TERRORISMO Y VIOLENCIA EN *LA PAZ PERPETUA*, DE JUAN MAYORGA

TERRORISM AND VIOLENCE IN *LA PAZ PERPETUA*, BY JUAN MAYORGA

Simone TRECCA

Università degli Studi Roma Tre, Italia
strecca@uniroma3.it

Resumen: En *La paz perpetua*, Juan Mayorga aborda la cuestión del terrorismo desde la perspectiva de sus consecuencias políticas y morales en las democracias actuales, centrando el argumento especialmente en el problema de las medidas de seguridad adoptadas a efectos de prevenir y punir los ataques. En el presente trabajo, se propone una lectura de los elementos dramáticos que fundamentan el discurso del autor en torno a los temas de la tortura, la violencia, la autoridad, la justicia.

Abstract: In *La paz perpetua*, Juan Mayorga faces the question of terrorism by the perspective of its political and moral consequences, especially focusing on the problem of the safety measures adopted in order to prevent and punish attacks. In this study, an analysis is proposed of the dramatic elements

on which the author's discourse is based about torture, violence, authority, justice.

Palabras clave: Juan Mayorga. *La paz perpetua*. Terrorismo. Violencia. Justicia.

Key Words: Juan Mayorga. *La paz perpetua*. Terrorism. Violence. Justice.

1. PRÓLOGO: SOBRE *LA PAZ PERPETUA*

La versión del texto que analizo a continuación es la tercera y, por lo visto, la que el autor considera definitiva, tras haber aportado unas cuantas mejoras y variaciones[1]. La obra se desarrolla en «cualquier lugar cerrado con dos puertas» (Mayorga, 2009: 29) y la protagonizan tres perros: Odín, John-John y Enmanuel, que contienden por obtener el célebre collar blanco, símbolo de pertenencia al mejor núcleo anti-terrorista, denominado K7. A este fin, los evalúa Casius, perro veterano ya leyenda en el ambiente, que es ayudado por el Humano, el único y anónimo personaje no animal. Los tres competidores, como veremos, no están animados por las mismas intenciones y motivaciones, ni pueden contar con iguales capacidades y virtudes: por ello han sido escogidos entre más de cien, por distinguirse en sus respectivas cualidades. Odín tiene un olfato infalible y es intuitivo, esto debido sobre todo al hecho de que es un perro callejero y un *rottweiler* impuro que siempre ha tenido que arreglárselas como pudo en la vida. John-John, en cambio, es el resultado de un experimento de laboratorio, encaminado a la producción del perro perfecto: sus principales virtudes son la fuerza y un instinto que, en situaciones de peligro o de emergencia, hace que obedezca rápidamente y sin pensarlo a las órdenes que se le dicten. Finalmente, Enmanuel, que ha conocido el amor de su ama Isabel y la filosofía que ella estudiaba, es un pastor alemán cuya dote fundamental le interesa mucho al Humano, pues en palabras de éste tiene el perro «un corazón sabio», siendo lo mejor que «se puede confiar en él» (Mayorga, 2009: 88). Sin embargo, la actuación final de

[1] *La paz perpetua* se publicó por vez primera en el 2007 en el número 320 de *Primer Acto* y, con modificaciones aportadas a raíz del montaje de la obra realizado por José Luis Gómez, en una edición del año siguiente a cargo del Centro Dramático Nacional. La versión definitiva, de la cual iré sacando las citas, fue publicada en el 2009 por la editorial KRK de Oviedo. El mismo autor anticipa las razones de esta tercera edición en una entrevista (Mateo y Ladra, 2008) y Barrera Benítez (2009) expone algunas de las variaciones de interés. *La paz perpetua* ganó el Premio Valle-Inclán en el año 2009.

Enmanuel, que se niega a torturar a un prisionero que podría tener información sobre un posible atentado terrorista, parece demostrarles a los evaluadores que tal confianza es imposible y, por consiguiente, los empuja a dejar que Odín y John-John maten a su rival[2].

Cuando en el 2004 se le presentó a Mayorga la oportunidad (o el compromiso) de escribir algo sobre el terrorismo, tardó en elegir la perspectiva desde la cual construir un discurso dramático eficaz sin incurrir en el riesgo de tomar posiciones subjetivas o, por el contrario, de excesiva justificación o contextualización. En efecto, el tema real de la obra, según admite él mismo, es el «del mal necesario [...]. Hay hoy un discurso político y moral de legitimación de la tortura en tanto que mal necesario» (Mayorga, 2009: 64). Por ello, la paz perpetua se convierte en argumento de justificación tanto de una posición que se niega a acceder a la tortura cual *extrema ratio*, como de la opuesta, que en cambio pretende que ella, aun siendo algo execrable en cualquier sistema sedicente democrático, es un sacrificio inevitable con miras a la defensa de la libertad de los pueblos. En tal contradicción dialéctica, que posiblemente sea un callejón sin salida, se insinúan los lenguajes presentes en esta obra, cada uno de los cuales, sin dejar de cumplir con la función de caracterizar coherentemente a los personajes y de hacer verosímiles las situaciones, también desarrolla el discurso dramático de Mayorga, patentizando lo poliédrico y lo controvertido del mismo, y pidiéndole continuamente al espectador que tome parte en la difícil interpretación del tema que se le está planteando desde las tablas.

El título del drama remite explícitamente al ensayo de Kant *Sobre la paz perpetua* (1795), en el cual el filósofo alemán expone, a modo de ley o, mejor dicho, de Constitución, los preceptos necesarios para que la humanidad progrese hacia la paz eterna entre los Estados[3]. Enmanuel, que así se llama por una gracia de su ama, como «Enmanuel Can», a su manera le presenta el tema a Casius, que no tiene ni idea de quién es Kant; al final, antes del trá-

[2] Este final, como subraya Barrera Benítez (2009: 49), representa la «diferencia fundamental, la más evidente y la más contundente [...]: mientras en la edición de *Primer Acto* el Humano entra, solo, por la puerta B y los perros sólo aúllan, en la de KRK nos encontramos con un texto más extenso, más elaborado y que implica mayor cantidad de acción a la par que un más claro posicionamiento del autor al presentar a Enmanuel como el mártir que muere protegiendo la vida que John-John y Odín se disponen a segar por orden del Humano».

[3] Lejos de ofrecer una visión utópica de la paz entre los hombres, el ensayo kantiano plantea, en palabras de Antonio Truyol, «una problemática que se integra en un sistema ético, jurídico y político que desemboca en un sistema filosófico-histórico que no pocos consideran de tanto relieve como su teoría del conocimiento y que no puede ser dejado de lado» (en Kant, 2002: XI).

gico desenlace, el Humano vuelve sobre el asunto, intentando mover contra Enmanuel argumentos pseudo-kantianos (Mayorga, 2009: 93):

> *Kant se avergonzaría de usted. Kant estaría a nuestro lado. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant, ir al teatro, vivir en libertad. Pero la libertad tiene un precio. Ese precio lo pagamos nosotros, en nuestros corazones. Y lo seguiremos pagando hasta que llegue la paz. Al mundo y a nuestros corazones. Es nuestro sueño: la paz perpetua.*

Pero las implicaciones filosóficas y políticas no se limitan a esto: aparte de las también explícitas referencias a la apuesta de Pascal o a la escuela de los cínicos, el texto tiene muchas reminiscencias de algunas de las modernas teorías sobre los conceptos de historia, violencia, derecho, estado de excepción, etc. Volveré, en los lugares que desde la perspectiva adoptada en el presente trabajo me parecen más apropiados, sobre cada uno de tales aspectos, pero en estas páginas de apertura conviene insistir ya en que *La paz perpetua* debe ser leída como mónada del universo no solamente dramático, sino también filosófico, político y crítico de Mayorga, esto es, como manifestación particular de un sistema más amplio[4]. Es indudable, lo afirma el autor en una entrevista, que «Enmanuel no es un filósofo, no es una reencarnación de Kant ni mucho menos, sólo es alguien que ha escuchado lecciones de filosofía, que ha leído algo y que entiende las cosas como puede, pero esa limitación es compatible con tener un discurso moral fuerte y una meditación propia» (Mateo y Ladra 2008: 66). Desde luego, la «interpretación de Enmanuel deben entenderla John-John y hasta el último espectador» (Mateo y Ladra 2008: 66); por ello, el autor ha venido revisando el texto con el fin de evitar los excesos conceptuales que pudieran frustrar la voluntad de comprensión del receptor y alejarlo de los argumentos éticos que se plantean en los diálogos. Por lo tanto, las calas interpretativas que salpican lo que viene

[4] Me permito utilizar el concepto de *mónada* en la acepción que explica el mismo dramaturgo, entrevistado por John P. Gabriele, al hablar de su manera de aproximarse a la realidad desde el teatro: «lo que intento lograr en mi teatro con esta aproximación a la realidad podría ser la idea de mónada de Leibnitz. De acuerdo con Leibnitz, una mónada era un punto que reunía a todos los demás. Es decir, si uno está observando algo muy concreto con mucha precisión y atendiendo a ello con mucha seriedad, puede ver el universo» (Gabriele, 2000b: 10). La conveniencia del parámetro, incluso a nivel crítico e interpretativo, se justifica por el uso que de él hace Mayorga (2003b) en su libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, al subrayar en la introducción el carácter de mónada de la obra de Benjamin en que fundamenta su análisis, *Sobre el concepto de historia*. Finalmente, la suposición de que *La paz perpetua* represente una manifestación particular del universo mayorguiano en general está respaldada, a mi manera de ver, por el protagonismo que tiene en ella la violencia: «Yo creo —afirma el autor (Gabriele, 2000a: 178)— que hay un tema que vertebra mi obra. Es la indagación acerca de la violencia. La violencia es un tema que me preocupa mucho y que está en alguna medida en todos mis textos. Entiendo por violencia la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano».

a continuación no quieren manifestar un alejamiento de la construcción dramática, sino tratar de poner de relieve las cuestiones subyacentes que el receptor crítico del teatro mayorguiano intuye, conoce, experimenta como elementos complejos de una idea de la historia de la humanidad que no pretenda asentarse sobre fáciles dicotomías y maniqueísmos:

> *Creo* — dice Mayorga (Mateo y Ladra 2008: 71) — *que lo complejo ha de ser presentado como complejo, [...] de lo que se trata es de no reproducir el ruido del mundo sino de construir experiencias que nos obliguen a mirar más y más hondo y a escuchar más. Ésa es nuestra pequeña misión, hacer visible lo invisible, porque la realidad no es inmediatamente visible.*

2. LENGUAJE URGENTE Y URGENCIA DE LENGUAJE

El discurso que plantea *La paz perpetua* en torno a la cuestión del terrorismo tiene que indagarse, a mi juicio, a partir de un estudio del lenguaje utilizado en la obra, un aspecto en el cual pone el autor mucho cuidado a la hora de caracterizar no sólo a los personajes, sino también las situaciones dramáticas y los argumentos que hacen que éstas se desarrollen. Atender a dicho aspecto es tarea aun más imprescindible en el marco de una reflexión acerca de la representación o representabilidad del problema del terrorismo en el teatro actual. Si es verdad que en la obra entran en conflicto dos discursos morales, y que éstos son llevados a cabo esencialmente por Enmanuel y el Humano, también es cierto que ninguno de los dos sería justificable de no existir la realidad, la vida representada, sobre todo mediante sus respectivos lenguajes, por los tres perros finalistas y, en cierta medida, por el mismo Casius. Dicho de otra forma, la necesidad del mal tiene que justificarse por la existencia de un lenguaje que esté pidiendo la aplicación de una excepción aberrante para que se conserve el sistema de reglas que se pretende violar momentáneamente. No se trata de un lenguaje plenamente consciente de su eficacia, pero que va cargado de una serie de elementos mitopoiéticos capaces de formar una sintagmática cerrada, algo así como una fortaleza lingüística fácilmente utilizable por la autoridad encargada de decidir. Si las cualidades caninas de Odín y John-John son deseables por el K7, también lo es su manera de hablar y de pensar, pues reproduce verbalmente las razones de la existencia misma del núcleo anti-terrorista[5].

[5] El interés por el lenguaje es uno de los aspectos que Mayorga reconoce como influjo de Walter Benjamin en su propio quehacer teatral: «Algo que creo fundamental en Walter Benjamin y en muchos pensadores judíos es su idea de que el lenguaje es extremadamente poderoso en cuanto que el lenguaje

Ya desde el comienzo de la acción, el enfrentamiento entre Odín y Enmanuel aparece mediante la inconciliabilidad de dos lenguajes y dos formas de pensar el mundo (Mayorga 2009: 29-30):

> *Enmanuel.— ¿Puedes ayudarme, amigo? Estoy enfermo.*
> *Odín.— Ni yo soy tu amigo ni tú estás enfermo. [...] Nos drogaron, es lógico.*
> *Enmanuel.— ¿Qué es lógico? ¿Que nos droguen?*
> *Odín.— No quieren que sepas dónde estás. Es lógico.*
> *[...]*
> *Enmanuel.— Mi nombre es Enmanuel.*
> Ofrece su mano a Odín, que la ignora.

La actitud comunicativa de Odín es patentemente hostil, tanto en su manera de subrayar verbalmente una distancia emotiva, como en el gesto de ignorar la mano que se le alarga. El rechazo del apelativo «amigo», además, tiene que responder a su convencimiento de que la amistad no existe, si se toman en serio las palabras que pronuncia durante toda la obra, con las cuales manifiesta un total pesimismo respecto de las relaciones entre individuos. La culminación de tal discurso implícito se encuentra hacia la mitad del drama, cuando afirma que nadie puede ser considerado inocente. Otro elemento esencial del diálogo de apertura citado es el uso del calificativo «lógico». Evidentemente, Odín está poniendo de relieve lo que, a su manera de ver, es una necesidad insoslayable. En efecto, el hecho de participar en una competición de tal tipo parece suponer la aceptación de todo un sistema de reglas que eluden el orden normal, así que la lógica en la que insiste el perro es una forma de realismo aplastante, el mismo que hará que hacia el final le comente con frialdad a John-John: «Sólo el ganador saldrá de aquí, con un collar blanco [...] dos seremos convertidos en salchichas. ¿O crees que van a dejarnos salir a contar por ahí lo que hemos visto?» (Mayorga, 2009: 86-87). Con todo, tampoco puede afirmarse que el asombro de Enmanuel es síntoma de ingenuidad o de una falta de realismo: de hecho, ya a partir de sus primeras intervenciones él está manifestando no tanto su maravilla ante la existencia de algo, sino su contrariedad en relación con la manera de considerarlo y de reaccionar a ello. Si no se repara en esta característica del personaje, creo que es muy difícil entender su gesto final y la

puede iluminar la realidad, hacer visible la realidad o, por lo contrario, enmascarar la realidad. En ese sentido, el lenguaje es el mayor instrumento de emancipación y al mismo tiempo el máximo instrumento de violencia» (Gabriele, 2000b: 9). Además, la última consideración que acabo de citar vuelve a insistir en el tema de la violencia que, como escribo en la nota anterior, es un rasgo constante de la escritura del dramaturgo.

coherencia de éste con las actuaciones que desarrolla en la obra, sobre todo a nivel discursivo.

Me he detenido tanto en las primeras líneas del diálogo inicial sólo para demostrar el papel que desempeña el lenguaje empleado por cada personaje en la construcción de los microdiscursos morales que implícitamente se enfrentan hasta el final del drama. Odín, claro está, no habla en nombre de alguien, todo lo que dice es fruto de su vida de perro callejero y de sus persuasiones personales, y sin embargo su *forma mentis* puede convertirse en un arma afilada en manos de la autoridad encargada de garantizar la seguridad. Cada uno de sus discursos patentiza su constitutiva incapacidad para aceptar todo lo que le es ajeno a él o a la imagen que tiene del mundo. «Su impureza —apunta Barrera Benítez (2008: 52)— se refleja en su idiolecto, repleto de locuciones apropiadas y, además, en su maldad, su intención aviesa para con los demás y su cinismo», pero además, en mi opinión, en tal idiolecto se encuentra el germen de un lenguaje del odio y de la intolerancia que no podemos dejar de asociar con el tema del terrorismo y de las medidas de seguridad que los Estados adoptan contra él. Nada más despertarse John-John, lo primero que hace Odín es avisarle de que no se atreva a pisar su «zona», provocando una reacción violenta en su interlocutor. Luego, al ser separados por el Humano, y tras la primera prueba a que son sometidos, se dirige a él con apelativos humillantes como «corazón» o «princesa», y en cuanto se queda a solas con Enmanuel intenta convencerle a que hagan «pinza» para eliminar al otro, refiriéndose al ausente como a un «primavera» que «podría forrarse en esos concursos de belleza para perros maricones» (42) y, sobre todo, llamándole despectivamente «engendro»[6].

Me parece muy elocuente que, después de la segunda prueba, cuando John-John le pregunta cómo definió *terrorismo*, Odín contesta: «La dejé en blanco. [...] A tu edad ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. *Terrorismo*. *Derechos humanos*. *Democracia*. Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por sus palabras» (Mayorga, 2009: 56). A la hora de definir el terrorismo, pues, Odín se sustrae, por considerarlo una tarea inútil, algo así como una trampa[7]; no obstante, no va a ser eliminado por ello, ya que en rea-

[6] Como puede notarse, se animaliza aquí la perspectiva acerca de los temas de la raza y de la ciudadanía territorial, asuntos que siempre se presentan en el debate político en materia de seguridad, y muy especialmente en los períodos llamados de emergencia nacional o democrática.

[7] Nótese que Enmanuel, en cambio, para contestar la pregunta escribe más de lo requerido, por preferir «ser preciso a cumplir la regla» (Mayorga, 2009: 81).

lidad su lenguaje, como se ha podido comprobar, está continuamente advirtiendo la amenaza del otro, de lo ajeno, así como la necesidad de medidas extraordinarias para casos extraordinarios.

El lenguaje de John-John difiere mucho del de Odín, sin dejar de representar otra faceta típica del problema planteado en *La paz perpetua*. Si éste es el perro cínico educado en la calle, el otro es el resultado de un experimento de laboratorio y de una costosísima formación en un colegio muy selecto: de ello deriva su lenguaje técnico en materia de seguridad, pero inadecuado en la comunicación con los demás perros, cuyos discursos a menudo no comprende con facilidad, especialmente cuando tienen connotaciones implícitas o cuando se trata de elegir entre dos o más opciones. Justamente ésta es la característica que más interesa en su lenguaje, pues John-John es incapaz de pensar autónomamente y ello se refleja en su manera de hablar: suele repetir las frases o palabras que le acaban de decir, como para memorizarlas o convencerse de su eficacia, porque él siempre necesita convertir rápidamente en acción el pensamiento: «¿Cuánto más tendremos que esperar? Me prepararon para la acción [...]. Quiero entrar en acción, la filosofía me da dolor de cabeza» (Mayorga, 2009: 82, 83). Las huellas de su educación también se dejan advertir en su manía de utilizar algunos lemas aprendidos en el colegio, formando una especie de *refranero de la seguridad*, un vademécum fácil e inmediatamente aplicable que le libera de reflexionar y de tener que tomar decisiones[8]. Del todo coherentemente con esto, en el momento en que se le pida elegir si torturar o no al probable terrorista dirá: «Quiero ser un buen perro, pero necesito órdenes claras. Lánceme sobre él y lo pondré de rodillas ante usted. ¿Es eso lo que quiere?» (Mayorga, 2009: 86). Si la violencia en el lenguaje de Odín justifica la necesidad de unas decisiones, la capacidad de violencia física de John-John, unida a su total falta de autonomía, justifica la necesidad de una autoridad que decida. Los lenguajes utilizados por ambos se convierten así en una ininterrumpida demanda de decisionismo, por ser dos lenguajes urgentes, que piden ser completados por unas medidas que aseguren su cumplimiento y, al mismo tiempo, la conservación del sistema de normas que desatienden.

A ello se opone, siempre desde el nivel de la comunicación, Enmanuel, cuya forma de pensar y de hablar manifiesta, al contrario, una urgencia de

[8] Así, por ejemplo, le habla John-John a Odín de su colegio (Mayorga, 2009: 45): «Lección cuarenta y uno: "Una manifestación mal resuelta / bien se convierte en revuelta". Te enseñan a ser persuasivo, a que utilices la violencia como último recurso. Lección treinta y nueve: "Si sabes enseñar los dientes, / no precisas morder gentes"».

lenguaje, es decir otro tipo de necesidad, que tiene que ver con la capacidad de dialogar y de pronunciarse coherentemente sobre el mundo, no tanto por tener siempre una respuesta a todas las cuestiones, sino por adquirir una conciencia de lo problemático y lo polifacético de cada una de ellas y por rechazar cualquier subterfugio moral o gnoseológico. No se trata simplemente de saber decir las cosas como son; la apuesta comunicativa de Enmanuel tiene que ver con la confianza en las posibilidades del individuo que acuda a su propia responsabilidad. Ello es evidente si consideramos que es Odín quien presume de perro franco, que llama «al pan, pan, y al gusano, gusano», y sin embargo tal sinceridad, por un lado, nunca está exenta del interés personal, pues él sabe usarla para manipular a los demás; mientras que, por otro, responde a su visión cínica del mundo, sin pretender ir más allá de las evidencias. Enmanuel, en cambio, es capaz de desenmascarar el mecanismo comunicativo de Odín, leyendo en él sus malas intenciones y su falta de participación emotiva en los acontecimientos más brutales. Cuando interviene con más decisión es al darse cuenta de que John-John puede ser plagiado por el perro callejero (Mayorga, 2009: 57):

> *Odín.— Yo no estoy de ningún lado, y tú tampoco deberías estar de ningún lado. Los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa. No me caes bien, chico, pero voy a darte un buen consejo: no te metas en las cosas de los hombres.*
> *[...]*
> *Enmanuel.— Si hubieses visto la sangre de los inocentes, no hablarías como hablas.*
> *Odín.— No conozco a nadie inocente.*
> *Enmanuel.— Eres un cínico. ¿Sabes que los griegos llamaban así, «cínicos», a unos filósofos que imitaban a los perros?*
> *Odín.— «Cínico». Me gusta. Suena bien: «Odín, el cínico».*

La tendencia de Odín a considerar lógico todo lo que simplemente acontece es continuamente contrastada por la postura reflexiva de Enmanuel: el ejemplo que acabo de citar es mayormente importante porque pone de manifiesto la voluntad de hacer todo lo posible para que John-John no se contagie con la actitud de Odín. No es una casualidad que poco después, al preguntarle John-John cómo era lo de Pascal, Enmanuel le conteste: «No intentes repetir los argumentos de Pascal, ni los de nadie. ¡Sapere aude! [...] hazte preguntas, confía en tu razón. *¡Sapere aude!*» (Mayorga, 2009: 58-59). Esta exhortación de matriz kantiana hace patente que Enmanuel intenta establecer una comunicación eficaz con John-John, al que nunca considera, como por el contrario lo hace Odín, un tonto impulsivo; no obstante, todo es en vano, porque el cínico consigue insinuar sospechas sobre Enmanuel

—«Ya entiendo, ahora comprendo. Llevo todo el rato dándole vueltas: ¿qué hace aquí éste, que ni tiene olfato ni salta vallas, qué pinta este tío aquí? Ahora lo veo: tú no eres candidato. *(A John-John)* No es un aspirante, no está en el examen. ¡Es parte del examen» (Mayorga, 2009: 60)—, y sobre el mismo John-John: «¿Estás seguro de que eres todo perro?» (Mayorga, 2009: 61). Es evidente que el arma que utiliza Odín, para contrarrestar el poder del diálogo que Enmanuel demuestra, es la violencia verbal con la que intenta y consigue cortar tal comunicación peligrosa. Una violencia comunicativa anticipadora de la violencia física, que, junto con John-John, aplicará en el epílogo, justamente cuando Enmanuel le pida al Humano: «Déjeme hablar con ese hombre. Encontraré las palabras» (Mayorga, 2009: 92).

Para sacar una primera conclusión, conviene recordar que lo que en la obra se presenta es el enfrentamiento de dos discursos morales, llevados a cabo explícitamente al final por Enmanuel y el Humano, respectivamente; sin embargo, el conflicto entre ellos es latente durante todo el drama, mediante la actuación comunicativa de los tres perros protagonistas. Se contraponen, en efecto, dos tipos inconciliables de lenguaje, pese a los esfuerzos dialógicos que se hagan: por un lado, se presenta un lenguaje urgente, encaminado a la realización de actos significativos capaces de oponerse a cualquier evento considerado como una amenaza al orden y al concepto de seguridad que a éste se asocia; y, por otro, está el intento de marcar una urgencia de lenguaje, es decir, una necesidad de comunicar justamente con quien es considerado diferente, ajeno, peligroso, enemigo.

3. EL DRAMA DEL TERRORISMO, ENTRE CULTURA Y BARBARIE

En su artículo «Cultura global y barbarie global», Mayorga (1999b: 60) escribe:

> *La cultura de una comunidad no es sino una pieza — preciosa pero precaria, incompleta —, un fragmento de la experiencia humana. De ahí que el signo mayor de una comunidad culta sea el reconocimiento de su propia limitación cultural. Y, al contrario, quizá nunca esté tan cerca una comunidad de la barbarie como cuando confunde su particular experiencia con la cultura en general.*

Tales consideraciones, en que resuena el eco del pensamiento benjaminiano, especialmente en relación con las ideas de fragmentariedad y expe-

riencia[9], pueden leerse, en el presente trabajo, como postulado teórico que forma la base del planteamiento de la cuestión del terrorismo en *La paz perpetua*. La búsqueda de un diálogo eficaz por parte de Enmanuel, que en el apartado anterior he definido urgencia de lenguaje, parece responder a una conciencia de lo fragmentario y al firme rechazo de la pretensión de universalizar la experiencia particular de cualquiera. Al afirmar «encontraré las palabras», Enmanuel sostiene la necesidad de abandonar un lenguaje cerrado, retóricamente *seguro*, si lo que se quiere es intentar comunicar con lo ajeno; en efecto, de lo que se trata es de romper el yugo de la urgencia decisionista instada por los demás personajes. «Una cultura crítica —sigue Mayorga (1999b: 61)— prepara a un hombre a relacionarse con otros, y no a dominar a otros o a resignarse al dominio de otros. Una cultura crítica educa contra el sacrificio del hombre al mito, sea éste una fe, una idea, una patria o el mercado».

Significativamente, como he venido repitiendo ya, el discurso moral sobre la necesidad del mal es llevado a cabo, en la última parte del drama, por el Humano, el único personaje que no tiene nombre y que, durante toda la acción, no ha pronunciado ni una palabra[10]. Sus argumentos son explícitos, pues ya se han acabado las pruebas preliminares para los perros, quienes ahora tienen que demostrar si son capaces de acceder a torturar a un individuo que quizás tenga información útil para salvar vidas inocentes (Mayorga, 2009: 85):

> *Nos jugamos la seguridad de los trabajadores del K7. Las vidas de los ciudadanos que hemos jurado proteger. La supervivencia de nuestro mundo. Necesitamos saber que comprenden eso, que es todo un mundo lo que defendemos: personas, pero también convicciones, principios.*

Sin embargo, el mecanismo que quiere activar el Humano no es tanto motivar a los perros, sino hacerles conscientes de la paradoja que subyace a la tarea que se les encomienda. En efecto, las palabras que acabo de citar bastarían para obtener una respuesta de los examinados, como lo demuestra el hecho de que John-John en seguida «quiere lanzarse» hacia el prisionero,

[9] Mayorga reflexiona sistemáticamente sobre estos aspectos del pensamiento de Benjamin especialmente en su libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* (Mayorga, 2003b), pero el concepto de experiencia vuelve a aparecer también en algunos de sus artículos, en particular «Teatro y shock» (Mayorga, 1996) y «Shock y experiencia» (Mayorga, 1998).

[10] Como requiere una de las primeras acotaciones (Mayorga, 2009: 32): «el Humano se comunicará [con todos los perros] usando monosílabos». De hecho así sucede hasta el epílogo del drama, durante el cual el personaje pronuncia su largo discurso.

obligando a Casius a retenerle; pero la esencia verdadera de esta última prueba del examen se encuentra en otra consideración (Mayorga, 2009: 86):

> *Antes de tomar una decisión, queremos, señores, que compartan nuestras dudas. Quizá ese hombre realmente no sepa nada. Y aunque sepa, si lo tocamos, si tocamos a ese hombre desarmado, ¿no justificaríamos su tenebrosa visión del mundo? ¿En qué nos distinguiremos de él, si despreciamos la Ley? Si ese hombre no tiene derechos, ¿no están también los míos en peligro, los de todos los hombres, la democracia? Luchamos por valores. Sin embargo, personas inocentes pueden estar a punto de morir.*
>
> Pone en marcha el cronómetro: tic-tac, tic-tac...

La reacción de Odín y John-John es previsible, incluso los evaluadores sabrían adelantar sus comportamientos, que responden a la lógica del odio pesimista y a la necesidad de cumplir órdenes, respectivamente; pero en cuanto ellos se dirigen hacia el presunto terrorista, preparándose a ganar el collar blanco, el Humano les dice que se paren, pues en realidad su intención es conocer la decisión de Enmanuel: «¿No se da cuenta de que esta prueba es para usted, de que ésta es su prueba?» (Mayorga, 2009: 88). Y lo es, en efecto, porque lo que les interesa a los del K7 es el «corazón sabio» que Enmanuel ha mostrado poseer a lo largo de toda la acción dramática; sin embargo, éste se niega a seguir a sus compañeros, insistiendo en lo aberrante del mal que se pretende justificar, y lo hace repitiendo al pie de la letra las palabras del Humano sobre el peligro de considerar al prisionero como un hombre que no tiene derechos. Obliga así a su interlocutor a salir al descubierto, pues éste califica el discurso, que también fuera el suyo, como una serie de frases hechas e invita al perro a pensar por sí mismo[11]: «*¡Sapere aude!* ¿Derechos? ¿Democracia? ¿Qué derechos habría sin nosotros?, ¿qué democracia? Somos el corazón de la democracia» (Mayorga, 2009: 89). La ironía con que el Humano empieza a tratar a Enmanuel, utilizando el lema kantiano que éste había pronunciado antes para aguijonear a John-John, es síntoma de la convicción de que su mandato requiere tomar medidas extraordinarias y, por consiguiente, que todo lo demás, incluso el respeto de la inteligencia y de la dignidad del individuo, debe someterse a tal exigencia incontrovertible[12].

[11] Nótese, de paso, que al considerar frases hechas las que él mismo acaba de pronunciar, el Humano le da implícitamente la razón a Odín, quien opinaba que los hombres hacen lo que quieren con las palabras.

[12] Es importante subrayar que en la emergencia del terrorismo, la seguridad pública se convierte en valor prioritario, que justifica incluso una compresión de los derechos individuales, como demuestran, entre otras medidas extraordinarias, el *USA Patriot Act* y el *Presidential Military Order: Detention,*

Llegado a este punto de mi exposición, me parece necesario señalar los argumentos principales que fundamentan el discurso del Humano: en primer lugar, la suposición de que «para salvar la ley, quizá excepcionalmente sea necesario suspenderla» (Mayorga, 2009: 89). El tema ha sido muy debatido por juristas y filósofos, se trata aquí de la definición y el alcance del llamado *estado de excepción*, a propósito del cual ha escrito mucho Mayorga, especialmente en su libro dedicado al pensamiento de Benjamin. Es imposible aquí dar cuenta del profundo conocimiento filosófico, en el que el autor basa el tratamiento del tema en *La paz perpetua*; lo único que me parece aconsejable es subrayar que la idea que sostiene el Humano se acerca mucho a la teoría de Carl Schmitt, por interpretar el estado de excepción como momento mítico (Schmitt, recuperando a Donoso Cortés, lo compara al milagro[13]), capaz de mantener la norma no mediante su aplicación, sino a través de la decisión de infringirla. Como apunta Giorgio Agamben (2003: 49; traduzco de la edición italiana), «el estado de excepción separa, pues, la norma de su aplicación, para hacer ésta posible. Introduce en el derecho una zona de anomia, para hacer posible la normación efectiva de lo real». La cuestión es de gran trascendencia, por poner en relación entre derecho y vida, así como el papel de la política en esta relación, en el marco del debate que se ha venido creando en torno a la interpretación del concepto de biopolítica, acuñado por Michel Foucault en el primer libro de su *Historia de la sexualidad*. Sin ir más lejos, baste aquí con subrayar que las ideas que subyacen en el discurso del Humano responden a un enfoque, de raíz schmittiana, que pretende mistificar la vinculación entre derecho y vida, para justificar un concepto de soberanía constituyente, según el cual sólo la decisión es fundadora de derecho. Y el caso es que sobre lo que se decide en *La paz perpetua* es sobre la vida de un hombre, el prisionero, que posiblemente sea tan inocente como los que se pretende defender: un hombre que está ante la autoridad como *nuda vita*, un cuerpo animado (se le oye respirar y rezar detrás de una puerta cerrada, se siente su olor), pero sin derechos, y sobre el cual no puede actuar la ley, sino solamente la decisión soberana[14].

Treatment and Trial of Certain Non-citizens in the War Against Terrorism, promulgados en EE.UU. a raíz de los ataques del 11 de septiembre del 2001.

[13] A este propósito, véanse el capítulo cuarto de *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* (Mayorga 2003b) y el artículo «El estado de excepción como milagro» (Mayorga, 1993).

[14] Piénsese, como ejemplo reciente, en la detención de los prisioneros terroristas de Guantánamo, para los cuales no es aplicable la tercera Convención de Ginebra, sino únicamente el citado *Presidential Military Order* de George W. Bush. Mayorga ironiza implícitamente sobre esto en su obra *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), cuando el guardián se refiere a un libro titulado *The Guantánamo Bible. Techniques for progress of western democracies*.

Ahora bien, dicha intervención de la autoridad es, de por sí, marcada por un acto violento, pues decide sobre la vida suspendiendo la ley: lo sabe muy bien el Humano, quien pone de relieve este aspecto en su discurso apologético (Mayorga, 2009: 90):

> *Humano.— [...] Pero esa decisión sólo debe tomarla alguien que sienta un profundo amor por la ley. Alguien que nunca emplee la violencia para humillar, ni para vengarse, ni para castigar.*
>
> *Enmanuel.— Nos ganaremos su odio, el de sus hijos, el de sus hermanos. Tenemos que ofrecerle justicia, no odio.*

La respuesta de Enmanuel pone el acento en otra cuestión típicamente benjaminiana, la relación entre violencia, derecho y justicia, que forma la base del ensayo *Para una crítica de la violencia* (1921). En él, el pensador alemán marca la diferencia entre una violencia mítica, que pone o conserva el derecho, y una violencia divina, que, en cambio, es medio en sí, y que solamente actúa y se manifiesta. Es mediante esta forma de violencia sin finalidades que, según Benjamin, puede interrumpirse el ciclo mítico de la historia y de la ley: y la forma humana suprema de tal violencia es la violencia revolucionaria, manifestación inmediata de una justicia anómica que no es creadora de derecho. Como tuvo la ocasión de sintetizarlo en una reciente reseña, Mayorga (2002)[15] sostiene que, en Benjamin, «la violencia mítica, conservadora de Derecho, exige el derramamiento de sangre inocente, mientras que la violencia divina interrumpe el Derecho para salvar la vida inocente. Benjamin [...] creía necesaria una violencia que hiciese justicia a las víctimas —a todas las víctimas; también a las del pasado—. Una interrupción del Derecho que hiciese posible la Justicia»[16].

Al intento de Enmanuel de desplazar el eje de la conversación, del derecho a la justicia, responde el Humano extremando el tono apologético y mostrando patentemente su voluntad mitificadora, si no santificadora[17], de la decisión soberana: aparecen así los términos retóricos «sacrificio», «héroe»,

[15] Aprovecho la ocasión para agradecerle a Juan Mayorga el haberme facilitado este texto, junto con muchos otros materiales, que, aunque no se citen en el presente trabajo, resultaron de gran interés y provecho a la hora de contextualizar —dentro del universo dramático, filosófico, ético— las cuestiones abordadas en *La paz perpetua*.

[16] «La conciencia de disgregar el *continuum* de la historia —sostiene Benjamin en el fragmento XV de *Sobre el concepto de historia* (1997: 47)— es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción» (traduzco de la edición italiana, por no disponer de una traducción castellana a la hora de escribir el presente trabajo).

[17] A este propósito, vuelvo a remitir a las referencias citadas arriba, en la nota 13.

«libertad», «enemigos», en un discurso que pretende demostrar que el mal «ganará, si nosotros no cumplimos con nuestro deber» (Mayorga, 2009: 91), aun admitiendo que: «Ojalá un día el amor a la libertad se imponga en los corazones, ojalá un día haya una humanidad sin enemigos. Luchamos para que llegue ese día» (Mayorga, 2009: 91-92). De manera muy reveladora, a la demanda de justicia que Enmanuel interpone por el prisionero, el Humano contesta sin pronunciar siquiera la palabra justicia. Cuando en su discurso parece asomarse tímidamente el concepto, mediante el uso de los términos neutros «lo justo» y «lo injusto», es al referirse a la necesidad que tiene el hombre de la complicidad de los perros: «Nunca el perro fue tan necesario al hombre. Distinguir entro lo justo y lo injusto, eso hoy sólo puede hacerlo el corazón de un perro. La humanidad está en peligro, no nos abandonen. Estamos luchando contra animales» (Mayorga, 2009: 92). El pasaje es esencial, ya que a mi juicio remite al título de la novela de Bulgákov *Corazón de perro*, en la cual se satiriza, entre otras cosas, la propaganda tecnicista del régimen stalinista mediante la presentación de un experimento científico de humanización de un perro, cuyo resultado es desde luego un fracaso. La alusión implícita nos hace leer en el discurso persuasivo del Humano lo ilusorio de su idea de «una guerra metafísica, una guerra en el espíritu» (Mayorga, 2009: 92). Tal carácter ilusorio estriba esencialmente en la suposición de que en esta guerra sea fácil identificar dos polos contrapuestos y dicotómicos, y sobre todo en la creencia en una idea mítica de progreso: «¿Razón o sombra, progreso o reacción, civilización o barbarie? ¿De qué lado está, Enmanuel?» (Mayorga, 2009: 92). Ello nos devuelve al punto del que hemos partido, el supuesto enfrentamiento entre cultura y barbarie, cuando, por el contrario, afirma Mayorga (1999b: 61) que «contraponer cultura y barbarie es una peligrosa ingenuidad. Se puede escuchar la mejor música por la mañana y torturar por la noche».

En el juego dramático iniciado por el enfrentamiento de los dos discursos morales de Enmanuel y el Humano, el espectador está llamado a intervenir y elegir si responder, con su conciencia, o bien a la demanda de decisión de éste o bien a la petición de justicia del perro. Si cree oportuno sacrificar algo de su libertad para mantener el orden y la seguridad, aun sintiendo lo inhumano de tal comportamiento, estará de acuerdo con los miembros de K7; si, en cambio, le es inaceptable la concesión que se hace a una visión mitificadora de la historia, y experimenta un «odio moral» contra «el tráfico de palabras»[18], le resultará inevitable la elección de Enmanuel. Claro está que

[18] Lo escribe Mayorga (1999a) a propósito de Bulgákov.

ambas argumentaciones resultarían plenamente inteligibles, por su actualidad pragmática fundamental, sin que fuese necesario incomodar a los pensadores que he venido citando; no obstante, una lectura mediada por tales referencias, que no son otra cosa sino la manera en que Mayorga las maneja a la hora de construir su discurso dramático, contribuye a desvelar la complejidad de las cuestiones abordadas en *La paz perpetua*, así como los peligros inherentes a los comportamientos que a cada paso se adopten ante dichas cuestiones[19].

4. APÉNDICE INTERPRETATIVO: LOS MUERTOS Y EL GRAN INQUISIDOR

Las últimas palabras de Enmanuel, antes de que le maten sus dos compañeros, son idealmente dirigidas a Isabel, el ama querida que él no ha podido salvar de la explosión de una bomba. El Humano utiliza esta experiencia traumática del perro como definitivo intento de convencerle a colaborar (Mayorga, 2009: 92-93):

> *Humano.— Hay vidas en juego. ¿Cuántas está dispuesto a sacrificar a sus palabras? Inocentes como Isabel. Isabel estaría viva si hubiéramos sabido que aquella bomba estaba allí, esperándola. Usted no vio la bomba a tiempo. ¿En qué estaba pensando, Enmanuel? En qué está pensando, mientras Isabel se acerca a esa bomba? Piense en ella, Enmanuel.*
>
> *Enmanuel.— No dejo de pensar en ti. Sé que a ti te daría vergüenza. Tú sentirías vergüenza.*

Así se cierra el diálogo entre ambos, si exceptuamos la retórica arenga final del hombre sobre la paz perpetua; lo único que puede suceder después es la eliminación del individuo que quiere usar palabras en vez de aplicar la violencia considerada excepcionalmente necesaria. A pesar de su brevedad, la

[19] La actualidad nos pone continuamente ante la posibilidad de formarnos una opinión acerca de tales problemas. Justo al terminar este trabajo, por ejemplo, me entero de que el presidente de Estados Unidos Barack Obama, premio Nobel de la Paz en el 2009, acaba de avalar el proyecto de un centro de culto islámico a pocas manzanas de Ground Zero, provocando un áspero debate en torno a la oportunidad de dicha edificación, entre quienes la consideran un sacrilegio contra la memoria de las víctimas y quienes, al contrario, creen que sería un mensaje de diálogo entre culturas más eficaz que otras medidas anti-terroristas. Lo que en el presente trabajo me parece interesante poner de relieve, es que Obama, en su discurso, insistió especialmente en la justificación constitucional de la aprobación del proyecto, citando incluso a los padres constituyentes, lo cual subraya la intención de negar la posibilidad de aplicar cualquier excepción al caso.

consideración conclusiva de Enmanuel tiene que ser leída, por un lado, como testamento moral, y, por otro, como clave interpretativa de toda la obra, por poner el acento en un aspecto que hasta aquí no he querido subrayar, pero que está presente en varias partes del drama y que, en general, ocupa un lugar relevante en la escritura de Juan Mayorga: la memoria. Todos los perros de *La paz perpetua* son portadores de recuerdos y vivencias, en lo que difieren es en la manera de aplicarlos al presente, esto es, de formar una experiencia a partir de su pasado. Ya he insistido bastante en la influencia que éste tiene en las vidas de Odín y John-John, y en la forma en que lo utilizan no solamente sus protagonistas, sino también los evaluadores, quienes intentan hacer lo mismo con la vivencia de Enmanuel, el cual, sin embargo, ya ha formado una experiencia que no puede ser borrada o usada arbitrariamente. Lo que suponen los del K7 es que la muerte de Isabel por un ataque terrorista haya provocado en el perro una reacción extrema que le haga olvidar sus imperativos morales, pero ya en la entrevista que le hace Casius durante la tercera prueba, Enmanuel demuestra no estar dispuesto a dejarse dominar por el odio o la sed de venganza, y cuando afirma «me juré que tenía que hacer algo» (Mayorga, 2009: 81), no quiere decir que su manera de considerar la vida humana va a cambiar, sino más sencillamente que se ha dado cuenta de la necesidad de trabajar por la paz. Por ello, intenta entrar a formar parte del núcleo anti-terrorista, pues lo considera una forma de acción contra la barbarie, aunque muy pronto se da cuenta de que no es exactamente así.

Además, durante la citada entrevista, Casius le sugiere que visite a un psicólogo para que le ayude a cancelar el tremendo episodio y, cuando Enmanuel le contesta que no quiere olvidar, el veterano insiste: «No queremos a nadie que no domine sus emociones. No queremos a nadie que utilice este trabajo para pagar deudas personales» (Mayorga, 2009: 81). La respuesta del perro es harto elocuente: «No puedo pagar esa deuda. Esa deuda es impagable» (Mayorga, 2009: 81). El rechazo del olvido responde a una voluntad de justicia que nada tiene que ver con una mitificación del contraste entre buenos y malos: el recuerdo de Isabel empuja a Enmanuel a defender la dignidad del hombre en su debilidad absoluta, ya que el prisionero representa para él un cuerpo inerme e inocuo al arbitrio de una autoridad desmedida. Diríase que Enmanuel encarna la idea mayorguiana de la misión política del teatro, capaz de proponer «palabras claras […] que sirvan para interrogar a estos nuevos dioses y para desenmascarar sus mentiras e imposturas, su voluntad interesada de construir con palabras oscuras una interpretación del mundo basada en el maniqueísmo más infantil» (Aznar Soler, 2006: 80), en la persuasión de que «sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pa-

sado: impedir que haya víctimas en el presente» (Mayorga, 2003a). El respeto a los muertos es tema esencial en el teatro de Mayorga, quien lo aprende de la lección benjaminiana sobre el concepto de historia y la necesidad de interrumpir el ciclo mítico del sacrificio de los inocentes. La idea de este ciclo, a mi juicio, es representada en el drama por la figura de Casius, el anciano perro miembro del K7, admirado como modelo sobre todo por John-John; me refiero especialmente al momento en que confiesa con amargura (Mayorga, 2009: 71):

> *Tengo dolores que apenas me dejan dormir, y cuando consigo hacerlo, las pesadillas no me dejan descansar. En los sueños se me aparecen todos mis muertos, John-John, y puede creer que son muchos, mis muertos. Ése es mi premio, por no haberme arrugado jamás. Y he tenido suerte. Mis mejores amigos han caído o se han vuelto locos. ¿Quiere ser como yo? Míreme bien. ¿Puede creer que un día fui una bola de pelo a la que acariciaban los niños? Hoy doy miedo a los niños. Hoy yo mismo me doy miedo.*

Ante la necesidad de conservar el orden y la seguridad a toda costa, la memoria de Casius —todos sus muertos— le convierte en un individuo que da miedo a los niños, esto es, a los inocentes, así como a sí mismo. Enmanuel percibe esta faceta de la conciencia de Casius, parece darse cuenta de su sufrimiento, por esto al verse acometido por las argumentaciones del Humano que requiere su corazón de perro para luchar «contra animales», en vano le pide ayuda al veterano para explicar que «vencerán si nos hacen actuar como animales» (Mayorga, 2009: 92).

Si más arriba sugerí un posible eco del título de la novela de Bulgákov, *Corazón de perro*, para insistir en lo aberrante del comportamiento exigido por el Humano y en el fracaso implícito del mismo, ahora conviene subrayar otra referencia, señalada por el mismo autor (Mateo y Ladra, 2008: 65): «En la tortura, el torturado y el torturador se convierten en animales, se convierten en perros. Al final de *El proceso*, Joseph K. piensa que le están matando como a un perro y Kafka dice que la sensación que tiene Joseph K. en ese momento es de vergüenza». No podemos dejar de notar el influjo del epílogo de la novela kafkiana en la conclusión de *La paz perpetua*, en la cual Enmanuel, al recordar a Isabel, piensa sobre todo en la vergüenza que sentiría ella si su perro accediera a torturar a un hombre indefenso. Pero posiblemente, además de esto, Enmanuel esté suponiendo que a su ama también le daría vergüenza saberse a sí misma objeto de tortura o, como en efecto lo fue, víctima de un acto violento mortal.

En la entrevista que he venido citando varias veces a lo largo del presente trabajo, Mayorga confiesa que su «deseo, por supuesto inalcanzable, sería que el discurso del Humano tuviese la potencia del discurso del Gran Inquisidor [quien] tiene un discurso coherentemente pragmático frente a un Cristo defensor idealista de la libertad» (Mateo y Ladra, 2008: 69)[20]. Ahora bien, pese a las diferencias entre la situación presentada por el novelista ruso y la acción dramática de *La paz perpetua*, la afirmación del autor sugiere que vuelvan a leerse esas magistrales páginas de *Los hermanos Karamazov* a la luz de las cuestiones planteadas en el drama, lo cual ofrece interesantes estímulos para la interpretación. Descubrirá el lector que algunas argumentaciones del Humano se parecen mucho a las del Inquisidor, sobre todo en lo referente al tema de la libertad y la autoridad: ¿en qué difieren, por ejemplo, las multitudes descritas por éste, dispuestas a poner su libertad a los pies de la autoridad con tal de que se les asegure la sobrevivencia, de los ciudadanos cuyas vidas pretenden salvaguardar los anti-terroristas a precio de aplazar el respeto de los derechos humanos elementales? Incluso el argumento de la paz puede sacarse de las palabras del personaje de Dostoevskij, quien acusa a Cristo, su prisionero, haber extendido la libertad humana, en vez de apoderarse de ella, y de darle así la paz al hombre. El caso es que ambos discursos se fundamentan en una visión mítica del mundo y del hombre, en la convicción de que sólo puede haber unos pocos elegidos capaces de gobernar instintos y pasiones del género humano. Según el Inquisidor, únicamente existen tres fuerzas capaces de subyugar la conciencia de los hombres: el milagro, el misterio y la autoridad, consideradas como medidas necesarias para alcanzar la paz y la felicidad en la tierra, con el sacrificio de los pocos mártires agobiados con el peso de la verdad. He aquí el cuento mítico del sacrificio de los justos para la felicidad de la humanidad, el mismo que propone el personaje de Mayorga al afirmar: «Sacrificar el alma, ésa es hoy la tarea del héroe. Somos los héroes trágicos de estos tiempos oscuros. Trabajamos en la sombra, como delincuentes, pero no tenemos que avergonzarnos de nada: salvamos vidas jugándonos las nuestras, y la ley, y la democracia. La libertad de todos depende de nuestras almas atormentadas» (Mayorga, 2009: 91).

La respuesta de Enmanuel, ya lo hemos visto, niega la validez del discurso mistificador de su interlocutor, oponiéndole los argumentos de la ex-

[20] Existe una versión teatral de Mayorga de *El Gran Inquisidor*, estrenada el 23 de mayo de 2005 en la Iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, bajo la dirección de Guillermo Heras. Me permito recomendar la lectura del breve ensayo de presentación del texto, publicado al año siguiente (Mayorga, 2006).

periencia y la memoria, con la firme voluntad de interrumpir el ciclo de los sacrificios inútiles. El paralelismo con el capítulo de la novela de Dostoevskij no deja de sugerir una posible lectura del final del drama en clave mesiánica, corroborada también por el nombre del perro, Enmanuel, el apelativo que en el Antiguo Testamento el profeta Isaías atribuye al Mesías venidero, y que de hecho significa *Dios está entre nosotros*. Ello vuelve a plantear las cuestiones abordadas desde la perspectiva benjaminiana, pues la visión de la historia del pensador alemán se fundamenta en la negación del mito del progreso, representado por la figura del *Angelus Novus*, objeto de su atención en el fragmento IX de *Sobre el concepto de historia*[21]. Como subraya Mayorga, para Benjamin la única fuerza capaz de arrestar la continua catástrofe de la humanidad es la revolución, esa violencia divina de que hablaba en *Para una crítica de la violencia*, que pretende recoger todos los escombros, las ruinas formadas por la historia de los oprimidos. Y el acto revolucionario, según el ensayista berlinés, sirve sobre todo para suspender un orden que cierra la puerta al Mesías, como lo es el orden impuesto por el Gran Inquisidor o el anhelo de seguridad del que se hace portavoz la autoridad del anti-terrorismo.

Así pues, el «corazón sabio» del perro, pese a no tener la fuerza de la violencia revolucionaria, puede representar un real desafío a un orden que se base en el estado de excepción hipertrofiado y normalizado, interesado en mantener la ley, incluso en detrimento de la justicia[22], y aunque es verdad que no representa en sí el Mesías, también es cierto que podría manifestar, mediante todos los rasgos que he intentado poner de relieve, una característica que Benjamin atribuye al tiempo, en la que insiste uno de sus comentadores italianos (Desideri, 1995: 334): «En el presente están diseminados fragmentos de tiempo mesiánico; cada instante tiene una *virtual* criticidad propia gracias a la cual la percepción del *así van las cosas* puede ser volcada en la cognición de su falsedad». En fin, Enmanuel hace patente en el drama uno de tales fragmentos de tiempo mesiánico, presentando una posibilidad de interrumpir el ciclo mítico del mal necesario, y nos interpela, desde las tablas, sobre la manera de reaccionar ante la barbarie del terrorismo.

[21] «Allí donde ante *nosotros* aparece una cadena de acontecimientos, *él* [el Angelus Novus] ve una única catástrofe, que amontona sin cesar escombros sobre esombros y los arroja a sus pies» (Benjamin, 1997: 37; traducción mía).

[22] Quizás no sea una casualidad que Enmanuel pertenece a la raza del pastor alemán, si consideramos su papel de guía desinteresada y amorosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2003). *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.

AZNAR SOLER, M. (2006). «Teatro, política y memoria en *El jardín quemado* de Juan Mayorga». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31(2), 79-118.

BARRERA BENÍTEZ, M. (2009). «Estructura y sentido de *La paz perpetua* de Juan Mayorga». *Acotaciones* 23, 47-65.

BENJAMIN, W. (1995). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.

— (1997). *Sul concetto di storia*. Torino: Einaudi.

DESIDERI, F. (1995). «Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin». En Benjamin, 1995: 307-339.

KANT, I. (2002). *Sobre la paz perpetua*. Madrid: Tecnos.

GABRIELE, J.P. (2000a). «Entrevista con Juan Mayorga». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 25(3), 1.095-1.103. Luego en Id. (2009). *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, 175-188. Oviedo: KRK.

— (2000b). «Juan Mayorga: una voz del teatro español actual». *Estreno* 26(2), 8-11.

MAYORGA, J. (1993). «El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin». *Éndoxa* 2, 283-301.

— (1996). «Teatro y *shock*». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 1, 43-44.

— (1998). «*Shock* y experiencia». *Ubú* 4, 4.

— (1999a). «Bulgákov: la necesidad de la sátira». *Nueva Revista* 66, 134-141.

— (1999b). «Cultura global y barbarie global». *Primer Acto* 280, 60-62.

— (2002). «Violencia y olvido». Texto facilitado por el autor.

— (2003a). «El teatro es un arte político». *Primer Acto* 297, 10.

— (2003b). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.

— (2006). «El silencio del prisionero». En *La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la «Leyenda del Gran Inquisidor»*, J.M. Almarza (ed.), 125-126. Barcelona: Anthropos.

— (2009). *La paz perpetua*. Oviedo: KRK.

MATEO, N. y LADRA, D. (2008). «Conversación con Juan Mayorga». *Primer Acto* 326, 63-71.