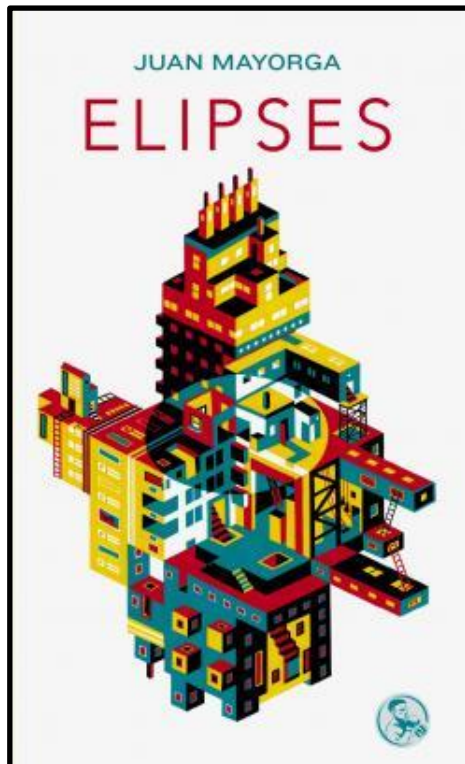


Juan Mayorga: *Elipses. Ensayos (1990-2016)*

José Manuel Corredoira Viñuela
Dramaturgo
escalaceli@gmail.com



MAYORGA, Juan, *Elipses. Ensayos (1990-2016)*, Segovia, Ediciones La uña RoTa, 2016, 443 páginas. ISBN: 978-84-95291-41-7.

Los ensayos completos de Juan Mayorga recogen escritos teóricos del dramaturgo madrileño comprendidos entre los años 1990 y 2016. El libro está dividido en cuatro secciones: *Focos*, *Ejes*, *Intersecciones*, *Tangentes*, más una conversación con el crítico Ignacio Echevarría (*Par*) y dos piezas breves (*Elipse de elipses*) publicadas con anterioridad (*581 mapas*, en la antología *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, ed. F. Gutiérrez Carbajo, Castalia, Barcelona, 2013, págs. 309-317; y *Tres anillos*, Teatro del Astillero, Madrid, 2004, págs. 20-24). En el prólogo del libro explica Mayorga la singularidad y el lugar que estos textos ocupan en su obra: se trata de escritos vinculados explícita o implícitamente a su tesis doctoral

(*Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Anthropos, Madrid, 2003). Los ensayos de Mayorga remueven multitud de cuestiones muy complejas (es una de las mayores virtudes del libro: vaya por delante), de modo que aquí sólo vamos a hacer un somero repaso por algunas de ellas (las que consideramos principales, señaladas por el propio autor como ejes vertebrales de su pensamiento: la filosofía, el teatro, el par cultura / barbarie, la idea de Humanidad, Walter Benjamin, el Holocausto, la memoria), con la vista puesta en ese «diálogo» o «confrontación» al que el autor alude en más de una ocasión, como la base de la inteligencia y entendimiento entre las personas.

En primer lugar, queremos hablar de la concepción que el propio Mayorga tiene de la filosofía (en relación con el teatro). Escribe el madrileño: «Entiendo la filosofía como un plan de vida al que todos estamos llamados» (pág. 13). Y en otro lugar: «Lo propio del filósofo es el asombro radical, la interrogación incesante acerca de todo, empezando por sí mismo». La filosofía, reino de lo abstracto, en apariencia se opone al teatro (reino de lo concreto, «de los cuerpos en situación»); pero esa oposición no es real, según Mayorga, porque «teatro y filosofía nacieron juntos y enseguida se miraron. Desde su origen, el teatro –su existencia misma– dio que pensar, al tiempo que se convirtió en un espacio de circulación y confrontación de ideas» (pág. 181). «La filosofía y el arte tienen como misión decir la verdad». El arte, como la filosofía, «desvela la realidad, la hace visible». Sin embargo, la verdad no es evidente de suyo, es una construcción (pág. 322). Si hay un arte que tiene por misión decir la verdad, ese es el teatro. Mayorga parece estar haciendo suyas ciertas afirmaciones que encontramos representadas en Heidegger. Escribe el filósofo alemán en *El origen de la obra de arte*: «Cuando en la obra se produce una apertura [desvelamiento, desocultamiento] del ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad». Y también: «Esta apertura, es decir, este descubrimiento, la verdad del ente, ocurren en la obra». La obra de arte, como en Mayorga, desvela la verdad, una verdad (del griego *alétheia*) que es



vista como des-ocultamiento (*a-létheia*) de una realidad que se escondería detrás del velo de las apariencias. «El compromiso [del teatro] –escribe Mayorga en la pág. 143 de su libro– es decir la verdad. De eso se trata: de decir la verdad. De hacer visible la realidad. De hacerla visible, porque la realidad no es evidente. De desvelarla, porque está enmascarada». Y en otro lugar: «El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía» (pág. 89). Pero esa idea de verdad de estirpe heideggeriana es completamente metafísica. Mayorga, contradictoriamente, añade que esa verdad no es natural (no hay nada detrás del velo), sino que es construida (verdad procesual, apagógica); pero a la vez está presuponiendo una realidad inmanente que ha de ser puesta al descubierto por el artista (por el filósofo). La confusión es mayor cuando leemos que la filosofía es un plan de vida general, un llamado que todos debemos seguir. Es decir: todos los hombres somos filósofos. O para decirlo con Kant: los hombres «filosofan» (en un sentido psicológico, que es el que se apropia Mayorga: «piensan», «problematizan», «cavilan»), no hacen Filosofía. Cuando Mayorga dice que lo propio de la filosofía es el asombro radical, la interrogación incesante acerca de todo, incluso de uno mismo, parece ir en la misma línea subjetivista. Sin embargo, ese asombro radical no es una particularidad del filósofo, sino de todos los hombres; en este sentido, tan filósofo sería Mayorga como un winnébago o un botocudo: «Poca duda cabe de que todo grupo humano, desde tiempo inmemorial y por pequeño que fuera, incluía individuos obligados por su temperamento e intereses a ocuparse en los problemas fundamentales que acostumbramos llamar filosofía» [Radin, 1960: 23]. Por otro lado, la interrogación incesante acerca de todo (incluido uno mismo, duda metódica que puede conducir al escepticismo, según aquello que decía Herbart: «Todo principiante es un escéptico, pero todo escéptico también es un principiante») no sería privativa del filósofo o del pensador; el niño, en las primeras fases de su desarrollo (tal y como demostraron Piaget, Bowlby y otros psicólogos evolutivos), se interroga constantemente acerca de su presencia en el mundo, pero jamás



diremos de él que es un pensador o un filósofo. Afirmar que la filosofía y el teatro nacieron juntos revela un completo desconocimiento de lo que es la filosofía (cuyo cometido no es «prever el horror antes de Auschwitz»: págs. 58 y 70 del libro de Mayorga. La filosofía no es un arte adivinatorio. La filosofía carece, igualmente, de componentes «gestuales». El filósofo no trabaja con gestos, sino con ideas. Cuando la filosofía «enmudece», como quiere Mayorga, deja de ser filosofía. En ese caso, la actitud del filósofo se parece más a la del *homo religiosus*, a la del místico: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse», L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 7). No sabemos si Mayorga quiere decir que el teatro y la filosofía nacieron a la vez, hermanados (en dependencia mutua), o que son dos instituciones contemporáneas. Si se refiere a lo segundo, es cierto que el teatro (cuyos orígenes nadie ha podido establecer con certeza, más allá de la existencia de un puñado de *fragmenta* de Tespis, Quérilo, Frínico, Epicarmo... y de la primera pieza conservada: *Los persas* de Esquilo, representada el año 472 a. C., tragedia que recoge diversos episodios de la derrota de los persas a manos de los griegos, «guerra que, por cierto, Esquilo eligió contar desde los vencidos», escribe Mayorga en la página 154 de su libro. Lo que no puntualiza es que esa obra es, en realidad, una tragedia patriótica, una exaltación de los griegos, que habían ganado la batalla de Salamina ocho años antes. Esquilo se muestra condescendiente con los vencidos, pero, como señala Bowra, «quedaría disminuida la magnitud de la victoria griega si Esquilo hubiese presentado a los persas bajo una luz despectiva, mientras que el mostrarlos en toda su grandeza da un mayor alcance a su tema y le permite enfatizar su enseñanza: Jerjes padece un orgullo presuntuoso, y por eso los dioses lo llevan a la guerra y lo castigan con su derrota» [1974: 128]); es cierto que el teatro convive con las especulaciones de los metafísicos presocráticos, pero nada sabemos de sus reflexiones sobre la escena (si las hubo). La filosofía como disciplina académica es un invento más tardío que el teatro. Sólo se puede hablar de ella a partir de Platón, quien sí reflexiona sobre el papel del teatro (y de las artes en general) en la ciudad (véase *República*, 394b-395b;



Leyes, 816 d-817 d; *Banquete*, 223 d), y luego más pormenorizadamente su discípulo Aristóteles en la *Poética*. Desde su origen, escribe Mayorga, el teatro dio que pensar sobre su existencia, al tiempo que se convirtió en un espacio de circulación y confrontación de ideas. Puede que así fuera, pero, como decimos, no han llegado hasta nosotros esas reflexiones metateatrales. En cuanto a que se convirtiera en «un espacio de circulación y confrontación de ideas», en el marco de la *pólis* griega, de eso no cabe ninguna duda, pero no de ideas filosóficas, sino míticas, religiosas, ético-morales, políticas (escribe J. A. López Férez: «Se ha insistido hace unos años en que el verdadero *aspecto político* de las tragedias esquileas no consiste en la mención de hechos contemporáneos –reforma del Areópago, alianza de Atenas y Argos, etc.– sino en plantear los límites de la condición humana, así como la relación entre el hombre y la divinidad, y, además, en ocuparse de todo lo referente al trabajo humano. [...] Así sucede especialmente en *Persas*, *Orestía* y *Prometeo*, donde, mediante una tensión continua y un razonamiento ético-religioso, se intenta comprender la realidad» [1990: 22]). El teatro es un producto de la *pólis*, como la filosofía, pero el tipo de reflexión que persiguen es muy diferente. La filosofía, como saber no sustantivo, de segundo grado, parte de la existencia de otros saberes previos (científicos, tecnológicos, religiosos, mitológicos...), incluido, por supuesto, el teatro [Bueno, 1970; Bueno, 1995]. El teatro ofrece una imagen de la ciudad, pero a una escala todavía muy elemental o primaria (por decirlo de alguna manera, apenas ha despegado del mundo mítico-sacral del que depende: «las tragedias mismas no eran un entretenimiento secular, sino un rito religioso» [Parke, 1977: 134]), escala que es completamente rebasada por las especulaciones filosóficas en cuanto trituración de los mitos, crítica de los dioses, de la política.... Son, pues, dos ámbitos diferentes, independientemente de sus mutuas intersecciones (la filosofía tiene en el teatro y en los mitos un vivero sobre el que especular; y el teatro –al menos a partir de Eurípides: el poeta del racionalismo socrático, según Nietzsche– también se contamina de la filosofía).



Veamos ahora qué entiende Mayorga por teatro (en relación con la filosofía). En su escrito más teórico («Razón del teatro», págs. 87 ss.) es definido como «el arte de la reunión y de la imaginación», el arte del encuentro (conflictivo) entre el actor y los espectadores: «... no hay conflicto mayor entre los que el teatro puede ofrecer que aquel que se da entre los actores y el resto de la asamblea teatral» (pág. 95). El teatro «es asamblea» (pág. 94), es un «medio constitutivamente asambleario» (pág. 153). Por eso mismo es, también, un arte político: «convoca a la polis y dialoga con ella» (pág. 131). Pero esa definición de teatro como asamblea resulta, cuando menos, problemática. El Diccionario de la Academia define «asamblea» en su primera acepción como la «reunión de los miembros de una colectividad para discutir determinadas cuestiones de interés común y, en su caso, adoptar decisiones». Por ejemplo: una asamblea de estudiantes (o de mujeres como la descrita por Aristófanes en *Ecclesiazusae*, que instaura «un comunismo llevado al extremo de hacer de la *pólis* un *oïkos* o casa común de todos los ciudadanos» [Gil, 2013: 406]). Como segunda acepción ofrece la siguiente definición: «Reunión de miembros de un cuerpo constituido, convocada reglamentariamente para deliberar sobre asuntos privados o públicos». La tercera acepción del DRAE parece alejarse de lo que estamos hablando: «Reunión numerosa de tropas para su instrucción o para entrar en campaña»; salvo que entendamos que la finalidad del teatro sea convocar al público (visto ahora como un retén de soldados) para instruirlo en una determinada ideología, verbigracia. No es el caso, como decimos. Tampoco puede considerarse el encuentro entre los actores (y el resto del tinglado teatral) y el público como una asamblea, porque la relación que se establece entre ellos es asimétrica, implica desigualdad. Diremos que el teatro es una asamblea en condiciones muy diferentes a las propuestas por Mayorga. Un colectivo de actores puede reunirse en asamblea para deliberar y discutir (de forma consensuada) los pormenores de la obra que van a representar, porque las relaciones que se establecen entre ellos son igualitarias, horizontales (aunque estén pautadas por un director de escena); mientras que la relación del actor



con el espectador siempre es vertical, asimétrica. El teatro (del griego *theátron*) es el «lugar adonde se va a contemplar», a escuchar a los actores, no a dialogar (a «conversar», pág. 95) con ellos ni a deliberar asuntos relativos a la *pólis* (todo ello sin menoscabo de que los espectadores, al abandonar el teatro, una vez concluida la obra, se reúnan, ahora sí, «en asamblea» para discutir aspectos relacionados con lo que acaban de ver. Lo principal aquí es que el carácter asambleario que Mayorga asigna al teatro no tiene lugar durante el «hecho teatral»). El edificio teatral también puede servir de receptáculo, eventualmente, para que otras personas diferentes de los actores se reúnan en asamblea. Es el caso del teatro romano de Itálica, que a finales del siglo III o principios del IV deja de ser utilizado como lugar de espectáculos para convertirse en un espacio que alberga reuniones ciudadanas [Sánchez Gutiérrez, 2003: 167]. Pero lo que quiere decir Mayorga es cosa distinta. La asistencia al teatro tiene, indudablemente, el carácter de una ceremonia civil, política (en un sentido lato): reunión de espectadores delante de un escenario en el marco de la ciudad (en Grecia las *Dionisias Urbanas* recibían el nombre de *πανηγύρεις*, asambleas, «término que refleja esa solidaridad del colectivo, de todo el pueblo que puede participar en ellas» [García López, 1992: 41]). Dicho de otro modo: el teatro se hace *ante* una asamblea de espectadores, pero no *en* asamblea con ellos. El dramaturgo, a través de la fábula (o por mejor decir: de los personajes encarnados en el actor), quiere hacer llegar al público un mensaje en forma de palabras («El teatro es el arte de la palabra pronunciada», dice Mayorga en la pág. 92 de su *Órganon* teatral) y provocar en él una reacción crítica, no gregaria («Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht», pág. 94); por eso dice Mayorga (pág. 88) que el teatro «no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y su memoria». O más precisamente: «en el doble fingimiento del actor y el espectador, en ese contrato implícito conforme al que éste se hace cómplice de las mentiras de aquel» (pág. 87). Ahí reside la esencia del hecho teatral. Ahora bien: esa reacción crítica que cabe esperar del espectador a través de



la fábula teatral y los actores que la representan podrá ocurrir o no. Más bien me inclino a creer que en muy contadas ocasiones el espectador sale del teatro «transformado», como quiere Mayorga, convertido en un ciudadano más responsable y libre, más crítico hacia el poder. El alcance práctico que podamos otorgar al teatro, como institución pública, es muy limitado. De ahí su componente utópico (que Mayorga no desmiente). En este sentido, el teatro nunca será «imbatible como medio de representación del mundo» (pág. 338), por mucho que deseemos lo contrario. Lo que el teatro representa es una parte del mundo (pero no «el mundo» en general) en colisión permanente con otras partes del mundo...

Otro de los «tememas» que recorren el libro de Mayorga es la Idea de Humanidad. «El productor de cultura puede contribuir a que su sociedad se represente su experiencia como una experiencia completa o hacer que su sociedad reconozca su incompletitud respecto de esa suma de la experiencia que sólo posee toda la humanidad» (pág. 26). «... lo que está en peligro en Auschwitz no es el pueblo judío, sino la humanidad» (pág. 60). «Cada función de teatro debería ser una celebración de la humanidad» (pág. 94). «Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad» (pág. 154 y 165). «El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad» (pág. 155). «La historia del teatro histórico es una historia de la Humanidad» (pág. 157), etc., etc. Mayorga está utilizando aquí una idea de Humanidad genérica, abstracta (y, por lo tanto, de carácter utópico, metafísico: una doctrina monista de la Humanidad), asociada a los llamados Derechos Humanos (derechos éticos que también comportan obligaciones). El problema es que no existe la Historia del Género Humano, la Historia de la Humanidad. La idea de Humanidad solo puede entenderse en el sentido de que una parte de esa humanidad asume el papel de reorganizar al resto (según la dialéctica de los Estados imperialistas). La Humanidad no puede ser entendida como un todo, algo que está dado de antemano anterior a sus especificaciones en razas, sexos, religiones, culturas... diferentes y contrapuestas entre sí. La educación del hombre a través del productor de cultura, como quiere Mayorga (el



dramaturgo, en este caso), está dirigida al individuo en cuanto figura universal y común a toda la Humanidad, sujeto de los derechos humanos en abstracto (sin especificar las determinaciones de raza, cultura... como decimos). Lo que ocurre es que ese hombre abstracto no existe; el hombre es siempre un sujeto corpóreo que vive en un entorno definido: el marco de la ciudad. Un ciudadano que forma parte de una totalidad dotada de normas morales y políticas concretas (con su propio lenguaje opuesto a otros lenguajes, en el marco de una estructura social diferente a la de otros ciudadanos, con su religión contradistinta de la de otros pueblos con los que vive en permanente conflicto...). La supuesta unidad de los hombres (la Idea metafísica de Humanidad, postulada por Kant en *La paz perpetua*, y por Mayorga en su obra homónima) hay que verla en realidad como una fuente de disociación más que de cohesión. La unidad del Género Humano no es una unidad armónica, pues normalmente se asienta sobre la desigualdad de los hombres (dicho de otro modo: sobre la base de la explotación de una parte de la humanidad a manos de otra u otras). En Auschwitz no se puso en peligro, por lo tanto, a la humanidad, como dice Mayorga, sino a una parte de esa humanidad: los judíos. El productor de cultura nunca podrá dar cuenta de la «suma de la experiencia de la humanidad», sino de una parte de ella: la suya, en oposición a la de otros con los que entra en colisión (en 2002 Abu Bakar Bashir, líder de la Yemaa Islamiya, rama de Al Qaeda en el sureste asiático, declaró: «Los problemas [de la humanidad] se solucionarán el día en que la *sharia* [ley islámica] se aplique en todo el mundo»; el amor del Führer –decía Goebbels– pertenece a toda la humanidad, y si esta lo supiera, «se despediría en ese mismo instante de sus falsos dioses y lo honraría a él»). Si cada función de teatro fuese «una celebración de la humanidad» en general, como quiere Mayorga, habría que incluir prácticas y costumbres de algunas partes de esa humanidad que son claramente incompatibles con las que se desarrollan en Occidente. En ese sentido, el productor de cultura de una sociedad occidental nunca podrá defender en un escenario la ceremonia de la mutilación genital femenina (que, además, no es un ritual islámico) vulnerando de ese modo el



derecho de ciertas comunidades musulmanas a preservar su identidad. Porque los rasgos identitarios de las sociedades occidentales (una parte de la humanidad) son incompatibles con la idea de identidad que se forjan las sociedades árabes, africanas (Yemen, Yibuti, Somalia, Guinea...) o «nuestros contemporáneos primitivos»...

Resultan igualmente problemáticas otras muchas consideraciones que encontramos en el libro de Mayorga; por ejemplo, las ideas de cultura y barbarie que maneja. «La lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico desde la cultura y ante la cultura»; «Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie»; «Un hombre al que se educa en la aceptación acrítica de la cultura, está siendo educado para la barbarie», escribe en la página 25 (repetiendo como un mantra el *dictum* benjaminiano: «Todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie»¹ –véanse las págs. 35, 59, 61, 83, 98, 132, 148, 241 y 408 de su libro). La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿a qué cultura se está refiriendo Mayorga? ¿A la anglosajona, la china, la española, la wahabita / salafista, la griega (los valores de la *paideía* clásica), la melanesia (estudiada por Leenhardt en *Do Kamo*), la *cultura animi* de Cicerón...? Mayorga vuelve a hablar en términos maximalistas, manejando una idea mí(s)tica de cultura (idea-fuerza –en el sentido de Fouillée– que ha venido a desempeñar en nuestro tiempo el mismo papel que en el siglo XX tuvo el mito de la raza). ¿No es acaso la guerra (y quien dice guerra –«ese maestro de violencia», según Tucídides, III, 82– dice también el *Gulag*, la bomba atómica y los *Konzentrationslager*s) el producto genuino de la civilización? ¿Por qué hablar, entonces, de barbarie?

Otro de los asuntos tratados en el libro de Mayorga es la *Shoah* (término hebreo para referirse al Holocausto). Llama la atención la insistencia de Mayorga (y la de muchos historiadores) a la hora de hablar de la muerte de seis millones de judíos a manos de los nazis (durante el período

¹ Tesis VII *Sobre el concepto de historia*; en W. Benjamin, *Obras*, I, vol. 2, Abada, Madrid, p. 309; Íd., *Obras*, II, vol. 2, p. 80.



1941-1945), lo que estos llamaron la «solución final» (*Endlösung*), cuando durante el mismo período exterminaron y torturaron («septembrizaron») al doble de personas en toda Europa: entre doce y trece millones, no solo judíos, sino también eslavos (polacos, checos, serbios, bosnios, rusos...), comunistas, homosexuales, testigos de Jehová, gitanos (unos 800.000), discapacitados (el Parlamento alemán ya había aprobado en 1940 una ley de eutanasia causante de la muerte de 250.000 enfermos), prisioneros de guerra soviéticos, disidentes alemanes, republicanos españoles (7.000 solamente en la «fábrica de cadáveres» de Mauthausen), delincuentes comunes, presos políticos (entre ellos, muchos religiosos; véase *Lingua Tertii Imperii*, pág. 166), negros, francmasones... Como señala Norbert Bilbeny, el Holocausto estuvo precedido por la ofensiva del turco Talaat Bey contra los armenios, el *pogrom* de Simon Petlyura contra los judíos ucranianos durante la guerra civil rusa, la actuación de Lavrenti Pávlovich Beria al frente de la checa de Georgia, así como los primeros *gulags* soviéticos [1993: 17]. Pero tal vez resulte excesivo hablar de «la atmósfera antisemita que a lo largo de veinte siglos fue preparando la solución final» (pág. 249 del libro de Mayorga; véase a este respecto el capítulo II de la Primera Parte de *Mi lucha*, donde Hitler describe su conversión al antisemitismo radical durante la estancia vienesa). Dedicó el dramaturgo madrileño algunos artículos y ensayos a la obra de Primo Levi (menciones a *Los hundidos y los salvados*, pero no, por ejemplo, a *Si esto es un hombre*, su obra más autobiográfica), al libro de Jean-François Forges *Educación contra Auschwitz* (pero no a *El hombre en busca de sentido*, de Victor Frankl, psicólogo clínico y prisionero nº 119.104 del *lager* de Auschwitz II-Birkenau. Forges menciona en su libro al sacerdote católico, luego ascendido a Obispo de Múnich en 1964, Ernst Tewes, responsable indirecto de la muerte de docenas de niños judíos. Resulta obligado recordar aquí el drama de Rolf Hochhuth *El vicario*, sobre la responsabilidad del Papa Pío XII en el Holocausto. Según el historiador y jesuita francés Pierre Blet —contra John Cornwell, quien en *Hitler's Pope. The Secret History of Pius XII* afirmó que Monseñor Pacelli era un filonazi—, Pio



XII no condenó el Holocausto porque desconocía que existiese, y su silencio ante las persecuciones de los nazis habría sido en interés de los judíos, para no agravar su situación. En 1919, siendo nuncio apostólico en Múnich, escribió una carta en la que describía a los judíos con los peores colores; obra de un colaborador de la nunciatura. Puede que así fuera, pero llevaba la rúbrica del nuncio Pacelli. Guenter Levy recabó el testimonio de uno de sus secretarios, el padre Robert Leiber, para el que Pio XII «siempre contempló el bolchevismo ruso como más peligroso que la Alemania nacionalsocialista». No en vano, su predecesor en el cargo, Pio XI, ya había establecido en la encíclica *Quadragesimo anno* que el socialismo era incompatible con las enseñanzas de la Iglesia; véase Hannah Arendt, «*El vicario: ¿culpable de callar?*», *Claves de Razón Práctica*, nº 95, septiembre de 1999, págs. 6 y 7; el artículo de la filósofa alemana se publicó originalmente el 23 de febrero de 1964 en la *New York Herald Tribune Magazine*, con motivo del estreno norteamericano de la obra de Hochhuth); a los ensayos de Reyes Mate *Por los campos de exterminio* y *Memoria de Auschwitz*. El propio Mayorga ha dramatizado esas experiencias en su pieza *Himmelweg*, que gira en torno al delegado suizo de la Cruz Roja Maurice Rossel y su visita al gueto de Terezín. Mayorga no se explica el asesinato de seis millones de judíos europeos. Tampoco comprende la existencia del «mal absoluto», «lo impensable que ha tenido lugar» y que da que pensar: Auschwitz. Escribir un teatro contra los campos de concentración («la institución más trascendente de la norma totalitaria», según Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1973, pág. 441) sería una derrota de Hitler (pág. 172). Victor Klemperer hablaba en un libro admirable (*La lengua del Tercer Reich*) de la «desnazificación» de Alemania: «algún día, [la palabra] “desnazificación” caerá en el olvido, pues habrá dejado de existir la situación a la que debía poner fin. Hasta entonces, sin embargo, transcurrirá un largo período, porque no sólo ha de desaparecer la acción nazi, los hábitos de pensamiento nazis y su caldo de cultivo: el lenguaje del nazismo» [2001: 12]. Yo no creo que el caldo de cultivo del nazismo fuese su lenguaje; en cualquier



caso, escribir contra Auschwitz no evitará que se repita. De hecho ya se ha repetido (Pol Pot, guerra de los Balcanes, Ruanda...; la España del 36 se arrojó a la contienda sin tener en cuenta la experiencia de siglo y medio de guerras civiles: «Lección jamás aprovechada» [Caro Baroja, 1972: 316]), y nadie nos asegura que no volverá a repetirse en el futuro por muchas funciones de teatro que veamos sobre el *lager*. Thomas Bernhard lo tenía claro cuando denunció en *Heldenplatz* (1988) la «nazificación» (o ausencia de «desnazificación» real) de la sociedad austriaca de su tiempo. Lo comprobamos cuando leemos en la prensa (*El País*, 1 de octubre de 2016) esta declaración de Bettina Kudla, parlamentaria de la Unión Cristianodemócrata (CDU), el partido de la canciller alemana Angela Merkel: «La inversión étnica ha comenzado. Es necesario actuar». «Inversión étnica» (*Umvolkung*) fue una expresión popularizada durante el nacionalsocialismo. Con ella los nazis se referían al proceso de germanización de los territorios conquistados en Europa oriental; pero en los ambientes de ultraderecha se emplea ahora para alertar sobre una supuesta colonización de la cultura islámica de Alemania. Las palabras no vuelven porque nunca se han ido. La vicepresidenta de Alternativa para Alemania (AfD) reivindicó hace poco en una entrevista el uso de otra palabra favorita de los nazis: *Völkisch* («término traducido por “racista” en la versión de *Mi lucha* autorizada por la Editora Central del Partido Nacional Socialista alemán, publicada en Ávila en 1935»; ápod *LTI*, pág. 57, n. 15). En las manifestaciones contra los refugiados que llegan a Alemania, las del movimiento islamófobo PEGIDA (Patriotas Europeos contra la Islamización de Occidente) o las de AfD, es habitual –art. cit.– escuchar expresiones como «Volksverräter» (‘traidor al pueblo’) o «Lügenpresse» (‘prensa mentirosa’), también utilizadas hasta la saciedad por el régimen de Hitler. Según el sociolingüista Horst Dieter Schlosser (autor del libro *El lenguaje bajo la cruz gamada*), «estas palabras ya se usaban antes del nazismo, pero fue entonces cuando se popularizaron. Desde entonces nunca desaparecieron. Tanto en el este como en el oeste de Alemania seguían presentes, pero en grupos minoritarios, en los márgenes de la sociedad. La



diferencia es que ahora algunos tratan de rehabilitarlas y volver a hacerlas presentables en discursos mayoritarios. Con la ventaja añadida de que muchos alemanes no tienen el referente de haber vivido ni la dictadura nazi ni la posguerra»...

Hablando del teatro de Tabori sobre el Holocausto (págs. 252 ss.) escribe Mayorga: «Narrar una acción en lugar de darla a ver [se refiere al asesinato de unos niños en la escena once de su pieza *Jubiläum*] es aquí, me parece, antes que una opción técnica, una opción moral tomada desde el convencimiento de que hay cosas que deben ser sabidas pero que no pueden ser mostradas». Lo que nos situaría, según Mayorga, cerca de la tragedia griega, cuando Eurípides nos escamotea la agonía de Hipólito, «que sólo conocemos por el relato de Terámenes» (en realidad el relato es contado por un mensajero –*nomen nescimus*– y no por Terámenes, el ayo de Hipólito en la *Fedra* de Racine). El trágico griego, apunta Mayorga, «podía estar animado de razones cercanas» a las de Tabori. No sabemos las razonadas razones de Tabori; lo que parece claro es que el papel del mensajero o *ángelos* en la tragedia griega no es el que le asigna Mayorga, cuya función es meramente «técnica» ante la imposibilidad de representar acciones más allá de la *orchestra*, ni de mostrar lo que sucedía en el interior de la *skené*. El mensajero suple, por lo tanto, una debilidad material (¿cómo mostrar si no en escena la peripecia de Hipólito con su mar azotador, sus olas monstruosas, una cuadriga de cuatro yeguas, un toro mugidor surgido de las aguas, «al modo de prodigio brutal», que espanta a las cuatro bestias, «de horror enloquecidas», saltando por los aires los cubos de las ruedas y las clavijas del eje, etc.?). Del mismo modo, la función del mensajero no tendría que ver con ninguna regla que vetase la visión de sucesos sangrientos o patéticos delante del público. Al contrario: no parece haber prevención ante la idea de que se muestren a la vista las consecuencias de los actos violentos; por ejemplo, cuando Ágave entra en escena con los vestidos ensangrentados y blandiendo la cabeza de Penteo ensartada en el tirso (*Bacantes*, vv. 1169 ss.). Tampoco tendría que ver con una herencia de la pureza ritual, o con razones estéticas como las



invocadas por Horacio (*Ars Poetica*, 182 ss.: «Non tamen intus / digna geri promes in scenam; multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens»); «Mas tal vez no conduce / que algún hecho en las tablas se practique; / sino que al Pueblo explique / una fiel narración lo que no vea»; trad. de Tomás de Iriarte [Brioso Sánchez, 2006: 111-119]).

Dedica Mayorga otro ensayo del libro a analizar el drama calderoniano *El Tuzaní de la Alpujarra*. Ve Mayorga a nuestro mayor dramaturgo como un escritor conservador (lo cual es un anacronismo. ¿Acaso Shakespeare era más progresista por escribir para la corte de los Tudor?), a pesar de lo cual «ofrece una mirada crítica hacia una España homogeneizada por guerras y decretos de expulsión» (pág. 158). Yo no creo que Calderón ofrezca ninguna mirada crítica hacia España. Como ha señalado Ignacio Arellano, Calderón en realidad nunca toma partido (mucho menos catequiza), siendo evidente la contradicción entre la voz que otorga a las razones de los moriscos en su sublevación contra Felipe II, y lo que escribe en *La niña de Gómez Arias*, donde legitima las acciones de los Reyes Católicos ante los incumplimientos de aquellos. O con lo que expresa en *El príncipe constante*, donde defiende una guerra justa en la expansión cristiana de los portugueses durante la conquista de Ceuta [García Hernán, 2006: 184]. Según Mayorga, la guerra de los moriscos de Granada es presentada por Calderón como «una guerra civil entre españoles» (págs. 158 y 177). Calderón nunca dice ni deja entrever tal cosa. Ahora bien, ¿eran españoles los moriscos? El arabista Serafín Fanjul lo niega tajantemente, y Julio Caro Baroja también lo pone en duda. Llamamos guerra civil «a la que tienen entre sí los habitantes de un mismo pueblo o nación» (DRAE). Para Fanjul, dos son las notas de pertenencia a un pueblo: la comunidad cultural y la voluntad de formar parte de tal grupo humano. Ninguno de los requisitos se cumple en el caso de los moriscos, que nunca se sintieron españoles (según Caro, «los moriscos, como grupo, eran irreductibles» [1976: 14]). Y no podían sentirse españoles al ser excluidos de los intereses mayoritarios a la vez que persistían en su aislamiento del grupo mayoritario, resistiéndose a la integración («Al tiempo



de la sublevación de los granadinos –escribe Caro Baroja–, los alpujarreños hablaban única y exclusivamente el *algarabía*», op. cit., pág. 132). Eran anticatólicos y antiespañoles, y su actitud de odio visceral y desquite hacia el país en que vivían [Fanjul, 2004: 63, 76, 82, 85 y 86]. ¿Cómo hablar entonces de guerra civil entre españoles?...

Quedan otras muchas cuestiones en el tintero. La más importante tal vez tenga que ver con el espinoso asunto de las «memorias colectivas» (pág. 153), la «memoria histórica» o la memoria a secas. Como escribe Mayorga (pág. 172), «el teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido». Es una cuestión muy compleja que desborda el marco de esta reseña. Si no entiendo mal, gracias al teatro se puede recuperar la memoria colectiva de los pueblos, que yace ocultada, olvidada por una parte de la Humanidad. El problema consiste en que esa memoria colectiva (en el sentido de Halbwachs) es un seudoconcepto. No existe tal cosa como la «memoria histórica» o la «memoria colectiva» (según Todorov, «la memoria colectiva no es una memoria sino un discurso que se mueve en el espacio público» [2002: 159]). Y por lo tanto, la institución teatral nunca podrá tener entre sus objetivos recuperar lo perdido que se encuentra oculto a la espera de ser desvelado (más que reconstruido). Habría que distinguir entre «memoria individual» (episódica) y «memoria personal». La memoria individual tiene su asiento en el cerebro de cada hombre, sólo conserva las vivencias y experiencias subjetivas (el «Teatro de la memoria» de Kantor habría que interpretarlo en este preciso sentido: págs. 243-247). La memoria personal, en cambio, implica a otras personas dadas a escala histórica y en relación con la vida pública (política, artística, etc.). Pero la memoria personal es siempre parcial, no se puede convertir en memoria histórica objetiva. El teatro histórico, al «levantar o derruir imágenes del pasado» (pág. 181), puede contribuir, en realidad, a la *damnatio memoriae* (o lo que es lo mismo: a la tergiversación de los hechos, como en el caso del *Don Carlos* de Schiller, «un absurdo – como obra histórica– desde el principio hasta el fin» [Juderías, 2003: 246-247]).



BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, H., *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1973.
- ___, «El vicario: ¿culpable de callar?», *Claves de Razón Práctica*, nº 95, septiembre de 1999.
- BILBENY, N., *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- BOWRA, C.M., *La Atenas de Pericles*, trad. de Alicia Yllera, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, Universidad de Murcia, 2006.
- BUENO, Gustavo, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid, 1970.
- ___, *¿Qué es la filosofía?*, Pentalfa, Oviedo, 1995.
- CARO BAROJA, J., *Los Baroja*, Taurus, Madrid, 1972.
- ___, *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de Historia social*, Istmo, Madrid, 1976.
- FANJUL, S., *La quimera de al-Andalus*, Siglo XXI, Madrid, 2004.
- GARCÍA HERNÁN, D., *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex Ediciones, Madrid, 2006.
- GARCÍA LÓPEZ, José, «Tragedia griega y religión», *Minerva. Revista de filología clásica*, nº 6, 1992.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, ed., *Aristófanes, Comedias*, tomo III, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2013.
- JUDERÍAS, J., *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Junta de Castilla y León, 2003.
- KLEMPERER, V., *LTI. Apuntes de un filólogo*, trad. de Adan Kovacsics, Editorial Minúscula, Barcelona, 2001.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Tragedia griega y pensamiento», *Epos*, nº 6, 1990.



PARKE, H. W., *Festivals of the Athenians*, Thames & Hudson, London, 1977.

RADIN, P., *El hombre primitivo como filósofo*, trad. de Abelardo Maljuri, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

SÁNCHEZ GUTIÉRREZ, O., «La *proedria* del teatro romano de Itálica: mármol al servicio de las *elites*», *Zephyrus*, nº 56, 2003.

TODOROV, T., *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Península, Barcelona, 2002.

