reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

19 | 2017

Juan Mayorga : théâtre et violence

La violencia en mi teatro

Juan Mayorga

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/1433>

DOI: 10.4000/cher.1433

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2017

Paginación: 27-37

ISBN: 978-2-86820-962-7

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Juan Mayorga, «La violencia en mi teatro», *reCHERches* [En línea], 19 | 2017, Publicado el 01 diciembre 2021, consultado el 11 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cher/1433> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.1433>

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.

La violencia en mi teatro¹

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 será 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 CNTE (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 arrebatase. 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 más 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 sesentaochista 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 descubre 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.