

ENUNCIACIÓN DRAMÁTICA Y DISCURSO VERAZ EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA*

DRAMATIC ENUNCIATION AND TRUTHFUL
DISCOURSE IN JUAN MAYORGA'S THEATRE

JUAN CARLOS PUEO DOMÍNGUEZ
Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0002-0761-2865>
jcpueo@unizar.es

Recibido: 07.11.2022

Aceptado: 04.12.2023

RESUMEN: Este artículo propone una indagación en torno al problema de la enunciación dramática, tal como se plantea en el teatro contemporáneo. Se analizan con este objetivo algunas obras de Juan Mayorga en referencia a la problemática del discurso veraz, desde el momento en que el autor propone una poética según la cual el teatro debe tener siempre un sentido político. Atendiendo a los planteamientos de Michel Foucault respecto a la voluntad de verdad y a la función política que se da a esta, se atiende primero a la visión planteada por este autor de una pragmática del discurso en la que el sentido y el valor de los enunciados son modificados por la situación o el estatus del sujeto hablante, como ejemplifica uno de los primeros éxitos del dramaturgo, *Himmelweg*. No obstante, su trayectoria posterior mira a la posibilidad, sugerida por Foucault en sus últimos años, de una dramática del discurso en la que es la situación del hablante la que se ve afectada por el enunciado y el acto de enunciación que lleva a cabo, dando lugar así a un juego dramático que Mayorga lleva a escena en obras como *El cartógrafo* o *El Golem*.

PALABRAS CLAVE: Enunciación dramática, discurso veraz, Juan Mayorga, Michel Foucault

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación "Usos de la Teoría en la literatura y el cine españoles del siglo XXI" (PID2019-108841GB-I00/AEI/10.13039/501100011033).

ABSTRACT: This paper proposes an inquiry about the problem of dramatic enunciation, as it arises in contemporary theatre. With this objective, some works by Juan Mayorga are analyzed in reference to the problem of truthful discourse, from the moment in which the author proposes a poetics according to which theatre must always have a political meaning. Taking into account Michel Foucault's approaches in regard to the will of truth and the political function given to it, we first attend to the vision raised by this author of a pragmatics of discourse in which the meaning and value of statements are modified by the situation or status of the speaking subject, as exemplified by one of the playwright's early successes, *Himmelweg*. However, his subsequent trajectory looks at the possibility, suggested by Foucault in his last years, of a dramatic discourse in which it is the situation of the speaker that is affected by the statement and the act of enunciation that he carries out, giving rise to a dramatic game that Mayorga brings to the stage in works such as *El cartógrafo* or *El Golem*.

KEYWORDS: Dramatic Enunciation, Truthful Discourse, Juan Mayorga, Michel Foucault



La enunciación dramática se plantea siempre como una cuestión problemática, puesto que no es posible salir de su condición de enigma: ¿podemos determinar qué es lo que se enuncia en el drama y, además, quién es el que lo enuncia? El especial estatuto de la obra dramática —argumento empleado a menudo para intentar excluirla del campo literario— implica la superposición de dos tipos de textualidad que la teoría teatral ha venido diferenciando desde hace tiempo: el texto dramático y el texto espectacular. Ciertamente hay numerosas obras dramáticas que solo existen en una de las dos modalidades: obras teatrales que han sido escritas —y a veces publicadas— sin que se hayan llegado a representar, y representaciones teatrales que han efectuado una dramaturgia sin necesidad de un texto previo. Pero se trata de casos extremos, ajenos, por lo general, a la dinámica característica del hecho teatral, que se caracteriza, desde los tiempos de la Atenas clásica, por la relación entre un texto literario previo y su puesta en escena mediante la representación.

El problema de la enunciación en el texto dramático viene de antiguo, desde el momento en que Platón (*República*, 392c-394c) y Aristóteles (*Poética*, 1448a19-24) dieron a conocer el sistema de géneros poéticos diferenciados por el modo de imitación que en ellos se llevaba a cabo, bien por medio de un narrador a quien, modernamente, responsabilizamos de la enunciación del texto, bien por medio de la imitación directa de los personajes, que hablan por sí solos sin necesidad de la mediación narrativa, razón por la cual el texto dramático solo se puede recibir correctamente por medio de la representación, en la que los

personajes toman cuerpo y voz propios, bien que prestados por los actores. La ausencia de una voz narrativa a la que estén subordinadas las voces de los personajes —ya que es el narrador quien da y quita la palabra— plantea el primer enigma: puesto que lo único con lo que contamos son las diferentes voces de los personajes, ¿hasta qué punto podemos dotar al texto dramático, como ocurre con los demás géneros literarios, de un significado que se superponga a los que se van acumulando conforme se desarrolla la acción verbal de los personajes?

La solución, aparentemente sencilla, reside en el reconocimiento de la existencia de una doble enunciación. Explica Anne Ubersfeld, por ejemplo, que el discurso teatral es

... discurso, a un tiempo, de un emisor-autor, en cuyo caso puede ser pensado como totalidad textual —articulada— (el discurso de Racine en *Fedra*), y es discurso, de igual modo e inseparablemente, de un emisor-personaje y, en este sentido se trata del discurso no solo articulado sino fragmentado cuyo sujeto de la enunciación es el “personaje”, con todas las incertidumbres que envuelven la noción de personaje. (Ubersfeld 1989: 176)

Siendo así, no debería haber ningún problema en distinguir dos niveles de enunciación: en el primer nivel, que Ubersfeld llama “discurso producido o relatado” (Ubersfeld 1989: 179), los enunciados son producidos por los personajes y dirigidos a otros personajes; en el segundo nivel, que Ubersfeld llama “discurso productor o relator” (179), la enunciación es llevada a cabo por el autor, al que se unen en la representación los diferentes técnicos teatrales, y su receptor es el público asistente a la representación. El sentido de este segundo discurso viene determinado por unas “condiciones de enunciación imaginarias” (177) que, precisadas en el texto dramático por las didascalias, establecen las condiciones en que se lleva a cabo el primer discurso —el de los personajes—, permitiendo así al receptor del segundo discurso —el lector del texto dramático o el público asistente a la representación— construir el sentido que se debe dar a la obra, sentido que no debe desprenderse de lo que dicen los personajes, sino de la puesta en situación discursiva a la que se ven llevados por los acontecimientos:

Dicho de otro modo, lo que expresa la representación teatral, su *mensaje propio*, no está tanto en el discurso de los personajes cuanto en las condiciones de ejercicio de ese discurso. De ahí el hecho capital, que con tanta frecuencia pasan por alto los críticos textuales y que los espectadores, sin embargo, perciben intuitiva y claramente: que el teatro dice menos una palabra que el modo como puede o no ser dicha. Todas las capas textuales (didascalias + elementos didascálicos del diálogo) que definen una situación de comunicación de los personajes, determinando las condiciones de enunciación de sus discursos, tienen como función no solo la de *modificar el sentido* de los mensajes-diálogos sino la de *construir mensajes autónomos* que expresen la relación entre los discursos y las posibilidades o imposibilidades de las relaciones humanas. (Ubersfeld 1989: 178; cursiva en el texto)

Respecto al problema que supone el hecho de que este discurso deba deducirse de las condiciones del ejercicio del discurso explícito de los personajes, la figura del autor implícito —figura en la que caben, como señala Ubersfeld, no solo el autor del texto, sino todos los técnicos teatrales que coadyuvan en la puesta en escena de dicho texto—¹ permite determinar la instancia enunciativa a la que atribuirle el primero, entendido como discurso que engloba todos los enunciatos de los personajes en una unidad discursiva mayor cuyo sentido va más allá de los sentidos particulares de cada uno de estos. Como explica Anxo Abuín,

... [l]a presencia de un autor implícito puede manifestarse en una actitud palpable de armonización global del conjunto, entendido, como decía Booth, como un todo artístico coherente y completo. Así puede suceder, por ejemplo, gracias a la imposición de un determinado punto de vista sobre los acontecimientos escénicos, mediante una muy específica organización de los acontecimientos, imponiendo la perspectiva desde la que estos son mostrados, por los sucesivos juegos de iluminación o de maquillaje... (Abuín, 1997: 31)

Pongamos un ejemplo elemental: la primera obra dramática reconocida por Juan Mayorga, titulada *Siete hombre buenos* —escrita en 1989, no se estrenó hasta 2020— ofrece al espectador un discurso sobre la verdad, una verdad que amenaza el destino de los personajes, un grupo de políticos exiliados que aspira a recuperar el poder en su país de origen.² Cada uno de los siete personajes tiene, conforme va avanzando la acción, uno o más discursos propios acerca de esa verdad: la conocen, la sospechan, la ignoran, la ocultan, la ponen al descubierto, la rechazan, la desdeñan, etc. Sin embargo, ninguno de esos discursos individuales puede identificarse con el discurso que se desprende de la obra en su conjunto, que se refiere a la fragilidad de las vidas que se ven alteradas por el descubrimiento de esa verdad.³ Puede hablarse, entonces, de un discurso implícito del autor al que accede el receptor por medio de una labor hermenéutica más compleja que la que lleva a cabo cuando interpreta el sentido del discurso que dirige cada personaje a sus interlocutores. Así ocurre, por ejemplo, cuando la obra termina con el irónico momento en que Pablo y Nicolás —el traidor y su

¹ Cuestión cuya complejidad es imposible manejar en los límites de este artículo. Baste decir que, si ya por sí solo el texto dramático puede presentar una polisemia problemática, la intervención de los diferentes códigos semióticos que participan en la representación complica el asunto todavía más, presentando significados que o bien matizan el que puede colegirse del texto dramático, o bien se sitúan al margen y aun en contra de dicho texto. Todo lo que se apunte al respecto a lo largo de este estudio no serán sino leves pinceladas en torno a una dificultad que sobrepasa el tema propuesto.

² Se trata del gobierno de la República española en el exilio, años después de acabada la guerra civil. No obstante, Mayorga ha precisado que “ni los personajes ni los hechos de *Siete hombres buenos* son reales. El objeto de esta obra —como toda obra que se pretenda arte— no es la realidad, sino la verdad, que solo puede atraparse en la ficción” (Mayorga 2014g: 305).

³ Mayorga declararía, pocos años después de escribir su drama, que el asunto de este se halla en las diferentes reacciones de los personajes: “la noticia de que en España está triunfando un alzamiento republicano los enfrenta, súbitamente, a su verdad. Son como fantasmas a los que volviere a crecer la carne. [...] Pero el descubrimiento de su verdad hace de ellos hombres libres, por fin culpables o inocentes” (Mayorga 2014g: 306).

acólito, dispuestos, con todo, a redimirse— recitan el manifiesto de proclamación de la república:

PABLO: [...] “Surge de las entrañas sociales un profundo clamor que demanda justicia, y un impulso que nos mueve a procurarla...”

NICOLÁS: “... Puestas sus esperanzas en la República, el pueblo ya está en medio de la calle...”

PABLO: “... No nos apasiona la emoción de la violencia culminante, el dramatismo de una revolución; pero el dolor del pueblo y las angustias del país nos emocionan profundamente...”

PABLO Y NICOLÁS: “La revolución será siempre un crimen o una locura, dondequiera que prevalezcan la justicia y el derecho; pero es justicia y es derecho donde prevalezca la tiranía”. (Mayorga 2014a: 75)

Es fácil determinar cuál es el discurso implícito de *Siete hombres buenos*, ya que se trata de una obra primeriza, escrita por un autor novel que conoce y domina los recursos de la “carpintería teatral” al uso en los escenarios del siglo xx, pero que, en definitiva, trata de poner el acento sobre su propia mirada, ambigüamente desencantada ante la decadencia de los ideales políticos.⁴ La trayectoria posterior de Mayorga se ha caracterizado, entre otras cosas, por su voluntad de encubrir en sus dramas cualquier indicio que conduzca hacia eso que en términos vulgarizadores se conoce como “mensaje de la obra”, con la intención de que sea el espectador —siguiendo el ejemplo de Bertolt Brecht— el que saque sus propias conclusiones al respecto, sin que el autor disponga o exhiba un discurso implícito que guíe a aquel en una dirección determinada.⁵

En efecto, el teatro mayorguiano busca tensionar la idea del discurso implícito, lo que nos devuelve al problema planteado al comienzo de este artículo, el de la enunciación dramática, que ahora debe plantearse en estos términos: ¿hasta qué punto podemos estar seguros de lo que el texto dramático enuncia más allá del discurso relatado o discurso de los personajes? Pregunta a la que Mayorga se enfrenta —como, por lo demás, hacen muchos otros autores contemporáneos— sin abandonar una dramaturgia que se ofrece como mimesis o representación de una realidad escenificada, lejos por tanto de las propuestas que hacen en torno a la cuestión de la enunciación dramática escuelas como el

⁴ “[E]n el trazo de *Siete hombres buenos* es muy visible la mano del novelista que yo por entonces quería ser [...]. En aquellos días, yo ignoraba que el dramaturgo escribe para proveer de textos a otros trabajadores del teatro” (Mayorga 2014g: 307).

⁵ No cabe duda de que los efectos de extrañamiento postulados por la teoría y la práctica teatral de Brecht plantaron una de las semillas más fructíferas de la historia del teatro, en un momento de especial efervescencia del arte dramático —la primera mitad del siglo xx— en el que participaron igualmente autores de la talla de Alfred Jarry, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Para su repercusión en la crítica contemporánea, véase Benjamin (2009). El propio Mayorga ha reconocido la importancia del teatro brechtiano: “Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht. Hacer que el espectador no se entregue a la recepción de la obra como a la adoración de un ídolo, sino que se pregunte cómo ha sido construida, la intención de quien la ha hecho, la posición en que se le quiere situar a él, espectador” (Mayorga 2014e: 94). Para las diferencias entre el teatro de Brecht y el de Mayorga, véase Cano Sánchez (2019).

teatro de inspiración surrealista o los diferentes movimientos de teatro performativo que se han venido desplegando en los últimos sesenta años.

Si Mayorga no renuncia a conceptos como *mímesis*, *trama* o *carácter* es porque entiende que estos conceptos mantienen un elevado valor dentro de su propósito general de crear un teatro político que despierte la capacidad del espectador de cuestionarse la forma en que se establecen, se mantienen y se descomponen las relaciones de poder:⁶ cuestión que por sí sola ya podría pensarse como toda una dramática, desde el momento en que se constituye a partir de las relaciones que mantienen varios sujetos en referencia a las dinámicas del poder en las que están instalados o que pretenden modificar.

El análisis del discurso que lleva a cabo Michel Foucault en sus últimos años sugiere, aunque sin desarrollarla del todo, la posibilidad de esa dramática cuyas líneas maestras transcurren de forma subterránea en lo que se refiere a la política histórica, pero que, naturalmente, se hacen visibles en el teatro. Ha de tenerse en cuenta que la dramática del discurso complementaría a la que fue uno de los objetos de estudio privilegiados del pensamiento foucaultiano, la pragmática del discurso, entendida como

... el análisis de los elementos y los mecanismos mediante los cuales la situación en la que se encuentra el enunciador va a modificar lo que puede ser el valor o el sentido del discurso. El discurso cambia de sentido en función de esa situación, y la pragmática del discurso consiste en eso: ¿en qué aspecto la situación o el estatus del sujeto hablante resultan [sic] modificar o afectar el sentido y el valor del enunciado? (Foucault 2011: 67)

Es bien sabido que Foucault dedicó buena parte de su investigación a precisar hasta qué punto se halla determinado lo que se presenta como "verdad" por las condiciones en que se lleva a cabo el discurso que la expone. En este sentido, no hay en Foucault un cuestionamiento del concepto de verdad, sino una indagación sobre la forma en que el discurso veraz ha sido empleado a lo largo de la historia, según un concepto que denominó, ya tempranamente, "voluntad de verdad":

Ciertamente, si uno se sitúa al nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, ni institucional, ni violenta. Pero si uno se sitúa en otra escala, si se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cuál es constantemente, a través de nuestros discursos, esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cuál es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizás, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión (sistema histórico, modificable, institucionalmente coactivo). (Foucault 1974: 15-16)

⁶ "Lo cierto es que, en ese arte político que es el teatro, el pensamiento que importa no es el del autor, sino el del espectador. Las preguntas que el espectador pueda hacerse, el instinto de sospecha que en él se pueda desarrollar. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador debería salir desconfiando de lo que oye y de lo que ve. Debería salir más pobre en ideas, más inseguro, más dispuesto a abrir todas las puertas" (Mayorga 2014h: 323).

La historia del teatro occidental se ha constituido a partir de esa voluntad de verdad que, de manera diferente para cada uno de ellos, mueve a Edipo, a Hamlet, a Segismundo, a Alceste, al doctor Stockmann e incluso al Jurado número ocho. Y si bien el concepto de “verdad” ha vertebrado la historia de la filosofía desde su aparición, no es menos cierto que la revisión crítica que inaugura Nietzsche, y que prosiguen Wittgenstein, Heidegger, Gadamer, Freud, Lacan, Lyotard, Baudrillard, etc., la ha convertido en una cuestión problemática, ante la cual reacciona el dramaturgo contemporáneo con cierta renuencia a la hora de llevar a cabo una enunciación explícita en torno a ella, debido, en buena medida, al giro brechtiano al que he aludido arriba. Esto exige enfatizar una de las condiciones de enunciación señaladas por Ubersfeld, la que deja al margen el discurso propio del dramaturgo para centrarse en la exposición de las condiciones del discurso de los personajes. Si la particularidad de todo texto dramático reside precisamente en la invisibilidad del discurso implícito del autor, es preciso indicar que el teatro contemporáneo aspira a hacer de esa invisibilidad su principal seña de identidad, hasta disolver o anular el compromiso del autor con lo que se pueda desprender de su obra.⁷

La obra madura de Mayorga no es, desde luego, una excepción.⁸ En este sentido, la pragmática del discurso foucaultiana sirve al deseo de mostrar, precisamente, las condiciones de discurso de los personajes. *Himmelweg* (2003) gira en torno a un hecho histórico, el simulacro que se dispuso en el campo de concentración nazi de Theresienstadt para que los representantes de la Cruz Roja que habían ido a inspeccionarlo se formasen una impresión lo más agradable posible de las condiciones en que se hallaban los judíos allí deportados: se plantaron jardines, se adecentaron los barracones, se pintaron los edificios y se desarrollaron programas de actividades culturales y deportivas en los que debían participar los reclusos; se ocultó, por otra parte, que el campo servía fundamentalmente como estación de paso hacia los campos de exterminio. Mayorga se sirve de esta impostura para presentar tres personajes cuya relación con la verdad se va a ver comprometida, sobre todo en lo que se refiere a su discurso. Tres discursos veraces que reaccionan ante la falsedad del simulacro:

⁷ El modelo perfecto no es otro que William Shakespeare, conocido precisamente por su imparcialidad respecto al discurso de sus caracteres, que hace imposible establecer si existe un discurso implícito en sus obras, más allá de lo que llevan a cabo los personajes con su diálogo. No obstante, si el de Shakespeare es un caso extremo por la total ausencia de un discurso de autor implícito, dando a sus personajes una autonomía completa, hay que señalar que toda obra dramática de calidad tiende a presentar las condiciones de discurso de los personajes por encima de lo que el receptor intuye o deduce en torno a lo que sería el discurso implícito del autor. Sin embargo, aunque lo único que ve es a los personajes exponiendo cada uno su discurso, para el espectador resulta evidente que el autor está con Antígona y no con Creonte, con Elmira y no con Tartufo, con Amelia y no con Bernarda, etc. En este sentido, el discurso implícito es más o menos visible, y puede ser objeto de una indagación crítica por parte del espectador, que sale del teatro consciente de haber recibido un mensaje. En el teatro contemporáneo, sin embargo, la cosa no resulta tan sencilla, como se verá a continuación.

⁸ Por razones de espacio, se atiende aquí a tres obras de Mayorga, si bien el análisis podría extenderse a otras piezas como *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Hamelin* (2005), *La tortuga de Darwin* (2008), *La lengua en pedazos* (2011), *El arte de la entrevista* (2014) o *La intérprete* (2018), entre otras.

1- El discurso del delegado de la Cruz Roja, que se atiene a lo que vio, y que se justifica en su desconocimiento de que lo que estaba viendo era un simulacro: "Escribí lo que vi, y no dije que fuera un paraíso" (Mayorga 2014b: 306); 2- El discurso del comandante que idea la representación, un intelectual aficionado al teatro que lleva a cabo la impostura con la actitud entusiasta de un dramaturgo que va a llevar a la escena su obra maestra, y que se justifica apelando a una visión idealista del arte, según la cual la perfección de la representación está por encima de la banalidad de lo real: "Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar. (*Silencio.*) 'Somos de la misma materia de que están hechos los sueños, y nuestra pequeña vida se encierra en un sueño'. *La tempestad*, acto cuarto, escena primera. De pronto, se rompe el hechizo y todo vuelve a la vida, que es peor. (*Silencio.*) ¿Te imaginas que pudiéramos seguir actuando eternamente?" (Mayorga 2014b: 329); 3- El discurso de Gottfried, el prisionero encargado de montar la representación siguiendo las instrucciones del comandante, y que se justifica por la necesidad de fingir una actitud de sumisión hacia quien tiene el poder: "Olvidaos de cómo habláis en la vida. (*Silencio.*) Sé que podéis hacerlo. Tampoco será la primera vez. En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? Recuerdo a mi primer jefe, el señor Baumann, me hacía la vida imposible. Pero yo simulaba apreciarlo. Le preguntaba por su salud, '¿Cómo va esa pierna, señor Baumann?', y le sonreía. ¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez?" (Mayorga 2014b: 331).

Desde una pragmática del discurso veraz, la posición de los tres personajes se revela equívoca para el espectador, que sabe la terrible verdad que se mantiene oculta tras la sinceridad con que cada uno de ellos trata de justificarse. Las condiciones de enunciación remiten a la falsedad del simulacro en que se insertan: el delegado de la Cruz Roja habla desde el futuro, cuando el engaño ya ha sido descubierto —lo que permite al espectador certificar la existencia de un simulacro y una verdad que estaría más allá—, mientras que el comandante y Gottfried hablan desde un presente en el que los dos son conscientes no solo de estar llevando a cabo una representación, sino de que esta no tiene otro objetivo que el de ocultar una verdad mucho más problemática, la de los trenes que, a diferencia de los trenes reales de Theresienstadt, terminan en Himmelweg, donde se lleva a cabo la ejecución y cremación de los prisioneros. La veracidad del discurso sirve, al igual que el simulacro, para ocultar otra verdad, una verdad muy diferente de la que aquellos exponen, y que busca acallarse por su carácter inhumano. Así el hipócrita discurso del comandante, tratando de poner su arte por encima de la realidad, o el acongojado discurso de Gottfried, instalado en una ambigua esperanza de salvación, y que insta a los demás prisioneros a llevar a cabo la función teatral dejando de lado la presencia de esos trenes que podrían recordarles esa realidad que él trata, como el comandante, de silenciar: "Concentraos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil por causa de los trenes. Procurad no oírlos. Concentraos en las palabras y en los gestos" (Mayorga 2014b: 332).

Gottfried y el comandante son, sin duda, sinceros, pero su discurso veraz es una falacia. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría en *Siete hombres buenos*, Mayorga no opone al discurso involuntariamente falaz de los dos protagonistas el discurso veraz de otro personaje que impondría necesariamente la dramática aristotélica, sino el discurso voluntariamente falaz de la representación ideada por el comandante. Pero el autor pone el acento, sobre todo, en la imposibilidad de llevar a cabo ese discurso. La segunda parte del drama presenta los ensayos de tres escenas —dos niños se pelean por una peonza, una pareja de enamorados discute, una niña juega a que está enseñando a nadar a su muñeco— en la que el espectador asiste a una progresiva enajenación de los actores, mientras las didascalias insisten en la imposibilidad de ocultar la verdad de los trenes, verdad que les asusta cada vez más, hasta que solo queda en pie la verdad del miedo:

La niña dentro del río, de pie, sin el muñeco. Tiene mucho frío. Mira a los espectadores.

NIÑA: Sé amable, Rebeca, saluda a este señor. No tengas miedo. Yo te enseño. Yo te voy a sostener. No tengas miedo. Tenemos que estar aquí hasta que nos digan. No tengas miedo. Yo te enseño. Uno dos. Uno dos. No tengas miedo. Uno dos. Mueve las piernas. Uno dos. Los brazos. La cabeza. La boca. Hasta que nos digan. No tengas miedo. Uno dos. Sé amable Rebeca saluda a ese señor. Uno dos. Sé amable Rebeca. Saluda. A este señor. No tengas. Miedo.

Canta la canción de cuna. Sonríe al ruido de un tren. (Mayorga 2014b: 312).

Si el discurso veraz de los tres personajes citados arriba solo sirve para enmascarar una verdad inhumana, convirtiéndose así en un discurso falaz, el discurso falaz de los prisioneros que tratan de poner en pie una representación que no entienden apunta precisamente a la verdad que los otros tratan de ocultar, pero que en su caso es la verdad del miedo, que nada tiene que ver con la ética, sino que se resuelve en una serie de discursos neuróticos. El discurso implícito del drama,⁹ que se limita a mostrar las condiciones en que se lleva a cabo el discurso de los personajes cuando tratan de justificarse, o incluso cuando llevan a cabo la tarea de poner en pie la representación, se sostiene entonces en un vacío que no oculta la falacia de dicho discurso, pero que tampoco ofrece ninguna alternativa con la que establecer una mínima posibilidad de sentido más allá del horror histórico de los campos de exterminio. El discurso, al igual que la historia, es presentado, en términos benjaminianos, como la trágica visión del *Angelus Novus*: “una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies” (Benjamin 2008: 310).

⁹ En palabras del propio Mayorga: “en mi pieza teatral *Himmelweg*, intenté explorar tres temas: la responsabilidad de un hombre cuya misión es ayudar a las víctimas y se acaba convirtiendo en cómplice de los verdugos, la invisibilidad del horror —no es la mascarada lo que engaña al delegado, sino su propia incapacidad de mirar— y la perversión de forzar a las víctimas a defender el relato del verdugo —o, por utilizar la expresión que venimos explorando, la perversión de atraer a las víctimas a la zona gris” (Mayorga 2014d: 45).

Es desolador que el único discurso que nos dice la verdad sea el discurso de los prisioneros, un discurso desvinculado de su propia condición de discurso: un discurso desorganizado que en sí mismo no significa nada, y que señala a un más allá que es, por su propia naturaleza, inexpresable. Frente a este discurso, el discurso falaz de los tres personajes se presenta en la forma de diferentes dispositivos retóricos a través de los cuales se decide qué es lo que se va a decir, y qué es lo que se va a callar, disponiendo y ejecutando todo ese material con la intención de persuadir al receptor, trátase del público al que se dirige el delegado de la Cruz Roja o el comandante, trátase de los personajes que funcionan como interlocutores invisibles en el caso de Gottfried. Por supuesto, si el discurso implícito de autor se limita a plantear varios interrogantes a los que el espectador debe responder, el valor de verdad del discurso de los personajes queda suspendido hasta el punto de despertar la sospecha sobre cualquier forma de discurso que no sea el discurso neurótico del terror. Como en la ensoñación barroca del comandante —que no en vano nombra a Corneille, Shakespeare y Calderón como sus autores favoritos—, todo discurso significativo podría ser efecto de un engaño, de una ilusión, de una representación teatral o incluso de un sueño, y la única verdad a la que el hombre podría atenerse sería la de la muerte, como el Calígula de Camus (véase Mayorga 2014f).

¿Cómo plantearse, entonces, la posibilidad de un discurso veraz en un teatro que se resiste a proponer un discurso implícito que apunte en esa dirección?¹⁰ La respuesta estaría en esa dramática de la verdad que Foucault no tuvo tiempo de desarrollar plenamente. A diferencia de lo que ocurre con la pragmática del discurso, donde el valor de cada enunciado se ve afectado o modificado por la situación real de quien habla, en la dramática del discurso nos encontraríamos con la situación inversa: es la situación del hablante la que se ve afectada por el enunciado y el acto de enunciación que lleva a cabo. Foucault se refiere, concretamente, a lo que en la política ateniense se denominaba *parresía* —o *parrhesía*—, entendida como el derecho del sujeto político para manifestar libremente la verdad, pero no solo porque sea verdad, sino porque él, como sujeto, se liga al contenido de esa verdad. Esta forma de comprometerse con la verdad, que choca con esa pragmática en la que se cuestiona la relación entre el sujeto y la verdad enunciada, es lo que según Foucault podría fundar una dramática del discurso veraz:

Pues bien, creo que esta retroacción, que hace que el acontecimiento del enunciado afecte al modo de ser del sujeto, o que, al producir el acontecimiento del enunciado, el sujeto modifique, afirme o, en todo caso, determine y precise cuál es su modo de ser en cuanto habla, caracteriza otro tipo de hechos de discurso muy diferentes de los de la pragmática. Y lo que podríamos llamar, si se prefiere —despojando a la palabra de todo lo que puede tener de patético—, la "dramática" del discurso es el análisis de los hechos discursivos que

¹⁰ Mayorga se refiere, al hablar precisamente de *Himmelweg*, al "ambiguo poder del teatro, que tanto puede trabajar en el desvelamiento de la verdad como en su ocultamiento" (2014i: 332) como uno de los temas de la obra, descubierto en diferentes puestas en escena del texto, es decir, un tema que no estaba en su génesis, o que lo estaba de forma inconsciente.

muestran de qué manera el acontecimiento mismo de la enunciación puede afectar al ser del enunciador. En este caso, me parece que la *parrhesía* es exactamente lo que podríamos calificar de uno de los aspectos y una de las formas de la dramática del discurso verdadero. La cuestión pasa en la *parrhesía* por la manera en que, al afirmar la verdad, y en el acto mismo de esa afirmación, uno se constituye como la persona que dice la verdad, que ha dicho la verdad, que se reconoce en quien y como quien ha dicho la verdad. El análisis de la *parrhesía* es el análisis de esa dramática del discurso verdadero que pone de manifiesto el contrato del sujeto hablante consigo mismo en el acto del decir veraz. (Foucault 2011: 67)

Es posible que Foucault estuviera intuyendo en esta lección del Collège de France de 1983 uno de los grandes problemas a los que se enfrenta la teoría política contemporánea y que, desde luego, no se soluciona atendiendo únicamente a la pragmática del discurso verdadero, desde el momento en que la situación real de quien habla no parece modificar de ninguna manera el valor de verdad que se da a su discurso, que últimamente ha llegado a calificarse con nombres tan pintorescos como “posverdad” o “hechos alternativos”. Es esta misma situación actual la que implica al teatro de Mayorga en esa dramática del discurso verdadero donde la enunciación dramática busca, por encima de cualquier otra cosa, poner a la vista hasta qué punto se compromete el personaje con la verdad.

En *El cartógrafo (Varsovia 1: 400 000)* —publicada en 2010, estrenada en 2017—, son varios los personajes comprometidos con la verdad, vinculada en esta ocasión al gueto judío de Varsovia durante la II Guerra Mundial, un episodio del pasado que ya solo pervive en la memoria histórica. Al igual que ocurría en *Himmelweg*, son tres —quizás cuatro— los personajes principales entre los cuales se establecerá una peculiar relación dramática:

1- En la época actual, Blanca se compromete con la verdad al buscar en la historia de Varsovia los restos de un pasado desaparecido, pero que precisamente por esa razón ella necesita encontrar. Obsesionada por la muerte de su hija Alba, Blanca se entera de la existencia de un mapa del gueto judío, y proyecta sobre la noción de mapa el deseo de reconstruir el pasado en su totalidad de manera que lo aparentemente caótico recupere el orden extraviado: “Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio. [...] Alba caminando sola por Londres. Alba el día que murió” (Mayorga 2014c: 643).

2- En la época del gueto, un Anciano que ama la cartografía y ha trabajado en ella toda su vida conserva copias de mapas históricos extraordinarios, y entiende que el mapa es un testimonio esencial para la memoria: “Mapas como este no dicen mucho sobre el mundo, pero lo dicen todo sobre el mundo para el que fueron dibujados. En un mapa siempre hay más de lo que su autor creyó poner. Los sueños y las pesadillas de su época, cómo veía su época el mundo. En cada mapa está el mundo” (Mayorga 2014c: 609). Precisamente

por eso, su anhelo es dibujar el mapa del gueto: "Si Dios me devolviera una pizca de fuerza, aunque tuviese que arrastrarme, saldría ahí a mirar y luego haría el mapa de esas calles en que hombres cazan a hombres" (Mayorga 2014c: 611-612).

3- La Niña nieta del anciano cartógrafo, aspirante a cartógrafa ella misma, que se niega a abandonar a su abuelo y a dejar de ayudarlo en su tarea de confeccionar el mapa del gueto: "Hay que seguir. Tenemos que seguir" (Mayorga 2014c: 625).

4- Entre las dos épocas, el personaje de Deborah, a quien Blanca cree la Niña nieta del Anciano cartógrafo, aunque ella niega serlo, y afirma que la historia del mapa del gueto dibujado durante la guerra es un mito.¹¹ Cartógrafa profesional, su peripecia vital la lleva a enfrentarse a las autoridades de la República Popular de Polonia, que le exigen que realice mapas falseados para confundir a los enemigos de su país: "La ruta, las distancias, todo ha sido falsificado. La gente no sabe por dónde va. La gente no sabe dónde está. He llegado a pensar que no trabajo en el Servicio Cartográfico, sino en el Departamento de Desinformación [...]. Señor, no puedo aceptar que un mapa mío se falsifique. No puedo..." (Mayorga 2014c: 636).

A diferencia de lo que ocurría en *Himmelweg*, donde lo esencial era mostrar las falacias del discurso veraz de los tres protagonistas, *El cartógrafo* pone en el centro del escenario a quienes, como el Anciano, la Niña o Deborah, se han visto pisoteados por la historia, y a quienes, como Blanca, tratan de reconstruir sus vidas —las suyas propias y las de quienes les han precedido—, aunque sus afanes acaben cayendo en el vacío. La última escena de *El cartógrafo* muestra a la Niña grabando su mapa con un punzón en el reverso de una baldosa: «Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia» (Mayorga 2014c: 650). El mapa del gueto queda oculto a los ojos, silenciado por su autora —caso de que identifiquemos a Deborah con la Niña— y expuesto a la destrucción en cualquier momento en que el edificio en que se halla inscrito el mapa sea derribado por cualquier motivo: nuevamente, la historia se presenta como ruina sobre la que se posa la mirada alucinada e impotente del *Angelus Novus*.

Sin embargo, el pesimismo benjaminiano que impregna la obra no impide ese paso que va de la pragmática a la dramática del discurso veraz. El teatro mayorguiano se ve en la necesidad de ir más allá del enfrentamiento dramático clásico entre un discurso veraz y uno o varios discursos falaces, cuya máxima expresión encontraríamos en *Un enemigo del pueblo* (1883), de Henrik Ibsen. Recuérdese que en la época de Ibsen todavía era posible que la exposición de

¹¹ En sus intervenciones, Deborah da varias pistas que aluden a algunos momentos del diálogo entre el Anciano y la Niña a los que el espectador ha podido asistir previamente. Sin embargo, su énfasis en que ella no es la Niña y en que toda la historia del mapa no es más que un mito no permite determinar de forma concluyente la identidad de los dos personajes. El espectador puede concluir que Deborah es la Niña, pero no hay en todo el drama ninguna afirmación explícita en ese sentido.

la verdad por parte de una sola persona —un Émile Zola, por ejemplo— tuviera el suficiente peso para mover a la opinión pública. El auge de los totalitarismos durante el siglo xx y la amenaza de su repunte en este siglo xxi imponen la necesidad de enfrentar el problema del discurso veraz desde un punto de vista que quizás no resulte demasiado novedoso, pero sí urgente.

Señala Foucault, en sus últimos seminarios en el Collège de France, que el principal problema al que hubo de enfrentarse el discurso veraz de la *parrhesía* en la Atenas clásica es el de la mistificación al que puede verse sometido a través de la demagogia y la sofistería:

En la ciudad, si hay anarquía, es sencillamente porque la *parrhesía* no actúa como corresponde. En ella, la *parrhesía* no es otra cosa que la libertad de decir cualquier cosa, en vez de ser el factor por el cual va a hacerse la cesura del discurso verdadero y a producirse el ascendiente de los hombres racionales sobre los otros [...]. Esa ausencia de discurso verdadero constituirá la característica fundamental del alma democrática, así como el mal juego de la *parrhesía* en la ciudad produce la anarquía propia de la mala democracia. (Foucault 2011: 177)

El fracaso de la democracia ateniense es debido a que el discurso falaz se ve sostenido por una presunta voluntad de verdad que lo respalda contra viento y marea: cualquiera puede decir cualquier cosa, y para ello tan solo es necesario que lo exponga como verdad, y que sus seguidores actúen en consonancia, la crean o no. Ante esta situación, sigue explicando Foucault, la filosofía griega —en especial, Sócrates y Platón— se ve en la necesidad de ampliar el concepto de *parrhesía* para ir más allá de su ámbito político, y entrar en el psicagógico, de manera que el gobernante, así como sus consejeros, se comprometan personalmente con la verdad no solo en lo que se refiere a las relaciones de poder, sino también en lo referido a las relaciones que mantiene con su propia alma, en su voluntad de reconocer dicha verdad y confrontarla a toda falacia que se le oponga. Sin esta educación filosófica del alma, cualquiera que quiera intervenir en los asuntos públicos estará expuesto a dejarse llevar por su deseo perpetrando un discurso falaz en beneficio suyo, y no del bien común. El compromiso con la verdad solo es posible, entonces, desde esa voluntad filosófica que, no reduciéndose únicamente a lo político, lo abarca absolutamente todo:

Ser agente de la verdad, ser filósofo, y en cuanto filósofo reivindicar para sí el monopolio de la *parrhesía*, no querrá decir solo que uno se pretende capaz de enunciar la verdad en la enseñanza, en los consejos que da, en los discursos que pronuncia, sino que es efectivamente, en su vida misma, un agente de la verdad. La *parrhesía* como forma de vida, la *parrhesía* como modo de comportamiento, la *parrhesía* hasta en la vestimenta misma del filósofo, son elementos constitutivos de ese monopolio filosófico que ella reclama para sí. (Foucault 2011: 280)

De este compromiso de la filosofía con la verdad¹² surge la utopía del estado gobernado por el rey-filósofo platónico, que fracasa en el intento de tomar cuerpo en el tirano Dionisio II de Siracusa, aunque es posible que hiciera mella en la política del emperador de Roma Marco Aurelio, así como sus antecesores dinásticos. Sin embargo, la historia va por otros caminos, y hace que la relación del gobernante con la verdad dependa de principios ajenos a ella como el derecho divino, la razón de estado, el contrato social, etc. Es este desasimiento histórico del concepto de verdad el que lleva a Walter Benjamin a reivindicarla para los desposeídos,¹³ lección que recoge Mayorga en *El cartógrafo*, no sin adoptar, de la misma manera, su pesimismo,¹⁴ para llegar así a la dramática del discurso vez-raz imaginado por Foucault.

Lo determinante en *El cartógrafo* no es, pues, la revisión, desde una pragmática, de aquellos discursos que se pretenden veraces para descubrir las falacias que sus emisores tratan de ocultar a sus interlocutores y a sí mismos. La obra busca establecer esa dramática en la que es el propio acto de enunciación el que afecta al ser del enunciadador, sin necesidad apenas de que aparezca algún discurso falaz —por ejemplo, las autoridades que tratan de acallar el trabajo de Deborah— que se le oponga. Lo que caracteriza no solo la personalidad de los personajes, sino la tensión dramática que se establece entre ellos, es, precisamente, su anhelo de hallar y expresar esa verdad que corre el peligro de verse borrada por la rápida sucesión de distintos episodios históricos que llevan al olvido del pasado:¹⁵ el deseo de Blanca de salvar la memoria de su hija y encontrar el mapa del gueto la llevará a reencontrarse con su marido Raúl y a conocer a Deborah, que le mostrará su verdad acerca de los mapas; la elaboración del mapa por parte del Anciano y la Niña les servirá para reaccionar contra aquellos años terribles, en un intento —vano— de dar testimonio de lo que ocurrió; y, sobre todo, la dura vida de Deborah le llevará a comprobar que los mapas pueden convertirse en trozos de papel inservibles si no aspiran a una verdad más genuina que el simple registro indicial de una realidad física:

DEBORAH: [...] Esta es la Europa que me enseñaron en la escuela. Un día retiraron este y colgaron este otro y yo supe al instante que mi vida había cambiado. Usted también lo verá algún día. De pronto, las calles cambian de nombre, unas fronteras se borran y aparecen otras. Mire esa pared, observe cómo se

¹² En referencia a cómo se percibe la filosofía antigua a sí misma, Foucault señala que “[l]a vida filosófica es una manifestación de la verdad. Es un testimonio. Por el tipo de existencia que uno lleva, el conjunto de las elecciones que hace, las cosas a las que renuncia, las que acepta, la manera de vestirse, la manera de hablar, etc., la vida filosófica debe ser de principio a fin la manifestación de esa verdad” (Foucault 2011: 299).

¹³ “Para Benjamin, la verdad del pasado no está al alcance de una supuesta ciencia histórica, sino que solo puede darse en la experiencia que los impotentes hacen de su propia actualidad, experiencia en la que recogen la de los impotentes del pasado” (Mayorga 2003: 76).

¹⁴ El tema de Walter Benjamin “no es un sentido de la historia sobre el que, independientemente de la acción humana, se tiene garantía, sino la pequeña esperanza de que la historia no desoiga la oferta de sentido que le hacen los más impotentes” (Mayorga 2003: 271).

¹⁵ Cuestión que, por la imagen del progreso, también preocupaba a Benjamin.

mueven las fronteras: 1938, 1939, 1945, 1989... Fíjese en ese pequeño lugar, mire cómo cambia de nombre: Czernowitz, Cekanti, Chernovstki... Red de ferrocarriles europeos en 1939: quien lo hizo no sabía qué estaba dibujando. Treblinka escala uno a mil. Ruta Fiedkau: con este plano en la mano, algunos consiguieron cruzar a tiempo los Pirineos. Hay mapas que matan y mapas que salvan. Mire estos dos.

BLANCA: Sarajevo. ¡Y Sarajevo!

DEBORAH: Este es el mapa de los francotiradores. Alguien les respondió con este otro.

BLANCA: Dos cartógrafos: un demonio y un ángel... ¿Y esto?

DEBORAH: Mapa de Europa para africanos. Desde que me jubilé, solo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... Mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto. (Mayorga 2014c: 648)

De esta manera, el discurso implícito en *El cartógrafo* busca plantear una posición abierta al discurso veraz, sin tener que establecer un antagonismo, por muy dramático que pueda ser, respecto al discurso falaz. De lo que se trata es, en esta ocasión, de dar voz —sin necesidad de acudir a un discurso neurótico— a quienes buscan la verdad desenmascarada de todo lo que desde la historia ha tratado de ocultarla: los desposeídos de la verdad. Hay que apelar de nuevo al pensamiento de Walter Benjamin, tal como lo declara el propio Mayorga:

[L]a verdad de la historia solo está al alcance de los más vulnerables en un imprevisible peligro. La perspectiva buena es la de los olvidados actuales, únicos capaces de recordar a los olvidados del pasado. Esa afirmación contiene una negación: cualquier otra perspectiva es inadecuada a la verdad de la historia. Ninguna escuela o partido puede reclamarse intérprete de ella. Benjamin ve la cultura como máscara de la verdad; esta ha de ser buscada allí donde la norma cultural se quiebra. De ahí que *Sobre el concepto de la historia* también desestabilice a cualquier cultura que se reclame emancipadora. Solo puede incorporarse como crítica del lenguaje propio. Como crisis. (Mayorga 2003: 270)

De esta desconfianza hacia la norma cultural, que trata de enmascarar cualquier discurso veraz para sustituirlo por una especie de “costra a través de cuyas grietas se vislumbra la verdad de la historia” (Mayorga 2003: 38), procede el deseo de Blanca de encontrar el mapa del gueto, así como la confianza del Anciano en lo que los mapas dicen no de la realidad, sino de la imagen de la realidad que tienen quienes los dibujan: ambos personajes, cada uno a su manera, tratan de vislumbrar la verdad buscando en los mapas la forma de romper esa costra de falacias que sobre ella impone la cultura. Esto no impide, por lo demás, que Deborah acabe expresando su desencanto respecto a los mapas —objetos de cultura a su vez— para postular una alternativa en la que la verdad histórica reside precisamente en la memoria —en el mapa mental, en definitiva— de quienes han sufrido los acontecimientos históricos que la costra cultural trata de borrar por todos los medios posibles. Afán en el que no solo triunfa sobre cualquier otro discurso, sino que se ve ayudado por la propia marcha de la historia, que condena a muerte —y, por tanto, a olvido— a todos sus personajes:

DEBORAH: [...] Todo va a borrarse, la cabeza es como un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, nuestros pies descalzos. El ruido del gueto, los gemidos que nunca cesaban, de día y de noche, el silencio del gueto. Desde aquí había mil doscientos pasos hacia la escuela, ahí formábamos la cola de la sopa. Aquí estaba mi casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, en el desván teníamos la mesa de los mapas. El muro pasaba por aquí. Unos centímetros, eso era todo. Aquí está. Umschlagplatz, de aquí salían los trenes. Aquí vi a mi abuelo por última vez. (Mayorga 2014c: 649)

Esta renuncia a determinar por medio de un discurso implícito en qué pueda resolverse la cuestión del discurso veraz¹⁶ se plantea igualmente en *El Golem* (2022), drama en el que hay un discurso que funciona a la manera del Macguffin hitchcockiano, cuya existencia conoce el espectador, pero cuyo contenido no se revelará en ningún momento. Tan solo sabemos que hay un manuscrito que el personaje de Felicia ha de aprender de memoria, aunque no sepa lo que significa. Sin embargo, al igual que el Golem de la leyenda checa, ese discurso tiene el poder de insuflarle vida —de abrirle las puertas a una vida nueva, más auténtica— cuando lo interioriza por medio de la memoria. Hay, pues, una veracidad del discurso que va más allá de lo que el propio discurso propone. De la misma manera que la Deborah de *El cartógrafo* descubre que la verdad está “en lo que nadie podría dibujar” en un mapa, la verdad que va descubriendo paulatinamente Felicia en *El Golem* se oculta tras unas palabras que, más que descubrirla, lo que hacen es velarla:

SALINAS: [...] En el modo en que escribimos las palabras, igual que en la forma en que las pronunciamos, está encerrada nuestra vida como en una torre sin puertas ni ventanas. Lo importante no es lo que la palabra quiere decir, lo que el dibujo pretende representar. Lo importante es lo que está más allá de la intención. La verdad nace donde la intención muere. La verdad es la muerte de la intención.

FELICIA: ¿La verdad es la muerte de la intención?

SALINAS: Sí entras en un lugar buscando algo, solo atiendes a aquello que buscas. No ves nada más. Así solemos vivir, viendo solo lo que nuestra intención nos deja ver. El único que lo vería todo es Dios, que, si existiese, vería hasta los detalles más pequeños, porque todo le interesaría por igual o porque nada le interesaría en absoluto. (Mayorga 2022: 28-29)

La verdad, viene a subrayar Mayorga, solo se podría aprehender como el todo que abarcaría el universo entero, incluyendo la cuarta dimensión, y hacia el que cabría mantener siempre la misma actitud de interés o desinterés. Dividirlo en secciones a las que se asigna mayor o menor importancia, dependiendo de la intención de quien lleva a cabo esa división, significa alejarse de la verdad para

¹⁶ Cuestión a la que remiten también otras obras que no pueden ser analizadas aquí por motivos de espacio. Por ejemplo, *Hamelin* (2005), *La tortuga de Darwin* (2008), *El arte de la entrevista* (2013) o *El mago* (2018), entre otras.

entrar en los dominios del discurso falaz. Ahora bien, teniendo en cuenta que el ser humano es incapaz de alcanzar esa visión totalizadora —no disponemos del Aleph borgiano—, cualquier acercamiento a la verdad habrá de ser indirecto, tangencial, intuitivo. Felicia sospecha que la tarea de memorizar ese discurso está implantando en ella los recuerdos de otra persona: una pequeña apertura hacia lo Otro que anuncia la posibilidad de salir de la limitada individualidad de ese Yo que se ve precisado a falsear la realidad a base de dividirla en secciones para poder manejarla y manejarse a sí mismo en ella. El encuentro de Felicia con la escritura se presenta precisamente como un medio de abrirse a la pluralidad que aspira a abarcar ese todo en el que se presume que se halla la verdad: “Palabra a palabra, al escribirlas, al pronunciarlas, se abre en mí un espacio virgen, un territorio blanco, un deslumbramiento” (Mayorga 2022: 57). Será este deslumbramiento el que dará lugar a su toma de conciencia política, en la estela ya señalada del pensamiento benjaminiano, que pondrá al lenguaje al servicio de los vencidos por la historia: “Nos ordenarán callar y seguiremos preguntando. En medio de tantas lenguas mentirosas, hablamos un idioma viejo y nuevo” (Mayorga 2022: 86).

Felicia acaba por no saber quién es, atrapada en la alienación del lenguaje que tanto temía lord Chandos. No obstante, lejos de la visión trágica que implica este desposeimiento para quienes, como el primer Wittgenstein, deciden que “es mejor callar”, la posición final de Felicia es la de quien sabe que el lenguaje es el espacio donde todo es posible, no tanto porque sea capaz de decirlo todo como porque el discurso está remitiendo continuamente a aquello que está más allá de lo que dice. Hay aquí también una huella del pensamiento foucaultiano:

No existe enunciado que no suponga otros; no hay uno solo que no tenga en torno de él un campo de coexistencias, unos efectos de serie y de sucesión, una distribución de funciones y de papeles. Si se puede hablar de un enunciado, es en la medida en que una frase (una proposición) figura en un punto definido, con una posición determinada, en un juego enunciativo que la rebasa. (Foucault 2009: 130-131)

Ahora bien, si hablamos de “campo de coexistencias”, de “efectos de serie y de sucesión”, de “distribución de funciones y de papeles”, de “juego enunciativo”, no cabe duda de que no hay mejor ejemplo que el juego dramático que se establece en el teatro, no solo entre los diferentes discursos de los personajes, sino entre estos y el discurso implícito del autor. Solo desde ese juego dramático de los discursos es posible una toma de conciencia política como la que llevan a cabo Deborah en *El cartógrafo* o Felicia en *El Golem*, cuestión que centra la poética teatral de Mayorga:

El lenguaje es el asunto político más importante. La doble misión política del teatro, crítica y utópica empieza por el lenguaje. En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y

cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. [...] Ayudar al espectador a encontrar su propia palabra es una misión, política y moral, del teatro. Más palabra es más vida y más capacidad de resistir. Al contrario, la dominación del hombre, su empequeñecimiento y acoso, siempre comienzan por la reducción de su palabra. (Mayorga 2014e: 93)

Pero si nadie puede negar que existe un discurso implícito en la obra teatral, discurso que corresponde en mayor o menor medida a lo que el autor quiere decir sobre aquello de lo que la obra trata, lo que Mayorga pone sobre la mesa es, precisamente, que ese discurso no está por encima del discurso de los personajes, ni es menos aún una mirada que el autor dirige a ese discurso, como el entomólogo que observa a un insecto bajo el microscopio. El discurso del autor se pone en pie de igualdad con el discurso de los personajes para llevar al lenguaje más allá de lo que dice el individuo, en esa pluralidad totalizadora que ha de ser característica de toda dramática del discurso veraz. De ahí la paradoja que une al discurso individual del autor con el discurso plural de sus personajes: "La obra es, inevitablemente, un documento de su autor. Su valor depende de su capacidad para expresar a otros" (Mayorga 2014e: 101).

OBRAS CITADAS

- Abuín, Anxo (1997). "¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6: 25-39. <https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.32970>
- Benjamin, Walter (2008). "Sobre el concepto de historia", in *Obras*, libro 1, vol. 2. Madrid: Abada, 303-318.
- Benjamin, Walter (2009). "El autor como productor", in *Obras*, libro 2, vol. 2. Madrid: Abada, 297-315.
- Cano Sánchez, Elena (2019). "De Rancière a Mayorga: Emancipar al espectador desde la zona gris". *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 9: 66-69. <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/varia/de_renciere_a_mayorga/pagina1.html> (12 de octubre de 2023).
- Cano Sánchez, Elena (2021). "Justicia testimonial en *El cartógrafo-Varsovia*, 1:400.000 de Juan Mayorga". *Bulletin of Hispanic Studies*, 98(10): 1665-1682. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1991727>
- Foucault, Michel (1974). *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- Foucault, Michel (2009). *La arqueología del saber*, Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2011). *El gobierno de sí y de los otros*, Madrid: Akal.
- García Barrientos, José Luis (2016). "Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de *Himmelweg*)", in *Análisis de la dramaturgia española actual*, dir. José Luis García Barrientos. Madrid: Ediciones Antígona, 225-264.
- Marrugat Domènech, Jordi (2018). "Palabra, verdad y mentira en el teatro de Juan Mayorga", *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(5): 501-517. <https://doi.org/10.3828/bhs.2018.29>

- Mayorga, Juan (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mayorga, Juan (2014a). *Siete hombres buenos*, in *Teatro 1989-2014*. Madrid: La uña RoTa, 25-75.
- Mayorga, Juan (2014b). *Himmelweg*, in *Teatro 1989-2014*. Madrid: La uña RoTa, 297-332.
- Mayorga, Juan (2014c). *El cartógrafo (Varsovia 1: 400 000)*, in *Teatro 1989-2014*. Madrid: La uña RoTa, 601-650.
- Mayorga, Juan (2014d). "Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi", in *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 39-52.
- Mayorga, Juan (2014e). "Razón del teatro", in *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 87-107.
- Mayorga, Juan (2014f). "Un maestro de la muerte", in *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 231-232.
- Mayorga, Juan (2014g). "Estatuas de ceniza", in *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 303-315.
- Mayorga, Juan (2014h). "Teatro y verdad", in *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 321-323.
- Mayorga, Juan (2014i). "Cartografía teatral de espacios de excepción", in *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 325-335.
- Mayorga, Juan (2022). *El Golem*. Madrid: La uña RoTa.
- Sucasas, Alberto (2021). "Filosofía y Teatro, ida y vuelta. Una aproximación a Juan Mayorga". *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 76(291 Extra): 1079-1100. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i291.y2020.013>
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.