reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

19 | 2017

Juan Mayorga : théâtre et violence

Violencia cotidiana en *Animales nocturnos* de Juan Mayorga

Zoe Martín Lago

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/1804>

DOI: 10.4000/cher.1804

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2017

Paginación: 153-165

ISBN: 978-2-86820-962-7

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Zoe Martín Lago, «Violencia cotidiana en *Animales nocturnos* de Juan Mayorga», *reCHERches* [En línea], 19 | 2017, Publicado el 01 diciembre 2021, consultado el 02 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cher/1804> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.1804>

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.

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 Encina 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 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].