

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Silencio

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 19 DE MAYO DE 2019
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. JUAN MAYORGA

Y CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA.
D.^a CLARA JANÉS



MADRID
2019

Silencio

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Silencio

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 19 DE MAYO DE 2019
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. JUAN MAYORGA

Y CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA.
D.^a CLARA JANÉS



MADRID
2019

Depósito legal: SG 122 - 2019
Impreso en Villena Artes Gráficas
Avda. Cardenal Herrera Oria, 242.
28035 Madrid

Discurso
del
EXCMO. SR. D. JUAN MAYORGA

Señor director, señoras y señores académicos:

La situación es teatral. Lo es la división del espacio, que separa a los recién llegados de quienes ya estábamos aquí y ahora nos movemos como si hubiéramos ensayado; lo es el vestuario de los de esta parte y también, entre otros elementos de atrezzo, el retrato de Cervantes a la espalda del director; lo es el silencio que ha seguido a la frase con que el director ha abierto el acto.

La situación es tan teatral que, al anticiparla con su fantasía y temiendo estropearla, quien escribió estas palabras pudo sentirse tentado, mientras las preparaba en soledad, de pedir, como acostumbra, a un intérprete que las pronunciase en su nombre. Si no se decidió entonces, ha podido hacerlo en la última hora. Hay tantos cómicos hoy en esta casa que el autor del discurso puede haber encontrado fácilmente actor o actriz dispuesta a intercambiar con él posición e indumentaria. Es muy probable, sí, que quien ahora lee o finge leer estas palabras no sea el que las escribió, sino un representante.

Ocurre además que, bajo ese tragaluz al otro lado del cual habrá cielo o ciclorama, todo se aparece con la fantasmagórica

intensidad propia del teatro. Bien podría ser ese vidrio un gran foco, si no es boca de la cueva de Montesinos o de la torre de Segismundo o de la caverna de Platón. A este lado del vidrio, es fácil sentirse ficción o sueño o sombra de otro más real. Pero si realmente estamos en la Real Academia Española, yo —y con «yo» no me refiero a quien pronuncia el discurso, sino a quien lo escribió— me siento realmente feliz de hallarme aquí, y realmente preocupado. Feliz por tener el privilegio de acercarme a personas a las que acaso pueda compararme en la pasión por la lengua, no en el conocimiento de ella. Preocupado porque, además de un honor que me excede, trabajar en esta casa es una responsabilidad para la que no puede avalarme lo poco que hasta hoy he hecho, sino lo mucho que desde hoy debo exigirme.

Llego con gratitud y ganas de faena, trayendo conmigo lo que he recibido de un arte que, además de enseñarme a trabajar en compañía, me ha educado en la escucha y en el examen de lo que escucho. Enfermo de teatro, vivo pendiente de lo que las personas hacen con las palabras y de lo que las palabras hacen con las personas. De ahí que en cabeza y papeles se me mezclen, con frases que me hago la ilusión de haber creado, muchas que cacé al vuelo. Me refiero, por ejemplo, a «Trabajando en esta empresa vas a darte cuenta de que la gente es supermala persona», augurio que una empleada hacía a otra en unos grandes almacenes. Me refiero a «Yo lo que quiero es hacerme un mundo en el hueco», que construyó en lapsus luminoso un estudiante en Puerta de Toledo. Me refiero a «Cuando me aburro, bajo a la calle a hablar con la gente de los bancos», que escuché a una anciana en el barrio de La Elipa. No soy un científico de la lengua; soy más bien un carterista y un trapero y un remendón. Camino al acecho de

palabras que, pinchadas en la plaza o en el metro, quizá merezcan una noche, cosidas a otras, subir al escenario.

Pronunciadas en un escenario, las palabras son capaces de causarnos placer o dolor o tristeza o alegría o envidia o nostalgia. Ello basta para que no pueda ser el teatro extraño a la Academia. Sé que fue el respeto hacia él, además de una exagerada benevolencia hacia mí, lo que decidió a Luis María Anson, a Luis Mateo Díez y a José Manuel Sánchez Ron a promover, y a otros académicos a apoyar, mi ingreso a esta compañía, en cuya mesa ovalada podré trabajar con quien ya lo he hecho para las tablas, el admirado actor y director José Luis Gómez. Me emociona recordar que a esa misma mesa se sentaban, no hace mucho, dos grandes dramaturgos a los que tuve la fortuna de tratar: Antonio Buero Vallejo y Francisco Nieva. Pensaré en ellos cuantas veces pise esta casa, así como en todos mis maestros en la escritura teatral, empezando por José Sanchis Sinisterra, Josep Maria Benet y Jornet y Marco Antonio de la Parra.

No se cruzaron mis pasos, sin embargo, con los de quien antes ocupó la silla M, lo que lamento, porque, además de un artista y un sabio, fue, según dicen, alguien a quien era fácil apreciar. Pero digo verdad si declaro haber gozado de una relación íntima con Carlos Bousoño. Hablo de la que se establece entre el lector y el escritor cuya obra se convierte para aquel en refugio. En mi adolescencia, aspirante a poeta, buscando modelos que imitar, tuve la suerte de encontrarme con la palabra de Bousoño. Nunca llegué a poeta, pero esa palabra no ha dejado de entregarme rumores de existencias anteriores y por venir. Ahora me beneficio de la buena costumbre de que quien ingrese en la Academia deba recordar a quien lo precedió. Eso me ha llevado a releer de otro

modo su obra y a prestar más atención al hombre que en ella se expresa. Un poeta, un lector de poetas, un teórico de la poesía, un docente. También una persona con sentido del humor y un deportista que cada día nadaba tres kilómetros. Algo me dice que él preferiría oírnos mencionar esto antes que los muchos premios que recibió.

Además de por la Guerra Civil, la infancia de Carlos Bousoño fue marcada por la falta de sus padres. Él había emigrado; ella, enferma de tuberculosis, estaba apartada de sus hijos y murió cuando Carlos tenía diez años. Yo no recordaría aquí esa doble ausencia si el propio Bousoño no la hubiese juzgado fundante de su actitud vital y de su obra. Bousoño vive y escribe en busca de una realidad en que afirmarse, en busca de ser y de verdad. Ese buscar incesante lo convierte en un poeta filósofo que viene del desarraigo y que en la escritura halla conocimiento y dicha. La poesía de Bousoño es pensamiento cantado. Su meditación sobre sí, sobre el ser humano, sobre el mundo, sobre la poesía misma está encendida por la conciencia de la muerte, pero también por la alegría de existir. «Hice de la angustia mi casa», declara¹. Sin embargo, ama la vida y la celebra con un entusiasmo que es, cuanto más trágico, más intenso.

El autor de *Primavera de la muerte* —tal título quiso dar a la reunión de sus poesías— empezó a formar su sensibilidad poética sobre los libros que fue encontrando en aquella infancia sin certezas, y los primeros con que tropezó lo convirtieron, según él mismo decía, en un romántico de trece años. Hasta que descubrió a Rubén Darío, que lo fascinó, y a los grandes del 27, cuyos poemarios presumía de haber copiado a mano. Quien consideraba que para el artista evolucionar es un deber lo hizo desde un primer

paso cuyas señas fueron la fe religiosa y las métricas tradicionales. De una y otras se iría separando hasta que en sus poemas dominaran el agnosticismo y el verso libre. Pero conviene no olvidar que, afirmaba Eliot y Bousoño repitió, para el verdadero poeta no hay verso libre, porque este siempre ha de estar determinado por la ley del ritmo. El de Bousoño, como el de Heráclito, se adapta al pensamiento. Se trata del ritmo del pensar que penetra en una realidad más allá de las apariencias y de la cual solo puede hacerse cargo un lenguaje visionario. Donde otros observan una vieja puerta, Bousoño contempla el tiempo que la puerta contiene. Una tal mirada, aunque vea acercarse la noche indudable, nos salva del desconsuelo.

Además de un poeta inteligente, Carlos Bousoño fue un pensador de la poesía. Junto a esta, su otra gran vocación fue la teoría literaria, campo al que hizo importantes entregas desde su tesis de doctorado: *La poesía de Vicente Aleixandre*. No es posible relatar el viaje vital y artístico de Bousoño sin mencionar su diálogo con Aleixandre, prolongado en el que se abrió entre sus obras. Bousoño declarará no haber recibido impacto más emocionante de la poesía que al leerle su amigo el manuscrito de *Poemas de la consumación*, para él uno de los grandes libros del siglo xx y que luego le sería dedicado.

Después del estudio sobre Aleixandre, Bousoño escribió, entre otros, *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, *Seis calas en la expresión literaria española* —junto a Dámaso Alonso— y *Teoría de la expresión poética*. Llama la atención que se diese con tanto empeño a una lectura consciente de la poesía alguien que consideraba que esta, como todo el arte, nace en una conciencia alterada. El hecho es que las pesquisas de Bousoño encierran

revelaciones para creadores de cualquier arte, incluido el teatral. Los motivos escénicos, por cierto, abundan en sus poemas, que piden ser dichos en voz alta. Envidio a quienes recuerdan haberle oído recitar *Biografía*, que concluye dramáticamente en «Sopló / y desapareció»².

Uno de los primeros poemas que leí de Bousoño es el titulado *La puerta*, y redescubrirlo me ha hecho imaginar a un hombre alto y flaco, como dicen que era él, en un escenario. La acción tiene lugar no lejos de aquí, en la plaza Mayor, donde el protagonista descubre una vieja puerta y expresa su deseo de verla «entre la noche abrirse, / girar despacio, / abrirse en medio del silencio, / abrirse sigilosa y finísima, / en medio del silencio, abrirse pura»³. Es un poema sobre el tiempo que una puerta custodia, y sobre el tiempo en absoluto, y me interesa que su autor nos ofrezca en él cuatro veces la palabra *silencio*, dos en los últimos versos. Ocurre que el silencio puede, en un escenario, representar el tiempo. En el escenario, cuando todo calla, oímos el paso del tiempo.

Tengo en mente aquella puerta llena de tiempo y de silencios sobre la que Bousoño fijó su mirada cuando vuelvo otra vez la mía hacia ese techo de vidrio. Lo imagino, ojo siempre abierto, viendo lo que aquí hacen las personas y lo que ocurre cuando las personas se van y todo queda en silencio. Lo imagino en la noche viendo a las palabras salir de los ficheros y agruparse en descabelladas asociaciones gramaticalmente correctas. De ellas es la casa, de las palabras. Solo ellas no están de paso.

Al entrar yo, por un rato, en esta casa de palabras, me pregunto si hay para el teatro una más necesaria que cualquier otra. Me pregunto cuál es la última a la que, para hacer teatro, querría renunciar. Pronto pienso en una decisiva si la escribo a fin de que un

personaje la pronuncie o si la llevo a acotación, para prohibir que ninguna palabra sea pronunciada, o si la pronuncio yo mismo en la sala de ensayos dirigiéndome a los actores. Es la palabra *silencio*⁴.

No pelearé con quien reclame que *silencio* es también muy querida por poetas, narradores, teólogos y letristas de bolero y otros palos⁵. Ni les fatigaré previniéndolos contra su extraordinaria promiscuidad, que la convierte en fuente infinita, así como de hallazgos expresivos, de lugares comunes, cual si un magnetismo irresistible impulsase a cualquier otra a arrimársele para recibir algún reflejo de su carga aurática. *Silencio* mezcla bien con todo —hagan la prueba—. Habrá que tenerlo en cuenta, aunque no baste para explicar la dependencia que el teatro tiene de ella.

Sucede que el teatro, arte del conflicto, encuentra en *silencio* la más conflictiva de sus palabras: esa que puede enfrentarse a todas las demás. Sucede que en el teatro, arte de la palabra pronunciada, el silencio se pronuncia. Sucede que el teatro puede pensarse y su historia relatarse atendiendo al combate entre la voz y su silencio. Sucede que en el escenario basta que un personaje exija silencio para que surja lo teatral; basta que, al entrar un personaje en escena, otro enmudezca; basta que uno, requerido a decir, se obstine en callar. Si el silencio es parte de la lengua⁶, lo es, y determinante, del lenguaje teatral.

La importancia del silencio en el teatro corresponde a la que tiene en nuestro vivir. Comentamos que Mengana no abriese la boca en toda la cena o que Zutano sobre cierto asunto aún no haya dicho esta boca es mía, y guardamos —¡guardamos!— un minuto de silencio para honrar una memoria. Como a menudo lo echamos en falta, tenemos muchos signos para pedirlo o —decimos expresivamente— para ponerlo. A veces llega sin que

nadie lo llame y alguien explica que ha pasado un ángel. También puede suceder que, de pronto, la vida, en su brutalidad o en su belleza, nos deje sin palabras.

Contaba un amigo de Juan Rulfo que tenían la costumbre de juntarse «a estar callados». También se dice que un día el Buda, seguido de gran número de discípulos, se dirigió al Pico de los Buitres. Sus adeptos presentían que iba a abandonar pronto este mundo, por lo que esperaban un último mensaje, y el Buda se lo dio tomando una flor y mirándola sonriente, sin pronunciar palabra. Hay, sí, al menos desde los pitagóricos, partidarios del silencio. Y hay quienes no solo lo buscan, sino lo exigen. Y no únicamente en aulas, bibliotecas, auditorios o templos. Hace poco, en el mausoleo de Lenin, observé que los guardias mandaban callar a los visitantes. Unos días después, en el Prado, era un visitante quien reprendía a otros cuyas voces no le dejaban contemplar las pinturas. Mientras que unos lo temen, otros necesitan el silencio. Para ver. Para tocar. Para oler. Para saborear.

El silencio nos es necesario, desde luego, para un acto fundamental de humanidad: escuchar las palabras de otros. También para decir las propias. El silencio, frontera, sombra y ceniza de la palabra, también es su soporte⁷. Por eso, los que hablan bien dominan, tanto como la palabra, el silencio, estructurador fundamental del discurso, cuya arquitectura, atractivo e incluso sentido dependen en buena parte del saber callar. Los elocuentes saben que, si la sigue o la precede un silencio, el valor de una palabra se transforma.

Una de las primeras que aprendemos, sin que nos hagan falta explicaciones, es precisamente *silencio*. Desde pequeños nos llama la atención el silencio. El de ciertos lugares y tiempos, y

ese espeso que se hace alrededor del niño cuando hay algo que el niño no debe escuchar. Nos enseñan a respetar el silencio de quien estudia y el de quien reza, y pronto distinguimos el del triste, el del enfadado y el del arrogante. Un día comprendemos que el silencio sirve para castigar y para defenderse; otro, que algunos silencios merecen calificación moral.

Descubrimos, por ejemplo, que hay un silencio prudente y un silencio cobarde. Mencionarlos lleva mi cabeza hasta aquella clase en que nuestro profesor de Lengua y Literatura en el primer curso del instituto nos pidió que comentásemos el refrán «En boca cerrada no entran moscas»⁸. Al contarlo yo en casa, mis padres relacionaron el dicho con otro que atribuyeron a alguien llamado Kempis, «Mil veces me arrepentí de haber hablado, nunca de haber callado», frase de contundencia dramática que a los catorce años pudo parecerme convincente. Hoy yo diría: «Mil veces me arrepentí de haber hablado, mil y una de haber callado». Pero es la contraposición misma entre hablar y callar la que el tiempo suele volver dudosa. A veces, callando, decimos mucho; a veces callamos hablando mucho.

Silencio, que sirve para referirse a la abstención de hablar sobre algo y antes a la de hablar en absoluto, empieza por nombrar la ausencia de todo sonido; la cual —si bien algunos exploradores afirman que solo en la Antártida hay tantas variedades de silencio como de blanco— parece ser, en última medida, imposible en este mundo. Y no me refiero al creciente ruido que nos rodea y atraviesa, y que sienten sobre todo quienes por oficio o carácter necesitan refugios donde no escuchar otro rumor que el del propio pensamiento. Me refiero a límites físicos insalvables. Es conocido que John Cage —autor de la pieza 4'33"—, en que los ins-

trumentistas han de no tocar durante cuatro minutos y treinta y tres segundos y cuya partitura se reduce a la palabra *tacet*— entró en una cámara capaz de reducir al mínimo cualquier propagación sonora. Al salir, dijo haber distinguido dos: una correspondía a su sistema nervioso y otra a su circulación sanguínea⁹.

La experiencia —muy teatral, por cierto— de Cage me hace pensar que *silencio* nombra una idea antes que un fenómeno. Lo cual no solo me lleva a las celdas de los místicos, sino también a las de los matemáticos, que aspiran a captar lo esencial de los fenómenos liberándolos de eso que solemos llamar realidad, esto es, idealizándolos. Por eso han estudiado las ecuaciones de onda en cualquier número de dimensiones y hallado que su comportamiento es distinto en dimensión par e impar. El silencio es matemáticamente posible en mundos tridimensionales, mientras que en uno de dos o cuatro dimensiones seguiríamos oyendo todos los sonidos causados a lo largo de los tiempos¹⁰. Aunque quizá ninguno de ustedes vaya a hacer la experiencia física de vivir en otro mundo que este, acaso les alivie saber que solo gozarían de silencio en uno impar, mientras que en uno par tendrían que adaptarse al caos sonoro. Por mi parte, convencido de que el de los matemáticos y el de los actores son contiguos, me desplazo de los mundos n-dimensionales a la caja, miniatura de mundos, que llamamos teatro.

Hay que decir cuanto antes que, siendo el teatro el arte del actor, este es allí el más importante creador de silencio. El actor puede abrir en el cuerpo de una frase o entre dos frases un espacio en que cabe un mundo. Los grandes intérpretes son virtuosos en medir y llenar ese espacio. El llamado sentido de la réplica es, sobre todo, gobierno del silencio, y la comicidad o la tensión de un diálogo pueden depender de que entre dos intervenciones medie

cierto tiempo y de cómo se habite ese tiempo. A veces será en plena representación cuando el actor sabio detecte que el escenario y el espectador piden un silencio quizá nunca escrito ni ensayado. Un texto sabe cosas que su autor desconoce y acaso encierre ocasiones de silencio que un día un actor descubrirá y hará memorables. Puede incluso suceder que uno de esos silencios resignifique el texto alejándolo de la intención de quien lo escribió.

Existe silencio que sí ha previsto el autor. Este puede reclamarlo haciendo que lo exija un personaje que no será desobedecido, como el rey en las comedias del Siglo de Oro. También con las pausas versales y la puntuación, el dramaturgo escribe el silencio. Pero si hay un momento en que, de manera indiscutible, el texto pide silencio, es cuando hace aparecer la palabra en las acotaciones. Al escribirla en ese lugar donde convive con, entre otras, las notables «Pausa», «Oscuro» y «Telón», el autor pide que el silencio mismo sea pronunciado.

Recuerda Pavis que ya Diderot en *De la poesía dramática* defendía la necesidad de escribir el silencio en los textos teatrales¹¹. Por supuesto, el silencio escénico no es un descubrimiento de la Ilustración, pero quizá su creciente peso en las didascalias exprese, en la escritura misma del texto, acto en que se anticipa el hecho social al que llamamos teatro, una más intensa conciencia del valor del callar compartido. También del valor del callar como acción. Si bien el autor no siempre indica con qué gesto ejecutarla ni suele decir cuánto ha de durar —aunque a veces, en lugar de «Silencio», escriba «Largo silencio»—.

Hace algunos años, en Londres, conversando sobre la obra de Pinter, en la que ambas acotaciones son frecuentes, pregunté a un actor que había representado varios de sus personajes cuál era

para él, a la hora de hacerlo, la diferencia entre «Silencio» y «Pausa». Él guardó silencio, dio un trago largo y me contestó: «Es una cuestión de ritmo. Cuando leo “Silencio”, cuento mentalmente hasta tres; cuando leo “Pausa”, cuento hasta cinco». Aunque el intercambio no tuvo lugar en una sala de ensayos, sino en una taberna, creo que aquel hombre hablaba en serio y que su respuesta encerraba una poderosa intuición. Efectivamente, el silencio —el que propone el autor en la partitura o el que crea el actor como dramaturgo en escena— tiene en el teatro un valor rítmico, musical. Tiene, en todo caso, un inmediato valor matérico. El silencio, realmente, pesa, y tiene tensión, y se extiende.

Hay en el escenario un combate físico entre la voz y su silencio. Ese *agon* es previo a todos los demás. Pero hablar de antagonismo puede ocultar el vínculo entre enemigos íntimos. Silencio y voz laten cada uno en el otro. El silencio despierta el deseo de voz, y la voz el de silencio. Quizá de la tensión del silencio surja la voz, o la tensión de esta haga aparecer aquel.

La materialidad de la voz y de su silencio basta para contradecir a quien reduzca el teatro a su literatura. En el escenario se expone inmediatamente algo irreducible a aquello que en el texto puede leerse. Se exponen el hablar y el callar como acciones radicales de la existencia humana. Cuando un actor pronuncia palabras, no solo nos ofrece lo que estas significan, sino, también y antes, el hablar mismo. Entre los sonidos del mundo —el de la lluvia y el fuego, el del agua que hierve, el de los pájaros, el de las máquinas...— hay el de la voz humana. Y el de su silencio.

Si el escenario está en silencio, el espectador desea o teme que la voz de un actor lo rompa. Si, por fin, un actor habla, antes que una frase con significado, aparecerá una voz humana, que el espec-

tador atento recibirá como un milagro. Cuando el escenario vuelva a enmudecer, quizá resuene en ese espectador algo de lo que allí ha sido dicho o callado. Es el silencio más importante: el del espectador. Porque en el teatro se hace el silencio para que el espectador oiga no solo las palabras y los silencios que vienen del escenario, sino también las palabras y los silencios de su propia vida y de vidas que podría vivir. En el teatro, arte del desdoblamiento, también el espectador se escinde entre quien es y sus otros.

El teatro es arte del desdoblamiento porque el escenario todo lo convierte en signo. Todo es en él, inmediatamente, metáfora. También el silencio, que dice separación, soledad, fortaleza, secreto, vacío o plenitud.

Al pensar sobre ello, reparo en que mi trabajo como dramaturgo ha consistido en poco más que intentos de construir silencios. El del hombre estatua; el de quien no habla porque es todo escucha; el del artista enmudecido por el censor; el del niño invadido por la palabrería de los adultos; el del deprimido; el de los mapas que, dando a ver unas cosas, ocultan otras¹²; el de la Europa que asistió muda al asesinato de sus judíos y que traté en una obra cuya parte central se titula «Así será el silencio de la paz»; el de la subversión mística, a la que me acerqué en otra pieza en la que un personaje afirma: «No podemos hablar de lo único que importa. No en esta lengua. Querríamos llegar al borde de esta lengua y saltar y hablar desde el otro lado. Pero al otro lado, para nosotros solo hay silencio»; a lo que su interlocutora replica: «La lengua, en pedazos, se niega a dar palabras. Solo da gemidos, porque más no puede. La lengua está en pedazos y es solo el amor el que habla».

Nada más citaré esta tarde de esos intentos míos, habiendo en la historia de la literatura dramática tantos silencios logrados

que antes debería mencionar. Pero sí voy a compartir un par de experiencias, creo que significativas, de mi trabajo como director.

La primera se refiere al montaje que, con mi compañía La Loca de la Casa, hice de *La lengua en pedazos*. El espectáculo comenzaba en un oscuro sobre el que se oían golpes de cuchillo contra madera. Al abrirse la luz, veíamos a una mujer que, cortando cebolla, creaba ese monótono sonido. Poco después, un hombre entraba en escena y la actriz, sabiéndose observada, interrumpía su acción. Pasaban unos segundos antes de que el recién llegado, por fin, rompiese a hablar. Ese tiempo sin palabras era, pensábamos, valioso. Sin embargo, durante él, en cierta función, el espectador a mi izquierda no dejaba de conversar con su otro vecino, por lo que yo lo miré llevando un dedo a mis labios. Él, ofendido, me replicó con furia: «¿Por qué me manda usted callar? ¿No ve que todavía no están hablando?». Por suerte, los actores empezaron a hacerlo y ya no se oyeron más voces que las suyas¹³.

El segundo montaje que quiero mencionar es el de *Reikiavik*, obra a la que di por título el nombre de una ciudad donde, según asegura uno de sus personajes, hay un silencio como no se escucha en ningún otro lugar del mundo, silencio de ajedrez, silencio para la memoria y la imaginación. Al ponerla en escena, construimos un sonido y un gesto que asociamos, en su primera aparición, a la palabra *silencio*, de modo que al reaparecer, ya sin compañía de la palabra, gesto y sonido evocasen lo que ella nombra. Sabiendo que en la sala teatral, como en el mundo, es imposible asegurar el silencio, construimos, junto a un gesto, un sonido que, paradójicamente, lo representase¹⁴. Pero ¿acaso no constituye la propia palabra *silencio*, pronunciada, una formidable paradoja?¹⁵

También es paradójico lo que ahora intentaré: pronunciar palabras a fin de compartir memoria de silencios a los que asistí como espectador o que imaginé como lector. Silencios nacidos en esta lengua o en lenguas ajenas que han hecho crecer la nuestra gracias al a menudo silenciado trabajo del traductor. No aspiro a proponer nada parecido a un inventario, sino solo a recordar momentos en que el teatro me puso ante el drama del silencio. Al tratarse de momentos que vienen de distintas épocas, quizá este viaje exponga algo sobre la temporalidad de la cosa silencio y dé a pensar sobre nuestro propio tiempo, de tanto ruido y tantos silenciados.

Los griegos ya exploraron las formas fundamentales del silencio. No solo, desde luego, en su teatro. Pienso en aquellos versos del canto III de la *Iliada* donde Homero relata que, la víspera del combate, solo los príncipes hablan, mientras los soldados no parecen tener voz en el pecho. Pero es la tragedia con la que el silencio guarda una relación esencial. Resulta fascinante que el primer trágico, Esquilo, presentase en su perdida *Níobe* a la inconsolable protagonista, antes de volverse piedra, en silencio durante buena parte de la obra. Desgraciadamente, solo lo sabemos por la burla que de ello hizo Aristófanes¹⁶. Sí hemos podido leer y ver los silencios de Tiresias ante Edipo —aquel calla la verdad que este ansiosamente busca— y de Hipólito ante Teseo —aquel calla la verdad que podría librarlo del castigo—. Y merecería por sí solo un discurso el silencio de los mensajeros antes de transmitir las noticias de que son portadores, casi siempre terribles. Ese ya aparece en la más antigua tragedia que conservamos, *Los persas*, cuando Esquilo hace llegar a la corte a un hombre que viene del campo de batalla. Ahí se encuentran dos silencios: el expectante de los que anhelan recibir un relato de victoria y el del testigo que

vacilará antes de relatar la derrota, esto es, el colapso del mundo de quienes esperan su palabra¹⁷.

No hay tragedia sin silencio, pero en ninguna este ocupa el centro como en *Antígona*, donde se representa el antagonismo entre la voz del tirano y todas las demás, cuyo rumor la heroína dará a oír a costa de su vida. Por eso, la escena más reveladora sobre el sentido de la pieza es una en la que su protagonista no aparece: el encuentro de Creonte y Hemón. Se trata de un diálogo en que cada palabra es agónica, palabra de combate, y donde el lenguaje es medio y objeto del conflicto; el cual plantea Creonte cuando ve acercarse al menor de sus hijos y prometido de Antígona, condenada a muerte por haber enterrado a su hermano Polinices y —esto es esencial— haber dado publicidad a ese acto. La voluntad de Antígona de airear el desafío se percibía desde la primera escena, cuando, al rogarle su hermana Ismene que al menos mantuviese oculta su intención, ella replicaba que quería propagarla. Más tarde, Antígona dirá al propio Creonte que quienes lo rodean expresarían su acuerdo con ella si el miedo no les cerrara la boca. Conviene retener todo eso al imaginar a Hemón acercándose a Creonte. Antes de que aquel diga nada, este le advierte que su decisión sobre Antígona es definitiva y que, como hijo y como súbdito, está obligado a amarlo incondicionalmente, haga lo que haga. Pero en el extraordinario intercambio que luego Sófocles nos entrega, réplica a réplica, Hemón irá ganando posiciones de lengua frente a quien proclama que discrepar de él es atentar contra el orden de la ciudad. Hemón, en cuya voz empieza a realizarse el proyecto político de Antígona, se aparta en cada frase un poco más de Creonte, hasta afirmar que, por muy sabio que sea el señor de los tebanos, también otro puede decir algo razonable que él, preci-

samente por ser quien es, no oye. «Porque tu rostro», dice Hemón a Creonte, «atemoriza al hombre del pueblo cuando se trata de razonamientos que no te gustaría escuchar. A mí, en cambio, me es posible oír en la sombra cómo la ciudad llora a esa muchacha». Hay, le revela Hemón, un «secreto rumor que se va extendiendo», una opinión que, distinta de la suya, sostiene el pueblo. Cuando el padre dé por acabado el encuentro, el hijo replicará: «¿Quieres hablar y no escuchar nada mientras hablas?». Será él quien diga la última palabra y, volviendo la espalda al tirano, se alejará dejando dicho lo dicho. Creonte no lo verá más hasta hallarlo, en la tumba de Antígona, quitándose la vida. La noticia de esa muerte traerá la de Eurídice, madre de Hemón. Entonces, quien tanto habló sabrá que ha errado y que su destino es el silencio. El personaje trágico —Creonte lo es tanto como Antígona— llega a un lugar donde la palabra que usaba ya no le sirve¹⁸.

Cuando Benjamin ve en un mudo pelear con la muerte la marca definitoria del personaje trágico —lo que le hace descartar como tal a Sócrates, quien murió hablando (hablando, precisamente, de la inmortalidad)—, piensa en el silencio ante el propio final¹⁹. El de Creonte lo es ante el de alguien a quien debería haber protegido y ha destruido. Es el de Teseo, el de Jasón, el de Níobe al ver sin vida a sus hijos. Ese callar, que expresa un sufrimiento indecible, es también, me parece, el del grito mudo de Madre Coraje. No calla, en cambio, ante el cadáver de Adela, Bernarda Alba, tirana de su casa. «Silencio» es la primera palabra que le habíamos oído pronunciar. También es la última²⁰.

Bastaría recorrer el teatro lorquiano para encontrar modos muy diferentes de decir «Silencio» y de hacer silencio. Pero este nunca tiene más valor que en aquella obra cuya primera acotación

enuncia que «un gran silencio umbroso se extiende por la casa» y en cuyo último acto, dice Federico, «al levantarse el telón hay un gran silencio interrumpido por el ruido de platos y cubiertos». Entre ambos momentos viviremos aquel en que «las hermanas todas están en pie en medio de un embarazoso silencio» y ese otro donde domina «un silencio traspasado por el sol». Y ocurrirá que, cuando Adela se suicide convencida de que Pepe el Romano ha sido asesinado por Bernarda, esta ordenará vestirla como si fuese doncella y prohibirá los llantos. «¡Nadie dirá nada!», ordena. «¡A callar he dicho!», insiste. «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen», impone. «¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!». Bernarda no ha dejado de exigirlo desde que entró en escena, pero este «Silencio» final se dirige, también y sobre todo, hacia sí misma: es sobre todo a sí misma a quien Bernarda prohíbe decir el dolor. Ese «Silencio» expresa la enajenación de la tirana, que nada ha aprendido y cuya intransigencia no cede ni a la vista de su hija muerta.

A lo largo de la obra, solo vemos a Bernarda dichosa cuando la casa está en silencio. Lo que este acalla es la expresión del deseo, del que la casa está lleno. La vieja Poncia se lo hace comprender a otra criada poco antes de la catástrofe: «¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto». Bernarda ha hecho de la casa cárcel: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle». Esas palabras establecen no solo el antagonismo de Bernarda frente a sus hijas, sino el de cada una de ellas frente a las demás, pues todas desearán al único varón que puede acercarse a las ventanas. Hay un tercer antagonismo, fundamental: el que se establece entre la casa y un pueblo que no consiente que una mujer pueda de-

sear. «Silencio» significa «No se sepa que aquí se desea». Federico entrega el título de la obra a ese lugar en que la expresión del deseo está prohibida. Las hijas de Bernarda solo hablan de lo que les importa en su ausencia y en voz baja, sabiéndola al acecho —«Chiss... ¡Que nos va a oír!»—, así como ella siente siempre acechada su fortaleza —«¡Qué escándalo es este en mi casa y con el silencio del peso del calor! ¡Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques!».

El que Bernarda impone en su casa, silencio de sangre, es un silencio antiguo. Viene de la vieja tragedia. Procede de aquel que en Tebas dicta Creonte y que una muchacha desafía anunciando, al precio de su vida, una comunidad en la que no solo el tirano hable. Hay en el diálogo de Hemón con su padre réplicas que podrían haberse pronunciado en la casa de Bernarda, y Adela tiene gesto de Antígona cuando rompe el bastón de la dominadora y proclama: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!». Pero nadie en la casa expresa mejor lo eterno trágico que Martirio, otra de las hijas, al exclamar: «Las cosas se repiten. Yo veo que todo es una terrible repetición». Lo dice como si la vida hubiese de someterse a una ley cuyo origen no se recuerda y que solo manifiesta su poder, letal, cuando alguien imagina transgredirla.

Hay en todo caso una idea, poderosamente teatral, que vincula los poemas de Sófocles y Lorca: el poder no necesita pedir silencio; su mera presencia hace callar. Ensimismado, él vive en la ilusión de que no hay otra voz. Cuando esta se dé a oír, él blandirá la espada. El soliloquio del poder derrama sangre.

La imagen de una persona cuya presencia enmudece me lleva al comienzo de *Carta al padre*: «No hace mucho me preguntaste por qué afirmo tenerte miedo. Como de costumbre, no supe

qué responderte, en parte precisamente a causa del miedo que te tengo»²¹. Si yo pusiese en escena la carta de Kafka —según el cual también guardaron silencio las astutas sirenas al paso de Ulises, quien, tapándose los oídos, creyó o fingió creer que cantaban—, daría a ver a ese padre cuyo mero estar ahí inhibe la voz del hijo. Ese sordo «estar ahí» del poderoso es fundamental en *Antígona*, en *La casa de Bernarda Alba* y en otras muchas obras construidas sobre el par «prohibición/desobediencia», que constituye, en el escenario como en la vida, un desencadenante básico de acción. Basta que se trace una frontera para que aparezca el deseo de cruzarla. Basta que un ser humano quite a otro la palabra —«quitar la palabra», qué terrible expresión— para que el silenciado quiera hablar. Pronunciada para reprimirla, «Silencio» provoca deseo de palabra.

La expropiación de la palabra por el poder es el tema político fundamental del teatro en cualquier tiempo. Pero el poder que silencia no siempre tiene rostro y nombre como en las tragedias de Sófocles y Lorca. Al escribir esto pienso, antes que en ningún otro personaje, en el pequeño Woyzeck, protagonista de la obra homónima que hace casi dos siglos nos entregó Büchner. ¿Qué calla a Woyzeck y qué calla Woyzeck? Él morirá sin saberlo. Separado de todo poder, ni siquiera es capaz de nombrarlo, por lo que su debilidad se le vuelve misterio y destino. «Si yo supiera hablar como los señores...», dice anhelante²². ¿Qué le ha impedido acceder a esa lengua? Haber sido tratado siempre como mero cuerpo, como vida desnuda sin derecho a cuidado ni a escuela ni a pronunciar un juicio. La marginación de Woyzeck comienza en su separación de una palabra que le permita hablar consigo. *Woyzeck* es la tragedia de un ser humano que, apartado de la palabra,

lo está del mundo y de sí mismo. Su «Si yo supiera hablar como los señores...» expresa el anhelo de un orden absolutamente otro.

Por distintas razones, *Woyzeck* es obra clave en la historia del teatro. Una de ellas es esa incapacidad de decirse de su protagonista. La brecha entre el ser humano y su palabra es fundamental en el teatro de los últimos siglos, y *Woyzeck* antecede a muchos personajes que se encuentran con límites invencibles para expresar lo que piensan, sienten y desean, si es que tienen deseos, sentimientos o pensamientos. Personajes silentes o balbuceantes, o charlatanes al otro lado de cuya palabrería hay un mundo opaco para el espectador y quizá también para sí mismos.

A fin de pensar esa opacidad, me es útil dar un salto atrás, a los escenarios del teatro áureo, y atender al procedimiento del aparte, en que se finge que lo que un actor confía al espectador los otros actores no lo oyen. Durante el aparte, la acción se concentra en la conciencia de un personaje que, al tiempo, calla y habla.

Tal desdoblamiento alcanza una complejidad magistral en la tercera jornada de *La vida es sueño*²³, en que Calderón entrega a Segismundo un aparte con envergadura de soliloquio. Rosaura ha puesto en manos del príncipe la restitución de su honor. Él calla ante la dama, quien no entiende ese callar: «Señor, ¿pues así te ausentas? / Pues ni una palabra sola / no te debe mi cuidado, / no merece mi congoja?». «Ni una palabra sola» oye Rosaura, aunque Segismundo pronuncie muchas, repartidas en setenta y un octosílabos. Esos versos no son para ella, sino para el espectador, con quien Segismundo se relaciona en otro plano. Lo que para Rosaura es hermético silencio se abre a la asamblea en una de las más intensas representaciones jamás logradas de una conciencia escindida. Segismundo vacila entre poseer a Rosaura y darle lo

que, en justicia, reclama. El espectador asiste al combate entre las partes del yo hasta que se impone sobre el deseo el argumento moral. Ello convierte este aparte en momento decisivo de la humanización del monstruo. Quien fue «compuesto de hombre y fiera», quien arrojó a otro por la ventana simplemente porque podía hacerlo, quien no reconocía ningún límite renuncia ahora a lo que más quiere porque así se lo exige una idea de justicia. Todo eso encierra el silencio de Segismundo ante Rosaura.

Otro silencio inolvidable, este de Rosaura ante Segismundo, había marcado, en la jornada intermedia, el segundo encuentro de los dos personajes, maravillosa miniatura barroca. Segismundo cree haber visto antes la belleza de Rosaura, pero no puede reconocerla porque cuando la vio al principio de la obra ella vestía de hombre. Tampoco Rosaura sabe ante quién está, porque ¿cómo podría ser aquel que vio en oscura prisión y cubierto de pieles el mismo que ahora se le aparece de príncipe en palacio? Inseguro de si vive o sueña, Segismundo le pregunta: «¿Quién eres, mujer bella?», y pronuncia un elogio de su hermosura. Rosaura, que, como sabe el espectador, no puede entregarse al príncipe porque ya lo hizo a otro hombre, le contesta con cuatro versos que lo sumen aún más en el desconcierto: «Tu favor reverencio. / Respóndate, retórico, el silencio; / cuando tan torpe la razón se halla, / mejor habla, señor, quien mejor calla»²⁴.

Un príncipe que fue fiera se encuentra con una mujer que antes se le había presentado como hombre. Todo en Calderón es doble, porque cada cosa contiene su contrario. También el silencio, que puede ser retórico. A la retórica del silencio dedicará, casi treinta años después de la primera redacción de *La vida es sueño*, el poema *Psalle et sile*, esto es, *Canta y calla*²⁵. Si en el bachillerato

aprendí el *taceo/tacere* como expresión latina del callar, no llegué al *sileo/silere*, que comparte raíz con *silentium* y me hace pensar en el *schweigen* alemán, el cual vale para nombrar tanto el silencio como la acción de guardarlo²⁶. El caso es que sobre aquella frase, grabada en la verja del coro de la catedral de Toledo, levanta una exhortación al silencio quien tantas palabras escribió para decir en voz alta. En este momento sacerdote además de dramaturgo, el asunto que trata está probablemente ligado a tensiones de su cotidiano vivir. El doble imperativo, «Canta y calla», hace que sienta «suspendida el alma». La de la suspensión del alma es imagen recurrente en los soliloquios calderonianos, y podríamos imaginar al poeta soliloquiando estos versos junto a una verja de atrezo. Si ante Rosaura el alma de Segismundo queda suspensa entre movimientos incompatibles, la de Calderón lo está ante un precepto que exige acciones «imposibles de que a un tiempo / pueda el coro ejecutarlas», cual parecen serlo cantar y callar. Ello lo empuja a una meditación en que casi repite la fórmula de Kempis cuando afirma que «a nadie pesó de haber callado / y a muchos les pesó de haber hablado», y en la que no faltan comentarios sobre la insuficiencia o la mendacidad de las palabras ni alusiones a prestigiosas sociedades de silenciosos. Pero más importante es que, cree Calderón, «el idioma de Dios es el silencio». En la primera jornada de la creación, recuerda, «gran silencio había». ¿Condena aquel silencio original a cada voz a ser no más que un momento de la caída? Más bien impone una exigencia a quien ose despegar los labios, que, antes de hacerlo, habría de recordar el principio «O calla, o algo di que mejor que callar sea». Cuando esto sucede, descubre Calderón, «cuánto se aman / silencio y voz», porque «no rompe el silencio el que a propósito habla», lo que el poeta entien-

de desde su credo cristiano. Asimismo, para «hablar en silencio» basta acudir a la llamada de Jesús. Dos versos resumen la solución calderoniana: «Callar, la mente en Dios, hablando puede / quien puede, en Dios la mente, hablar callando». De lo que se trata es de que la conciencia permanezca en oración. Así, el precepto que une cantar y callar contiene, a ojos de Calderón, un plan de vida.

Las palabras de Segismundo que para Rosaura son silencio representan un combate en que el orar se impone. Que el espectador pueda oírlos corresponde a la transparencia que dominó la construcción del personaje en un tiempo del teatro. A apartes y soliloquios subyace el supuesto de que existe algo así como la conciencia, a la que el espectador puede asomarse. Ello es vedado por un teatro en que son fundamentales los silencios opacos; un teatro en que la conciencia del personaje se oculta porque el autor no quiere mostrarla o porque él mismo no tiene acceso a ella o porque se duda que tal cosa, la conciencia, exista.

La opacidad del personaje, para los otros y para el espectador, es rasgo central en la culminación y crisis del drama. Al expresarme así, acepto el concepto de drama que propone Szondi, quien entiende esa forma como un hallazgo del Renacimiento en que el diálogo, concebido como imagen de la relación interpersonal, constituye el núcleo de la obra²⁷. Si la confianza en el diálogo lo es en la capacidad de los seres humanos para crearnos mutuamente por medio de las palabras, la extensión del silencio en los escenarios es signo de la pérdida de esa confianza. Atraviesa creaciones en cuyo centro está lo que no sabemos, lo que nunca sabremos, sobre lo que pasa en la cabeza de los personajes.

Si en la escena de Rosaura y Segismundo de la tercera jornada tachásemos el largo aparte de modo que el espectador ignorase

tanto como la dama lo que el príncipe discurre, nos acercáramos a la situación que examina Strindberg en *La más fuerte*, pieza en que un personaje cede a otro toda la palabra²⁸. Strindberg los llama, como si de incógnitas se tratara, Señora X y Señora Y. Para la segunda escribe una partitura de acciones físicas que son reacciones a las palabras de la primera, la cual llega a exclamar: «¿Y por qué estás siempre callada, callada y callada como una muerta? Fíjate que yo al principio pensé que era un signo de fuerza. ¡Pero probablemente es que no tienes nada que decir! [...] ¡Porque ni siquiera eres capaz de pensar en nada!». Será el espectador el que decida quién, la que habla o la que nada dice, es la más fuerte.

Antes que Strindberg, Dostoievski había escrito otro combate en que uno de los contendientes renuncia a la palabra. No concebido para el teatro, contiene una intensísima teatralidad. Me refiero al relato del Gran Inquisidor, incluido en *Los hermanos Karamázov*²⁹. El relato, que a su vez cita el evangélico de las tentaciones de Cristo en el desierto —la retirada al desierto es, por cierto, una entrada en el silencio—, está constituido por un discurso y un callar. Aquel lo pronuncia el Gran Inquisidor ante un solo oyente, Cristo, el cual, habiendo reaparecido en Sevilla en el siglo xvi, se halla preso en una celda del Santo Oficio. Frente al mensaje del nazareno, que renunció al poder temporal y abrió a quienes eligieran seguirlo un camino duro e incierto, el clérigo presume de sostener un orden que ofrece a cuerpos y a espíritus seguridad a cambio de servidumbre. El discurso, que concluye en un «dixit», ha sido leído como profético de las ideologías totalitarias del siglo xx. Pero el lector no puede sentirse más interpelado por el río verbal del clérigo que por el tenaz callar de su prisionero; el cual, al ser sentenciado a morir en la hoguera, responde no con palabras

sino con un gesto: un beso en los labios. Cuando mi maestro Reyes Mate me animó a adaptar para el escenario el relato de Dostoievski, tuve que preguntarme qué podía sumarse a tan genial fantasía literaria³⁰. Me respondí que el teatro podía dar a ver esos cuerpos que comparten las sombras de la celda, podía dar a oír en asamblea el poderoso discurso y podía, sobre todo, dar a sentir ese silencio que resulta insoportable al Inquisidor, el cual desea que su cautivo diga algo, aunque sea «amargo y terrible». Vencido por un callar que «quema el corazón», el Inquisidor abre la puerta y dice: «Vete y no vuelvas más». Y entonces llega un nuevo silencio, el que rodea al Inquisidor cuando se queda solo en la celda.

Otro gigante ruso hizo, poco después, de lo no dicho el centro de su obra. Pienso, para empezar, en lo que Chéjov calla, fundamental, como en sus narraciones, en sus piezas dramáticas³¹. En estas, lo que se suele tener por lo teatral es expulsado a extraescena o a entreacto. Así ocurre en la elipsis que separa los últimos actos de *La gaviota*. Al final del tercero vemos a Nina llena de ilusión por la nueva vida que la espera en Moscú. El cuarto sucede dos años después, en la misma casa de campo. Allí está otra vez la muchacha, ahora un ser sin esperanza. Chéjov no nos muestra lo sucedido en Moscú y solo nos informa de la vida de Nina durante ese tiempo fatal con un puñado de frases que antes acrecientan que satisfacen nuestro deseo de saber.

Pero si Chéjov calla, no menos lo hacen sus personajes. A menudo, lo importante ha de buscarse en aquello que no aciertan o no se atreven a decir, además de en lo que dicen sin que nadie los entienda. No solo callan cuando se lo ordena la frecuente aco-tación «Pausa», sino en tantas situaciones en que su hablar es poco más que emitir golpes de aire, como en la escena de la lotería de *La*

gaviota, en que las voces, entregadas a decir números y banalidades, no se oponen al silencio, lo camuflan. Entre muchas palabras, en los dramas de Chéjov las más importantes aparecen, si el espectador está atento para escucharlas, en el espacio entre las réplicas.

Cuántas palabras silenciadas hay bajo las de despedida de Varia y Lopajin en *El jardín de los cerezos*. Probablemente no van a verse nunca más. ¿Por qué, en vez de decir «Quiero vivir contigo», frase que parece rondar sus cabezas y que podría acercarlos a la existencia que anhelan, hablan del frío y de un termómetro roto? Otros hablan sin apenas esperanza de hacerse entender, como Nina cuando, tras intentarlo, exclama, para cerrar lo dicho como tachándolo: «No es eso»³². Otros se quejan de no tener interlocutor, como Charlotta en *El jardín*: «Me gustaría hablar de tantas cosas... Pero no tengo con quien... [...] No hay nadie con quien hablar»³³. Quizá no haya escena que exprese mejor la incomunicación chejoviana que el diálogo que sostienen en *Las tres hermanas* Andréi y Ferapont. Solo la sordera de este anima a aquel a hablar sinceramente sobre sus sueños frustrados. Cuando Ferapont le recuerda que oye mal, Andréi replica: «Es que si tuvieras buen oído, quizá no hablara contigo. Necesito hablar con alguien, pero mi mujer no me comprende, y a mis hermanas las temo, no sé por qué. Temo que se burlen de mí, que me pongan en vergüenza...». Luego añade palabras muy semejantes a las de Charlotta: «Aquí conoces a todo el mundo, todos te conocen a ti, y sin embargo eres un extraño, extraño... Sí, te sientes extraño y solitario»³⁴. A lo que Ferapont responde que han tendido un cable de un extremo a otro de Moscú.

Taciturnos o parlanchines, los personajes de Chéjov están en silencio. Sus palabras expresan soledad en medio de los otros,

que se hallan aquí pero infinitamente lejos. Viven entre el ya no y el todavía no, y en ese lugar no pueden encontrarse. Szondi afirma que los diálogos chejovianos son monólogos disfrazados de réplicas. Yo prefiero llamarlos soliloquios, por el carácter introspectivo, que él subraya, de esos actos de habla. En el trenzado de discursos entre los que no hay intercambio, se expresa, con apariencia de diálogo, la negación de este.

Chéjov nos conduce así al territorio cuyos límites explora Beckett, una de cuyas criaturas podría ser el sordo Ferapont³⁵. En el teatro beckettiano, el diálogo es desplazado por su parodia, y el escenario se puebla de seres silentes y de charlatanes que nada dicen. La contigüidad de silencio y hemorragia verbal es constitutiva de una escritura que desconfía de la palabra. Esa desconfianza está en el centro del proyecto de quien, mucho antes de *Esperando a Godot* y *Acto sin palabras*, escribía: «Mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él». La meta de un escritor debería ser ahora, no resultando posible eliminar de un golpe la lengua, «abrir en ella un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse»³⁶. De momento, habría de conformarse con una burla de la palabra que acaso dejase percibir «un susurro de esa música última o de ese definitivo silencio que subyace a Todo». No tiene nada de asombroso que tan paradójico programa de escritura hallara en el escenario el campo natural de ejecución y fracaso. El teatro de Beckett, que es, sistemáticamente, parodia —y, por tanto, crítica y homenaje, destrucción y celebración—, si da voz al personaje es para exponer la inutilidad de decir. Quizá también —así lo creía Adorno³⁷— para que el espectador reconozca, asustado, su propia forma de hablar.

Estoy entre los seguidores de Beckett que no creen, sin embargo, que haya llegado el final de la partida. El recelo hacia la palabra, constante al menos desde *Gorgias* de Platón, no es más imbatible que la esperanza en ella ni que las ganas de hablar por el mero placer de hacerlo. Y aquí se me viene a la cabeza la imagen del sufrido Sancho en Sierra Morena, cuando, no pudiendo soportar el silencio que su caballero le ha impuesto, pone en voz sus ganas de volver a casa, donde podrá departir con mujer e hijos. «Porque querer vuestra merced», protesta Sancho, «que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida». A Sancho le parece demasiado pedir que uno, además de pasar penalidades, se haya «de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo»³⁸.

Sancho me avisa de que debo cerrar el pico, aunque haya tantos grandes silencios pendientes de recuerdo. Pero no puedo irme sin citar las últimas palabras del personaje que, calavera en mano, se ha convertido en símbolo universal del teatro. «El resto es silencio»³⁹. Nunca he sabido qué es ese resto que, antes de morir, Hamlet iguala al silencio. ¿Habla de su propio silencio o del silencio del mundo? ¿Se refiere al de los espacios infinitos que aterrará a Pascal⁴⁰ o nos advierte de que sobre lo que no se puede hablar mejor es callarse, como siglos después hará Wittgenstein en la última sentencia del *Tractatus*?⁴¹

No sé. Infectado de melancolía hamletiana, podría acabar el discurso diciendo que sobre el silencio mejor es guardarlo. En realidad, conforme lo escribía, igual que esta tarde al pronunciarlo, se me iba haciendo evidente que el asunto elegido era excesivo para mí. Una palabra cuya enormidad, como la de la ballena blanca, me haría callar.

La imagen de la ballena blanca me pone ante esa forma temida de silencio que en la jerga teatral llamamos «un blanco»⁴². Aparece de pronto, cuando un actor no recuerda qué le toca decir. Segundos de silencio imprevisto son vividos en el escenario como una eternidad. ¿Recordará al fin el desmemoriado? ¿Inventará algo para cubrir el hueco? ¿Tendrá otro actor que salir al rescate? Está en juego que todo quede en un incidente del que luego reírse o en una catástrofe que arruine la representación. Pero el blanco también puede ser una oportunidad para que, al perderse algo que se fijó en los ensayos —que en alguna lengua llaman «repeticiones»—, surja lo inesperado. Como en la vida misma, en cuyos blancos el no saber seguir puede ser ocasión de que aparezca aquello que no es repetición de una vida anterior.

Yo siento ahora tentación de fingir un blanco. Tentación de fingir que he olvidado lo que nunca he sabido. Pero más vale que simplemente me calle. No abusaré más de la vanidad de la palabra y de su paciencia. Es momento de liberarles de su silencio y de guardarlo. Muchas gracias.

NOTAS

¹ Carlos Bousoño, *Selección de mis versos*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 19.

² Carlos Bousoño, *Primavera de la muerte. Poesías completas 1945-1988*, Madrid: Tusquets, 1998, p. 394.

³ *Ibid.*, pp. 229-231.

⁴ Desde que di a conocer el asunto de mi discurso, distintas personas me han hecho sugerencias de gran interés que solo en parte he sabido aprovechar. Entre otros, además de los que luego mencionaré, Enzo Corman, Antonio Gonçalves, Arnaldo Liberman, Diana Luque, Felicísimo Martínez, Pablo Messiez, Santiago Muñoz Machado, Enrico Di Pastena, Mario Pedrazuela, María Ángeles Pérez, Álvaro Pombo, Carlos Rod, Agustín Serrano de Haro, Luis de Tavira, Emilio Torné, Miguel Valentín y Darío Villanueva.

⁵ También, desde luego, por escritores de cine. El silencio es fundamental en las obras de cineastas como Dreyer, Ozu o Bergman, marcadas por una intensa teatralidad.

⁶ Carlos Thiebaut: «Daño y silencio» en *Los silencios de la guerra*, M. V. Uribe y C. de Gamboa (eds.), Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 219-254.

⁷ Acerca del silencio me escribe Rosa Navarro Durán que «sobre él se dicen las palabras, al igual que sobre el papel en blanco se escriben».

⁸ Moisés García, en el Instituto Joaquín Turina de Madrid.

⁹ *Silencio* es también el título que Cage dio a la primera reunión de sus lecciones y escritos. John Cage, *Silencio*, Madrid: Árdora (trad. María Pedraza).

¹⁰ Debo a mi amigo Adolfo Quirós, matemático y maestro de matemáticos, haber conocido esta matemática del silencio.

¹¹ Patrick Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós, 1998, pp. 420-422 (trad. Jaume Melendres).

¹² «El silencio de los mapas» fue el título de una de las secciones de *Cartografías de lo desconocido*, exposición de la Biblioteca Nacional de España comisariada por Juan Pimentel y Sandra Sáenz-López Pérez. *Cartografías de lo desconocido*, Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 155-179.

¹³ Clara Sanchis y Pedro Miguel Martínez son los actores a los que me refiero.

¹⁴ El sonido lo construyó el músico Mariano García. El gesto, los actores Daniel Albaladejo, Elena Rayos y César Sarachu.

¹⁵ Escribe Wisława Szymborska en *Las tres palabras más extrañas*: «Cuando pronuncio la palabra Futuro, / la primera sílaba pertenece ya al pasado. / Cuando pronuncio la palabra Silencio, / lo destruyo. / Cuando pronuncio la palabra Nada, / creo algo que no cabe en ninguna existencia». En *Poesía no completa*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002 (ed. y trad. de Gerardo Beltrán y Abel A Murcia).

¹⁶ Aristófanes, «Las ranas», en *Las nubes. Las ranas. Pluto*, Madrid: Cátedra, 2006, p. 170 (trad. Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos).

¹⁷ Juan Gil llamó mi atención sobre el silencio de Níobe. Carlos García Gual, sobre el de Tiresias, así como sobre el de Prometeo cuando, encadenado, se queda solo.

¹⁸ Sófocles, «Antígona», en *Tragedias completas*, Barcelona: Bruguera, 1988, pp. 139-179, especialmente 159-163 (trad. Julio Pallí Bonet).

¹⁹ Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», en *Obras*, libro I, vol. I, Madrid: Adaba, 2006, pp. 323-325 (trad. Alfredo Brotons Muñoz).

²⁰ Federico García Lorca, «La casa de Bernarda Alba», en *Obras completas II. Teatro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 581-634 (ed. Miguel García Posada).

²¹ Franz Kafka, «Carta al padre», en *Obras completas II*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 803-855 (trad. Joan Parra Contreras).

²² La expresión que utiliza Büchner es *vornehm reden*. La cito aquí en la traducción que me sugiere Miguel Sáenz, y no en la versión que escribí para la puesta en escena de Gerardo Vera. Georg Büchner, *Woyzeck*, Madrid: Centro Dramático Nacional, 2011 (versión de Juan Mayorga).

²³ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra, 2011, p. 189-192 (ed. Ciriaco Morón).

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ Pere Gimferrer me dio noticia de él y otros académicos me han ayudado a leerlo. Pedro Calderón de la Barca, *Psalle et Sile. Homenaje a Calderón en el IV centenario de su nacimiento*. (Estudio preliminar de Víctor García de la Concha), Madrid: Biblioteca Nacional, 2000, p. 251 (ed. Martín de Riquer). José Manuel Blecuá: «El poema *Psalle et Sile* de Calderón», *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, n.º 370, 1981, pp. 29-30. Aurora Egido Martínez: «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, vol. 88, n.º 1-2, pp. 114-117. Egido es también autora de «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares», *Voz y Letra* VII, 1995, pp. 5-23; *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza, 1996; *El águila y la tela. Estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Madrid: José J. de Olañeta, 2010.

²⁶Tuve la suerte de ser alumno, en el Instituto Ramiro de Maeztu, de Francisco Torrent, maestro de latinistas.

²⁷Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994 (trad. Javier Orduña).

²⁸August Strindberg, «La más fuerte», en *Teatro escogido*, Madrid: Alianza, 1999, pp. 205-211 (trad. Francisco J. Uriz).

²⁹Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*, Barcelona: Planeta, 1988, pp. 310-334 (trad. Augusto Vidal).

³⁰La adaptación se representó el 23 de mayo de 2005, en el Real Monasterio de Santo Tomás (Ávila), con dirección de Guillermo Heras. Fiódor Dostoievski, *El gran inquisidor* (adaptación de Juan Mayorga), en *La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a La leyenda del gran inquisidor de F. Dostoievski*, Barcelona: Anthropos, 2006, pp. 127-140.

³¹Antón Chéjov, *La gaviota; El tío Vania; Las tres hermanas; El jardín de los cerezos*, Madrid: Cátedra, 1994 (trad. Isabel Vicente).

³²*Ibid.*, p. 154

³³*Ibid.*, p. 331

³⁴*Ibid.*, pp. 248-249

³⁵Con razón ve en él Szondi un anuncio del teatro por venir. Szondi, p. 42.

³⁶En lo que se conoce como *Carta alemana*, dirigida por Beckett a Axel Kaum el 9 de julio de 1937, esto es, quince años antes de *Esperando a Godot*, diecinueve antes de *Acto sin palabras*. Samuel Beckett, *Deseos del hombre. Carta alemana*, Segovia: La Uña Rota, 2004, pp. 31-37 (trad. Miguel Martínez-Lage).

³⁷Theodor W. Adorno, «Intento de entender *Final de partida*», en *Obra completa II*, Madrid: Akal, 2003, pp. 270-310 (trad. Alfredo Brotons Muñoz).

³⁸Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Planeta, 1996, p. 251. (ed. Martín de Riquer).

³⁹William Shakespeare, *Hamlet*, Madrid: Austral, 1994, p. 210 (trad. Ángel-Luis Pujante).

⁴⁰Blaise Pascal, *Pensamientos*, Madrid: Alianza, 1981, p.81 (trad. Joaquín Llansó).

⁴¹Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza, 1981, p. 203 (trad. Enrique Tierno Galván).

⁴²El historiador del teatro Antonio Castro me ha informado de conflictos entre actores que hacían una pausa dramática y apuntadores que pensaban hallarse ante un blanco sobre el que debían intervenir.

Contestación
de la
EXCMA. SRA. D.^a CLARA JANÉS

Señor director, señoras y señores académicos:

El nuevo miembro de la Real Academia Española que recibimos hoy, don Juan Mayorga, manifestaba, al final de su discurso, que le asaltaba una duda respecto a las palabras «lo demás es silencio» —en inglés «The rest is silence»—, últimas pronunciadas por Hamlet en la obra de Shakespeare. Sorprendida por tal aseveración, y por si hubiera un posible pliegue en la frase que ocultara algo, acudí a la obra de John Dover Wilson, *What happens in Hamlet*¹ y, por azar, se me abrió por la página 290, que acaba nada menos citando las palabras de Horacio despidiéndose del príncipe de Dinamarca en un momento dado, con la frase: «And flights of angels sing thee to thy rest». A estas palabras, el autor añade las del mismo Hamlet al desaparecer el espíritu de su padre: «Rest, rest, perturbed spirit». Di gracias a los hados que, de entrada, me ponían sobre una curiosa pista: la repetición de la palabra «rest», que quiere decir por una parte «lo demás» y por otra «descanso» en estos adioses. «The rest is silence», «Rest, rest, perturbed spirit», «And flights of angels sing thee to thy rest». La repetición de esta ambivalente palabra, crea, sin duda, un juego

de ecos y, acaso este hecho estaba buscado por el autor de la obra, es decir por William Shakespeare, con la intención de tejer un entramado, una tela de araña en la memoria de los espectadores ante las despedidas.

Pero hoy estamos aquí para llevar a cabo lo contrario. Estamos aquí para dar la bienvenida al autor teatral Juan Mayorga a esta casa —sin duda también llena de ecos, ya que es la casa de las palabras—, la Real Academia Española. Esta casa que se llena de júbilo por el ingreso en ella de quien domina el verbo y sabe transmitirlo de modo que llega directo al corazón, que es el órgano que no solo acoge la palabra, sino que, según nos advertía la *Chāndogya Upanishad*, seis siglos a. C., es donde se forman las palabras. Más cerca de nosotros, María Zambrano describía el acontecimiento de este modo: «El corazón está a punto de romper a hablar, de que su reiterado sonido se articule en esos instantes en que casi se detiene para cobrar aliento. Lo nuevo que en el hombre habita [es] la palabra»².

Palabra y corazón —podríamos decir emoción, en ambos sentidos, provocarla y recibirla, las dos cosas se vinculan al acto teatral.

Pero la palabra nace en el hombre porque está dotado de voz, y, sobre todo porque posee un intelecto. También a la cultura de la India debemos esta frase clarividente que se lee en el *Rig Veda*³: «El intelecto es el más veloz de los pájaros».

Así que palabra, corazón, voz, intelecto... y es evidente que la palabra escrita, la palabra hablada, la palabra pensada no son idénticas. Y no son del mismo modo recibidas. La palabra dicha es más inmediata, puede coger por sorpresa y puede más ágilmente provocar, clavarse en el interior del oyente, aunque para ello recurra a distintos vestuarios y máscaras.

Mayorga es un maestro, no solo en vestir y desnudar la palabra, sino en dotarla de un trayecto, un acompañamiento, y un doble, y de la astucia necesaria para que, una vez dicha, se dirija a despertar aquella otra palabra no formulada, pero no menos inmediata.

Juan Mayorga Ruano nace en Madrid en 1965, en el barrio de Chamberí. Su madre, doña Teresa, haciendo honor a su nombre, sostiene el árbol de la casa, mientras su padre, don Alfredo, es el personaje definitivo cara a su vocación, lo cual nos cuenta él mismo: «Mi padre lee en voz alta. Uno de mis recuerdos infantiles más vivos es el de su voz extendiéndose por la casa desde el lugar en el que él estuviera leyendo. Mientras mi hermano Alfredo y yo jugábamos a las chapas, la voz de mi padre se nos colaba por los oídos transportando el libro que él tuviese entre manos. Mis hermanas Teresa y Cristina comparten ese recuerdo: nuestra casa estaba llena de palabras. [...] A través de la voz de mi padre nuestras cabezas se llenaban de personajes, de imágenes, de ideas. Sin que dejásemos de jugar a las chapas, que era lo que entonces nos tocaba»⁴. Más adelante añade: «Mi padre interpretaba el personaje, le prestaba su voz y, por un rato, se convertía en él»⁵. Unas páginas después recuerda que, en las colonias escolares de verano, los sábados por la noche niños y monitores se reunían a improvisar, y allí captó lo que suponía que uno se transformara en otro, al ver a un compañero imitando a Charlot. Adolescente, empezó a escribir narrativa y poesía y, a los 16 años, en 1981, decidió ser autor dramático tras ver, por un lado, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dirigida e interpretada por José Luis Gómez —«y recuerdo aquella experiencia como hermosa e intensa. Muchas imágenes de esa

puesta en escena me han acompañado hasta hoy»⁶— y, por otro, la obra de Lorca *Doña Rosita la soltera*, dirigida por Jorge Lavelli e interpretada en su papel principal por Nuria Espert: «Queda tan impresionado —se nos dice— que ahorra todas sus propinas para volver a disfrutar del teatro, aprender su carpintería y explorar esta forma de escritura»⁷.

Precoz, sin duda, es desde un principio Juan Mayorga. Nada sabemos de estas propinas ni de otros detalles, ahora bien, en este punto se produce un hecho importante y, en apariencia, paradójico: este muchacho hace COU «orientado a las ingenierías»⁸ y después se licencia en matemáticas (UAM 1988) y a la vez en filosofía (UNED 1988).

Se trata, sin duda, de una mente totalizadora; su impulso inicial ha sido seguir por un lado aquello de lo que no se duda, por su exactitud: los números; y, como contrapartida, aquello que mueve a dudar, aquello que induce a plantearse continuamente preguntas. Es decir, por una parte algo considerado abstracto y cierto, y, por otra, lo propio del hombre, lo cual san Agustín definió con estas dos palabras: *nos interrogantes*. En nuestra mente aparecen, de pronto, los dos elementos de un *symbolon*, cuyas mitades unidas representarían las capacidades fundamentales del ser humano.

Acudo a nuestro compañero, amigo y admirado Emilio Lledó para puntualizar este concepto. En un momento dado de su *Elogio de la infelicidad*, se refiere a un texto de Aristóteles donde se dice: «Hay en la voz símbolos (*symbola*) de lo que siente (*pathemáton*) el alma, y a lo que vemos escrito (*graphómēna*) llega también lo que trasmite la voz (*Peri herme-neías*, I, 16a)»⁹. Hasta aquí, la cita de Aristóteles; y sigue Lledó:

Aristóteles dice que la voz es *symbolon* de lo que pasa en el alma. Pero este *symbolon* tenemos que oírlo y entenderlo en un horizonte de referencias y significados que, en principio, casi no tienen nada que ver con lo que, posteriormente, ha sonado en esa palabra y con los hábitos mentales que la han petrificado.

En un reciente diccionario de la terminología lingüística se dice que símbolo es propiamente un «indicio de conocimiento», un *Erkennungszeichen*, y de una manera más general, se indica que es «cosificación de una idea» (*Verbildlichung einer Idee*), «signo sensible», que nos lleva a otra cosa. Pero Aristóteles va más allá de la obviedad de este significado. El verbo *symbolleîn* significa «juntar», «reunir», incluso «cambiar» (palabras), «explicar», «interpretar». El sustantivo *symbolon* era algo real, un objeto, un trozo de madera, o incluso de metal partido en dos, y cuyas partes se daban a personas diferentes, a algún viajero que al llegar a su destino, entregaba esa mitad, que haría evocar al receptor el otro trozo en manos de una persona amiga¹⁰.

Juntar, reunir, cambiar, explicar, interpretar, todo esto, pues, comporta el *symbolon*; por ello reunir esas dos mitades elegidas por Mayorga parece una ilusión, porque están compuestas de infinitud de elementos no todos accesibles. Sobre las matemáticas, él mismo escribe:

Las Matemáticas han contribuido a mi formación como dramaturgo.

Primero, porque la de las Matemáticas es una escritura de precisión, y así ha de serlo la del teatro: una escritura sin un gramo de grasa. Segundo, porque las Matemáticas y el teatro coinciden en su búsqueda de síntesis significativas: igual que para un matemático una fórmula define toda una clase de objetos, para un dramaturgo una frase puede definir un personaje o incluso una época, así como un objeto puede definir un espacio —por ejemplo, un banco puede ser todo un parque—¹¹.

En cuanto a la filosofía, afirma Mayorga en su artículo «La asignatura más importante»¹²: «No se me ocurre que pudiera ofrecerse en nuestros colegios e institutos una asignatura más útil que aquella que ayudase a los chavales a pensar cómo usamos las palabras y cómo somos usados por ellas».

Ahora bien, ni son tan exactas las matemáticas, ni las preguntas, y menos las respuestas, son tan eficaces —esta cuestión aparece precisamente en una de sus obras, que figura en *Teatro 1989-2014*¹³, *El chico de la última fila*—. ¿Qué decir de los números transfinitos, de los imaginarios, la raíz de menos uno que surge en la ecuación de tercer grado sobre la que Omar Jayyam escribió un tratado ya en el siglo XI? —por no mencionar la relatividad y la física cuántica y sus complejos asertos, la práctica inaccesibilidad de la partícula que, según Heisenberg, es sencillamente el modo en que la materia se transforma en energía. Y en cuanto al pensamiento, ¿quién puede mantener una certeza cuando el pensador siguiente se apresura a hacer caer la estructura arquitectónica creada por su predecesor? Pensamos, de pronto, en Erasmo de Rotterdam, que, con ironía, emplea precisamente la geometría para hablarnos de los filósofos. Dice de ellos en el *Elogio de la locura*: «Saben trazar triángulos, cuadriláteros, círculos y otras figuras matemáticas, inscritas unas en otras, e intrincadas en formas laberínticas y acompañadas de un ejercicio de letras, repetidas en distintos órdenes, cuya colocación ofusca a los ignorantes»¹⁴.

Pero volvamos a la aventura intelectual de Mayorga. Fernando Doménech con gran eficacia enfoca la situación histórica de la España de los años ochenta en la colección de estudios sobre el dramaturgo que constituye el libro *Poliedro*:

Cuando tuvieron lugar las elecciones de 1982, que llevaron al poder al PSOE, liderado por Felipe González, Juan Mayorga tenía diecisiete años. Cuando los socialistas pierden las elecciones en favor del Partido Popular de José María Aznar, en 1996, es ya una persona de treinta años con una excelente formación, además de un escritor valorado, que ha conseguido varios premios, entre ellos el Calderón de la Barca de 1992, con su obra *Más ceniza*. En estos catorce años de gobierno socialista se produjo en España un cambio extraordinario que transformó la estructura teatral heredada del franquismo, que había sufrido leves variaciones durante la Transición, dando lugar a nuevas formas de ver y hacer teatro. De ahí que algunos estudiosos, como César Oliva, denominen a los diez años que transcurren entre 1982 y 1992 como «la década prodigiosa» (Oliva, 2004, págs. III-182)¹⁵.

Nos sitúa, pues, Doménech en el momento en que Mayorga, tras licenciarse tanto en matemáticas como en filosofía y obtener una beca de doctorado en la Facultad de Filosofía de la UNED, bajo la dirección de Reyes Mate, va a Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992) a ampliar estudios. Tal vez convenga recordar que en Münster, desde 1985, está como profesor emérito Hans Blumenberg, que predica el excavar lo que queda oculto debajo de los modismos del lenguaje. Guillermo Heras, por su parte, en un artículo recogido en *Un espejo que se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, insiste en la importancia que tiene la democracia, asentada en España en la década de los ochenta, con estas palabras:

Mayorga pertenece a un grupo de autores teatrales que se forman en la democracia, asistiendo a talleres y laboratorios impartidos por autores ya consolidados. Pueden leer toda una serie de obras que hasta relativamente poco tiempo antes estaban prohibidas por la censura, y pueden ver extraordinarios espectáculos que circulan por los Festivales

Internacionales que se extienden en los ochenta por toda la geografía española. Para ellos los maestros del momento, ya sean directores, coreógrafos o dramaturgos, no son una mera ficción imaginada a través de unas fotografías de una revista especializada o un texto, generalmente mal traducido, pasado de mano en mano durante los negros tiempos de la Dictadura. Ellos ven y asimilan a Brook, Kantor, Pina Bausch, Wilson, Barba, Keersmaecker o Lepage, entre los creadores escénicos, y leen o contemplan obras de Koltés, Mamet, Pasolini, Beckett, Pinter, Genet, Berkoff, o Müller, con total normalidad¹⁶.

De 1989 data la obra de Mayorga *Siete hombres buenos*, por la que se le concede el accésit al premio Marqués de Bradomín, lo que le supone una invitación a participar en un taller de dramaturgia en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por Guillermo Heras, quien pone en escena y publica algunos de sus textos. Es su primer encuentro con «gente de teatro», ambiente en el cual, durante los años siguientes, trata de abrirse caminos a través de publicaciones, premios y relación con algunas compañías. Así en 1993, con otros dramaturgos, funda el Teatro del Astillero, un proyecto vanguardista donde se llevan a cabo intercambios de ideas, lecturas y comentarios; un espacio que él mismo define como «de agitación, de encuentro y de migración de ideas»¹⁷. Posteriormente, en 2011, Mayorga creará la compañía La Loca de la Casa. Nuestro dramaturgo goza ya de gran fama. Ha estrenado más de veinte obras, entre ellas *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Himmelweg* (2003), *Animales nocturnos* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) o *El chico de la última fila* (2006), que, adaptada al cine por François Ozon, en *Dans la maison*, obtendrá la Concha de Oro a la mejor película y el premio del Jurado al mejor guión, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2012).

Durante los primeros años noventa, sin embargo, para ganarse el sustento, Juan Mayorga ha dado clases de Matemáticas en la Facultad de Ciencias Empresariales de la Universidad Autónoma de Madrid, y en la enseñanza secundaria, lo cual también se refleja en su creación. A la vez, ha realizado una escritura de obras de mínimas dimensiones que publicará con el título *Teatro para minutos* (2011), como, por ejemplo, *581 mapas*: un juego donde los números desarrollan movimientos irresistibles.

Concretando más: desde 1994 da clases de Matemáticas en Madrid y en Alcalá de Henares y posteriormente de Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). En 1997 se doctora en la UNED con la tesis *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por Reyes Mate y, en 1998, entra de profesor en la RESAD. Posteriormente trabaja en el CSIC, donde dirige, durante tres años, el seminario «Memoria y pensamiento del teatro contemporáneo». Más adelante, desde 2014, es director del Máster de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid.

Junto a estas actividades hay que destacar que lleva a cabo, además, una labor como adaptador de obras clásicas, entre otras, *Hécuba*, de Eurípides; *La dama boba* y *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; *El rey Lear*, de Shakespeare; *Woyzeck*, de Georg Büchner; *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen.

Pero volvamos a aquel *symbolon*, o a una de sus caras, la que impulsa a Mayorga a escribir su tesis sobre Walter Benjamin. Cuando va a Alemania por primera vez, en 1990, hace poco más de 20 años que ha muerto Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, autor de la famosa frase: «Escribir poesía después de Auschwitz es

un acto de barbarie». Claramente está en el aire la atmósfera que arrancó esta frase. Mayorga nos recuerda que Adorno, refiriéndose a la obra de teatro de Beckett *Final de partida*, afirma que su ininteligibilidad «es la propia de un tiempo en que la humanidad ‘tras sucesos a los que ni siquiera los supervivientes pueden sobrevivir’, se arrastra sobre escombros sin capacidad siquiera para reflexionar sobre la propia destrucción»¹⁸.

Después del período que pasa en Münster, y tras sus estancias en Berlín y París, el dramaturgo regresa a España y, en 1997, se doctora con la ya mencionada tesis sobre Walter Benjamin que posteriormente reelabora y publica como *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*¹⁹.

No por azar, sino como consecuencia de sus convicciones, elige Mayorga para sus estudios al escritor berlinés que se suicidó en Portbou, ese escritor para el que los objetos, a decir de Francisco Jarauta, parecían ser «arrancados de su flujo natural e introducidos en un imaginario *Bildraum* absoluto, en el que penetra aquella ‘iluminación profana’ que en ningún caso equivale a un nuevo espacio inventado, sino al tiempo del devenir histórico. Entendido ahora como el verdadero territorio del crítico»²⁰.

Mayorga reconoce con Walter Benjamin una gran deuda de autointerpretación de su trabajo: «Hay motivos, estrategias y fines de mi trabajo, tanto filosófico como teatral, que han sido ahormados por Benjamin»²¹, confiesa. Del porqué esto es así, nos va dando pistas a lo largo de sus escritos. Entre otras cosas sabemos que su técnica teatral parte de la tensión de la *elipse* de Walter Benjamin, que nuestro autor incluso dibuja, insistiendo en los dos focos que presenta, «dos motivos distantes —dice—, que al

asociarse abren un campo de preguntas»²² y «un lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable»²³, pues se trata de provocar «una mirada que ve puntos distantes; que incluso vincula un punto interior, con otro exterior (invisible) al lugar, rompiendo los límites de éste»²⁴.

Si dicha cuestión es importante para el dramaturgo desde el punto de vista formal, no menos importante es su elección del tema del Holocausto para encuadrar lo que siente como la lucha humana esencial y profunda. Porque, para él, el arte dramático tiene una finalidad moral y política. «El teatro —dice— es el arte del encuentro y, por tanto, del conflicto»²⁵ —y cuanto más grave es el conflicto, diríamos, más hay que denunciarlo—. «No vamos a guardar silencio»²⁶, afirma Mayorga, porque siente que es preciso dejar patente una actitud respecto del pueblo judío y de su complejo significado. Así lo hace, por ejemplo, a través de un texto donde comenta la obra de Reyes Mate *La piedra desechada*, en el cual destaca que este «caracteriza al pueblo judío como constructor de un tiempo fuera del tiempo, como testigo de que la redención no está cumplida, como protesta permanente contra la historia. Para él —dice—, lo mismo que para Levinas, lo propio del judío es saber que se puede vivir fuera de la historia y, por tanto, juzgarla»²⁷.

Como consecuencia, leemos en «Razón del teatro»²⁸:

El teatro es un arte político al menos por tres razones.

Porque se hace en asamblea.

Porque su forma es colectiva.

Porque es el arte de la crítica y de la utopía. Examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir.

Sí, se trata de una lucha esencial y profunda. Mayorga, en una conversación de 1999 con José Ramón Fernández, afirma: «Para mí la clave moral es el no matarás, el no matarás evangélico, pero hay que leerlo en toda su extensión: se puede matar de muchas formas»²⁹. En cuanto al mal, continúa: «Yo creo que el mal es la violencia, y la violencia está acechando permanentemente, por supuesto en la relación de un hombre con el Estado, pero también en la relación de un hombre con un amigo suyo o de un hombre o una mujer con su pareja»³⁰. Y finalmente vuelve a insistir y hace una declaración de principios: «Para mí el mal es la violencia y creo que si nosotros tenemos una tarea moral, si el arte en general y el teatro en particular tiene una tarea moral es mostrar la violencia allí donde se da»³¹.

Con esta frase ancla su convicción.

Ciertamente el ojo compuesto de Mayorga es el que atrapa toda un área espacio-temporal, y la lleva a ese devenir histórico por pura consecuencia de su actitud cara a la vida. Dice en *El dramaturgo como historiador*:

Hay un teatro histórico crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas. El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. [...] El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro³².

Se diría que el teatro surgió una vez abandonado el nomadismo, pero Mayorga remonta su origen mucho más. Intuimos que un hecho tal se produciría habiendo quedado atrás

el momento en que el hombre pasaba el día entero andando y comiendo bayas, para, llegada la noche, subirse a dormir a los árboles —la etapa prehistórica de los nidos arbóreos—, una vez descubierta la agricultura —tras el dominio fundamental de la caza—, y surgidos los primeros asentamientos, e incluso las ciudades, momento en que se intensificarían las identidades personales y colectivas, y la valoración e intercambio entre unos y otros. Todo ello podría favorecer la aparición del teatro. Nuestro dramaturgo, sin embargo, en *La representación teatral del Holocausto* afirma: «El teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia, puesto que antes de que hubiese escritura e incluso palabra pudo servir para compartir experiencias. Quizá el primer hombre que vio el fuego mimase su encuentro con éste para dar cuenta de él a otro hombre, y quizá éste lo imitase ante un tercero, inventando a un tiempo el teatro y la historia»³³.

Y, con todo, ¿empleó la palabra ese aventurero? «Lo que puede ser mostrado no puede ser dicho», escribió Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus*³⁴ —a propósito, Mayorga cita casi textualmente la famosa frase final de dicha obra, «de lo que no se puede hablar mejor es callarse» en *La lengua en pedazos*—.

Citas, referencias culturales de todo tipo, así como históricas y científicas van pasando por la pluma de nuestro autor, descubriendo un sorprendente bagaje de conocimientos. No solo por las referencias a obras concretas, empleando incluso un mismo título, como *La paz perpetua* (obra de Kant) o *Angelus Novus* (inspirada en la acuarela de Klee, y que, además, coincide con una obra de Blumenberg), sino en los contenidos de nexos sutiles, casi imperceptibles con otros textos. Un ejemplo: en *Más ceniza* nos

cuenta él mismo, «el modelo recurrente es Génesis 22, versículos 10 al 12, donde Abraham toma el cuchillo para inmolarse a su hijo Isaac, y la voz del ángel, llamándole desde el cielo, detiene su mano»³⁵. Se trata de una obra complejísima donde tres parejas, María y José, Sara y Abel, y Regine y Darío hablan en el mismo lugar y distintos tiempos. Cuando una pareja habla las otras quedan suspendidas. Mayorga afirma que se trata de una «detención dialéctica». «De lo que no se puede hablar mejor es callarse», y el nombre de Regine... Sí, atrae a la memoria una frase de *Temor y temblor* de Kierkegaard: «Abraham calla..., pero *no puede* hablar: es ahí donde residen la angustia y la miseria. Pues si yo, por ejemplo, no consigo hacerme comprender cuando hablo, es evidente que no hablo, aunque continúe hablando sin interrupción día y noche»³⁶. Tal vez de ahí surgió también la afirmación de Wittgenstein. Pero Mayorga no es partidario del silencio. Sigue con lo suyo. Se pregunta: «¿Puede el teatro transformar el mundo? Hay que hacerlo como si pudiera»³⁷. Nuestro dramaturgo es el ejemplo vivo, precisamente, del aserto de Kierkegaard: «La fe es la pasión más grande del hombre»³⁸.

Los conocimientos de Juan Mayorga son muchos y tan inesperados que no dejan de sorprender. Asoman también por sus obras, no solo por sus contenidos (*La tortuga de Darwin*, *El traductor de Blumenberg*, *El gordo y el flaco*), sino por las citas (Spinoza, Pascal) y los nombres de los personajes (Marcial, Bulgákov, Santa Teresa, Marilyn), que se suman a otros sin marchamo (Niña, Alto, Bajo, Zurdo). Y todo ello manejado con tal originalidad y fluidez, y de modo tan insospechado, que hace que se desplome el aserto de Heráclito: «Mucha erudición, arte de plagiarios»³⁹.

Treinta y siete obras teatrales.

Traducido a más de treinta idiomas.

Representado en todo el mundo.

Premios nacionales e internacionales, entre ellos Celestina (2000), Nacional de Teatro (2007), Valle-Inclán (2009), Ceres (2013), La Barraca (2013), Nacional de Literatura Dramática (2013), Nacional de las Letras Teresa de Ávila (2016), Max al mejor autor (2006, 2008, 2009).

Numerosas publicaciones de ensayos y artículos, aparte de *Elipses* (2016), *Teatro 1989-2014* (2014), y las obras sobre Walter Benjamin.

Académico de número de la Real Academia de Doctores de España.

Socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española.

Miembro del Comité Científico de la Biblioteca Nacional de España.

Y ahora miembro de la RAE donde —sabio azar— ocupará el sillón M mayúscula...

Bienvenido Juan Mayorga, en nombre de todos los miembros de esta corporación que, con gran alegría, agradecemos a tu persona y a tu arte ese sople verdadero de creatividad que se expresa en un abanico de inesperadas sorpresas, del que, desde ahora gozaremos fraternalmente.

NOTAS

¹ John Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 290.

² María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1977, p. 66

³ Ananda K. Coomaraswamy, *El Vedānta y la tradición occidental*, Madrid: Siruela, 2001, p. 241.

⁴ Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia, La uña RoTa, p. 295..

⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁶ *Ibid.*, p. 373.

⁷ Emeterio Díaz, «Introducción» a *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, (ed. Emeterio Díaz) Madrid: Resad, (en prensa).

⁸ *Ibid.*

⁹ Emilio Lledó, *Elogio de la infelicidad*, Valladolid: Cuarto, 2018, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹ Emeterio Díaz, «Introducción» a *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, (ed. Emeterio Díaz), Madrid: Resad, (en prensa).

¹² Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia: La uña Rota, 2016, p. 21.

¹³ Juan Mayorga, *Teatro 1989-2014*, Segovia: La uña RoTa, 2014. En esta obra se recogen 25 años de la obra teatral de Mayorga

¹⁴ Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Madrid: Aguilar, 1954, p. 286.

¹⁵ Fernando Doménech, «Los años de formación», en *Poliedro. Acerca de Juan de Juan Mayorga*, (ed. Emeterio Díaz Puertas), Madrid: Resad, (en prensa).

¹⁶ Guillermo Heras, *Un espejo se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Argentina): Mabel Brizuela Editora, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, p. 27.

¹⁷ Wikipedia.

¹⁸ Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia: La uña RoTa, 2016, p. 235.

¹⁹ Anthropos, Barcelona, 2003.

²⁰ Francisco Jarauta, «Mito y escritura» conferencia dada en la Universidad Humboldt de Berlín, enero de 2019

²¹ Wikipedia

²² Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia: La uña RoTa, 2016, p. 18

²³ *Ibid.*, p. 18

²⁴ *Ibid.* p. 19.

- ²⁵ *Ibid.*, p. 87.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 132.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 70.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 93.
- ²⁹ Guillermo Heras, *Un espejo se despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Argentina): Mabel Brizuela Editora, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, p. 30.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*
- ³² Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia: La uña RoTa, 2016, p. 163.
- ³³ *Ibid.*, p. 165.
- ³⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza, 2002, p. 67.
- ³⁵ Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia: La uña RoTa, 2016, p. 308.
- ³⁶ Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, Madrid: Alianza, 2001, p. 183.
- ³⁷ Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia: La uña RoTa, p. 95.
- ³⁸ Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 193.
- ³⁹ Heráclito, *Presocráticos I*, Madrid: Gredos, 1986, p. 395.

