

# ELIPSES

Primera edición: mayo de 2016

© 2016, Juan Mayorga

Copyright de las ilustraciones de cubierta y de interior:

© 2016, Daniel Montero Galán

[www.danielmonterogalan.com](http://www.danielmonterogalan.com)

Diseño y maquetación: Arcadio Mardomingo

© 2016, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Ediciones La uña RoTa, S. L.

Apartado de correos 380

40080 Segovia

Correo electrónico: [ediciones@larota.es](mailto:ediciones@larota.es)

[www.larota.es](http://www.larota.es)

ISBN: 978-84-95291-41-7

D.L.: SG-63/2016

IBIC: DNF

Impresión: Villena Artes Gráficas

Printed in Spain – Impreso en España

Este libro ha recibido una ayuda a la edición  
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



JUAN MAYORGA

# ELIPSES

ENSAYOS 1990-2016

Incluye una conversación  
con Ignacio Echevarría



**Ediciones La uña RoTa**  
*Colección Libros del Apuntador*

## ÍNDICE

Prólogo .....	13
---------------	----

### FOCOS

Elipses de Benjamin .....	17
La asignatura más importante .....	21
Cultura global y barbarie global .....	23
Necesidad de la sátira .....	29
Un Quijote del siglo xx .....	37
Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi .....	39
Educar contra Auschwitz .....	53
En compañía de Reyes Mate .....	57
El viejo más bello del mundo. ....	73
El Soldado Desconocido .....	77
Violencia y olvido .....	79
¿Quién escribe estas palabras? .....	83

### EJES

Razón del teatro .....	87
Los tres caminos del contrabandista. ....	109
La humanidad y su doble .....	113
Teatro y shock .....	121

Experiencia . . . . .	125
Crisis y crítica . . . . .	129
El teatro es un arte político . . . . .	131
China demasiado tarde . . . . .	133
Ni una palabra más . . . . .	139
Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino . . . . .	145
El dramaturgo como historiador . . . . .	153
La representación teatral del Holocausto . . . . .	165
Muertos sin tumba . . . . .	173
El teatro histórico español . . . . .	177
El teatro piensa; el teatro da que pensar . . . . .	181
Teatro y psicoanálisis . . . . .	183
Teatro y escuela . . . . .	185
Teatro y cárcel . . . . .	187
<i>Theatrum mundi</i> . . . . .	189
Frente a Europa . . . . .	191
Resistir para ayudar a otros a resistir . . . . .	195

## INTERSECCIONES

El honor de los vencidos. La guerra de las Alpujarras en Calderón . . . . .	199
De Nietzsche a Artaud: el retorno de Dioniso . . . . .	223
Palabra y catástrofe . . . . .	227
Un maestro de la muerte . . . . .	231
Brecht y Benjamin, Beckett y Adorno . . . . .	233

El fracaso del teatro de Pasolini . . . . .	237
Heiner Müller: teatro para después de la historia . . . . .	241
El teatro de la memoria de Tadeusz Kantor . . . . .	243
Lo que fue pudo ser de otra manera: el teatro de George Tabori . . . . .	249
Harold Pinter, verano de 1998 . . . . .	263
Los curas de Laramie . . . . .	265
El Astillero . . . . .	267
En compañía de José Sanchis Sinisterra . . . . .	269
En compañía de Josep Maria Benet i Jornet . . . . .	281
Enzo Cormann, un utopista del teatro . . . . .	285
Mi recuerdo favorito de Sarah Kane . . . . .	291

## TANGENTES

Mi padre lee en voz alta. . . . .	295
Fuego de campamento . . . . .	299
Mendigos . . . . .	301
Estatuas de ceniza . . . . .	303
Mi teatro histórico . . . . .	317
Teatro y verdad . . . . .	321
Cartografía teatral de espacios de excepción. . . . .	325
Érase una vez una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa . . . . .	337
La extraña belleza de los números imaginarios. . . . .	339
Espiritualidad y subversión . . . . .	341
Lo que espero de la crítica . . . . .	343

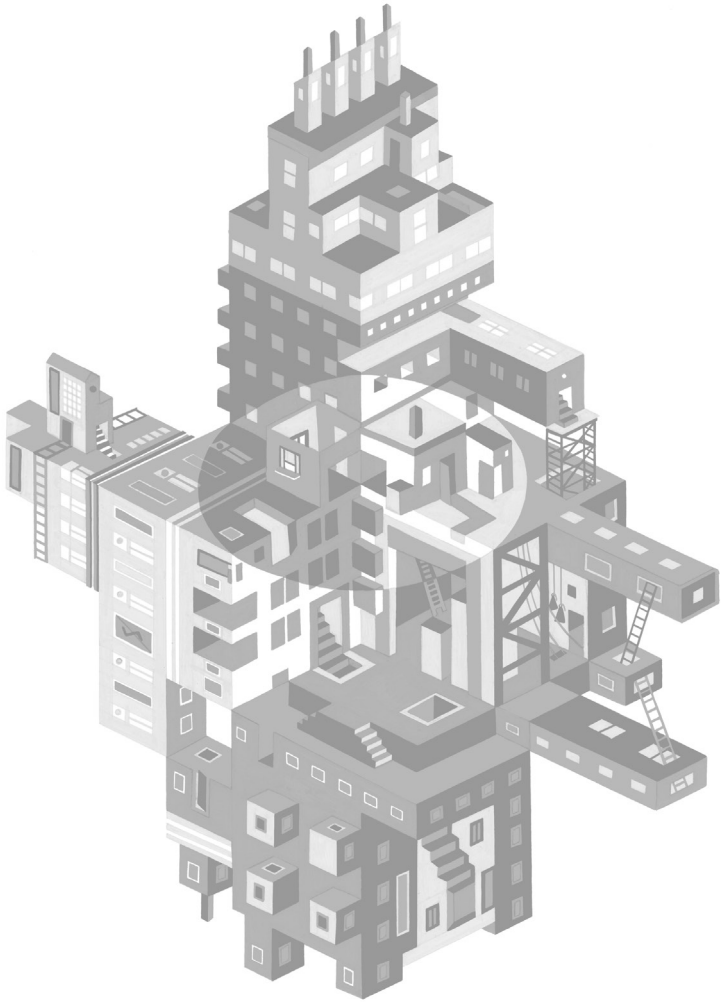
Job entre nosotros . . . . .	347
Voces en el desierto . . . . .	349
El sexo de la razón: una lectura de <i>La dama boba</i> . . . . .	351
¡Fuente Ovejuna y viva el Rey Fernando!. . . . .	365
Entre Venus y Marte . . . . .	369
¿Quién escribe nuestras vidas? . . . . .	373
Una enciclopedia de lo humano . . . . .	379
La Ilustración en escena. . . . .	381
Contra la humanidad . . . . .	385
Woyzeck, verdugo y víctima . . . . .	387
El silencio del prisionero . . . . .	389
Un pedagogo de la destrucción . . . . .	391
Stockmann, nuestro enemigo . . . . .	393
Un pequeño ser humano en una inmensa catedral. . . . .	397
El milagro de Valle . . . . .	399
Herida de ángel. . . . .	403
Tobías sin el ángel . . . . .	405
Escuchar sus nombres, defender nuestras almas. . . . .	407

## PAR

Conversación con Ignacio Echevarría . . . . .	411
---	-----

## ELIPSE DE ELIPSES

581 mapas . . . . .	427
Tres anillos . . . . .	437



# PRÓLOGO



Este libro reúne textos de muy diverso origen y formato, la mayoría de los cuales, teniendo un carácter teórico, subjetivo y no ficcional, podrían ser acogidos, abusando de su hospitalidad, por el generoso concepto de ensayo. Escritos desde 1990, están vinculados explícita o implícitamente a *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, cuya redacción coincidió con la de algunos de ellos y cuyos motivos reaparecen aquí una y otra vez, y a las obras que durante el mismo período he escrito para el teatro.

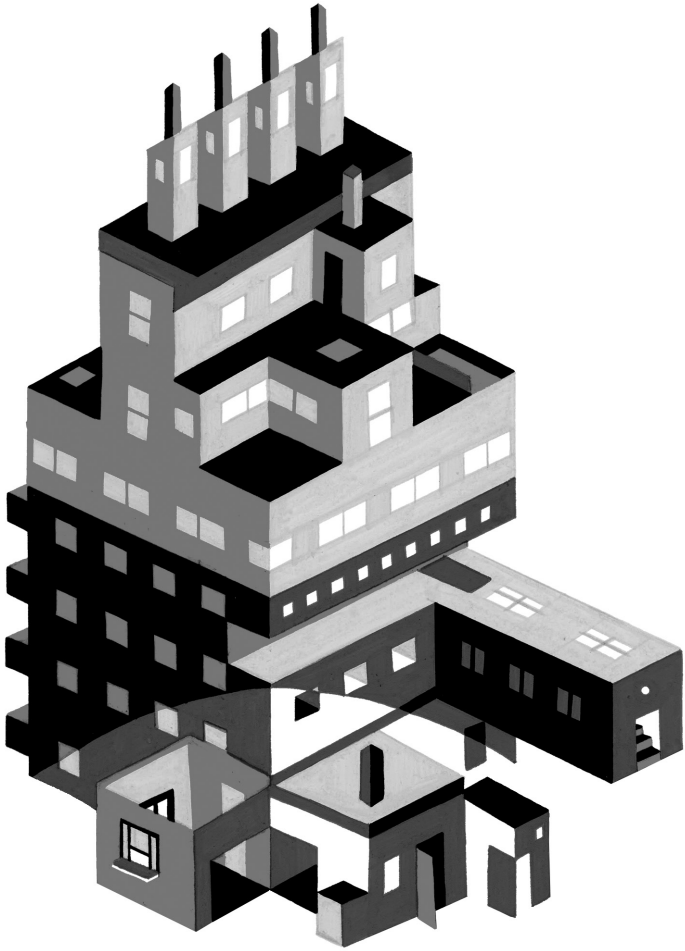
La composición del libro propone varios espacios de lectura. En el primero se recogen escritos que, a diferencia de los agrupados en el segundo, no hacen del teatro su primer motivo de meditación; los del tercero tocan en algún punto trabajos que he hecho para el escenario; el cuarto muestra hasta qué punto los caminos del teatro y la filosofía son para mí uno solo.

Entiendo la filosofía como un plan de vida al que todos estamos llamados. Un frágil muro sobre el que se sostiene lo demás. Los textos reunidos en los dos primeros grupos de este libro ponen a la vista secciones de mi muro de carga. En ellos aparecen algunas preocupaciones recurrentes y vinculadas: la filosofía misma, la crítica, el par cultura/barbarie, Europa, Auschwitz, la memoria y, desde luego, el teatro. La frecuencia con que éste me ha convocado a meditar ha hecho aconsejable dedicarle en el libro un espacio propio. Que se abre con el texto *Razón del teatro*, el cual, siendo el último que he escrito, conversa con los demás. Si esas meditaciones han ido naciendo en paralelo a mis trabajos para la escena, son las del tercer grupo las que se ocupan abiertamente de esos empeños escénicos. Las ficciones que cierran —o abren— el libro son dos de ellos.

Quizá lo más interesante de algunos de estos textos sea la fecha en que fueron escritos o pronunciados. Ojalá tengan

otro valor que el de ser síntomas de mis horas. Si los he elegido es porque dan a ver dudas y convicciones que me importan. Aunque en ellos hay cosas que hoy no diría o no diría así, apenas he cedido a la tentación de reescribirlos. Sin embargo, la elección y ordenación de los materiales –que he hecho en diálogo con los editores– es inevitablemente actual. Se advertirán repeticiones que espero no sean tanto redundancias como insistencias. También se descubrirán desviaciones y contradicciones. Todas ellas, insistencias, desviaciones y contradicciones son parte –líneas de fragilidad o de firmeza– del muro de carga.

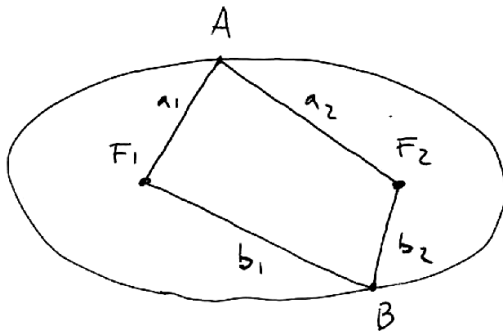
Por utilizar la figura geométrica –las matemáticas son parte fundamental en este muro– que da título al libro, desearía que cada uno de sus textos fuese convertido por el lector en foco de una elipse cuyo otro foco aportase él. Al fin y al cabo, un auténtico diálogo es una elipse, y ésta la imagen que prefiero para una filosofía y un teatro cuya forma básica es el duelo. Que el libro incluya una conversación con un lector tan productivo como Ignacio Echevarría –a quien agradezco mucho que me haya acompañado en estas páginas– y se cierre con un duelo ficcional de dos lectores compulsivos que pelean en el espacio marginal e interlineal, en lo no escrito, en el fuera del texto, es cifra de cómo él mismo quiere ser leído.



FOCOS

## Elipses de Benjamin

La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos  $F_1$  y  $F_2$  si  $a_1 + a_2$  (suma de las distancias respectivas de A respecto de dichos focos) valiese lo mismo que  $b_1 + b_2$  (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos).



Walter Benjamin utiliza la imagen de la elipse para hablar de Franz Kafka. En una carta a Scholem, representa la obra kafkiana como una elipse «cuyos focos, muy alejados entre sí, son determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad»<sup>1</sup>.

La imagen de la elipse es útil para entender el modo en que lee Benjamin y, me parece, debería ser tenida en cuenta para leer al propio Benjamin. Quien con frecuencia desencadena su pensar al descubrir la conexión —que nunca es identificación, sino vínculo atravesado de tensiones— de dos motivos

---

1. Carta de 12 de junio de 1938. Benjamin, W. y Scholem, G., *Correspondencia 1933-1940*, (trad. de R. Lupiani), Madrid: Taurus, 1987.

distantes que al asociarse abren un campo de preguntas. Así procede, por ejemplo, en el libro sobre el Trauerspiel, la investigación del cual hace depender de la búsqueda de accesos no directos al objeto y del rodeo de éste como método —observar el objeto como foco de una elipse es, por cierto, rodearlo de un modo más productivo que trazando a su alrededor una circunferencia, en que los puntos de vista a ocupar son equidistantes de la cosa observada—. También en su tenaz trabajo como paseante: Benjamin camina siempre como un lector doble, que en cada rincón de la ciudad ve dos ciudades, la hoy dominante y esa otra de la que no hay sino huellas fugaces. Y, desde luego, en *Sobre el concepto de historia*, que se despliega alrededor del par materialismo histórico/teología.

En general, creo que Benjamin tiende a ver cada objeto como foco de una elipse oculta —o mejor: como posible foco de elipses—. Al observar un objeto, la imaginación y la memoria de Benjamin —¿vale decir su imaginación anamnética?— tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación. Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra.

Ese espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable.

Por volver a la terminología geométrica, lo decisivo no es el segmento que une F1 y F2, sino el campo de tensiones que aparece alrededor de la constelación de esos dos puntos.

Creo que una lectura de la obra benjaminiana que tuviera en cuenta lo antedicho debería esforzarse por dar hospita-

lidad a motivos exteriores a esa obra que tanto más podrían fecundarla cuanto más aparentemente ajenos le fuesen. Una lectura benjaminiana de la obra de Benjamin debería ser, por principio, no redundante, no endogámica, no monógama, crítica.

En general, la imagen de la elipse me parece útil para pensar sobre la misión del artista, del historiador, del científico y, desde luego, del filósofo. El trabajo de todos ellos está atravesado por la duplicidad: al observar una cosa deben estar, al tiempo, viendo otra. Los mejores de entre ellos, al ver un objeto, son asaltados por el recuerdo de otro con el que el primero abre elipse. Una mirada que, cuando entra en un lugar, ve elipses –una mirada que vincula– puntos distantes; que incluso vincula un punto interior, a la vista, con otro exterior (invisible) al lugar, rompiendo los límites de éste– podría ser, me parece, una caracterización de la mirada filosófica.

*Constelaciones, 2010*

## La asignatura más importante

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. Una asignatura que les diese a conocer la historia de unas cuantas palabras importantes –Verdad, Razón, Ciencia, Belleza, Justicia, Bien, Mal, Dios, Libertad, Progreso, Democracia, Nación, Historia...– y los diversos intereses a que han servido a lo largo de los tiempos. Una asignatura, sí, donde meditar sobre la relación entre la palabra Tiempo y todas las demás palabras. Una asignatura en que examinar cómo esas palabras se abrazan o se enfrentan, cómo esconden o se esconden, cómo devoran otras o son engullidas por otras. Una asignatura donde preguntarse qué tienen que ver el lenguaje, el dinero y la guerra. Una asignatura en que indagar quiénes y por qué eligen las palabras con las que pensamos, las palabras en las que vivimos.

Esa asignatura tendría entre sus primeros asuntos el significado del verbo Educar. Se ofrecería en cada curso y en las mejores horas de cada curso, porque ninguna exigiría tanto de profesores y alumnos. Y al acabar el bachillerato, todos tendríamos que seguir estudiándola, porque nunca se nos aprobaría.

A una asignatura así, la más urgente, podríamos dar el nombre de aquella otra que el Ministerio de Educación ha decidido arrojar al trastero de cachivaches inútiles. Podríamos llamarla Filosofía.

## Cultura global y barbarie global

Si la cultura es la suma de la experiencia humana, cualquier comunidad está siempre en relación de carencia respecto de la cultura. 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.

Conviene tener esto en cuenta a la hora de meditar sobre la cultura en la llamada globalización.

Globalización: concepto mágico de nuestro tiempo. También se maneja a la hora de hablar de la cultura. Se dice que, muy pronto, todos participaremos de una cultura global. Pero ¿qué cultura es ésa que vamos a compartir? ¿Acaso las viejas experiencias se están fundiendo en una suma colosal en que cada experiencia particular quedará salvada? ¿O más bien ocurre que una experiencia particular está imponiéndose sobre las otras? ¿Estamos presenciando el nacimiento de una cultura global o la globalización de una sola cultura? ¿Precisamente de aquella cultura que mejor acompaña al mercado en su ensanchamiento?

Acaso la llamada cultura global no sea sino una experiencia particular que, desconociendo su propia limitación, se presenta como la suma de todas las experiencias.

Acaso fuera de esa cultura global queden todas aquellas formas de experiencia no susceptibles de ser convertidas en mercancía.

Si esto fuera así, estarían en peligro ámbitos enormes tanto de la tradición como de la creación.

De hecho, ya hoy toda pieza cultural que no contribuya a la extensión del mercado suele ser eliminada como despilfarro.



La pieza cultural no convertible en mercancía tiende a ser desechada por sus creadores antes de su exhibición e incluso antes de su ejecución. Para obtener este efecto, el mercado no necesita ejercer ninguna intimidación especial. Generalmente, son los creadores de cultura los primeros que ven al receptor de cultura como a un consumidor en el mercado.

Desde luego, no faltan creadores que intentan fundar espacios culturales autónomos respecto del mercado. Se trata de intentos de hacer «la cultura por la cultura» que recuerdan a los viejos esfuerzos decadentes de hacer «el arte por el arte». Por lo general, tales intentos acaban rompiendo su cordón umbilical no sólo con el mercado, sino también con la sociedad.

En todo caso, tales intentos son excepcionales. Los productores de cultura, al igual que los otros productores, suelen aceptar el mercado como la mayor fuente de reconocimiento.

Recíprocamente, una sociedad en que el mercado funciona con alguna eficacia, suele ser asimismo eficaz en la producción y distribución de ciertos bienes culturales. Ello puede animarle a caracterizarse a sí misma como una sociedad culta.

Por lo común, esa sociedad que se autocaracteriza como culta dedica algunos recursos a revisar las piezas culturales de su pasado para construir un relato que presente su actualidad como culminación de un proceso creciente. Ello exige un enorme esfuerzo de desmemoria, pues han de ser excluidas todas aquellas piezas inasimilables por un relato cuyo principio constructivo es la idea de progreso. Cada pieza que no encuentra sitio dentro de ese relato evolucionista, desaparece del museo del fin de la historia. En ese museo, las víctimas del progreso sólo son mostradas en la vitrina de los sacrificios necesarios.

En el llamado primer mundo, productores y consumidores de la cultura suelen participar de ese relato que presenta la actualidad como consecuencia necesaria de un proceso inevitable. Conforme a tal relato, el mercado es un fenóme-

no natural, como naturales son su evolución y sus crisis. De acuerdo con tal relato, el hombre ha de vivir en el mercado como en una segunda naturaleza. Y ante la naturaleza no caben valoraciones morales. Bien o mal son palabras demasiado humanas en el mundo de lo natural. A la naturaleza no se le puede pedir responsabilidad, justicia o compasión. Ante la naturaleza, no cabe la crítica.

Vivimos, desde luego, malos tiempos para la crítica. El desplome de una alternativa exterior ha debilitado también a la disidencia interior. Como si la derrota de aquella alternativa global a las contradicciones hubiese traído la solución súbita de toda contradicción.

Conviene recordar que la crisis de la crítica es la antesala de la barbarie.

La lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico desde la cultura y ante la cultura.

Durante algún tiempo se pensó que cultura y barbarie eran mutuamente excluyentes. Se pensó que el hombre rico en experiencias culturales no podía ser un hombre bárbaro. Sin embargo, ya antes del Holocausto, alguien se atrevió a decir que todo documento de cultura es, al mismo tiempo, un documento de barbarie. Después del Holocausto, contraponer cultura a barbarie es una peligrosa ingenuidad. Se puede escuchar la mejor música por la mañana y torturar por la noche. Se puede llorar de emoción ante un cuerpo pintado o esculpido y contemplar con indiferencia el dolor de un ser humano. Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio.

A menos que esa sociedad se sitúe críticamente respecto de su cultura.

Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie.

Un hombre al que se educa en la aceptación acrítica de la cultura, está siendo educado para la barbarie. Está siendo educado para ser dominado o para dominar.

En cambio, una cultura crítica trabaja contra la barbarie. Una cultura crítica crea espacios en los que un hombre puede abrir a otros su experiencia y abrir su experiencia a la de otros hombres, incluso a la experiencia de hombres de otros tiempos. Una cultura crítica 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.

El productor de cultura debería ser consciente de que sus piezas pueden convocar la crítica o clausurarla. De que sus piezas pueden abrir diálogo o suspenderlo.

El productor de cultura puede trabajar para justificar el presente estado de las cosas o para interrogar acerca del presente estado de las cosas. Puede trabajar para la evasión o para la conciencia.

El productor de cultura puede adherirse a la tradición vencedora o hacer que en su obra resuene el silencio de las tradiciones vencidas.

El productor de cultura puede trabajar por el enmascaramiento de la fragmentación de su sociedad o hacer a su sociedad consciente de esa fragmentación.

El productor de cultura puede contribuir a que su sociedad se represente su experiencia como una experiencia completa o hacer que su sociedad reconozca su incompletitud respecto de esa suma de la experiencia que sólo posee toda la humanidad.

El productor de cultura puede presentar su obra como resultado de la necesidad o abrir debate acerca de la justificación de su obra. Puede camuflar su propia dependencia respecto del mercado o hacer visible esa dependencia. Puede esconder las condiciones sociales que hacen posible su trabajo o suscitar una meditación sobre esas condiciones. Puede mostrar lo que se ha sacrificado para producir su obra o alimentar la hipnosis del progreso.

Una pieza de cultura contribuye a la crítica cuando es capaz de dirigir el gesto crítico, primero, hacia sí misma; segundo, hacia su productor; tercero, hacia la tradición en que

se inscribe; cuarto, hacia esa experiencia incompleta que hoy llamamos cultura. Una pieza de cultura crítica muestra que ni ella, ni su autor, ni su tradición, ni lo que hoy reconocemos como cultura, recogen sino un fragmento de la experiencia humana. Una pieza de cultura crítica muestra los límites de nuestra experiencia.

Pero, si hablamos con precisión, ninguna pieza cultural es, de suyo, crítica, así como cualquiera puede serlo. Porque lo fundamental en una cultura crítica no es la intención del productor de una pieza cultural, sino la actitud con la que los receptores de esa pieza se sitúan ante ella. Esa actitud nunca será demasiado crítica.

Lo fundamental para una cultura crítica no es que los productores de cultura sean críticos, sino que lo sean sus receptores.

El verdadero creador de una cultura crítica es la comunidad. Una cultura crítica es una cultura sin guardianes. No hay en ella nombres sagrados, ni lugares sagrados, ni tiempos sagrados. No hay en ella santos ni iglesias. No hay en ella ámbitos fuera del alcance de la crítica. De ahí que una cultura crítica pueda encontrar resistencias en el narcisismo de los productores de cultura. Pero una comunidad crítica sabe que la cultura es demasiado importante para dejarla sólo en manos de sus productores. Una comunidad crítica sabe que, llegado el momento, los líderes en la producción de cultura pueden ser líderes de la barbarie.

En cambio, si es capaz de contener su infantil propensión al egoísmo, el productor de cultura puede contribuir muy activamente a la formación de una comunidad cuyo eje sea el diálogo crítico. Puede ayudar a hacer democracia. Puede ayudar a romper la alienación de unos seres humanos respecto de otros a que aboca el mercado.

La imagen del mundo futuro como aldea global no debe confundirnos. Se utiliza esa imagen como si la globalización trajese consigo la extensión de la comunidad. Pero si sólo es el mercado lo que va a extenderse, la imagen más probable

del futuro es una atomización máxima en que cada ser humano verá a todos los demás como sus competidores. En cambio, la extensión del diálogo crítico sí puede hacer comunidad. En lugar de frágiles agregaciones de productores/consumidores, el diálogo crítico puede formar comunidades de conciencia y de experiencia.

Cuando una pieza de cultura es capaz de provocar en sus receptores no sólo la adhesión o el rechazo, sino el diálogo crítico, entonces esa pieza se engarza en un texto cuyo autor es la comunidad. A través de la discusión pública, la pieza cultural deja de ser un mero eslabón de la cadena producción-consumo para integrarse en un tejido colectivo de conciencia y de experiencia.

No la mera acumulación de cultura, sino una relación crítica con la cultura, tal podría ser el eje de un humanismo capaz de hacer frente a la barbarie.

Una cultura crítica no educa para el pesimismo, sino contra el fatal optimismo del progreso. Es cultura que afirma la vida humana frente a la naturaleza. Cultura para la felicidad.

Por eso, antes que por los productores de cultura, una cultura crítica debería ser reclamada por los ciudadanos. Antes como ciudadano que como productor de cultura, me interesa el éxito de esa cultura capaz de generar una comunidad de experiencia y de conciencia. Como ciudadano, me interesa que se escuchen otras voces que el redundante monólogo autoapologético del mercado; voces a contracorriente. Como ciudadano, me interesa que haya recursos para la disidencia, sobre todo para aquella disidencia que está en peligro porque no sabe convertirse en mercancía. Sé que de la autonomía de una cultura crítica depende mi propia autonomía. Por eso, nada me interesa tanto como una cultura que haga de mí y de mis conciudadanos una comunidad crítica. Y como ciudadano se la reclamo a mi ciudad.