- Harvey D., 2004, «El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión», *Socialist Register. El Nuevo desafío imperial*, p. 99-129.
- Harvey D., 2007, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal.
- Henri L., 1996, *Writings on Cities*, Londres, Blackwell Publishers.
- Iborra J.V. y Tosarelli L., 2014, *Urban Space and violence*, Utrecht University [Working paper].
- Lambert L., 2015, «Topie Impitoyable. Entrevista con Columbia University GSAPP (C-O-L-O-N)», *The Political*, III(1), <http://www.c-o-l-o-n.com> [Consulta: 23/07/2015].
- Latour B., 2004, *Politics of nature. How to bring sciences into democracy*, Harvard University Press.
- Lefebvre H., 2013, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Levy-Daniel H., 2009, «Teatro. Sentido y política», *La revista del CCC*, 7, http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/138/teatro_sentido_y_politica.html [Consulta: 11/08/2015].
- Marcuse H., 1999, *Razón y revolución*, Madrid, Alianza.
- Martín J., 2006, «Pensar juntos espacio y tiempo», in: D.Herrera Gómez y C.E. Piazzini Suárez (eds.), *(Des)territorialidades y (no) lugares*, Medellín, La Carreta.
- Marx K., 1978, *El Capital*, I, México, F.C.E.
- Mayorga J., 2011, *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque.
- Mouffe C., 2007, «Artistic Activism and Agonistic Spaces», *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts, and Methods*, 1/2, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> [Consulta: 23/07/2015].
- Napoli B., 2014, «Luciano Arruga, la batalla del cuerpo», *Lobo Suelto*, <http://anarquiacoronada.blogspot.fr> [Consulta: 30/10/2014].
- Núñez Ladevéza L., 1978, «Masificación y democracia en el modelo de masas», *Revista de estudios políticos*, 5, p. 25-50.
- OAS y PNUD, 2010, *Nuestra Democracia*, México, FCE.
- Pallasmaa J., 2006, *Los ojos de la piel. Arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Pereyra Tissera G., 2011, «Deconstrucción y biopolítica. El problema de la ley y de la violencia en Derrida y Agamben», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociología*, 56, 212, p. 31-54.
- Raz J., 1985, *La autoridad del derecho. Ensayos sobre derechos y moral*, Imprenta Universitaria, UNAM.
- Ritzer G., 1996., *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*, Barcelona, Ariel.

- Rivera Ramos E., 2003, «Derecho y violencia: reflexiones bajo el influjo de una violencia extrema», *Yale Law School. SELA Papers*, 28.
- Sermeño Á., 2000., «Ciudadanía, derechos multiculturales y democracia liberal», *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 75, p. 293-304.
- Serratore C., 2010., «La violencia y la vida. Biopolítica y Filosofía», <http://biopoliticayfilosofia.blogspot.fr> [Consulta: 02/09/2014].
- Shaviro S., 18/08/2011, *Processes and powers. The Pinocchio Theory*, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=995> [Consulta: 23/07/2015].
- Stathis K., 2003, «The Ontology of “Political Violence”: Action and Identity in Civil Wars», *American Political Science Association*, 1(3), p. 475-494.
- Tilly C., 2003, *The politics of collective violence*, Cambridge, Columbia University.
- Tschumi R., 2015, «Around the mountain or through the mountain. Entrevista con Columbia University GSAPP (C-O-L-O-N)», *The Political*, III(1), <http://www.c-o-l-o-n.com> [Consulta: 23/07/2015].
- Urrutia J., 2004, «Conceptos para una teoría del espectáculo», in: Pelletieri Osvaldo (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*, Galerna, Buenos Aires.
- Weizman E., 2015, «First degree murder by architecture», http://www.c-o-l-o-n.com/3_1eyal.html [Consulta: 30/09/2015].
- Wood J.C., 2007, «Locating violence: the spatial production and construction of physical aggression», in: Watsonx Katherine D. (ed.), *Assaulting the Past: Violence and Civilization in Historical Context*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 20–37.
- Žižek S., 2008, *Violence*, Nueva York, Picador.

Violencia cotidiana en Animales nocturnos de Juan Mayorga

ZOE MARTÍN LAGO¹

Al equipo de El Aedo, por hacerlo posible.

La elipse como método

En el artículo «Elipses de Benjamin», Juan Mayorga describe la forma que le parece más útil para pensar la misión del artista y del filósofo:

Al observar un objeto, la imaginación y la memoria [...] tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación. Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneo los términos del par [...] Este espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo de los dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable. (Mayorga 2016: 19)

Esta forma de acercarse al texto y reflexionar sobre él, tratando siempre de abrir elipses, de crear ámbitos de tensión, es el método que ha guiado nuestro proceso de creación en el montaje de *Animales Nocturnos* con la compañía *El Aedo Teatro*². Esto se debe a que mi aspiración con este trabajo era no sólo dar

1 Doctoranda en filosofía en la Universidad de Salamanca con una tesis sobre la filosofía en la dramaturgia de Juan Mayorga.

2 La compañía madrileña *El Aedo Teatro*, dirigida por Jesús Torres, aceptó con entusiasmo la propuesta de llevar a escena *Animales Nocturnos* como parte de mi investigación doctoral. La idea que vertebra este montaje –derivada de mi investigación acerca de la filosofía que subyace al teatro de Juan Mayorga– es la de abrir un espacio desde el que asomarse a las infinitas formas en que se manifiesta la violencia en la cotidianidad. Siguiendo la premisa mayorguiana del teatro como arte político, tratamos de construir una experiencia estética, mayéutica, de la que el espectador saliera cuestionándose su propio presente tras la visión de estos cuatro personajes, violentos y frágiles.

forma a esta pieza teatral concreta, sino llevar a cabo una propuesta práctica fundamentada en la investigación teórica que desde hace unos años vengo realizando para mi tesis doctoral sobre la filosofía que subyace a la dramaturgia de Juan Mayorga.

Este hecho marca la línea de reflexión teórico-práctica de este artículo, en el que trataré de poner sobre papel las premisas teóricas que sustentan las decisiones escénicas que hemos tomado para poner en pie dicho montaje.

La premisa fundamental, que articula todas las demás, es la concepción del teatro de Mayorga como un teatro político en el sentido en que él mismo lo ha definido en diversas ocasiones: como un arte que no es inútil, puesto que es capaz de agitar las conciencias.

Para poner en pie esta premisa, todas las decisiones escénicas han estado orientadas fundamentalmente en dos sentidos. El primero es tratar de evitar la identificación tranquilizadora del espectador con la víctima y, para ello, hemos huido en todo momento del maniqueísmo y de la simplificación. Esta identificación provoca de inmediato la acomodación del espectador en una doble seguridad: la que proporciona la distancia –física y emocional– de su ubicación en el patio de butacas respecto de lo que sucede en el escenario; y la de sentir que, como tradicionalmente se entiende a la víctima, no es culpable ni tiene responsabilidad alguna sobre lo que le sucede. Esta doble seguridad resulta no sólo infructuosa para el desarrollo de esta pieza dramática y de todo el teatro de Mayorga, sino que, más allá, resulta contraproducente para la recepción del espectador que, al acomodarse en esta seguridad, deja de exponerse a formar parte de la experiencia que supone enfrentarse al conflicto, a los personajes, a ese espejo de la realidad que es el teatro.

El segundo, complemento del anterior, es buscar la complicidad del espectador, tratándolo con generosidad y respeto: haciéndolo co-creador de todo cuanto sucede en escena a través de su emoción, inteligencia e imaginación. Aspiramos a presentar lo complejo como complejo. Todos los personajes están tratados con la misma humanidad, dejando ver sus luces y sus sombras, sus

La pieza fue estrenada en la Salle d'Évolution du Portique de la Universidad de Estrasburgo el 18 de noviembre de 2014. El estreno en España tuvo lugar en la sala Mirador de Madrid, y el montaje pudo verse en el teatro Juan del Enzina de Salamanca el 9 de marzo de 2015 y la Feria de Teatro de Palma del Río el 7 de julio de 2015. Por último, el reconocimiento a nivel nacional llegó al ser programada en Madrid, en el Teatro Fernán Gómez - Centro Cultural de la Villa, del 4 de mayo al 5 de junio de 2016.

El proyecto fue liderado conjuntamente por Jesús Torres, director de la compañía y productor de la pieza, Carlos Tuñón, director artístico del montaje, y yo misma como asesora e investigadora especializada en la poética del teatro de Juan Mayorga. El equipo artístico lo completaban los actores Pablo Gómez-Pando, como Hombre Alto, Jesús Torres como Hombre Bajo, Irene Serrano como Mujer Baja y Paula Iwasaki/Viveka Rytzner como Mujer Alta. Para ver el dossier: http://media.wix.com/ugd/257855_69b021edede74be69f940e5bd034a852.pdf

anhelos y sus heridas. Las situaciones se presentan ambiguas, sin resolver. Y las preguntas quedan planteadas pero no resueltas. No hay salvación para nadie, sólo hay decisiones y consecuencias.

Con esta forma de afrontar el texto, nuestro deseo ha sido tratar de proporcionar al espectador una experiencia poética acerca de la frágil esencia del ser humano. Contradictoria, ambigua, no resuelta. Exponiendo a los actores en cada función a dar cuerpo y voz a unos personajes que son, como diría Thomas Mann, «criaturas confusas».

Los focos que hemos elegido para dar forma a nuestra elipse son el par formado por necesidad y seducción, par que genera un espacio de tensión con un núcleo al que hemos llamado «violencia cotidiana». Esta elección surge por la reflexión acerca de la pregunta que lanza Primo Levi en su obra *Los hundidos y los salvados*: «¿cómo nos comportaríamos nosotros si fuésemos empujados por la necesidad y, al mismo tiempo, atraídos por la seducción?» (Levi 2014: 63).

El par formado por necesidad y seducción evoca imágenes ciertamente sugerentes, todas ellas, eso sí, atravesadas por el conflicto. ¿Cuál es la diferencia entre ambas? Si bien se trata de dos formas de acción pasiva, parece que existe una diferencia importante entre ellas. En el ser empujado por la necesidad existe *a priori* una resistencia en el sujeto, cuya predisposición era inicialmente opuesta a la acción, al movimiento en esa dirección. En el ser atraído por la seducción existe, en cambio, un deseo anterior en la misma dirección, que mueve al sujeto a la acción tras haber tomado, de manera más o menos consciente, una decisión. En ambos casos parece que una fuerza que supera la voluntad del sujeto le impele a la acción, esto es, al ejercicio de la posibilidad de hacer algo que, al menos en principio, no tenía intención de hacer. Pero la diferencia que nos interesa aquí es que la necesidad es incontestable y ante la seducción cabe la oposición, la resistencia.

Este espacio de tensión que se abre entre necesidad y seducción nos lleva a los dos grandes focos de reflexión que han orientado este montaje. Por una parte, poniendo el peso en la necesidad, abordaremos el tema de la «zona gris» de Primo Levi; por otra parte, con el acento en la seducción, haremos hincapié en el poder creador y destructor, liberador y dominador, del lenguaje; por último, transitando el espacio que abre esta tensión, nos encontramos en el ámbito de la «violencia cotidiana». Empiezo por este último.

El espacio de tensión, o la violencia cotidiana

La idea de hablar de una «violencia cotidiana» nace del hecho de que en esta pieza no se da en ningún momento una violencia destacable, puntual, explícita; esa violencia asociada a la brutalidad física o verbal que llevaría a cualquier persona a reaccionar de manera inmediata, irreflexiva, activando los resortes de nuestro más elemental instinto de supervivencia. Muy al contrario, la violencia en este texto se filtra de manera subrepticia, dejando su imperceptible pero

indeleble huella en todas las palabras y todos los silencios, como si se tratara de una corriente de fondo: capaz de poner en movimiento toda el agua del mar mientras que la superficie se mantiene, aparentemente, inmóvil. Es un modo de violencia con el que estos personajes, convertidos en animales nocturnos, conviven a diario. Cada uno a su manera, pero todos en secreto, se relacionan con una violencia que está tan presente en sus vidas que ha llegado a mimetizarse con ellos, con sus palabras, con su entorno, con sus gestos, hasta el punto de ser tomada como norma, dejando de llamar la atención, haciéndose invisible.

Este tipo de violencia no es, por supuesto, exclusiva de esta pieza. Podemos encontrarla en otras muchas del dramaturgo madrileño. De hecho, podemos afirmar que la violencia aquí descrita es el matiz predominante en la amplia gama de colores que despliega su paleta. Esta violencia cotidiana, invisible, está siempre presente en su obra. Tanto es así que puede llegar a considerarse no sólo como un tema que aborde de manera sistemática, sino que yendo un paso más allá, podemos postularla como estructura, como el esqueleto dramático que vertebra su escritura.

La violencia es siempre consecuencia de una relación asimétrica, en la que una persona puede ejercer poder sobre otra y decide hacer uso de ello. El propio Mayorga nos desvela que el origen de su teatro es siempre el encuentro entre Caín y Abel: el encuentro entre dos personas en el que una puede encontrar en la otra a alguien a quien cuidar o a quien destruir, al amigo o al enemigo. Lo que creo que esta imagen se empeña en recordarnos es que siempre podemos elegir cómo tratar al otro y, en consecuencia, cómo dirigir nuestra vida: hacia el odio o hacia el amor, como nos planteaba ya la tragedia de Antígona.

Las formas de asimetría que pueden darse en una relación son infinitas, del mismo modo que son infinitas las formas en que se puede ejercer el poder sobre el otro: desde la sutil petición de un favor aparentemente inofensivo, hasta el límite de provocar la destrucción –bien física, bien moral– de la otra persona. Asimismo la génesis de la asimetría puede encontrarse en infinidad de factores y de situaciones que no siempre es fácil identificar. Este amplio abanico de factores y matices dificulta enormemente la visibilización de una situación de violencia y, por ende, posibilita su normalización y aceptación tácita en la sociedad.

Todas las relaciones que se establecen entre los personajes de *Animales Nocturnos* están marcadas por asimetrías de este tipo: unas más fáciles de identificar que otras, unas impuestas de manera más consciente y voluntaria que otras. Veamos a continuación, de manera sucinta, el tipo de dominación que se plasma en cada pareja.

El Hombre Bajo y la Mujer Baja tienen una relación asentada en los años, rutinaria, que ha desembocado en una suerte de dependencia como la que se da entre médico y paciente, con la complejidad añadida de verse atravesada, en ambos casos, por un intenso sentimiento de fracaso y de culpa y una constante y frustrante falta de comunicación. Mayorga, en relación a su *Hamelin* ya afirmaba que la pobreza de lenguaje es origen de la vulnerabilidad, de la fragilidad, pues

quien no puede defenderse de las palabras tiene en su contra una de las armas más poderosas que posee el ser humano. Este es el caso de esta pareja en cuya casa no hay más que un libro, regalo del Hombre Bajo a su esposa-paciente para tratar de curarla de ese insomnio que la consume y que, probablemente, él le haya provocado.

Podemos ver todo esto en la confesión que hace la Mujer Baja al Hombre Alto en la octava escena, donde muestra que siente, desde hace tiempo, que es un lastre para su marido:

BAJA — O lo mismo el problema está en mí. Habré hecho algo mal. Soy un poco metepatas. Antes salíamos con otras parejas, pero yo siempre acababa metiendo la pata. Le doy muchas preocupaciones. (Mayorga 2014: 363)

A su vez, el Hombre Bajo, a causa de sus propias heridas, es incapaz de comunicarse con su pareja y con las demás personas de su entorno de una manera sana, natural. Todos le decepcionan constantemente hasta tal punto que ha dejado de ver a las personas como individuos y se refiere constantemente a «la gente». Se siente responsable de su mujer, a la que desea cuidar y amar pero no sabe cómo hacerlo. Vemos esto en varios momentos, como en la cuarta escena, durante la visita al zoo con el Hombre Alto, a quien le revela:

BAJO — He tenido suerte con ella. Ve en mí cosas que otros no ven, y puedo estar seguro de ella al cien por cien. Tiene sus límites, claro, todos los tenemos. Además, también yo soy responsable. Yo la he formado. Incluso sexualmente. (2014: 349)

Y en la novena escena en la que a ella misma le confiesa:

BAJO — También tú tienes deseos sin cumplir. Todos los abrazos que no te he dado. Todos los bailes que te has perdido... ¿Y si un día conocieses a otra persona? (*Silencio.*) No he sabido darte más. Te he cuidado, pero ahora sé que eso no es suficiente. Por suerte, tú ya no necesitas que te cuiden. (...) Te he tenido un poco olvidada últimamente, ¿verdad? He sido egoísta. ¿Pensabas que iba a dejar de cuidarte? Yo no quiero dejar de cuidarte, tonta. Yo seguiré cuidándote, si tú me dejas. (2014: 366)

Sin embargo, esta relación, que parecía rota desde el principio y sólo prorrogada por falta de decisiones, finalmente sale reforzada gracias a la incorporación de una tercera persona: el Hombre Alto, que se presenta para ambos como la solución a sus anhelos personales, a esos deseos que no han sabido compartir en la intimidad de su pareja pero que a él se los pueden confesar sin tapujos porque están, como dice el Hombre Bajo en la primera escena, «seguros de su disponibilidad». El Hombre Alto será el puente hacia la recuperación de una comunicación perdida, la vuelta a esa complicidad que tuvo la pareja hace años, cuando aún bailaban. El Hombre Alto será el responsable de reescribir la vida de esta pareja, de encontrar las palabras que el Hombre Bajo busca incesantemente para darle la brillantez que cree que merece su anodina vida.

Por otra parte, la pareja Hombre Alto-Mujer Alta se presenta desde el principio más sólida, amorosa y confiada. No obstante, también hay en ella

desde el inicio un desequilibrio: la relación de amor, que inicialmente parecía estar basada en la igualdad moral e intelectual, empieza a trocarse más bien en una relación de cuidado materno-filial:

ALTA — Vas a llegar tarde. Tu bolsa. Mira si está todo. Tu cuaderno, el bocata, la fruta. ¿O preferirías vino? No te estarás aficionando al vino. Tienes las manos frías. (2014: 342)

Vemos cómo ella está más centrada en su trabajo, con el objetivo de ahorrar y buscar una vida mejor, que en irse a la cama con el Hombre Alto:

ALTO — Libro una noche de cada diez ¿Te la vas a pasar con Arizona Kid?

ALTA — Ya habría acabado si los de arriba no tuviesen la tele tan alta. Estoy por decirles algo.

ALTO — No tienes por qué aceptar tantos encargos. Podríamos arreglarnos con menos.

ALTA — Podríamos tener una casa todavía más pequeña. O podemos esforzarnos y mudarnos a un barrio menos triste. ¿Cómo traducirías tú esto?

ALTO — Si encuentro la solución, ¿vendrás ya a la cama? (2014: 350-351)

Este hecho hace que se vea emocionalmente distanciada de su pareja, embebida en la idea de alcanzar un proyecto de vida propio, lejos de la miseria en que actualmente se encuentran, que le permita llevar, de nuevo, una vida intensa intelectualmente. Tal vez debido a este estado de ensoñación en que ella se encuentra tenga lugar todo lo que sucede, pues hay que llamar la atención sobre un aspecto importante: la Mujer Alta ha presenciado desde el principio la escena del bar, como afirma en la segunda escena.

ALTA — Estuve allí. Fui a buscarte. No llegué a entrar. Te vi desde fuera. (2014: 338)

Y más adelante confesará:

ALTA — Tenía que haber entrado en el bar. Sentí que algo malo estaba sucediendo, pero no me atreví, te dejé solo. Tienes que haberlo pasado muy mal. ¿Por qué no me lo dijiste? (2014: 360)

La Mujer Alta, como ya hemos visto, no se encuentra cómoda en el lugar en el que están y fantasea con escapar, por eso imagina a un hombre con sombrero que se la llevará lejos de aquí. Esta idea, que surge como un juego de celos dentro de la intimidad de la pareja, irá cobrando cada vez más fuerza en ella hasta el punto de que, una vez descubierta la extorsión, toma definitivamente la decisión de abandonar a su marido.

ALTA — ¿Te conozco? ¿Será que tantas dificultades nos han confundido? Hemos cuidado el uno del otro, pero eso ¿era amor? Quizá hayamos confundido el amor con otras cosas: solidaridad, compasión... [...] Ahora entiendo por qué su mujer tiene esa cara de vencida. Porque no puede competir. Ninguna pareja puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a verlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren. (2014: 361)

En ella se mezclan la decepción por la claudicación de él, por su pérdida de la dignidad, y el deseo latente, tal vez largamente ocultado, de escapar de la vida que llevan en este país en el que no es feliz.

Esta relación tiene muchas similitudes con la pareja protagonista de *Cartas de amor a Stalin*, Bulgákov y su esposa Bulgáкова. En esta pieza, la primera intervención de Stalin en la casa se da cuando ella, a modo de juego, propone interpretar el personaje del dictador para tratar de ayudar a su marido a escribir la carta que librará sus obras de la censura. Lo que comienza como un juego en la pareja, va cobrando fuerza en este caso en la mente de Bulgákov, hasta alejarlo por completo de su mujer y de la realidad. Por otra parte, la semejanza continúa cuando ella, ante la situación de claudicación por parte de él, se siente empujada a abandonarlo y huir al extranjero precisamente con Zamiatin, de quien sólo hemos visto en escena su sombrero. Por último cabe destacar que, cuando el escritor ruso se encierra en su casa –y en su locura– y se consagra a escribir la carta perfecta que logrará no sólo el reconocimiento de Stalin sino la suspensión de la censura de sus obras, en realidad ha ido un paso más allá, y ha llegado a un lugar que comparte con el Hombre Alto: el deseo de cambiar al poderoso, de hacerle entrar en razón. Ambos personajes pronuncian la misma frase: «Le estoy haciendo cambiar». Este tema lo veremos con más profundidad en el apartado dedicado a la seducción.

La otra cara de la moneda en la relación desigual de los Altos es la pregunta que la Mujer Alta le hace a su marido: «¿por qué no me lo dijiste?». El Hombre Alto desde el principio decide ocultar el encuentro con el Hombre Bajo a su mujer. Los motivos pueden ser muchos: tal vez quiera ahorrarle el disgusto, como le dice en la escena siete, tal vez desea protegerla, como se ve en la escena nueve, cuando el Hombre Bajo amenaza con extorsionarla a ella, decepcionado por la mentira sobre la procedencia del cuento del erizo y el zorro; o tal vez siente que, en su relación con el Hombre Bajo, obtiene algo que no tiene en su matrimonio: la admiración del otro por su cultura, por su capacidad de expresión a través del lenguaje. Tal vez el Hombre Alto, poco a poco, va siendo atraído por la seducción de sentirse admirado, necesitado, deseado por la pareja de los Bajos, como veremos más adelante. De cualquier manera, el final de la relación es cierto: el resultado de esta marea de sentimientos confusos en que se encuentran los Altos es la ruptura. Ella se va, él se queda. Ninguno se salva.

Por último, la asimetría inicial, condición de posibilidad para que la obra pueda darse, es la que se genera entre el Hombre Bajo y el Hombre Alto, y es una asimetría de tipo legal. Se trata de un caso de violencia legitimada, donde es el propio Estado, a través de sus leyes, quien ejerce violencia sobre un ciudadano. Si bien el brazo ejecutor es el Hombre Bajo, este no está haciendo más que aprovechar la ventaja que le da la Ley de Extranjería:

BAJO — Escúcheme, no tengo nada contra los extranjeros. Nada, vengan de donde vengan [...] En cuanto a esa ley, yo no la redacté. Pero tan pronto como oí hablar de ella, supe que iba a cambiar mi vida. (2014: 337)

Conviene recordar aquí que el origen de esta obra es una llamada de atención del dramaturgo ante las modificaciones que se estaban introduciendo en 2002 en la legislación española, que culminaron con la llamada *Ley de Extranjería*. Cuando

el *Royal Court* propone a dramaturgos de distintos países que escriban una pieza breve sobre su país, Mayorga se fija en esta ley, que considera la verdadera Constitución, ya que divide a la población entre ciudadanos y no-ciudadanos, personas con derechos y sin derechos. Se trata de un acto de lo que el propio Mayorga ha definido en otra ocasión como «teatro político de urgencia», un gesto similar al que le condujo a escribir *Alejandro y Ana: lo que España no pudo ver de la boda de la hija del presidente*, pieza escrita a cuatro manos con Juan Cavestany para Animalario.

El origen de esta obra, así como el resorte que pone en marcha el conflicto entre estos cuatro personajes, es decir, la diferencia de derechos entre un ciudadano y un «sin papeles», era el aspecto más importante sobre el que llamar la atención en 2002. Y, tristemente, vemos que casi quince años después, la *Ley de Extranjería* sigue vigente en nuestro país y no sólo eso, sino que en este tiempo han ido surgiendo leyes similares en distintos países de Europa. El tema de los inmigrantes «sin papeles» y, en consecuencia, de las personas sin derechos, continúa formando parte de nuestro presente político y social. Basta ver la denominada «crisis de los refugiados» en toda Europa para entender la vigencia y la urgencia de este problema en nuestra sociedad actual.

Mayorga, como filósofo y atento observador de la realidad, llama la atención, no sobre las consecuencias de la inmigración ilegal, sino sobre las raíces profundas del problema, esto es, sobre la vulnerabilidad del hombre en la sociedad. Sobre las situaciones que se generan cuando el poder se identifica con la Ley, y es el propio Estado el que deja desamparado a un grupo de personas que ve cómo le son arrebatados todos los derechos de ciudadanía. Esta preocupación, que es una constante en su universo dramático, tiene como fuente de inspiración el mundo kafkiano de personajes sin nombre a los que la ley no sólo no ampara, sino que además oprime. Lo describe así el propio dramaturgo en su artículo «Un pequeño ser humano en una inmensa catedral», escrito a propósito de su propia versión del penúltimo capítulo de *El proceso* de Kafka, al que dio el nombre de *Ante la ley*:

Se trata de imágenes con las que Kafka logra representar un mundo en que poder y ley se identifican. En un mundo así, el hombre sin poder es culpable y vive su proceso –su relación con ese poder que lo inculpa– en absoluta soledad. Su única esperanza es no cesar en la búsqueda de un sitio al margen del poder que culpa al impotente. Buscar una salida. (Mayorga 2016: 388)

Buscar una salida es lo que está haciendo el Hombre Alto:

ALTO — La salida será otra. Confía en mí, sé lo que estoy haciendo. Recuerda a Sherezade. Cada vez que estoy con él, pienso en Sherezade. Se trata de salvar la cabeza cada día. Si algún día dejo de interesarle, ese día de verdad estaremos en peligro. Pero si me convierto en imprescindible, si consigo que me necesite, entonces estaremos seguros. Quizá tengamos algo más que seguridad. (Mayorga 2014: 361)

En esta búsqueda de una salida, el Hombre Alto ha abierto la puerta a los dos focos que describiré a continuación: por una parte, empujado por la necesidad de sobrevivir sin ser delatado, se ha adentrado en el espacio sin retorno que es

la zona gris, tal como la describe Primo Levi, está empezando a compartir la culpa con su propio verdugo; por otra parte, al agarrarse a Sherezade, se ha visto atraído por la seducción, entrando en la dialéctica de libertad y dominación del lenguaje.

Ser empujados por la necesidad, o habitar la zona gris

La imagen de la zona gris la propone Primo Levi en su ensayo *Los hundidos y los salvados*, último volumen de su trilogía de Auschwitz, en la que cuenta su experiencia en el campo de concentración y describe pormenorizadamente la vida en el Lager; y la utiliza para hablar acerca de cómo eran las relaciones humanas –si es que pueden llamarse así– en el campo de concentración y cómo se vivía la cotidianidad en el Lager.

Haciendo memoria de su estancia en Auschwitz, Levi recuerda que el primer gran problema con el que se encontró para sobrevivir fue la angustiada falta de claridad a la hora de distinguir las fronteras entre el amigo y el enemigo, entre el «ellos» y el «nosotros»:

La maraña de los contactos humanos del Lager no era nada sencilla; no podía reducirse a los bloques de víctimas y verdugos. (Levi 2014: 34).

Sólo una retórica esquemática puede sostener que tal espacio esté vacío: nunca lo está, está constelado de figuras torpes o patéticas (a veces poseen al mismo tiempo las dos cualidades) que es indispensable tener presentes si queremos conocer a la especie humana. (2014: 37).

Es una zona gris, de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patrones y de siervos. (2014: 39)

La zona gris que describe Levi es, pues, ese extraño espacio en el que verdugo y víctima se confunden. Y esa zona, afirma, es el esqueleto mismo de la vida en el Lager.

La primera pregunta que se nos viene a la cabeza es ¿cómo se da esa esa situación?, ¿cómo puede llegar a tener lugar esa confusión, esa difuminación de los límites entre víctimas y verdugos? El propio Levi contesta a esta pregunta: la clave de la existencia de la zona gris es la complicidad impuesta por los verdugos a las víctimas.

La mejor manera de atarlos es cargarlos de culpabilidad, ensangrentarlos, comprometerlos lo más posible; así habrán contraído con sus jefes el vínculo de la complicidad y no podrán volverse nunca atrás. (2014: 39).

Se trataba de descargar en otros, y precisamente en las víctimas, el peso de la culpa, de manera que para su consuelo no les quedase ni siquiera la conciencia de saberse inocentes. (2014: 49).

Los motivos para aceptar esa complicidad, para entrar en la zona gris, son muchos y muy diversos, y unos más acuciantes que otros: una ración doble de comida que podía salvarte la vida, unos zapatos con los que evitar morir helado, una ínfima parcela de poder dentro del caos ordenado del Lager... Levi advierte de la imprudencia que sería precipitarse a emitir un juicio moral sobre los prisioneros

del Lager que habitaron la zona gris, ya que se trataba de una situación de lucha por la supervivencia, donde el espacio de libertad para la elección era nulo. Pero aprovecha esta ocasión para lanzar una llamada a la reflexión:

No es ni fácil ni agradable sondear este abismo de maldad y, sin embargo, yo creo que debe hacerse, porque lo que ha sido posible perpetrar ayer puede ser posible que se intente hacer mañana y puede afectarnos a nosotros mismos y a nuestros hijos. (2014: 49).

Un orden infernal, como era el nacionalsocialismo, ejerce un espantoso poder de corrupción del que es difícil escapar. Degrada a sus víctimas y las hace semejantes a él porque impone complicidades grandes y pequeñas. Para resistirlas se necesita un sólido esqueleto moral [...] ¿pero el nuestro, europeos de hoy, es fuerte? (2014:63).

Levi afirma que la culpa de la aceptación de esta complicidad es mayor cuanto más amplio sea el espacio para la elección, por eso, si bien es imprudente plantear la cuestión de la culpa en las víctimas de Auschwitz, sí que es importante llamar la atención sobre estas preguntas hoy en día: ¿cómo de amplio es nuestro espacio de elección?, ¿existe ese espacio de libertad para todos los habitantes de nuestro país?, ¿estamos a salvo de la complicidad impuesta por el poderoso?, ¿es lo suficientemente fuerte nuestro esqueleto moral, político, como para rechazar el vínculo de la complicidad?, y sobre todo, ¿somos capaces de ver las zonas grises que están surgiendo en nuestro entorno, en nuestro propio barrio, en nuestra ciudad, en nuestro país, o acaso volvemos la mirada a otra parte?

Estas y otras muchas preguntas similares surgen al tomar la imagen de la zona gris como foco para la lectura de *Animales Nocturnos*, enriqueciendo y dotando de nuevos matices y sentido a los personajes y sus conflictos. Esta reflexión recae principalmente sobre la posición del Hombre Alto, que se ve arrastrado por la necesidad que le impone el hecho de encontrarse en situación ilegal en el país. Como víctima, va cediendo poco a poco ante su verdugo, aceptando de manera tácita esta situación de dominación derivada de su frágil estado, desamparado por las leyes que debían protegerlo. Sin embargo, a medida que va asimilando su estatus y descubriendo las reglas del macabro juego, despierta en él la idea de cambiar las tornas, de dominar al Hombre Bajo empleando su única arma: el lenguaje. A partir de ese momento, como Sherezade, irá tratando de desplegar una red de palabras que embelesan al tirano para convertirse, como el propio personaje dice, en alguien necesario. Pero no basta con reconocer este visible espacio gris en la pieza: nuestra decisión inicial se fundamenta en la idea de que todos los personajes de la obra habitan, de una manera u otra, en una zona gris, y esto es lo que tratamos de llevar a escena en nuestro montaje. Así, apreciamos cómo los pequeños secretos, las pequeñas concesiones cotidianas que van haciendo los personajes, van configurando una red que va creciendo poco a poco hasta atraparlos por completo.

Al igual que el esqueleto del Lager es la zona gris, hemos elegido como esqueleto para nuestra puesta en escena este concepto, que dota de sentido a todos los personajes. La gran pregunta que nos planteamos es: ¿qué haríamos nosotros?

Ser atraídos por la seducción, o el poder del lenguaje

El segundo foco de nuestra elipse es el otro término del par propuesto por Primo Levi: la seducción. Y lo planteamos principalmente desde el personaje del Hombre Alto.

El Hombre Alto es una persona culta, con una brillante capacidad para la expresión a través del lenguaje. Tal vez sea escritor o tal vez no, en todo caso siempre está leyendo y tomando notas en su cuaderno –como observa desde hace tiempo el Hombre Bajo–, empleando las horas muertas en el trabajo para pensar, para escribir, ayudando a su mujer en los encargos de traducción, etc.

El lenguaje es su fuerte en un doble sentido. Por una parte es su forma de evasión: a través de la escritura construye espacios imaginarios donde refugiarse de los problemas reales, como cuando escribe en su lugar de trabajo y logra aislarse de la penosa realidad en la que se encuentra. Por otra parte, será su mejor arma para enfrentarse al Hombre Bajo, ya que descubre muy pronto que la salida será la de Sherezade: el encanto a través de la palabra. El descubrimiento clave de la pieza tiene lugar en la escena del zoo, cuando el Hombre Bajo le confiesa su anhelo más íntimo: escribir un diario.

BAJO — Es un don, saber usar las palabras. ¿Has leído *El diario de Ana Frank*? Claro que lo has leído, es un libro famoso. Me fascina esa capacidad. Lo he intentado varias veces, llevar un diario, pero nunca he quedado contento. Resulta vulgar. No consigo expresar lo que yo vivo, que es más elevado. (Mayorga 2014: 349)

El Hombre Alto obtiene en esta escena una serie de pistas que le serán de gran utilidad a la hora de afrontar la relación con el Bajo. En primer lugar, comienza a comprender la admiración que tiene por el uso expresivo del lenguaje, algo que el Hombre Alto domina y sabe que puede aprovechar en su favor. Si recordamos las primeras entradas que escribe Ana Frank en su diario, comprenderemos mucho mejor al Hombre Bajo:

12 de junio de 1942

Espero poder confiártelo todo como aún no lo he podido hacer con nadie, y espero que seas para mí un gran apoyo. (Frank 2015: 11)

Sábado, 20 de junio de 1942

[...] no tengo intención de enseñarle nunca a nadie este cuaderno de tapas duras llamado pomposamente «diario», a no ser que alguna vez en mi vida tenga un amigo o una amiga que se convierta en el amigo o la amiga «del alma», lo más probable es que a nadie le interese.

He llegado al punto donde nace toda esta idea de escribir un diario: no tengo ninguna amiga.

[...] Con las chicas que conozco lo único que puedo hacer es divertirme y pasarlo bien. Nunca hablamos de otras cosas que no sean las cotidianas, nunca llegamos a hablar de cosas íntimas. Y ahí está justamente el quid de la cuestión. Tal vez la falta de confidencialidad sea culpa mía, el asunto es que las cosas son como son y lamentablemente no se pueden cambiar. De ahí este diario. (2015: 17)

Esta es la información fundamental que recibe el Hombre Alto durante esta escena y será la clave para comprender lo que de verdad desea el Hombre Bajo: un amigo con quien compartir su diario y, en definitiva, su vida. Por eso el Hombre Bajo lo ha elegido a él, una persona culta: para embellecer y elevar su propia vida a través de las palabras del otro, del amigo, al que somete no por humillarlo –como insiste en la primera escena– sino sólo para asegurarse de su disponibilidad, de que nunca le decepcionará. Emplea la situación de vulnerabilidad de su vecino para hacer de él no una víctima, sino un amigo. Esta es la gran herida que atraviesa al Hombre Bajo, la que le lleva a actuar como lo hace, obligando al Alto a habitar en la zona gris, como hemos visto.

La idea de la seducción se introduce en este punto: el Hombre Alto encuentra en la compañía del Bajo la posibilidad de dar rienda suelta a su imaginación y a su palabra de escritor para dar forma a una vida, sublimándola a través de su pluma. Esta tentación le lleva a creer que es capaz de dar un giro a la relación de dominación para pasar a ser él quien someta al Bajo a través del poder del lenguaje. A esta idea me refería antes cuando mencionaba el paralelismo con el Bulgákov de *Cartas de amor a Stalin*. Ambos personajes confían en el poder del lenguaje para «hacer entrar en razón» al poderoso. Y, en su progresivo aislamiento de la situación real en la que se encuentran, ellos mismos se van autoconvenciendo de que sus palabras calan en su verdugo, de que son ellos los que están realmente al mando de la situación. El Hombre Alto encuentra, en la decisión de quedarse a escribir el diario del Hombre Bajo, la posibilidad de mejorar su vida en este país, de encontrar el espacio que necesita para desarrollarse como escritor, eso que actualmente le es negado. Este tema del artista que desea cambiar al poderoso a través del poder de su palabra es otro de los *leitmotive* que encontramos en las piezas de Mayorga. La cuestión, llegados a este punto, es que la decisión que toma el Hombre Alto está basada no sólo en la necesidad, sino también en la seducción de alcanzar el poder a través del lenguaje. Ante esta seducción, el Hombre Alto tiene la opción de decir «no». El espacio de libertad del Hombre Alto es estrecho, pero pudiendo elegir decide claudicar, tal vez por eso la Mujer Alta se va.

Conclusión: ¿qué haríamos nosotros?

Primo Levi advierte de que no se puede juzgar la aceptación de la complicidad cuando el precio es la supervivencia, y nos lanza la incómoda pregunta: ¿qué haríamos nosotros?

Esta pregunta está presente en toda la literatura dramática de Juan Mayorga, y es la que hace de sus obras un teatro incómodo, un teatro que pone en juego no sólo al actor, sino también al espectador. Para que esta pregunta resulte verdaderamente incómoda es necesario que en la puesta en escena haya realmente algo en juego, que los personajes se muestren complejos, agrietados, evitando en todo momento recurrir a la acomodación simplificadora del tópico.

Lo interesante de esta pieza es que podamos sentirnos identificados con un poco de cada uno de los personajes, que identifiquemos rasgos de esa violencia cotidiana que todos cometemos en algún momento, para que nos planteemos al salir de la sala ¿cómo nos comportamos nosotros ante la dominación? ¿acaso no somos a veces hombres y mujeres bajos, hombres y mujeres altas? La violencia cotidiana nos atraviesa a todos, por eso la primera misión es aprender a verla, a identificarla.

Parafraseando a Levi, nuestra misión es plantearnos cómo es nuestro esqueleto político y moral: ¿somos capaces de identificar estas situaciones cuando las tenemos enfrente? y en ese caso, ¿cómo reaccionamos? La violencia es algo cotidiano, que se filtra sin ser visto y enturbia las relaciones; igualmente el lenguaje es poderoso y es usado con violencia en infinidad de situaciones que no apreciamos como violentas. Estas dos grandes cuestiones son las que deseamos compartir con los espectadores para que reflexionemos sobre cómo nos comportamos y cómo es el mundo que estamos construyendo con nuestras acciones.

Bibliografía

- Carnevali D., 2006, «Per un teatro crítico: strategie e tendenze drammaturgiche nell'opera di Juan Mayorga», Università di Milano.
- Di Pastena E., 2010, «La violencia nella cortesia. Un analisi di “Animales nocturnos”, di Juan Mayorga», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 13, p. 143-146.
- Dowling G., 2010, *La máscara que desenmascara: The Exposure of «States of Exception» in Juan Mayorga's Theatre*, Queen's University Belfast.
- Frank A., 2015, *Diario*, Barcelona, Novoprint.
- Kafka F., 2004, *El proceso*, Madrid, Cátedra.
- Levi P., 2014, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Ediciones Península.
- Mayorga J., 2005, «De El buen vecino a Animales Nocturnos», *El teatro de papel*, 1, p. 169-170.
- Mayorga J., 2014, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga J., 2016, *Elipses*, Segovia, La uña RoTa.
- March R., 2015, *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Ruggieri M., 2004, «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 9, Alicante, XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 115-128.
- Pérez-Rasilla E., 2010, «El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, p. 39-60.
- Spooner C., 2013, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Toulouse, Université de Toulouse [inedita].

Violencia y solidaridad en Pastel de Lagrange de Juan Mayorga

MÓNICA MOLANES RIAL¹

La «indagación acerca de la violencia» es el gran tema del teatro de Juan Mayorga:

Yo creo que hay un tema que vertebra mi obra. Es la indagación acerca de la violencia. La violencia es un tema que me preocupa mucho y que está en alguna medida en todos mis textos. Entiendo por violencia la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer. Me interesa poco la violencia explícita, o sea, física. Esa no creo que merezca la pena ser presentada en escena porque es evidente, es obvia. (Gabriele 2000: 1097)

Entendida en sentido amplio, opera en el conjunto de su obra como germen del conflicto dramático. La vertiente de teatro histórico-crítico que aglutina buena parte de la producción dramática de Mayorga alude a algunos de los conflictos bélicos y regímenes autoritarios que constituyen la historia europea del siglo veinte. La dramatización de estos asuntos lleva ya implícita la evocación de contextos de violencia en obras como *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* o *El cartógrafo*, cuyas tramas se sitúan en los años de la dictadura estalinista o del genocidio nazi. Aun así, el foco de atención no recae tanto sobre los crímenes de guerra como sobre la mostración de situaciones concretas en las que se dan actitudes o comportamientos violentos de manera más velada. El interés por el desvelamiento de los diversos modos en los que se ejerce la violencia figura en buena parte de las obras de Mayorga en las que se dirimen asuntos políticos y sociales de profundo calado, como la pederastia en *Hamelin* o la xenofobia en *Animales nocturnos*. En piezas como estas, la opresión, la coacción o la manipulación encubiertas de un individuo sobre otro en el ámbito de lo cotidiano se presentan como asuntos centrales. El diseño de dos personajes

1 Doctoranda, Universidade Vigo. Actualmente trabaja en el Instituto del Teatro de la Universidad Complutense de Madrid como contratada en el proyecto de investigación TEAMAD.

enfrentados –cara y envés del mismo– tan característico de la construcción dramaturgica mayorguiana está al servicio de estos conflictos.

Son las maneras más sutiles de ejercer la violencia las que aparecen con mayor frecuencia. De entre ellas, destaca de modo especial el uso de la palabra con tal fin, pues no son pocas las piezas en las que el lenguaje funciona como medio instrumental de coerción, abuso o imposición: en *El traductor de Blumemberg* se destaca su poder como transmisora del mal en el ejercicio de la traducción. Por el contrario, la mostración de violencia física encuentra escaso acomodo en la obra de Mayorga, salvo en textos como *Amarillo*, donde la palabra se hace símbolo de un mal recuerdo cuya pronunciación en voz alta es contestada con una agresión; es esta una de las escasas piezas breves en las que hay violencia explícita en escena. La otra, *BRGS*, cuyos personajes terminan golpeándose, apunta hacia la paradójica inutilidad de la palabra como resolución a un conflicto entre dos lectores.

En esa misma línea se sitúa la última pieza breve escrita por Juan Mayorga. *Pastel de Lagrange* surge de una experiencia de *La Corsetería*, espacio de trabajo y laboratorio experimental de creación teatral dirigido por Sanchis Sinisterra en Madrid. El objetivo de la propuesta era tratar de acercar el mundo de la ciencia al del teatro. Mayorga escribe *Pastel de Lagrange*, bajo premisa de tratar el asunto de los mundos paralelos. El texto sirve como escena inicial a partir de la que surgen nuevos desarrollos. Se hace mediante un proceso de creación de escritura colectiva por parte de un equipo de dramaturgos del Nuevo Teatro Fronterizo, coordinados por Sanchis Sinisterra, a partir de conversaciones con cosmólogos del CSIC. El resultado es la obra *Multiversos*, de la que se hizo una lectura dramatizada en el marco de las *V Jornadas de Teatro Científico Divulgativo, Ciencia y Teatro 2013* en Mérida y Medellín, a cargo de Quiqué y Yeray Bazo, Eva Redondo, Sanchis Sinisterra y Enrique Torres, con dirección de Daniel Erice. También la compañía Teatro para Armar hizo una lectura dramatizada en Madrid el 15 de marzo de 2015, cuyo trabajo sobre el texto incluye la elaboración de una guía didáctica para el alumnado de secundaria de los institutos de Madrid.

Ciencia y violencia, cultura y barbarie

La relación entre ciencia y teatro no es extraña a la historia de la literatura dramática: baste recordar, de modo muy general, los primeros intentos de Louis Figuiet por crear el género de *théâtre scientifique* en el siglo XIX, su auge en el siglo XX debido a las consecuencias dramáticas de la bomba atómica con obras como *La vida de Galileo* de Brecht o *Los Físicos* de Dürrenmatt y su continuación hasta finales del siglo XX, con textos como *Arcadia* de Tom Stoppard. En España, en los últimos años, el interés del teatro por la ciencia no ha sido menor, en especial en lo relativo al campo de la física, tal y como ya señalaba Yolanda Pallín en el año 2009: «el azar y la necesidad, la teoría del caos, la física cuántica, la autosimilitud, la incertidumbre, la ruptura de la lógica newtoniana... aparecen

de forma natural en la mayoría de los seminarios de escritura teatral, junto con la crisis de la representación» (Surbezy en prensa)².

Precisamente a esa línea de creación dramática sobre física cuántica se puede adscribir *Pastel de Lagrange*³, encargo particular de Sanchis Sinisterra, quien ya había escrito sobre dicha disciplina en *Perdida en los Apalaches, juguete cuántico*. La vinculación entre teatro y ciencia no es ajena al trabajo dramático y ensayístico de Juan Mayorga. Su propia formación académica e intelectual, que combina Matemática y Filosofía, caracteriza su obra teatral. Los números imaginarios en *El chico de la última fila* y los estudios cartográficos en *El Cartógrafo* han servido de resortes dramáticos para expresar los peligrosos límites de la imaginación o de la censura. En este caso, la anécdota argumental de *Pastel de Lagrange* es la siguiente: Samuel y Toñi se presentan en casa de María José. Está preparando un pastel siguiendo las indicaciones de un programa televisivo sobre divulgación científica en el que un matemático francés explica la teoría de los universos múltiples, discurso en el que repite con frecuencia el apellido «Lagrange». Samuel se disculpa por la visita inesperada que justifica con la repentina decisión de Toñi. Tras preguntar María José a Toñi por su experiencia y habilidad, se descubre que lo que esta viene a comprar es una pistola para matar a su marido. El arranque de la obra, según palabras del propio autor⁴, es una foto que vio en prensa hace algunos años. En ella, se apreciaba a un grupo de mujeres reunidas en el interior de una casa que estaban contemplando un estuche. Mayorga cuenta que la imagen le recordó a aquellas mujeres que ofrecían venta de productos a domicilio, como los de cosmética Avon; o a aquellas señoras que organizaban en su propia casa la venta de robots de cocina o de aspiradoras. Pero lo que en realidad vendían las mujeres de la foto eran armas⁵.

Según se indica en las acotaciones de la pieza, del discurso científico divulgativo del matemático francés sobre la teoría de los universos múltiples que María José está viendo en la televisión se destaca el apellido «Lagrange», que además da título a la pieza. Joseph-Louis Lagrange, matemático italo-francés nacido en 1736, es uno de los científicos más reconocidos del siglo XVIII por sus

2 Entre el 15 y el 16 mayo de ese año 2009, se celebró en la *Université Toulouse-Le Mirail* un coloquio titulado *Universcènes, el teatro cuántico* que reunió a dramaturgos y especialistas en estudios teatrales del ámbito francés y español.

3 El texto permanece inédito hasta el momento, por lo que las referencias que se hacen a lo largo de este trabajo pertenecen al texto que forma parte del archivo del autor.

4 Las declaraciones pertenecen a una entrevista realizada a Juan Mayorga, cuya práctica totalidad se ha publicado en el número 823-824 de la revista *Insula* en el verano de 2015, monográfico dedicado al estudio de la dramaturgia española actual coordinado por Anxo Abuín.

5 La escritura de textos dramáticos a partir de material fotográfico, filmico o periodístico es práctica habitual en el quehacer dramático de Juan Mayorga: *La biblioteca del diablo* surgió de la lectura de un artículo de prensa sobre exilio y repatriación (Molanes 2011); *Himmelweg* fue escrito después de que asistiese a una conferencia sobre Claude Lanzmann (Aznar Soler 2011: 24); *La mano izquierda* fue creado a partir de una fotografía de Sebastião Salgado.

múltiples trabajos en los campos de la matemática, la física o la astronomía. En esta última disciplina, «realizó estudios de dinámica de los cuerpos del Sistema Solar [...] Entre sus descubrimientos astronómicos es notable el de los llamados puntos de liberación de un cuerpo celeste, conocidos como los Puntos de Lagrange, que tienen importantes aplicaciones astronáuticas»⁶. Estos puntos han sido escenario de no pocas obras de ciencia ficción en las que se han propuesto como posibles lugares para habitar mundos paralelos⁷.

Con la referencia a Lagrange y al discurso divulgativo del matemático francés, Mayorga engarza la teoría del multiuniverso en el engranaje dramático como elemento de extrañamiento al vincularla a la elaboración del pastel. Quizá pueda resultar útil para explicar la conexión entre ambos elementos volver al trabajo que Juan Mayorga publicó en 2010 titulado *Elipses de Benjamin*. En él sugiere emplear la imagen de la elipse –muy próxima a la definición que de *concepto* daban los clásicos⁸– para leer a Benjamin tal y como el autor alemán hace con la obra de Kafka:

Quien con frecuencia desencadena su pensar al descubrir la conexión –que nunca es identificación, sino vínculo atravesado de tensiones– de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas. [...] Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro [...] Ese espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable. (Mayorga 2010: 373)

Es precisamente «un emparejamiento improbable» el que da título a la pieza: «pastel» y «Lagrange». El binomio funciona como marco estructural, ya que abre y cierra la pieza, y como *leitmotiv* a lo largo de la obra, pues hay una alusión discontinua aunque constante por parte de María José a los pasos que debe seguir para hacer la receta según la explicación del matemático francés. Son dos objetos distantes: el pastel, la construcción de un placer; el asesinato, la

6 <http://www.astromia.com/biografias/lagrange.htm>

7 Borges, uno de los escritores que más ha influido en la poética dramática de Juan Mayorga, se adelantó a los trabajos fundacionales de Everett sobre la teoría de los mundos paralelos. El narrador argentino, que ya había colaborado en la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo en Buenos Aires en los años treinta que desarrolló un nuevo enfoque sobre la literatura *fantastique*, incluyó en su cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan* publicado en 1941 una explicación llamativamente similar a la interpretación de los universos paralelos que dio a conocer Everett dieciséis años después, en 1957. Alfonso Rojo lo explica en su artículo «El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica» publicado en la revista *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 1, 1999.

8 Gracián, en *Agudeza y arte de ingenio*, define brevemente el término de este modo: «Es un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».

destrucción y el horror. Y en medio, la cita a Lagrange, la tradición humanista, la cultura, el pozo del conocimiento científico del hombre, transmutado en elemento fantástico nada habitual –a excepción de los animales parlantes– en el teatro de Mayorga. El resultado de la receta que María José elabora a partir del discurso del matemático es un pastel en forma de corazón, icono del amor por antonomasia en nuestro imaginario colectivo que resulta especialmente significativo en el contexto de esta obra, pues hay una relación matrimonial que se expone como germen del conflicto. Como se indica en la última acotación del texto, el pastel es cortado en tres trozos que, aun humeantes, los tres personajes «se meten enteros en la boca». La voracidad y obscenidad que desprende la imagen refuerza la construcción de ese ambiente de inquietante violencia, que resulta incluso más perverso con guiños irónicos como la advertencia de María José a Toñi a propósito del precio de la pistola: «lo barato sale caro». Esa perversidad en el contexto de la amabilidad del hogar recuerda sobremanera a la escena del bar de otra pieza breve, *El buen vecino*, donde, en un ambiente inicial de confianza, la simple invocación de la ley de extranjería y el gesto de un brindis condenan al emigrante a plégarse al servicio de su vecino de arriba.

La incidencia en la conjugación del discurso científico y la acción violenta alcanza su grado más simbólico en la presentación del muestrario de pistolas que María José enseña a Toñi: una «Gauss» de ochenta y nueve milímetros, con la que apunta al matemático de la tele, y una «Heidegger» de mango blanco que dispara cartuchos «Jünger». El juego onomástico es rasgo característico del teatro de Mayorga que, en este contexto, parece subrayar la idea de la contraposición entre cultura y barbarie, de matriz benjaminiana, tan recurrente en sus textos.

***Pastel de Lagrange* o la subversión del «No matarás»**

Los personajes femeninos, minoritarios en los textos largos de Mayorga –o, en todo caso, minoritarios aunque con papeles fundamentales en las obras en las que aparecen– son con mayor frecuencia protagonistas particulares de los contextos de violencia en las piezas breves del autor. Son los casos de Kolakowski y de la mujer, víctimas del horror de la guerra en *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* y en *El hombre de oro*; o los de las dos hermanas de *La piel* y el de Margarita de *Método Le Brun para la felicidad*, mujeres sometidas en los ámbitos doméstico y laboral. Hasta la aparición de *Pastel de Lagrange*, la mujer violentada en el teatro de Mayorga se ha servido del arte y de la palabra o ha protagonizado un acto de rebeldía para dar fin a la situación de opresión en la que se encuentra: baste recordar a la Bulgáкова de *Cartas de amor a Stalin*, a la Niña de *El Cartógrafo* o a la Rebeca de *Himmelweg*. Sin embargo, Toñi toma la decisión de usar las armas como método de resolución a su conflicto: lleva años ahorrando para comprar una pistola con la que matar a su marido pocos días antes de la celebración de sus bodas de plata.

La elección de la violencia explícita por parte del personaje de Toñi plantea, por un lado, el reconocimiento del fracaso de la palabra, la derrota del lenguaje

como mecanismo de salvación planteado en textos anteriores de Mayorga. Y, por otro, pone al lector/espectador ante la incómoda reflexión de interrogarse sobre la empatía con el victimario, cuestión sobre la que Slavoj Žižek advierte en *Seis reflexiones sobre la violencia*:

Hay razones para mirar al sesgo el problema de la violencia. Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. (2009: 12)

A este respecto, en una entrevista reciente publicada en *El Cultural*, Mayorga afirmaba lo siguiente: «Situación al espectador en la posición de una víctima me parece moral y políticamente inútil», explica. «Es más responsable mostrarle al espectador la violencia que puede llevar dentro o su complicidad con la violencia» (Yuste 2015). Esta idea de la complicidad se plantea en un doble nivel en *Pastel de Lagrange*: por un lado, en el nivel diegético, pues María José como vendedora y Samuel como intermediario, participan en el proceso de compra-venta de la pistola. Y no solo eso, sino que sobrevuela cierta solidaridad de la violencia entre los personajes: Samuel intenta que María José rebaje el precio de la pistola que Toñi quiere comprar argumentando que lleva muchos años haciendo sacrificios. Ante el inmovilismo de María José, Samuel intenta sensibilizarla apelando a su bonhomía: le ha dicho a Toñi que esas ventas no las hace por dinero, sino por ayudar. De las palabras de Samuel se deriva la cuestión de la legitimidad de la violencia, que estaba ya en *La paz perpetua* en relación a los límites de la tortura y de la violencia de Estado. A este respecto, resultan muy elocuentes las ideas que expone Hannah Arendt en *Sobre la violencia* acerca de esta cuestión:

Recurrir a la violencia cuando uno se enfrenta con hechos o condiciones vergonzosos, resulta enormemente tentador por la inmediatez e celeridad inherentes a aquélla. Actuar con una velocidad deliberada es algo que va contra la índole de la rabia y la violencia, pero esto no significa que éstas sean irracionales. Por el contrario, en la vida privada, al igual que en la pública, hay situaciones en las que el único remedio apropiado puede ser la auténtica celeridad de un acto violento. [...] el quid está en que bajo ciertas circunstancias –actuando sin argumentación ni palabras y sin consideración a las consecuencias– es el único medio de restablecer el equilibrio de la balanza de la justicia. (2005: 85-86)

Esa idea de justicia es la que subyace en la normalización del acto violento en *Pastel de Lagrange*. Y es que, si se atiende a las palabras de Samuel, parece que Toñi es un ser manejado, sin autonomía: fue su marido, no ella por voluntad propia, quien decidió que iría a un club de tiro. Como apunta Žižek:

La cuestión está en que las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas normal y pacífico. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas normal. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad del nivel cero contra lo

que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa materia oscura de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parecen ser explosiones «irracionales» de violencia subjetiva. (2009: 10)

En *El sacrificio como acto poético*, Angélica Liddell afirma que «mediante la angustia se transgreden los límites de la cultura, de la sociedad, de la historia y de la religión» (2014: 110). La determinación de Toñi, que lleva años sacrificándose para poder comprarse una pistola; la necesidad urgente de matar a su marido antes del sábado que celebran la boda de plata; y la solidaridad de María José y Samuel para con su causa –nada habitual en la dramaturgia del autor que se caracteriza por el antagonismo que define a sus personajes– funcionan como elementos perturbadores de las convicciones éticas de ese lector/espectador atento que siempre demanda el teatro de Mayorga.

Bibliografía

- Arendt H., 2005, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Aznar Soler M., 2011, «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga», in: Mayorga J., *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque, p. 15-112.
- Gabrielle J. P., 2000, «Entrevista con Juan Mayorga», *ALEC*, 25/3, p. 1095-1103.
- Gracián B., 1648, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca.
- «Lagrange y la Matemática en la Astronomía», <http://www.astromia.com/biografias/lagrange.htm> [Consulta: 22/11/2016].
- Liddell A., 2014, *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta Me Tienes.
- Mayorga J., 2010, «Elipses de Benjamin», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2, p. 372-374.
- Molanes Rial M., 2012, «Entrevista a Juan Mayorga», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6, p. 193-206.
- Molanes Rial M., 2015, «“El arte de la entrevista”, con Juan Mayorga», *Ínsula. Revista de Letras y ciencias Humanas*, 823-824, p. 17-19.
- Rojo A., 1999, «El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 1, p. 59-67.
- Surbezy A., en prensa, «¿Dispositivos cuánticos? De la física cuántica a la Escuela de los Dispositivos en *Del lado oeste del Golden Gate* de Pablo Iglesias Simón», in: *Teatros y escenas del siglo XXI*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Yuste J., 2015, «La mochila de Juan Mayorga», *El Cultural*, <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/La-mochila-de-Juan-Mayorga/8709> [Consulta: 22/11/2016].
- Žižek S., 2009, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.

Généalogie de la violence
La famille mise à nu dans El chico de la última fila
de Juan Mayorga

JOANA SANCHEZ¹

*No hay oficio más cruel que el de
escritor, porque se expone, se desnuda y
desnuda. Esa valentía, la de mirar algo de
lo que los demás apartan la mirada, es el
núcleo del talento mismo.*

Juan Mayorga

Depuis quelques années, un thème est récurrent sur les planches du théâtre espagnol et latino-américain, celui de la « famille dysfonctionnelle » – selon l’expression consacrée par la critique² – devenue selon Begoña Donat « la protagonista del nuevo teatro » (2014). La vague dysfonctionnelle est lancée en 2005 quand l’argentin Claudio Tolcachir rencontre le succès que l’on sait avec sa pièce *La omisión de la familia Coleman*. Depuis, familles déchirées, éclatées, fragmentées, décomposées ou recomposées, occupent le devant de la scène théâtrale à travers des huis clos qui interrogent les mutations récentes du fait familial, mais reflètent aussi un certain effet de mode, comme un patron

1 Doctorante au sein de l’équipe d’accueil CHER (Culture et histoire dans l’espace roman) de l’Université de Strasbourg. Ancienne élève de l’École normale supérieure de Lyon, agrégée d’espagnol.

2 Si l’adjectif « dysfonctionnel » semble renvoyer à un certain usage biologisant ou psychanalytique du champ sémantique de la « dysfonction », l’expression « famille dysfonctionnelle » ne repose pourtant pas sur une solide assise conceptuelle et scientifique. Elle est avant tout le produit de la critique théâtrale et s’impose aujourd’hui avec la force de l’évidence dans la presse culturelle, voire dans certains écrits universitaires, faisait fi de son absence notoire de définition et de l’impensé qui règne sur les présupposés d’une telle étiquette catégorielle.

dramatique quelque peu formaté et parfois vidé de sa substance, ce qui fait dire à Begoña Donat, non sans ironie: «Que empiece la disfunción» (2004). Or, à rebours de cette tendance et au moment même où elle prend son essor, Juan Mayorga, toujours soucieux d'éviter lieux communs et sujets éculés, s'empare également du thème familial, dans sa pièce *El chico de la última fila*, écrite pour la première fois en 2006³. Une fois de plus, Mayorga nage à contre-courant et cherche à écarter son regard des stéréotypes pour explorer la réalité familiale, non pas dans ces dysfonctions spectaculaires, mais dans le non-dit de son fonctionnement quotidien, pour sonder ses profondeurs inavouables et ses replis inattendus. Dans un jeu complexe d'enchaînement de récits et de théâtre dans le théâtre, la pièce raconte l'histoire d'une intrusion: celle de Claudio, un jeune garçon qui s'immisce dans la maison et la famille d'un de ses camarades de classe, Rafa. Ou plutôt c'est Claudio qui le raconte directement, à travers treize rédactions qu'il rend à son professeur de Lettres, Germán, qui les lit avidement, en compagnie de sa femme, Juana, formant ainsi une chaîne de réception complexe (et dont le dernier maillon est le spectateur), qui met en abîme le voyeurisme que suppose l'intrusion dans le cercle familial. Si la famille de Claudio semble être défavorisée et pourrait être taxée de «dysfonctionnelle» (son père est malade, ils vivent dans un quartier pauvre et sa mère les a abandonnés), celle-ci est soigneusement évitée par le dramaturge, contournée, escamotée à dessein et à peine évoquée, entre les lignes, par de maigres allusions périphériques, pour donner de l'épaisseur au personnage de Claudio⁴. Au contraire, la pièce met les projecteurs sur la famille de Rafa Artola, banale famille de classe moyenne absolument normale et «fonctionnelle», aimante, protectrice et apparemment libre de conflits; or c'est précisément cette «normalité» qui fait son intérêt pour Claudio – et à travers lui, mais pour des raisons bien distinctes, pour Mayorga – comme il s'en explique dans sa seconde rédaction :

¿Por qué Rafa?, ¿por qué lo elegí a él? Porque él está en el extremo OPUESTO. Él es normal. Hay otros de la clase que están en el extremo opuesto, pero hubo algo, el curso pasado, que me hizo fijarme en Rafa: a menudo, al salir de la clase, vi a sus padres esperándolo, cogidos de la mano. A otros chicos les avergüenza que sus

3 Cependant, nous ferons référence, tout au long de notre travail, à sa dernière édition en 2014 au sein de l'ouvrage *Teatro 1989-2014* (Mayorga 2014a).

4 On comprend entre les lignes de la première rédaction que Claudio vit dans un quartier pauvre quand il écrit subtilement «Yo sabía que si aceptaba, sería en su casa, porque la mía está en una calle que Rafa no pisará jamás» (Mayorga 2014a: 429). Plus loin, Claudio racontera à la mère de Rafa, pour l'émouvoir et gagner sa sympathie, que sa propre mère les a abandonnés son père et lui (2014a: 448) et, à la fin de la pièce, quand Rafa menace Claudio de se venger sur sa famille, il évoque une mystérieuse maladie de peau qu'aurait le père de son ami: «¿Qué le pasa a tu viejo en la piel?» (2014a: 468), mais Claudio ne répondra pas à la question. Trois allusions obliques donc, mais nous ne saurons rien de plus sur la famille de Claudio qui refuse d'en parler et la repousse sciemment dans le hors-scène et le hors-texte – «Mi padre no es un personaje de esta historia. Mi padre no sale» (2014a: 450) –, reflétant la stratégie d'évitement de la famille dysfonctionnelle du dramaturge.

padres vayan por allí, porque les avergüenza la situación o porque se avergüenzan de sus padres. Rafa no. Rafa parecía conforme. Y yo me preguntaba: ¿cómo será su casa? ¿Cómo será la casa de una familia normal? (Mayorga 2014a: 433)

C'est ce déplacement du regard, de la famille problématique à une famille apparemment normale, qui, comme souvent chez Mayorga, ouvre une réflexion féconde sur la complexité des relations humaines. Or si la pièce est souvent étudiée à partir du rapport maître/élève ou de la théâtralisation de l'écriture (Rodríguez Solás 2012), j'ai cherché à décentrer l'analyse de ces problématiques saillantes, à déplacer moi aussi mon regard, pour interroger le texte en changeant de perspective et en prenant la famille comme point d'appui. Comment le regard intrusif de Claudio dévoile-t-il peu à peu des failles, des fissures, dans le bonheur parfait de la famille Artola? Comment perçoit-on, entre les lignes, des frustrations, des rapports complexes de domination et de pouvoir, non seulement dans la maison de Rafa, mais également dans l'autre foyer visible sur scène, celui du couple intellectuel de Germán et Juana, à travers un habile jeu de parallélismes? Avec la pudeur et la limpidité tranchante qui lui sont propres, l'écriture de Mayorga débusque la violence dans la texture paisible du quotidien, met à nu l'espace domestique et éclaire subtilement cette remarque, apparemment provocatrice et cynique, de Germán: «¿No hay algo anormal, monstruoso incluso, en el concepto mismo de familia?» (2014a: 451).

La déconstruction du fantasme de la famille idéale

Claudio a choisi la famille de Rafa parce qu'elle était «normale» et cette «normalité» se cristallise à ses yeux dans la vision mythique à partir de laquelle tout commence: celle de Rafa avec ses parents se tenant la main à la sortie de l'école, image d'Épinal de la famille nucléaire, portrait de l'union familiale sacrée, qui éveille immédiatement désir et fascination chez un garçon dont la réalité domestique est toute autre, lui qui vient de ce que les sociologues du XIX^e siècle auraient appelé une famille «instable» (Le Play 1884), ceux du début du XX^e siècle une famille «brisée» (Durkheim 1897), et les critiques d'aujourd'hui – se faisant les relais improbables de la sociologie d'hier – une famille «dysfonctionnelle» (Donat 2014). Si la sociologie actuelle récuse ces terminologies (Eid 2008), c'est parce qu'elles sont toutes construites en référence à un modèle normatif unique, qui apparaît aujourd'hui comme un leurre: celui de la famille en tant qu'élément minimal de la société (Comte 1853), c'est-à-dire comme unité indivisible, communauté naturelle harmonieuse, modèle idéal de cohésion affective et sociale, comme le rappelle le philosophe Jean-Philippe Pierron:

On a l'habitude, sinon de penser, du moins de se représenter la famille en images. Celle de la cellule familiale, métaphore organique, est récurrente comme un reste romantique de la similitude. [...] Mais cette métaphore de la «cellule de base» a ceci de trompeur qu'elle exalte une unité dans la semblance en négligeant l'altérité qui tiraille la famille. (2014a: 141)

Exalter «l'unité dans la semblance», cela veut dire considérer la famille comme une monade, comme un bloc indivisible, et nier l'altérité au sein de celle-ci : c'est ne voir que le « nous », là où ce dernier est constitué de divers « je », ayant chacun des intérêts et des désirs qui peuvent différer. C'est passer sous silence les conflits familiaux et refuser de voir l'altérité dans celui qui est à côté de soi (son frère, son père, son fils) pour la renvoyer à celui d'en face : l'autre est rejeté hors du cercle familial, dans l'espace extérieur ou dans la figure liminale de l'intrus, que va endosser Claudio chez Mayorga. Si les sciences sociales s'accordent aujourd'hui à penser la famille en tant qu'espace de conflits, comme un « champ » (Bourdieu 1993) et un « dispositif » (Agamben 2006), le fantasme de la famille idéale hante toujours les représentations collectives, tel un horizon mythique inatteignable et culpabilisant, sans cesse exposé à nos yeux par les images publicitaires de familles tout sourire, glorifiant un bonheur sans tache dans la convivialité du traditionnel repas de famille, pour mieux nous vendre les produits non moins traditionnels de l'industrie agro-alimentaire.

Or ce mythe de la famille idéale repose sur une autre représentation profondément ancrée dans l'imaginaire collectif : celle de la distinction nette entre sphère publique et sphère privée, qui retranche la famille dans l'espace rassurant du foyer et voudrait en faire un isolat, un espace fermé, hermétique et douillet, l'espace du bonheur, du confort, du *sweet home* inventé par la bourgeoisie du XIX^e siècle et qu'on retrouve en filigrane chez Mayorga dans la passion de la mère de Rafa pour la décoration intérieure. À l'intérieur du cercle familial répond donc l'intérieur de la maison, et à l'altérité de celui qui n'est pas de la famille, l'altérité de l'espace extérieur, comme l'énonce clairement l'historien Roger-Henri Guerrand (1991 : 173) : « L'espace se répartit symboliquement en intérieur-famille-sécurité / extérieur-étranger-danger ». À partir de là, s'instaure toute une dialectique autour de la dichotomie dedans / dehors qui peut se décliner selon plusieurs axes problématiques en famille / travail, femme / homme, solidarité / compétition, communion / conflit, calme / agitation, ami / ennemi, etc. Autant de polarisations que l'on retrouve dans la construction dramatique de la famille de Rafa chez Mayorga : la mère est au foyer alors que le père travaille ; l'harmonie des relations familiales est symbolisée par la complicité père-fils au basket et la rhétorique du « Trabajo en equipo » vantée à plusieurs reprises par le père (Mayorga 2014a : 436) alors que ses relations professionnelles dans l'entreprise sont conflictuelles et ne cessent de se dégrader ; la famille mange paisiblement tout en regardant les violentes émeutes de banlieues à la télévision (2014a : 454) ; etc. La liste n'est pas exhaustive. Mais si Mayorga semble souscrire, à première vue, à cette dialectique intérieur / extérieur, c'est pour mieux la faire voler en éclats grâce au personnage ambivalent de Claudio. Car ce dernier est un intrus, c'est-à-dire quelqu'un dont la présence remet en question les limites du dedans et du dehors, qui est encore un étranger, comme le rappelle Ester, la mère : « No podemos sacrificar a Rafa por ayudar a un ajeno » (2014a : 445), mais qui est déjà à l'intérieur du sanctuaire. Plus précisément, au moment où Ester prononce ces mots, Claudio les écoute depuis le couloir, espace liminal

par excellence, que Peter Von Matt (1998), dans son étude des écrits de Kafka, définit comme le territoire propre aux personnages problématiques situés sur les marges (mais pas en dehors) du cercle familial. L'intrusion est en soi un acte qui dynamite l'intimité paisible du huis clos familial, mais c'est surtout le regard intrusif – et par conséquent extérieur, distancié, ironique – de Claudio, à travers le portrait dressé dans les treize rédactions qu'il remet à Germán, qui va mettre à nu la famille Artola, la dépouiller de ses apparences lisses et sans conflit et lui ôter les oripeaux de la famille idéale.

Comme souvent chez Mayorga, la clef de ce levier dramatique est inscrite dans le texte même, à travers les paroles de Juana, la femme de Germán, qui dirige un magasin d'art contemporain et présente ses nouvelles acquisitions à son mari dans une tirade dont la portée métathéâtrale est évidente :

Son objetos normales, pero manipulados para producir un extrañamiento. Fijate en el reloj: trece números. El artista interviene en el espacio doméstico poniendo de manifiesto rasgos que, de tanto verlos, ya no percibimos. Así consigue mostrar la mecanización de nuestra vida y desafiar las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público. (2014a: 440-441)

Le regard de l'artiste est un regard décalé qui dévoile la porosité des limites entre le dedans et le dehors et l'inconsistance des représentations que celles-ci véhiculent. Le passage se poursuit avec la présentation par Juana d'un autre artiste contemporain qui fait de la « peinture verbale », c'est-à-dire qui enregistre une description de ses tableaux – treize aquarelles, faisant échos aux treize rédactions de Claudio –, dans un format radiophonique à mi-chemin entre la narration et le théâtre. Ces « peintures verbales » exigent, selon Juana, un rôle actif du spectateur et fonctionnent comme une métaphore de la pièce et de la dramaturgie de Mayorga⁵ :

Pintura verbal. Es la voz del pintor describiendo el cuadro. El espectador, o sea, el oyente imagina el cuadro. El espectador es un co-creador: vuelca su imaginario en la pared vacía. El artista propone que los auriculares cuelguen en una pared, o en un marco vacío. Para burlarse de la industria cultural obsesionada con la producción de objetos tangibles, él opta por intervenciones poéticas efímeras despojadas de materialidad. Las pinturas realmente existen, es decir, existieron, pero el pintor, después de hacer las descripciones en una grabadora, las destruyó. Trece acuarelas. (2014a: 441).

Derrière l'artiste dont parle Juana, il y a Claudio écrivain, utilisant le « cadre vide » de la page blanche et exigeant de ses lecteurs, Juana et Germán, une recomposition imaginaire de ce qu'il raconte, recréation qui prend corps dans

5 Il est manifeste que le passage marque aussi une distanciation ironique de la part de Mayorga vis-à-vis de certains usages abusifs du concept de « co-création » par le spectateur, dans l'art contemporain. Les « peintures verbales » décrites par Juana sont des caricatures qui confinent à l'absurde, mais il n'en reste pas moins que la réplique comprend des clefs de lectures pour l'ensemble de la pièce comme le révèle la correspondance – qui ne peut être fortuite – entre les treize rédactions et les treize pièces artistiques.

la pièce quand les personnages du récit de Claudio apparaissent sur scène et « rejouent » la réalité racontée, ou « représentent » le récit. Mais l'artiste, c'est aussi Mayorga dramaturge, utilisant « l'espace vide » de la scène et exigeant des spectateurs un regard actif et co-créateur de l'œuvre. Il y a donc une mise en abyme claire du travail d'écrivain et, par conséquent, une mise à nu de la famille qui se fait à plusieurs niveaux.

Le premier niveau de dévoilement se fait par le regard de Claudio qui est un regard essentiellement ironique, et dresse un portrait de la famille Artola frôlant la parodie, comme le lui reproche Germán à plusieurs reprises. Claudio a beau répéter qu'il se contente de rapporter des faits bruts, son professeur, qui a l'expérience du poids des mots, sait bien que l'ambition de réalité en littérature est une illusion positiviste et que tout discours implique un point de vue, un agencement, un processus de sélections, des silences, des ellipses, c'est-à-dire une mise en ordre dont l'écrivain est souverain et dont dépendent les significations du texte⁶. Claudio construit ainsi un récit elliptique qui escamote les liens de causalité et rend les situations absurdes et les personnages risibles, comme on le voit très clairement dans la troisième rédaction quand le père de Rafa lui propose de rester dîner pour voir un match :

Acepto la oferta del hombre del chándal. Una hora después nos reunimos con él en el salón, aunque yo tardo en reconocerlo, sin chándal parece otra persona, pero por cómo se relaciona con el mando de la tele deduzco que sí, es él, el cabeza de familia. Está interesado en que los Grizzlies ganen a los Clippers. En los Clippers juega un coreano, lo que le da pie a hablarnos sobre China. En el tercer cuarto se incorpora la madre, a ver el partido o a informarse sobre China. (2014a : 437)

Les personnages sont réduits à des apparences n'ayant d'identité que par leur costume ou leurs rôles familiaux. Le point de vue extérieur et fragmentaire de Claudio rend les enchaînements absurdes et l'allusion à la télécommande comme sceptre de l'autorité patriarcale vient couronner l'ironie du texte. Dans le premier montage de la pièce par la compagnie *Ur Teatro*, en 2006, les scènes dans la maison de Rafa étaient d'ailleurs marquées par un jeu caricatural et outré soulignant ce point de vue déformant de Claudio, qui n'échappera ni au lecteur ni au spectateur. Mais c'est à un deuxième niveau, entre les lignes du texte de Claudio, au-delà de son regard et de sa conscience, que se situe le véritable

6 « GERMÁN — [...] Pero si lo que tú quieres es ser un caricaturista... ¿Es eso lo que quieres ser, un caricaturista?

CLAUDIO — Usted dijo que los mirase de cerca. Cuanto más de cerca los miro es peor. Escribo lo que veo » (Mayorga 2014a : 440).

L'équivoque repose, me semble-t-il, sur la mauvaise compréhension par Claudio de l'injonction du professeur à « regarder de près » : alors qu'il l'invitait à avoir un regard « hospitalier » – pour reprendre un terme cher à Mayorga –, compréhensif, à ne pas regarder depuis les marges avec la distance du point de vue extérieur, mais à chercher à adopter le point de vue des personnages, Claudio a pris la remarque au sens premier et fait du « regarder de près », un regard grossissant et par conséquent forcément déformant et caricatural.

dynamitage de la famille idéale, dont le réel artisan est le dramaturge, ainsi que le lecteur attentif capable de repérer ces fissures dans les non-dits du texte. Prenons par exemple le moment où Claudio observe une photo de famille dans le salon des Artola :

Sobre la tele, junto a un dragoncito chino, foto de la sagrada familia en la playa, de cuando Rafa era pequeño: papá, mamá, el nene y una nena algo mayor que Rafa. El dragón los miraba como si fuera a devorarlos todos. (2014a: 434)

L'évocation du dragon chinois dévorateur jette le trouble sur l'image d'Épinal de la famille réunie et laisse planer un malaise par association d'idées. Par ailleurs on est surpris de l'évocation de « una nena », la sœur de Rafa, qui est la grande absente de la pièce et de la maison. Jamais présentée, à peine évoquée au détour d'une allusion anodine, on ne parlera jamais d'elle, mais son absence est étrangement présente et résonne à plusieurs reprises entre les lignes du texte, comme une fissure dans la cohésion familiale, une béance qui se fait jour là où la famille ne semblait être que plénitude. C'est le cas par exemple quand Claudio, qui fouille les tiroirs de la maison, trouve des cartes postales d'elle et écrit simplement « la última de hace tres años » (2014a: 457), où quand on le fait dormir dans la chambre de l'absente « que ahora es el cuarto de la plancha » (2014a: 463). On comprend que Marta ne vient plus, et la description de sa chambre ornée de poupées mutilées, vestiges d'un temps révolu, est à la fois macabre et dérangeante : « Es el cuarto de una niña de catorce años, aunque Marta debe de tener unos veinte. Hay una estantería llena de Barbies. Pero si están... Una manca, otra tuerta... Están todas mutiladas, pobres » (2014a: 464). La mutilation est une manière d'inscrire l'absence dans le corps et on peut voir dans ces poupées lugubres une projection de la présence fantomatique de Marta dans la maison. Mais le personnage de la sœur n'est pas la seule figure spectrale dans cette maison : Ester, la mère, est à la fois omniprésente et comme absente à elle-même : « La señora se quedó en el salón, con la revista en la mano y el metro en la otra, flotando como un fantasma », écrit Claudio juste après avoir évoqué la photo de famille sur la télévision (2014a: 434). C'est un personnage apathique, constamment dans une présence-absence liminale, comme dépossédée d'elle-même, prisonnière de rêves chimériques. Pourtant, ses rêves semblent bien modestes : rénover la maison, changer la décoration... mais il faut y lire le besoin d'échapper au réel, d'abattre symboliquement les murs de la maison qui n'est plus un refuge, mais un carcan aliénant :

En el minuto cuatro, Ester se sienta a mirar el partido, pero no consigue interesarse, abre el número 215 de *Casa y Jardín*, por sus ojos desfilan una mansión de estilo victoriano, [...] tantas casas que ella no tendrá jamás. En el minuto siete, saca un lápiz y hace un boceto de reforma de la casa, tiene una carpeta llena de bocetos, se pasa el día en casa, pero no está conforme con la casa, está decidida a reformar la casa aunque sabe lo duro que es tener obreros en casa. (2014a: 439)

Ester, la petite bourgeoise aux petits rêves médiocres de décoration (méprisée pour cela par Germán qui ne voit que la parodie de la classe moyenne et le premier niveau de lecture) est pourtant une figure dramatiquement bovaryste

qui incarne une insatisfaction, un mal-être et une vulnérabilité que l'on découvre peu à peu, entre les lignes, dans tous les personnages de la pièce et qui est la matrice de l'apparition de la violence chez des individus a priori «normaux», comme je l'analyserai plus en avant. Pour en revenir au personnage d'Ester, Claudio découvrira en fouillant dans la chambre à coucher qu'elle prend des anxiolytiques, tandis que le lecteur attentif saura voir aussi les allusions anodines mais répétées à l'alcool («Ester vuelve al salón con dos martinis» (2014a: 444), «Ella toma un martini» (2014a: 448), «Se sirve un martini» (2014a: 467), etc.). Si je me suis attardée sur le personnage de la mère, c'est parce qu'elle cristallise l'image de la famille idéale, désirée ardemment par Claudio (et le personnage d'Ester exerce aussi une attraction sexuelle sur le jeune homme), mais que l'on découvre brisée de l'intérieur, fantasmatique et chimérique. Ainsi, en pénétrant dans la maison, le regard de l'intrus met à nu ces faiblesses, dévoile l'envers du décor familial et démonte le fantasme de la famille idéale.

Image dialectique et dramaturgie «liquide»

Mais la déconstruction du mythe de la famille n'est pas une fin en soi et pour en comprendre les enjeux profonds, il faut sortir de la maison des Artola et mettre les scènes que l'on vient d'analyser en relation avec les autres espaces scéniques de la pièce: l'école, la maison de Juana et Germán, la boutique d'art contemporain. Car l'intrusion et l'effacement des frontières entre le dedans et le dehors deviennent aussi un principe de construction dramaturgique et permettent de tisser un réseau de sens à partir de pôles *a priori* antagoniques.

Pour ouvrir un champ de problématiques fécond, Mayorga construit souvent son théâtre à partir de ce qu'Erwan Burel appelle une «dramaturgie elliptique»⁷, concept qui s'enracine dans l'analyse que fait le dramaturge de l'ellipse chez Walter Benjamin (Mayorga 2010). Une ellipse est une figure géométrique qui fait la jonction entre deux points éloignés, non pas par une droite, mais à partir de deux «foyers» situés chacun à égale distance des deux points, ce qui crée un espace de tensions. Sans entrer plus en avant dans les subtilités mathématiques, l'idée essentielle du concept d'ellipse est la création d'une «image dialectique», d'un croisement sémantique à partir d'éléments contrastés, qui forme une zone ouverte à la pluralité du sens (par opposition à l'univocité de la droite, pour filer la métaphore géométrique):

Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía

7 Les travaux d'Erwan Burel, encore inédits, concernant cette question sont les suivants: «Théâtralité elliptique et récupération de la mémoire historique dans *Himmelweg* et *Le Cartographe* de Juan Mayorga», lors du colloque *Théâtralité(s) Orient / Occident* à l'Université de Strasbourg les 15, 16 et 17 octobre 2014; «El escenario teatral como espacio elíptico: reflexiones acerca de la elipse en el teatro de Juan Mayorga», lors du congrès de la AIH (Asociación internacional de hispanistas) à l'Université de Münster du 11 au 16 juillet 2016.

por sí solo. [...] no es el vínculo entre dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable. (Mayorga 2010)

Or *El chico de la última fila* est une pièce profondément elliptique du fait de l'existence de deux niveaux de fiction : la fable cadre, celle de la lecture et du commentaire des rédactions dont les personnages sont Claudio, Germán et Juana, et la fable enchâssée, le contenu des rédactions, c'est-à-dire le récit de ce qui se passe dans la maison des Artola. Aux deux pôles de la pièce, nous avons donc deux familles, deux espaces domestiques, qui a priori ne se croisent pas : la maison des Artola et l'appartement de Juana et Germán. Ces deux espaces sont par ailleurs prolongés chacun par un espace professionnel, dans le hors-scène, l'entreprise du père de Rafa d'un côté, la boutique de Juana de l'autre (même si ce dernier espace s'actualise sur la scène à la fin de la pièce). Entre les deux pôles, un espace fait la jonction entre les deux ménages, l'école, troisième espace public, ainsi que les deux personnages qui y sont protagonistes, Claudio l'élève et Germán le professeur. Se dessine ainsi une ellipse dont les points A et B seraient les deux groupes familiaux qui ne se rencontrent jamais directement, mais sont mis en tension sémantiquement par les deux personnages « foyers » de l'ellipse, Claudio et Germán. Et si l'on reprend la dialectique dedans/dehors, ouvert/fermé, qui guide notre réflexion depuis le début, on peut dire que la structure elliptique ouvre, par un jeu dialectique de croisements et de prolongements, les deux espaces domestiques *a priori* fermés, et perfore les cercles familiaux à priori hermétiques. Au niveau de la fable, cela se traduit par une série de parallélismes permanents entre les deux familles, dont je ne citerai que quelques exemples : alors que le père de Rafa veut lancer une affaire d'import/export avec la Chine, la femme de Germán expose des artistes d'origine chinoise ; quand Germán répète – au sens théâtral – les excuses qu'il devrait faire à Rafa, Ester répète le discours de rupture qu'elle aimerait tenir à son mari (dans les deux cas, l'action sera d'ailleurs avortée) ; quand Claudio observe Ester endormie, il écrit qu'elle a la peau très blanche et de petits pieds (Mayorga 2014a : 464), ce qui entre en résonance avec son observation de Juana endormie à la toute fin de la pièce, quand il réussit enfin à pénétrer dans l'autre maison et qu'il note qu'elle « a les pieds très blancs » (2014a : 472). On pourrait continuer la liste de ces micro-parallélismes qui criblent le texte d'échos et en font une vaste caisse de résonance qui entrecroise les fables des deux niveaux de fiction et tisse subtilement une image dialectique. Dans sa mise en scène de la pièce, Jorge Lavelli rend admirablement bien ce jeu de renvois réfléchissant en plaçant au centre du plateau de grands panneaux miroirs qui se font face et que les acteurs vont déplacer (Gap 2009). Même l'intrusion de Claudio dans la maison est spéculaire, car quand Germán rapporte chez lui les rédactions et les lit avec sa femme, il permet aussi l'intrusion de son élève dans l'intimité de son propre foyer, intrusion par l'écriture, mais qui va peu à peu prendre corps du fait de l'effacement progressif des limites entre les deux niveaux de fiction.

On ne se situe plus ici au niveau de la fable, mais au niveau de la trame, de l'agencement des actions. Alors que dans *Hamelin* par exemple, les deux

niveaux de fiction sont clairement distingués grâce au personnage de l'*Acotador* qui prend en charge le récit enchâssé, le principe structurant de *El chico de la última fila* est justement d'estomper les transitions d'un niveau à l'autre, d'effacer les limites du dedans et du dehors des rédactions et de se construire dans un va-et-vient périlleux et sans cesse mouvant entre le drame et le récit, la fiction enchâssante et la fiction enchâssée. Cet effacement est progressif: la première rédaction de Claudio est lue par Germán à haute voix si bien qu'elle s'insère parfaitement dans le dispositif mimétique du récit enchâssant. La seconde rédaction est récitée directement par Claudio, alors qu'on voit Juana et Germán lire, ce qui opère un dédoublement de la fiction et de l'espace scénique, et une véritable intrusion de la voix de Claudio dans la scène. Dès la troisième rédaction, Claudio ne récupère plus seulement sa voix, mais aussi son corps, et «rejoue» la scène racontée, accompagné des personnages de son récit qui s'incarnent sur scène. La distinction drame/récit, passage mimétique/passage épique, ne permet donc plus, comme au début, de distinguer les deux niveaux de fiction et on a une alternance complexe entre scènes enchâssantes représentées, récits enchâssés assumés par Claudio et scènes enchâssées représentées comme dans un *flash-back*. À cela il faut ajouter que les scènes enchâssantes sont elles-mêmes dédoublées entre les commentaires que Juana et Germán font chez eux et ceux que Germán fait à Claudio à l'école, alors que très souvent aucune indication scénique ne signale le passage d'un niveau à un autre. La dramaturgie repose donc sur ce jeu d'enchevêtrement du temps, de l'espace et des situations, dans un vertigineux exercice d'équilibriste qu'illustre bien l'exemple suivant :

GERMÁN — [...] *Saca de la cartera una redacción. ¿Quieres leerlo?*

Juana no contesta, pero se acaba acercando a leer.

RAFA — (*A Claudio, leyendo sus apuntes*) «A tu padre le han puesto una multa de tráfico. Él considera que es injusta y se plantea no pagarla. ¿Qué le aconsejaría Sócrates?»

GERMÁN — ¿Qué demonios es esto?

CLAUDIO — El de Filosofía está empeñado en convencernos de que su asignatura es útil. Siempre empieza planteándonos un caso, él lo llama «dilema moral», y luego nos explica el filósofo; Platón, Hegel, lo que toque. Todos quieren convencernos de que enseñan cosas útiles. Todos menos el de Matemáticas. Ése ya nos advirtió el primer día que las Matemáticas no sirven para nada.

GERMÁN — Las Matemáticas son importantes. También la Filosofía. Aunque ni las Matemáticas ni la Filosofía tengan respuesta para la gran pregunta.

CLAUDIO — ¿La gran pregunta?

(Mayorga 2014a: 441-442)

La première réplique se situe dans l'espace domestique de Juana et Germán qui se mettent à lire ensemble, ce qui produit un «saut» à l'intérieur du récit de Claudio où Rafa personnage «rejoue» ce qui est raconté dans la seconde réplique. Mais Germán réagit immédiatement au récit et nous propulse de nouveau, par son commentaire, hors du récit enchâssé. Néanmoins, on ne sait plus s'il s'adresse à Juana pour commenter ce qu'il lit ou s'il s'adresse à Claudio à l'école, dans une soudaine prolepse, comme le laisse penser la dernière réplique

de Claudio qui lui répond directement. Quant à la réplique centrale de Claudio, impossible de savoir s'il s'agit d'un commentaire du narrateur intégré à la rédaction ou d'une réponse qu'il fait directement à Germán. Prolepses, analepses, saut temporel, saut spatial, récit enchâssant, récit enchâssé, Mayorga malmène le cadre spatio-temporel classique et nous offre une trame bousculée au point que Davide Carnevali parle de « *colapso del microcosmos dramático* » (2015 : 168), car la trame se présente comme un épisode unique, comme un flux dramatique, tout en contenant une multiplicité de situations, d'espaces et de temporalités⁸. Mais la dramaturgie n'est pas seulement éclatée entre plusieurs niveaux de fiction : elle est poreuse, du fait de la fluidité mouvante de la trame, de ses situations perméables débordant les unes sur les autres, si bien que l'on pourrait parler d'une « dramaturgie liquide ». La scène est transpercée de situations multiples qui s'infiltrent les unes dans les autres, dans une dynamique qui n'est pas sans rappeler l'intrusion de Claudio dans la maison⁹. Grâce à ce dispositif « liquide » et intrusif, la pièce devient un espace ouvert, liquéfié, aux antipodes d'un huis clos familial, et joue subtilement de la dialectique dedans / dehors, privé / public, en rendant toute limite poreuse et perméable. Une fois de plus, la mise en scène de Lavelli sert magistralement le texte de Mayorga, à travers une scénographie dépouillée, neutre, où l'espace, toujours ouvert et mouvant, est découpé par les personnages sur scène et où « un jeu d'acteur chorégraphique » (Gap 2009) souligne la fluidité presque onirique de la dramaturgie.

Humiliation et frustration : une généalogie de la violence dans les replis du quotidien

Au-delà du tour de force que constitue ce véritable ballet d'équilibriste, comment peut-on comprendre et interpréter cette dramaturgie audacieuse ? Notre hypothèse est que la clé de voûte de toute la pièce est le dépassement des lignes de fracture intérieur / extérieur, fermé / ouvert, famille / travail et ami / ennemi exposées en première partie. La dramaturgie liquide abolit ces cloisonnements factices pour mettre à nu la complexité des relations humaines qui reposent toutes, quelle que soit leur nature, sur une tension complexe entre vulnérabilité et désir de domination. Les mêmes logiques de pouvoir traversent ainsi le couple de Juana et Germán, la famille Artola, mais aussi les rapports de chacun d'eux au monde professionnel, nous rappelant que la sphère privée n'est

8 « Como el tiempo, también el espacio es un flujo continuo, que no conoce los límites que requerirían las diferentes ambientaciones en que los acontecimientos tienen lugar. Así que los personajes no están obligados a pasar de una escena a otra, ni siquiera a entrar y salir: basta con nombrarlos para que aparezcan al instante. Ellos, al fin y al cabo, “siempre están ahí”, en el espacio neutro del teatro. [...] el tiempo experimenta una aceleración que comprime la “fábula”, creando puntos de conexión inusuales entre un acontecimiento y el sucesivo » (Carnevali 2015 : 172-173).

9 Le bloc narratif de la rédaction est intrusif dans la fiction enchâssante, mais les commentaires de Germán sont aussi intrusifs dans la fiction enchâssée.

pas un îlot de cohésion parfaite, mais se trouve infiltrée par les dynamiques de la sphère publique. La porosité de la dramaturgie est ainsi à l'image de la porosité des liens familiaux et sociaux et invite à repenser notre conception de l'extérieur et de l'altérité. Car la violence n'est pas l'apanage de l'autre, elle ne se situe pas seulement en face de soi, à l'extérieur (de soi, de sa famille, de sa culture, etc.), la réalité n'est pas si simplement binaire avec les bons d'un côté et les méchants de l'autre comme dans un film hollywoodien ou, pour le dire avec une terminologie malheureusement toujours prégnante dans l'espace médiatique contemporain dès que l'on parle de violence, il n'y a pas d'un côté la civilisation et de l'autre la barbarie. C'est un thème cher à Juan Mayorga, sur lequel il revient à de nombreuses reprises au fil de sa production, que ce dévoilement de ce qu'il appelle « esa condición paradójica del ser humano » (2014b), entre fragilité intrinsèque et désir de puissance et de domination, qui se fait jour dans des événements exceptionnels d'une extrême violence (comme on le voit avec la Shoah dans *Himmelweg*), mais aussi dans les replis silencieux du quotidien. *El chico de la última fila* met en lumière cette « zone grise » dans les milieux que l'on penserait les plus exempts de violence – l'école et la famille, les deux piliers de la « civilisation » dans l'idéologie dominante – et y découvre les germes de la barbarie et la matrice de la violence :

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 del hombre por el hombre, estamos entrando en la zona gris. (Mayorga 2016)

Mayorga construit et dévoile en même temps cette zone grise chez chacun des personnages de la pièce. Commençons par le personnage de Claudio, le plus ouvertement ambivalent, qui se présente comme le grand orchestrateur de l'œuvre, celui qui réussit à s'introduire chez les Artola, à gagner leur sympathie tout en les méprisant, celui qui expérimente la puissance des mots à la fois pour convaincre et manipuler (notamment avec Ester et la scène du poème où il réussit à l'émouvoir aux larmes), mais aussi pour écrire et réécrire l'histoire à partir de son point de vue souverain. Claudio l'intrus, l'insensible, le garçon dérangé¹⁰, est aussi un adolescent vulnérable, touchant, et constamment sujet à des micro-humiliations. On les perçoit, par exemple, dans le fait que les parents de Rafa ne retiennent jamais son nom et l'appellent inlassablement « Carlos », ce qui montre un désintérêt criant pour sa personne. C'est ce qu'on appelle en espagnol du « *ninguneo* », terme de psychologie n'ayant pas d'exact équivalent en français et traduisant cette relégation de l'autre qui peut être vécue comme une forme de

10 En Argentine, où la pièce a eu un franc succès, notamment auprès des psychiatres et psychanalystes, l'expression « *chico de la última fila* » est devenue un syndrome clinique désignant « un type d'adolescent issu d'une famille disloquée, agressif, manipulateur, mais doué, qui est à la recherche d'un père et d'une mère » (Le Run 2015).

négarion de son être et d'humiliation (Espeche 2014)¹¹. De la même manière, quand Ester dit à son mari qu'il faudrait peut-être prendre un vrai professeur de mathématiques et faire sortir « cet étranger » de la maison, elle le fait en sachant que Claudio entend tout, comme s'il n'existait pas. Cette violence symbolique est si forte que Juana interrompt la lecture de la rédaction pour le faire remarquer à son mari. C'est cette vulnérabilité du personnage que Mayorga met en exergue dans le titre de la pièce *El chico de la última fila* : certes, cela renvoie à sa position d'observateur et, par enchâssement, à la position du spectateur, mais c'est aussi une manière de souligner sa position marginale, à la limite du dehors, que ce soit dans la classe, dans la maison de Rafa ou dans la société. « Se sienta en la última fila. No habla. No crea problemas. En las demás asignaturas no destaca ni por arriba ni por abajo », dit Germán (Mayorga 2014a : 435). Autrement dit, c'est un élève sans relief, quasiment invisible, « *ninguneado* ». Cependant il va peu à peu s'affirmer et éprouver sa propre puissance, grâce à l'écriture, mais au risque d'entrer dans cette « zone grise » où l'oppressé devient l'oppressé. Néanmoins, l'écriture fonctionne comme un exutoire, un garde-fou qui le retient, d'une certaine manière, d'exercer une violence physique directe, comme le comprend bien Germán : « Es un chico cabreado, sólo eso. Un chico enfadado con el mundo. Y no es para menos. Mejor que saque su rabia así y no quemando coches. A mí me dan miedo los otros » (2014a : 434). Si l'on s'attache à l'autre personnage central de la pièce, Germán, dont la femme dit à plusieurs reprises qu'il ressemblait beaucoup à Claudio quand il était jeune, on retrouve la même ambivalence. Quand la pièce s'ouvre, on découvre un professeur désabusé, éreinté, frustré, sans illusion, « humilié » (selon ses propres mots) par ses élèves au théâtre (2014a : 435). Mais, en même temps, on remarque, dès les premières répliques de la pièce, une dissymétrie frappante dans son rapport intime avec sa femme. Il monopolise quasiment la parole (avec de longs monologues) alors qu'elle a du mal à s'exprimer ou n'est pas écoutée. Il ne s'intéresse ni à ce qu'elle fait, ni à ses états d'âme et méprise ses activités professionnelles¹². Autrement dit, dans le champ qu'est la famille et, ici plus précisément, le couple, Germán exerce une position clairement dominante et « *ningunea* » son épouse, comme lui se sent « *ninguneado* » en tant que professeur. Quand Claudio rencontre finalement Juana, il perçoit immédiatement cette faiblesse, cette humiliation silencieuse – la même qu'il avait perçue chez Ester – et la pointe du doigt lorsqu'il écrit :

11 « Los argentinos inventamos el término “ningunear”, una variante de la indiferencia que descalifica el ser mismo de la persona, a quien se le niega existencia o significación, dejándolo en el limbo de la nada misma » (Espeche 2014).

12 « 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 » dit Germán, dans une réplique parmi de nombreuses autres où il méprise ouvertement le métier de sa femme. (Mayorga 2014a : 461).

Siento que sabe mucho de mí, y yo casi nada de ella. Bueno, algo sé. Sé con qué clase de hombre está casada. Sé que no tiene hijos. Sé lo que piensa su marido de todo esto que la rodea: «mierda», «arte para enfermos». (2014a: 471)

Comme toujours, la violence est inscrite entre les lignes, dans les non-dits du texte et du couple. Dans la famille Artola, on retrouve le même rapport de force autour de la question du genre dans le couple parental. Parce que le père veut monter sa propre entreprise, Ester accepte de renoncer à reprendre ses études, parce qu'il faut investir dans ce projet qui n'est pas le sien, elle fait une croix sur ses rêves de transformation de la maison: c'est un personnage constamment en retrait, qui se sacrifie pour les autres, renie ses ambitions et sa personne. Mais elle endosse également le costume de l'opresseur dans son rapport aux domestiques: avec «la mujer de piel oscura» (2014a: 433) d'abord – et on voit ici comment perce le rapport de classe à travers l'allusion à la couleur de peau – qu'elle réprimande pour avoir osé porter un de ses vêtements dont elle allait de toute façon se débarrasser, puis avec Luba dont Claudio écrit que son éducation dans le bloc de l'Est lui avait appris à savoir se faire invisible, et enfin avec les ouvriers roumains qu'elle envisage de faire travailler illégalement pour rénover sa maison (2014a: 444). Quant au père de Rafa, humilié au travail par son patron qui le tance devant toute l'entreprise pour n'avoir pas payé une facture, il envisage pourtant lui-même de créer une entreprise d'import-export avec la Chine parce que là-bas on peut fabriquer des contrefaçons pour trois euros seulement, en oubliant ce que cela implique au niveau humain: «Es como tener una fábrica sin obreros. O más fácil aún», dit-il (2014a: 443). Le rapport opprimé/opresseur devient complètement réversible. La domination devient le revers de l'humiliation, et la violence celui de la frustration. Le seul personnage qui semble libre de conflits dans un premier temps est Rafa, mais, pour donner de la matière au récit de son élève et de l'épaisseur à Rafa, Germán – se faisant complice de Claudio – va humilier publiquement Rafa en classe: «Fue como sentirme en pelotas. Nunca me había sentido tan humillado», raconte ce dernier à Claudio (2014a: 455). Des stigmates de cette humiliation vont naître chez Rafa un désir de vengeance, une rage silencieuse, et une volonté de puissance dont une des issues est la violence: «Me gustaría que se sintiese como yo me sentí. Le daba de hostias y le quemaba el coche» (2014a: 455). Heureusement pour Rafa, il trouvera comme Claudio un exutoire dans l'écriture à travers l'article intitulé «*La pizarra vacía*», qu'il publie pour dénoncer l'attitude de son professeur. Son père, lui, ne trouvera pas d'autre issue que la violence: «Ha vuelto a sacarme la factura del chino, delante de todo el mundo. He estado en un tris de tirárselo a la cara, los trescientos euros. [...] Le he quemado el coche», raconte celui-ci à sa femme (2014a: 470). Cette violence soudaine semble absurde, irrationnelle, inexplicable, chez un bon père de famille, cadre dans une entreprise, un homme tout ce qu'il y a de plus normal, qui n'a rien à voir avec ces jeunes Français de banlieues que les personnages de la pièce regardent brûler

des voitures à la télévision¹³. Mais c'est justement là que se situe le cœur de la réflexion de Mayorga. La matrice de la violence n'est pas le fait d'une inculture ou de la barbarie, mais le produit d'une tension entre humiliation et volonté de puissance chez des individus qui ne trouvent pas d'autre issue que l'agressivité, comme le comprend très bien le père de Rafa lui-même quand il commente les images télévisées des émeutes de banlieues : « Esos chicos no tienen horizontes. Les han cerrado todas las puertas. Así expresan su rabia contra un sistema que los excluye » (2014a : 454). C'est par ce croisement dialectique entre l'histoire française récente et la petite histoire des personnages que la pièce devient hautement politique et que la mise à nu des rapports humains devient aussi une radiographie sociale, proposant une autre généalogie de la violence que celle établie par le discours médiatique hégémonique. Mayorga construit des personnages ordinaires, d'une condition privilégiée même, et il dévoile ce qu'en psychanalyse on appelle leurs « zones prohibées », leurs frustrations, leur insatisfaction, leur sentiment d'impuissance et de défaillance dans une société dominée par une injonction à la réussite et au bonheur, comme le révèlent les lectures des parents Artola : « Ella, "La fórmula de la felicidad: aprende a ser tu mejor amiga". Él, "¿Quién se ha llevado mi queso? Cómo adaptarse a un mundo en constante cambio" » (2014a : 457). Ces parodies de livres de développement personnel, rangées à côté des antidépresseurs sur la table de nuit, sont symptomatiques de la frustration endémique que produit une société qui exige que l'on soit ambitieux, que l'on colle à l'image du « winner » (Benasayag 2015), ou, pour reprendre une expression du père de Rafa, qu'on ait toujours envie de « dévorer le monde » (2014a : 444). Face à cet horizon de réussite sociale, les personnages de la pièce sont tous des « ratés », des individus qui souffrent de ce décalage entre leur situation et leurs ambitions chimériques, si bien que Juan Mayorga les compare à des « Don Quichotte » modernes (Sadowska Guillón).

Or, dans le même entretien (Sadowska Guillón), Mayorga définit sa pièce comme un « *Bildungsroman* postmoderne », un « drame d'apprentissage à l'envers ». Comment comprendre cette assertion ? Le drame et le roman d'apprentissage commencent toujours par une sortie de la maison : le héros s'élance vers l'extérieur et affronte les dangers qui se dressent sur sa route. Dans *El chico de la última fila*, la dynamique est contraire : il y a intrusion à l'intérieur de la maison et parallèlement dévoilement introspectif des personnages qui découvrent petit à petit que la violence n'est pas seulement dehors, chez les autres, mais potentiellement en chacun d'eux, en chacun de nous. Et c'est paradoxalement chez les personnages adultes, censément mûrs et raisonnables, que cela éclate avec le plus de clarté : chez le père de Rafa, comme nous l'avons vu, mais aussi chez Germán, lui qui n'hésite pas, au début de la pièce, à qualifier

13 L'épisode des violentes émeutes de banlieues en France a lieu en 2005, peu avant l'écriture de cette pièce par Mayorga, et c'est une référence qui revient à plusieurs reprises dans le texte, que ce soit à la télévision, dans la bouche de Germán ou dans celle du père de Rafa.

ses élèves de « barbares » en les méprisant ouvertement et en les rejetant dans une insurmontable altérité face à lui, intellectuel, cultivé, « civilisé » :

Elegí esta profesión pensando que viviría en contacto con los grandes libros. Sólo estoy en contacto con el horror. [...] Lo peor es imaginar el día de mañana. Esos chicos son el futuro. ¿Quién puede conocerlos y no hundirse en la desesperación? Los catastrofistas pronostican la invasión de los bárbaros y yo digo: ya están aquí; los bárbaros ya está aquí, en nuestras aulas. (2014a: 428).

La grande leçon que va apprendre Germán, de la main de son élève, dans ce drame d'apprentissage à l'envers, c'est que la barbarie ne se trouve pas seulement en classe, en face de lui, mais aussi en lui, comme en témoigne son basculement progressif dans la zone grise quand il se fait complice de Claudio, d'abord en volant une copie, puis en humiliant Rafa, et surtout quand il gifle son élève à la fin de la pièce. Cette gifle, la seule violence physique qui apparaît sur scène sans être escamotée dans une ellipse, est le point d'aboutissement de cet apprentissage, le moment où la violence souterraine éclate en plein jour chez le personnage symbolique du maître, de l'homme cultivé, qui ne peut alors plus fuir ses responsabilités comme il l'a fait tout au long de la pièce. Ainsi, au fil de ses rédactions, Claudio a réussi à créer un véritable conflit, non pas dans la fiction, mais dans l'esprit de son lecteur, Germán, qui est mis face à des choix éthiques, qu'il n'assume pas sous prétexte d'être professeur de Littérature et non pas de Morale ou de Religion (2014a: 430). Mais derrière Germán, il y a les autres lecteurs et spectateurs de Mayorga qui, comme lui, sont invités à entreprendre ce chemin d'apprentissage à l'envers, à questionner leurs certitudes et leur identité, à repenser leur conception de la civilisation et de la barbarie et à retracer la généalogie de la violence qu'ils portent potentiellement en eux. En ce sens, cette pièce illustre parfaitement ce « vrai » théâtre que Mayorga conçoit de la façon suivante – et nous clorons ces quelques réflexions sur cette citation :

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, 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 al patio de butacas y que no divide al espectador es un teatro irrelevante. El verdadero arte ha de ser capaz de sembrar el conflicto en el corazón mismo del espectador. (2014b)

Bibliographie

- Agamben G., 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot et Rivages.
 Benasayag M., 2015, *Clinique du mal-être: la « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, Paris, Éditions La Découverte.
 Bourdieu P., 1993, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 100.

- Carnevali D., 2015, «La vida imaginada: *El chico de la última fila* de Juan Mayorga», in: *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de fábula en el contexto teatral europeo contemporáneo*, thèse doctorale soutenue à la Universitat Autònoma de Barcelona [inédite].
- Comte A., 1853, *Système de politique positiviste ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*, Paris, Carilian-Goeury.
- Donat B., 2014, «La familia disfuncional es la protagonista del nuevo teatro», <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/138251/familia-disfuncional-teatro.html> [Consulté le 25/11/2016].
- Durkheim E., 1963 (1897), *Le suicide. Étude de sociologie*, Paris, PUF.
- Eid G., 2008, «La famille postmoderne: intimité et parentalité», *La Revue de REDIF*, 1.
- Espeche M., 2014, «Sobre la psicología del ninguneo», *La Nación* (29 novembre).
- Gap E., 2009, «Virtuose et vertigineux», *Les Trois Coups – Le journal du spectacle vivant* (13 mars).
- Guerrand R.-H., 1991, «Le décor de l'intimité familiale. Approche historique», in: Singly F. (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de La Découverte.
- Le Play F., 1884, *La famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*, Tours, Alfred Mame et Fils Éditeurs.
- Le Run J.-L., 2015, «Dynamique de séduction à l'adolescence: illustration littéraire et cinématographique», *Enfance&Psy*, 4, p. 117-130.
- Mayorga J., 2010, «Elipses de Benjamin», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*.
- Mayorga J., 2014a [2006], *El chico de la última fila*, in: Juan Mayorga. *Teatro 1989-2014*, Segovia, Ediciones La uña RoTa.
- Mayorga J. 2014b, «La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos», <http://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/> [Consulté le 25/11/2016].
- Mayorga J., 2016, «Juan Mayorga: las obsesiones de un matemático y autor de éxito», *El País* (1^{er} juin), http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/01/actualidad/1464795827_334601.html [Consulté le 25/11/2016].
- Pierron J.-P., 2014, *Où va la famille?*, Paris, Les Liens qui Libèrent.
- Rodríguez Solás D., 2012, «La teatralización de la escritura en *El chico de la última fila*», *Teatronarrativa-principal* (9 novembre).
- Sadowska Guillón I., «La mise en scène de l'écriture. Entretien avec Juan Mayorga», http://www.la-tempete.fr/spectacles_ressources/08_09/salle1_legarcondudernierrang/entretien.pdf [Consulté le 25/11/2016].
- Von Matt P., 1998, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Résumés / Resúmenes

Juan Mayorga : parcours d'un auteur à la croisée du théâtre et de la philosophie Erwan Burel

Mots-clés: Juan Mayorga, théâtre, philosophie, dramaturgie.
Palabras clave: Juan Mayorga, teatro, filosofía, dramaturgia.

Il s'agit ici de dessiner la trajectoire de Juan Mayorga, depuis les années 1990 où il commença à publier ses premiers textes, jusqu'à l'année 2016-2017, où il met en scène sa propre pièce *El Cartógrafo*. Mayorga occupe une place particulière dans le panorama théâtral espagnol contemporain : avant de devenir un des dramaturges les plus reconnus de sa génération, il a été professeur de mathématiques, et il est aussi docteur en philosophie, spécialiste de Walter Benjamin. Sa connaissance pointue de la pensée benjaminienne, notamment dans les domaines de l'histoire et de la politique, va durablement influencer son théâtre. Sa conception du théâtre, de l'art théâtral, est aussi de fait largement marquée par la philosophie, ce qui donne à sa dramaturgie une facture à la fois classique et singulièrement novatrice. Dans ce contexte, à la croisée du théâtre et de la philosophie, la question de la violence occupe une place essentielle.

Buscamos dibujar la trayectoria de Juan Mayorga, desde los años 1990 cuando empezó a publicar sus primeros textos, hasta el año 2016-2017 cuando pone en escena su propia pieza *El Cartógrafo*. Mayorga ocupa un lugar particular en el panorama teatral español contemporáneo: antes de ser uno de los dramaturgos más reconocidos de su generación, fue profesor de matemáticas, y es también doctor en filosofía, especialista de Walter Benjamin. Su conocimiento profundo del pensamiento benjaminiano, especialmente en los ámbitos de la historia y la política, influenciará su teatro de forma duradera. De hecho, su concepción del teatro, del arte teatral, está ampliamente marcada por la filosofía, lo que confiere a su dramaturgia una factura a la vez clásica y muy novedosa. En ese contexto, a mitad de camino entre teatro y filosofía, la cuestión de la violencia ocupa un lugar esencial.

La violencia en mi teatro Juan Mayorga

Mots-clés: violence, théâtre, dramaturgie.
Palabras clave: violencia, teatro, dramaturgia.

Dans cette présentation, Juan Mayorga propose de revenir sur la question de la violence dans son théâtre. En partant de sa pièce *Himmelweg*, il revisite quelques-unes de ses productions dramatiques pour nous donner quelques clés de compréhension de son œuvre. Il le fait néanmoins toujours en dialoguant avec son récepteur (lecteur, spectateur, critique, spécialiste ou théoricien, etc.) tant il est convaincu qu'une œuvre sait des choses que son auteur ne connaît pas.

En esta presentación, Juan Mayorga propone una revisión de la violencia en su teatro. Partiendo de su pieza *Himmelweg*, se encamina hacia otras para darnos algunas claves de comprensión de sus obras dramáticas. Sin embargo, lo hace siempre en diálogo con su receptor (lector, espectador, estudioso, crítico, etc.), porque está convencido de que una obra sabe cosas que su autor desconoce.

Entrevista a Juan Mayorga

Carole Egger

Mots-clés: responsabilité, violence, mal, philosophie nazie, philosophie hégélienne.*Palabras clave*: responsabilidad, violencia, mal, filosofía nazi, filosofía hegeliana.

Les thèmes abordés au cours de l'entretien sont pour le dramaturge philosophe l'occasion de commenter l'importance de la question juive dans son œuvre. Il situe d'abord *Himmelweg* au sein de sa production dramatique puis revient sur le concept de banalité du mal (Hannah Arendt), sur la violence de l'Histoire ainsi que sur la philosophie hégélienne de l'Histoire.

Los temas abordados durante la entrevista le permiten al dramaturgo filósofo comentar la importancia de la cuestión judía en su obra. Mayorga sitúa primero *Himmelweg* al interior de su producción dramática para luego focalizarse sobre el concepto de banalidad del mal (Hannah Arendt), la violencia de la Historia así como la filosofía hegeliana de la Historia.

Pensar la violencia: reflexiones en torno a la filosofía de Walter Benjamin y el teatro de Juan Mayorga

Cristina Oñoro Otero

Mots-clés: Walter Benjamin, *Critique de la violence*, théâtre de Juan Mayorga.*Palabras clave*: Walter Benjamin, *Crítica de la violencia*, teatro de Juan Mayorga.

Dans cet article je propose une série de réflexions sur la violence à partir de l'essai de Walter Benjamin *Critique de la violence* (1921), un texte complexe et énigmatique qui a eu un grand retentissement sur la pensée politique contemporaine. J'explore également l'influence de la philosophie de Benjamin – qui ouvre la porte à une éthique de l'amitié et à une politique de l'émancipation – sur le théâtre et les écrits théoriques de Juan Mayorga.

En este artículo propongo una serie de reflexiones sobre la violencia a partir del ensayo de Walter Benjamin *Crítica de la violencia* (1921), un texto complejo y enigmático con gran repercusión en el pensamiento político contemporáneo. Asimismo, reviso la influencia de la filosofía de Benjamin –que abre la puerta a una ética de la amistad y una política de la emancipación– en el teatro y en los escritos teóricos de Juan Mayorga.

Le théâtre de Juan Mayorga : cartographie de la faillite humaine

Gabriela Cordone

Mots-clés: Mayorga, violence, Kertész, Arendt.*Palabras clave*: Mayorga, violencia, Kertész, Arendt.

Cette étude propose quelques réflexions autour de *Himmelweg* et de *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga. Tout comme Kertész, Améry, Levi, ou, sur le plan philosophique, Hannah Arendt, Mayorga s'impose la tâche de penser la violence politique. À travers les deux constantes qui échafaudent le théâtre de Juan Mayorga – expérience et pensée – on peut rendre compte des mécanismes de la violence, de son agencement sur la scène et de ses conséquences éthiques.

Este estudio propone algunas reflexiones alrededor de *Himmelweg* y de *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga. A semejanza de Kertész, Améry, Levi, o, en el ámbito filosófico, Hannah Arendt, Mayorga se esfuerza por pensar la violencia política. A través de dos constantes que construyen el teatro de Juan Mayorga –experiencia y pensamiento– es posible dar cuenta de los mecanismos de la violencia, de su estructuración en el escenario y de sus consecuencias éticas.

La violencia en Himmelweg de Juan Mayorga

Manuel Aznar Soler

Mots-clés: Himmelweg, violence, nazisme, juifs, théâtre, métathéâtre.*Palabras clave:* Himmelweg, violencia, nazismo, judíos, teatro, metateatro.

Le thème de la violence est très présent dans la majeure partie des pièces de théâtre de Juan Mayorga. Dans *Himmelweg*, on pourrait dire que cette violence est structurelle, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une violence de la situation, d'une situation de violence extrême. Ou pour le dire autrement, que la violence constitue le squelette dramaturgique de la pièce. Tenter d'étudier les multiples formes de violence auxquelles sont soumis les acteurs juifs du camp par le führer en scène, ainsi que les stratégies de la violence dont se sert le commandant nazi tout au long de l'action dramatique de la pièce, constitue l'objectif fondamental de ce travail.

El tema de la violencia está muy presente en la mayoría de las obras dramáticas de Juan Mayorga. En *Himmelweg* podríamos decir que esa violencia es estructural, es decir, que se trata de una violencia de situación, de una situación de violencia extrema. O, dicho de otra manera, que la violencia constituye el esqueleto dramaturgico de la obra. Intentar estudiar todas las múltiples formas de esa violencia a la que se ven sometidos los actores judíos por el dictador de escena, los medios violentos de que se sirve el Comandante nazi a lo largo de la acción dramática de *Himmelweg*, constituye el objetivo fundamental de este trabajo.

La violence du mensonge historique :**Himmelweg de Juan Mayorga, un chemin vers la vérité**

Carole Egger

Mots-clés: Himmelweg, violence, mensonge.*Palabras clave:* Himmelweg, violencia, mentira.

Dans *Himmelweg* (*Chemin du ciel*), Mayorga met en scène le mensonge historique organisé par les nazis dans le camp de Terezin en juin 1944. Il s'agit pour lui de donner au spectateur les yeux du délégué de la Croix Rouge internationale venu visiter le camp, afin de lui faire vivre l'expérience de la violence de l'Histoire tout en l'amenant à s'interroger sur ses propres réactions face à l'impensable. C'est ici le traitement de la dramaturgie, très élaboré, qui dévoile tous les rouages de la tromperie généralisée et permet de dénoncer et de déjouer les pièges du passé.

En su obra *Himmelweg* (*Camino del cielo*), Mayorga pone en escena la mentira histórica organizada por los nazis en el campo de Terezín en junio de 1944. Le da al espectador los ojos del delegado de la Cruz Roja Internacional para que haga la experiencia de la violencia de la Historia y al tiempo se interroge acerca de sus propias reacciones frente a lo impensable. Es el tratamiento de la dramaturgia, muy elaborado, lo que permite desvelar y desbaratar las trampas del pasado.

Violencia, lenguaje y regeneración poética en Juan Mayorga: Hamelin y Reikiavik

Emilio Peral Vega

Mots-clés: Juan Mayorga, Hamelin, Reikiavik, violence, réhumanisation.*Palabras claves:* Juan Mayorga, Hamelin, Reikiavik, violencia, rehumanización.

L'ambition de cet article est de revenir, à partir de deux pièces du dramaturge madrilène, sur la réflexion permanente de

En este artículo pretendemos reflexionar, a partir de dos obras del dramaturgo madrileño, sobre su continua reflexión en

l'auteur à propos du processus de dégradation du langage dans la société contemporaine, sur les stratégies d'emprise sur l'Autre, à travers un emploi fallacieux de la langue et l'urgente nécessité de récupérer le dialogue – qui trouve au théâtre son espace d'expression privilégié – comme voie de réhumanisation.

torno a los procesos de degeneración del lenguaje en la sociedad contemporánea, los mecanismos de imposición sobre el *otro* a través de su empleo espurio y la necesidad, perentoria ya, de recuperar el diálogo –que encuentra en el teatro un ámbito de expresión privilegiada– como forma de rehumanización.

Lenguajes de la violencia y violencia del lenguaje en la obra de Juan Mayorga

Claire Spooner

Mots-clés: histoire, langage, violence, pouvoir symbolique, dialectique, Walter Benjamin.

Palabras clave: historia, lenguaje, violencia, poder simbólico, dialéctica, Walter Benjamin.

Sur la scène mayorguienne, la marque du philosophe Walter Benjamin ouvre la réflexion sur ce que Primo Levi appelle *la zone grise*, cet espace où cohabitent la culture et la barbarie, le *logos* et la violence: comme l'affirme Harriet, témoin de deux cents ans d'Histoire, «les mots préparent la mort, les mots tuent» (*La tortue de Darwin*). Depuis le théâtre de Juan Mayorga, défini par le dramaturge comme «art du conflit», nous nous proposons d'observer la violence du langage et d'interroger les langages de la violence.

En el escenario de Juan Mayorga, la huella del filósofo alemán Walter Benjamin abre una reflexión sobre la llamada *zona gris* (Primo Levi), en la que la cultura convive con la barbarie, y el *logos* con la violencia: como afirma Harriet, testigo de doscientos años de Historia, «las palabras preparan muertes, las palabras matan» (*La tortuga de Darwin*). Desde el teatro mayorguiano, definido por el dramaturgo como «arte del conflicto», nos proponemos observar la violencia del lenguaje y cuestionar los lenguajes de la violencia.

La violencia espacial: escenario del teatro de Juan Mayorga

Refugio Chávez Ramírez

Mots-clés: violence politique, démocratisation de la violence, espace et violence, représentation de la violence au théâtre.

Palabras clave: violencia política, democratización de la violencia, espacio y violencia, representación de la violencia en el teatro.

L'espace a toujours été le producteur et le récepteur des valeurs sociales, il crée et détermine le comportement. Néanmoins, au cours du dernier siècle, la violence politique a peu à peu renversé les barrières spatiales et a imposé de nouvelles limites à l'autodétermination. Nous passons ici en revue la violence et l'espace dans les sociétés contemporaines et c'est de ce point de vue que nous analysons l'œuvre de Mayorga.

El espacio ha sido siempre productor y receptor de los valores sociales, crea y determina comportamiento. Sin embargo, a lo largo del último siglo, la violencia política ha derrocado paulatinamente las barreras espaciales y ha impuesto nuevos límites a la autodeterminación. Hacemos aquí un repaso de la violencia y el espacio en las sociedades contemporáneas, y desde ahí revisamos la obra de Mayorga.

Violencia cotidiana en *Animales nocturnos* de Juan Mayorga

Zoe Martín Lago

Mots-clés: *Animales nocturnos*, zone grise, violence quotidienne, nécessité, séduction.*Palabras clave*: *Animales nocturnos*, zona gris, violencia cotidiana, necesidad, seducción.

Cet article expose les prémisses théoriques sur lesquelles se basent les décisions scéniques prises pour construire *Animales nocturnos*. Notre méthode de travail consiste en l'ouverture d'une ellipse dont les deux foyers sont « la zone grise » de Primo Levi et la séduction pour le pouvoir du langage ; ellipse qui génère un espace de tension intéressant : « la violence quotidienne ». Que ferions-nous nous-mêmes si nous étions poussés par la nécessité et attirés par la séduction ?

Este artículo expone las premisas teóricas que sustentan las decisiones escénicas tomadas para poner en pie *Animales Nocturnos*. Nuestro método de trabajo ha consistido en abrir una elipse cuyos dos focos son la «zona gris» de Primo Levi y la seducción por el poder del lenguaje; elipse que genera un interesante espacio de tensión: la «violencia cotidiana». ¿Qué haríamos nosotros si fuésemos empujados por la necesidad y atraídos por la seducción?

Violencia y solidaridad en *Pastel de Lagrange* de Juan Mayorga

Mónica Molanes Rial

Mots-clés: Juan Mayorga, théâtre, science, violence.*Palabras clave*: Juan Mayorga, teatro, ciencia, violencia.

Pastel de Lagrange est une pièce née à partir d'une expérience de *La Corsetería*, espace de travail et laboratoire expérimental de création théâtrale dirigé par Sanchis Sinisterra. La proposition avait pour objectif de rapprocher le monde de la science et le théâtre. Mayorga écrit *Pastel de Lagrange* en partant de la volonté de traiter des univers parallèles, où il établit une inquiétante relation entre science, sphère domestique et violence.

Pastel de Lagrange surge de una experiencia de *La Corsetería*, espacio de trabajo y laboratorio experimental de creación teatral dirigido por Sanchis Sinisterra. El objetivo de la propuesta era tratar de acercar el mundo de la ciencia al del teatro. Mayorga escribe *Pastel de Lagrange*, bajo premisa de tratar el asunto de los mundos paralelos, donde plantea una inquietante relación entre ciencia, ámbito doméstico y violencia.

Généalogie de la violence : la famille mise à nu dans *El chico de la última fila* de Juan Mayorga

Joana Sanchez

Mots-clés: famille, violence, zone grise, théâtralité elliptique, psychologie, radiographie sociale.*Palabras clave*: familia, violencia, zona gris, teatralidad elíptica, sicología, radiografía social.

À travers le regard intrusif que porte Claudio sur la famille « normale » de Rafa, Mayorga déconstruit l'image stéréotypée de la famille idéale et dévoile la part d'ombre et de violence souterraine qu'abrite tout rapport humain. Par cette incursion dans la zone grise des personnages, matrice de la violence au quotidien, le dramaturge pousse ainsi le spectateur à repenser les catégories de civilisation / barbarie, intérieur / extérieur, famille / étranger, ami / ennemi et bouscule une fois de plus nos certitudes.

A través de la mirada intrusiva de Claudio sobre la familia « normal » de Rafa, Mayorga desconstruye la imagen estereotipada de la familia ideal y desvela la parte oscura y de violencia subterránea que alberga cualquier relación humana. Con la incursión en la zona gris de los personajes, matriz de la violencia cotidiana, el dramaturgo lleva al espectador a pensar de nuevo las categorías de civilización / barbarie, interior / exterior, familia / extranjero, amigo / enemigo, alterando una vez más nuestras certezas.

Imprimerie et reprographie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg
Dépôt légal: novembre 2017