

«EL SILENCIO ES EL GRITO MÁS
FUERTE» *

Silencios sonoros: la estrategia dramática de Juan
Mayorga en *Himmelweg* y *El Cartógrafo*.

Nerea Prous Tur

Curso 2016/2017

Trabajo de Fin de Grado

Grado de Estudios de Inglés y Español

Dirigido por: Manuel Aznar Soler

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Manuel Aznar Soler

«Los pueblos sometidos a gobiernos que no les dejen expresarse libremente, adquieren la destreza de los mudos para expresarse por señas».

José María Blanco White (Amorós 1991: 372)

«Si todo este sufrimiento no conlleva ampliar el horizonte, si, además de quitarnos de encima asuntos más insignificantes y secundarios, esto no trajera consigo una humanidad más profunda, entonces todo habrá sido en vano».

Etty Hillesium (Mayorga 2016: 69)

«La palabra sólo puede realizarse, sólo es verdaderamente pronunciada en la escucha. La tendencia de nuestra época se orienta en la dirección opuesta: asfixia a la palabra en los límites de la visión inmediata, reduciéndola a un acto inmediatamente sometido a la prueba del ver».

M. Cacciari (Forster 1999: 23)

*Cita extraída de la película «La vida es bella» estrenada en 1997 escrita, dirigida y protagonizada por Roberto Benigni.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	- 1 -
2.	ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	- 3 -
3.	HIMMELWEG: LA OBRA DEL SILENCIO POR EXCELENCIA.	- 6 -
3.1.	EL QUE CALLA OTORGA: el silencio del Delegado.....	- 9 -
3.2.	EXPRESAR LO INEFABLE: el silencio de las víctimas.	- 11 -
3.2.1	El lenguaje no verbal.	- 11 -
3.2.2	Silencios sonoros	- 13 -
3.3.	SILENCIOS AMENAZADORES: el silencio del Comandante.	- 18 -
4.	EL CARTÓGRAFO: el silencio oculto en los mapas.	- 19 -
5.	CONCLUSIONES.....	- 27 -
6.	ANEXO	- 30 -
7.	BIBLIOGRAFÍA	- 42 -

1. INTRODUCCIÓN

Juan Mayorga “concibe el teatro como espacio crítico de la realidad, como escuela de sospecha, como *ring* de boxeo del que nadie sale indemne” (Spooner 2014: 14). Y es que este autor utiliza el teatro para cuestionarse -y a la vez cuestionar a su público- acerca del mundo que le rodea. Algunos autores conciben el teatro como un género para ofrecer al público diversión y evasión. No obstante, el de Juan Mayorga dista mucho de parecerse a este tipo de teatro. La base sobre la que se fundamenta es un teatro comprometido, un teatro crítico, un teatro que cuestiona, que hace reflexionar, que destapa, que descubre hechos que han sido encubiertos, escondidos o manipulados. Se trata de revisar todo aquello que la sociedad ha aceptado sin plantearse, siquiera, la veracidad de los hechos. En otras palabras, consiste en la búsqueda incesante de la verdad.

A través de sus obras, Mayorga incita a la desconfianza de aquello que se presenta ante el espectador, de aquello que se le dice, ya que la verdad, en muchas ocasiones, no se encuentra en lo visible, sino que hay que mirar más allá:

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle que algo es distinto de como es, que algo pudo ser distinto de como fue. Darle a ver el orden dominante, los sentidos de realidad construidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios – antes que nada, palabra- para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico (Mayorga 2016: 94).

Mayorga utiliza el teatro como arma para desvelar la verdad, y para ello, necesita que esta verdad sea comprendida y entendida por unos espectadores: necesita que el espectador se convierta en su cómplice (Mayorga 2016: 88). Es por eso que, para entender el teatro de Mayorga, es imprescindible la figura de un espectador crítico, compasivo, dispuesto a desconfiar y a cuestionarse todo lo que se le muestra y se le dice, logrando ver la verdad más allá de lo que se presenta ante sus ojos.

Por lo tanto, son los espectadores quienes dan el sentido a su teatro, pues una vez que se atrevan a desconfiar de la verdad que les ha sido impuesta, comenzarán a surgir preguntas al pasado acerca de cómo sucedieron los hechos. Y, una vez han surgido estas preguntas, el objetivo último de su teatro es que estos espectadores sean suficientemente valientes como para lanzar estas cuestiones a la sociedad del presente de cada lectura o representación para ver si actualmente continúan existiendo hechos manipulados y encubiertos.

En definitiva, el teatro de Mayorga pretende crear una ficción a partir de unos hechos históricos para que el espectador revise y cuestione su presente:

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada hora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. [...] El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente (Mayorga 2016: 164).

Uno de los hechos históricos que más le interesa recuperar al autor en sus obras es el tema del holocausto judío en los campos de exterminio nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Este tema será abordado desde distintas perspectivas en muchas de sus obras, tanto es así, que incluso él mismo ha denominado las obras que tratan de estos temas como «Teatro del Holocausto». A través de sus obras, el dramaturgo lleva a cabo un trabajo minucioso sobre la historia del pueblo judío para lograr que no caiga en el olvido. “La memoria o visión de los vencidos es la única mirada capaz de descubrir tras la apariencia de *naturaleza*, la historia real y, por tanto, la responsabilidad histórica” (Mate 2003: 218). Pretende recuperar la memoria de todo un pueblo que fue víctima del odio y la humillación hasta el extremo; y de esta manera, lograr que los espectadores se cuestionen si en el presente siguen existiendo formas de “humillación del hombre por el hombre” (Mayorga 2016: 56).

La manipulación de la información a lo largo de la historia ha sido obra de aquellos que tenían el poder. Por esta razón, Juan Mayorga pretende romper con la frase tan conocida de que la historia la escriben los vencedores. De ahí la necesidad de hacer este «Teatro del Holocausto», un teatro que elimine todo aquello establecido a través de la dictadura y propaganda de un solo hombre que controlaba la mentalidad de toda una sociedad, para restablecer la verdad de los otros, de los vencidos y de todas las víctimas a quienes se les negó la voz. Es en este momento en el que uno debe cuestionarse: ¿de qué manera logrará el autor darles aquella voz que se les arrebató? Ante esta pregunta, la única respuesta posible es: el silencio.

El silencio será la estrategia dramática de la que se servirá el autor para hablar del pueblo judío. En el silencio quedaron estas personas cuando estos acontecimientos brutales ocurrían y la única manera de ponerse en su lugar es logrando “ver la realidad como esas víctimas hayan podido ver la superficie de la tierra en las infinitas horas de su agonía” (Adorno 1962: 239). En otras palabras, que se escuche su silencio, que el espectador sea capaz de escucharlo y comprender lo que significa.

Será en este trabajo donde se analizarán los silencios aparecidos en dos de las obras más destacadas del autor sobre el tema del Holocausto: *Himmelweg* y *El Cartógrafo*. En cada obra el silencio se puede presentar de distintas maneras, pero las dos comparten un objetivo: hacer que resuene el silencio de las víctimas. “El teatro es el arte del silencio del hombre. El teatro da a escuchar el silencio del hombre [...] En el teatro, el silencio se pronuncia” (Mayorga 2016: 92).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Han pasado ya más de setenta años desde que todo “terminó”. Y digo “terminó” (entre comillas) porque el fin de la Segunda Guerra Mundial no significó otra cosa que el comienzo de todo un proceso de recuperación: de recuperación de la memoria de los que fueron asesinados en los campos de exterminio nazis, de recuperación de testigos capaces de hablar de los hechos, de recuperación, en la medida de lo posible, de una vida que se les había arrebatado.

Desde aquel momento y hasta el día de hoy, el tema del Holocausto judío ha sido uno de los hechos más injustificables por lo que a la conciencia de la humanidad se refiere. La Historia, la Filosofía, la Literatura y la Psicología, entre otras, han sido algunas de las disciplinas que han intentado explicar cómo pudo llegar a ocurrir el genocidio de, aproximadamente, seis millones de personas bajo el régimen nazi y cuál fue y ha sido la situación de las víctimas tras vivir aquel horror.

Alfons Cervera comparte la opinión de que para perpetuar el horror hay que contarlo (Sánchez 2010: 15) y al igual que Sánchez (2010), la mejor manera para hacer memoria de lo ocurrido y evitar que caiga en el olvido es, a través de la escritura. Juan Mayorga como doctor en Filosofía y dramaturgo del siglo XXI, tampoco puede pasar por alto este *acontecimiento* y también se plantea estas cuestiones a las que intenta dar respuesta a través de sus obras: “El teatro no puede resucitar a los muertos, pero sí construir una experiencia de la pérdida” (Mayorga 2016: 334). Y, de esta manera, tratar de reconstruir unos hechos para evitar que sean manipulados y la verdad sea transmitida a futuras generaciones.

En primera instancia, estas afirmaciones se podrían contrarrestar con la de Theodor W. Adorno en su obra *Minima Moralia – Reflexiones de la vida dañada* (1951) acerca de la imposibilidad de escribir después de Auschwitz: “Escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad, y eso afecta también a la conciencia de por qué se ha hecho imposible hoy escribir poemas” (Grass 1999: 20-21). Sin embargo, el significado

de esta reflexión no pretende negar la escritura, sino todo lo contrario. Esta reflexión fue pronunciada como consecuencia de la barbarie ocurrida en Auschwitz, ante la necesidad de buscar un tipo de escritura diferente a la cultura estética que había supuesto la poesía, por miedo a que el horror pudiera ser transformado en algo bello. El tipo de escritura que Adorno demandaba ya en aquel momento, no era otra que aquella, por la que tan ilustres autores¹ postulan: la escritura para restaurar la memoria y la verdad y hablar del horror como manera de hacer justicia.

La cuestión tan explotada por innumerables estudiosos sobre qué escribir después de Auschwitz puede complementarse con la incertidumbre de Jean-François Forges, como profesor de historia, acerca de cómo educar contra Auschwitz. Para el profesor, “educar contra Auschwitz significa combatir sin descanso la más mínima tolerancia a la más mínima humillación, a la más mínima discriminación, al más mínimo aprendizaje del mínimo placer sádico” (Forges 2006: 250). En otras palabras, no sólo entender lo que sucedió en un pasado desde la compasión, sino aprender de esos hechos y luchar porque no vuelvan a ocurrir en el presente ni en el futuro. Mayorga sintió estas palabras como inspiración acerca de la importancia que tendría que existiera una asignatura llamada «Contra Auschwitz» en la escuela, en la que no sólo se mencionaran los hechos, sino que además se proporcionaran nombres tanto de víctimas como de verdugos y así lograr una mayor complicidad por parte de los alumnos: “Conocer el funcionamiento de aquella industria de la muerte y rememorar las vidas inocentes que deshizo son el mejor medio de vigilancia y de resistencia contra la barbarie” (Mayorga 2016: 56).

Hablar de Auschwitz “constituye la invitación más trágica al encuentro con el silencio” afirma Neher (1997:139). Lo que ocurrió allí no es comparable con ningún otro hecho que haya ocurrido. Cualquier otro acontecimiento que hubiera atentado contra la integridad de las personas hubiera sido anunciado en todos los medios de comunicación y toda la sociedad hubiera sido informada de los sucesos inmediatamente; mientras que, en Auschwitz, todo se desarrolló, durante años, en el más absoluto silencio (Neher 1997: 144).

A tales efectos, no debe resultar extraña la elección de Mayorga de utilizar el silencio como estrategia dramática para tratar el tema del Holocausto. El silencio al que estaban sometidas las víctimas merece ser escuchado, pues los gestos, las miradas y

¹ Otro de los autores que defiende una idea similar a la de Adorno es Enzo Traverso, quien habló de “la relación del lenguaje con la experiencia” y, por lo tanto, de la necesidad de revisar la manera de hacer poemas, “pues esta ruptura de la civilización ha cambiado el contenido de las palabras” (Sánchez Biosca 2006: 90)

los propios silencios, expresaban todo aquello que querían decir, pero no podían. Como el mismo autor afirma, la misión de su teatro “no consiste en saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio” (Mayorga 2016: 171).

Dos de sus obras más destacadas donde se ponen en escena y se muestran la estrategia dramaturgica llevada a cabo por el escritor son *Himmelweg* y *El Cartógrafo*: “Ambas obras resuelven la paradoja de hablar de lo inefable o expresar lo inexpresable, llevándola al extremo del arte mimético por excelencia, del modo in-mediatto de la representación, o sea, del teatro” (García Barrientos 2004a y 2004b).

Himmelweg fue estrenada en Málaga el 17 de octubre de 2003 y, desde su estreno ha tenido una gran acogida en muchas ciudades del mundo como Oslo, París, Nueva York, Seúl... y, además, ha sido traducida a innumerables lenguas (Aznar 2016: 184), dotándola, por lo tanto, de un gran conocimiento de la obra por parte de la crítica. Ya en su representación en el Teatro María Guerrero de Madrid en 2004, la obra fue custodiada por numerosos críticos, cada uno dando su visión más objetiva del resultado de la representación.

Algunos de ellos, como De la Hera, Haro Tecglen y Ordóñez, destacan por la dureza con la que se dirigen al texto de Mayorga. Como sería el caso de Ordóñez quien califica la obra como “*La vida es bella* pero montada por los nazis. [...] Una estupenda idea, que no evoluciona, que gira una y otra vez sobre sí misma.” (Ordóñez 2005). No obstante, la crítica también elogió la obra; críticos como Juan Ignacio García Garzón afirman que es un “espectáculo en todos los sentidos” o Eduardo Pérez-Rasilla que “*Himmelweg* es un texto que confirma la madurez de Mayora”. Posteriormente, periodistas como José Miguel Vila (2017) han calificado la obra también como “estupendo y multirrepresentado texto” o como dice Horacio Otheguy Riveira (2017) “una producción de gran valía para una aventura intelectual y emocional”.

Por lo que respecta a la recepción crítica del texto, existen numerosos estudios y artículos tratados por investigadores de distintos países, hecho que confirma su gran repercusión tanto nacional como internacional. Entre ellos destacan: un estudio introductorio escrito por Aznar Soler (2011); el artículo de Victoria Bartolomé: “El teatro dialogando consigo mismo: la metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*”; Marilén Loyola (2014) “Seeing memories: blindness, truth, and accountability in the Theater of Juan Mayorga”; “Die Shoah im Zeitalter der Globalisierung, Juan Mayorga und das spanische Erinnerungstheater” de Floeck (2011), etc.

El Cartógrafo es más reciente y fue estrenada el 11 de noviembre de 2016 en el Teatro Calderón de Valladolid. Desde su estreno, y dada la actualidad de la obra, ya ha sido representada en el Teatro Principal de Zaragoza y en Las Naves del Matadero en Madrid. Por lo que respecta a la crítica del texto destaca el epílogo de Alberto Sucasas (2017) a la edición de la obra por la editorial Uña Rota y el artículo «Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El Cartógrafo* de Juan Mayorga» de Ana Gorriá Ferrín (2012).

Sin duda, el interés que presentan para la crítica estas dos obras no es más que una muestra de la gran repercusión que tiene la obra dramática de este autor en el siglo XXI. Otros autores como Brizuela (2011) han decidido recoger artículos que tratan de algunas obras del dramaturgo, y, por lo general la editorial Uña Rota es la que se encarga de publicar la mayoría de su obra.

Sin embargo, a día de hoy, no hay mejor crítico para una obra que el autor mismo, por lo que la mejor manera de entender sus obras es a través de la lectura de los artículos y estudios que él mismo ha escrito a lo largo de su trayectoria y que gracias a la obra *Elipses* (2016) hoy es posible consultar y de esta manera entender mejor el mundo dramático de Juan Mayorga.

3. HIMMELWEG: LA OBRA DEL SILENCIO POR EXCELENCIA.

El objetivo con el que los nazis llevaron a cabo el Holocausto fue para exterminar al pueblo judío. En otras palabras, quisieron eliminar la existencia de todo un pueblo, y así, lograr borrar del todo su historia. Como afirma Forster:

La Shoah fue un intento radical por eliminar a los portadores de la memoria. [...] Ya no se trató de quemar libros o de condenar a herejes impenitentes, ni se buscó, a través del fuego purificador, salvar el alma de los pecadores [...] ahora Europa, metamorfoseada en el rostro del nazismo, decidió que era indispensable aniquilar la vida como último recurso para destruir definitivamente la memoria (Forster 1999: 14).

Juan Mayorga, como escritor comprometido con la historia, y muy consciente de la importancia de los hechos sucedidos durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, pretende recuperar la memoria de estos acontecimientos a través de sus obras y así lograr concienciar a la sociedad del momento para que revisen su entorno. Y, de esta manera, evitar que una situación así pueda llegar a repetirse jamás.

Himmelweg fue una obra escrita en 2002 por el autor madrileño tras haber asistido a una conferencia sobre Claude Lanzmann, director del documental titulado *Shoah*. Lo que le dio el impulso para escribir el relato fue el hecho de haberse enterado de que un Delegado de la Cruz Roja llamado Maurice Rossel visitó el campo modelo de Theresienstadt para escribir sobre las condiciones de los judíos en los campos de exterminio, pero que, sin saberlo, fue víctima de un engaño que provocó que realizara un informe positivo para los nazis sobre la situación de estas personas. El engaño por parte de los nazis consistió en obligar a un grupo de judíos a representar una vida idílica en el campo y, de esta manera, convencer al Delegado de la Cruz Roja – y a la vez a toda la opinión pública- de que los rumores que corrían acerca de las penurias, sufrimiento y maltrato de los judíos eran falsos. El hecho de que un hombre, con intenciones de ayudar a un grupo de personas, acabara colaborando con el verdugo fue lo que realmente sorprendió al autor y le provocó “el deseo de traer a escena su experiencia” (Mayorga 2011: 24).

La obra de Mayorga no trata de ser una representación historicista de la realidad, sino que, a partir de un hecho real, quiere crear una ficción que haga reflexionar al espectador. *Himmelweg* está escrita sobre la convicción del autor de construir un teatro de la responsabilidad, en la que esta misma caiga sobre el espectador. Se trata de un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente acerca del teatro de Mayorga. La obra representa la facilidad con la que es posible engañar al ser humano y, por lo tanto, la importancia de desconfiar de aquello que se nos muestra para lograr ver más allá de los hechos que se presentan ante los ojos.

Himmelweg no es más que una obra teatral en la que Mayorga utiliza la estrategia de “el mundo visto a través de una teatralización” (Heras 2005: 188). En otras palabras, representar una mentira a través de una obra de teatro, tal y como ocurrió en la realidad. Para ello, como cualquier representación teatral, los personajes deben actuar siguiendo las pautas de un guion. Por lo tanto, lo importante en la representación no son los diálogos y todo aquello que se dice, sino aquello que no se dice: los silencios. Como afirma Spooner, “una palabra no existe por sí misma, sino en relación con los demás signos del texto, del escenario y de la sala, con lo verbal, lo corporal y lo visual, con los silencios y las sombras” (Romera 2011: 322). Las palabras, en este caso, pertenecen a un guion que ellos mismos están obligados a seguir, por lo que, en la mayoría de los ejemplos que se observarán, lo que la palabra dice, el silencio lo arrebató.

Ahora bien, uno se podría preguntar: ¿cómo consiguieron engañar al Delegado, es decir, cómo lograron que los judíos aceptaran fingir una vida idílica y perfecta escondiendo las verdaderas condiciones en las que vivían? A través de la violencia. El Comandante era el encargado de hacerle saber a Gottfried, y éste a todos los judíos, el destino que les esperaba si se negaban a representar su papel; por lo que no tenían más opciones que actuar, y actuar bien.

Es por eso que *Himmelweg* se puede identificar como una obra que quiere hacer visible la invisibilidad del horror. El intento de los nazis de obligar a un grupo de judíos a representar una sociedad idílica a los ojos de todo el mundo y, de esta manera, lograr disipar los rumores que circulaban acerca de las condiciones de los judíos en los campos en los que estaban internos, resulta un hecho estremecedor de todo punto (1)².

Se trata, pues, de una obra cargada de violencia psicológica. En la obra no aparece ningún acto físico violento por parte de ningún personaje, sino que se trata de amenazas verbales y psicológicas como el ejemplo mostrado anteriormente. El mismo autor afirma:

[...]No hay ningún momento en que aparezca violencia física explícita. Tal cosa sería ingenua y engañosa: nada que pongamos en escena podría representar el horror de la cámara de gas. Sin embargo, *Himmelweg* es una obra atravesada por la violencia [...] porque sabemos que debajo de esa amistad y esa felicidad hay una amenaza de muerte” (Mayorga 2011: 270).

De ahí que la única manera posible de entender y hacer visible el horror sea a través de los silencios. Mayorga pretende que el espectador logre ver más allá de las palabras y se centre en observar los movimientos, los gestos, las miradas y los silencios de estas personas. No pretende ponerse en el lugar de las víctimas y hablar por ellas, pues él mismo admite que ni él ni nadie podrían representar el horror ni el dolor de aquellas personas. El objetivo principal de la obra es que sea el silencio el protagonista, el que se escuche. Y sólo gracias a la comprensión del silencio en esta obra, será cuando realmente el espectador logre entender la magnitud de la mentira y la necesidad de buscar la verdad de los hechos en el presente, para evitar que la mentira vuelva a triunfar en la Historia, como le sucedió al Delegado en su visita al campo.

La intención de Mayorga al escribir esta obra coincide con la que tuvo Claude Lanzmann al dirigir el documental *Shoah*. Simone de Beauvoir, en el prólogo del libro *Shoah* (transcripción del documental), menciona que “el gran arte de Claude Lanzmann

² A partir de este momento, las citas bibliográficas referentes a la obra de *Himmelweg* (2011) aparecerán en el epígrafe del anexo al final del trabajo. Todas irán indicadas, por número de aparición entre paréntesis.

consiste en hacer hablar a los lugares, resucitarlos a través de las voces y, más allá de las palabras, expresar lo indecible mediante los rostros” (Lanzmann 2003: 7).

En *Himmelweg*, los silencios más significativos se encuentran a través de las acotaciones. Sin embargo, en muchas ocasiones, el silencio se expresa de otras maneras más imperceptibles como podría ser a través de miradas, gestos o de algunos rostros.

A la hora de analizar la manera en la que el silencio es tratado en *Himmelweg*, se ha descubierto que Mayorga no sólo dota de silencio a las víctimas, sino que además también destaca el silencio de los otros dos personajes de la obra: el del Delegado y el del Comandante. Evidentemente, el significado de los silencios del Delegado no son los mismos que los del Comandante, ni el de los judíos, pero sí que resulta importante analizarlos porque, en última instancia, todos afectan a las víctimas.

3.1. EL QUE CALLA OTORGA: el silencio del Delegado.

El papel del Delegado resulta primordial e imprescindible en la obra, pues como ya se sabe, Mayorga se inspiró en lo que le ocurrió al Delegado Maurice Rossel al visitar el campo como hecho sobre el que construyó la obra. A pesar de que el papel del Delegado en la obra queda reducido a su monólogo en la escena I, es importante analizar esta escena y descubrir de qué manera y cómo se refleja en la obra el silencio de este personaje.

El monólogo se sitúa en el presente de cada lectura o representación, es decir, todo ha terminado y la verdad ya ha salido a la luz. A lo largo del monólogo aparecen constantes afirmaciones en forma de justificación del porqué no fue capaz de descubrir la farsa. Para ello, este personaje decide situarse de nuevo (desde su recuerdo) en la visita al campo y así mostrar y convencer a los espectadores de que él fue engañado y que no fue culpa suya no darse cuenta que los judíos estaban representando una farsa. Sin embargo, los espectadores tienen la misión -a través de la lectura- de descubrir hasta qué punto se puede considerar al Delegado como responsable del destino de aquellos judíos y por qué.

El Delegado articula en el monólogo las voces de los demás personajes tal y como recuerda que sucedieron los hechos. Empero, lo más destacado de esta primera escena no son las voces de los otros, sino los pensamientos y observaciones del Delegado a lo largo de la visita y a propósito de la manera de hablar de los personajes. Las referencias al comportamiento extraño de Gottfried y los demás judíos son algunas de las

reflexiones que hace el Delegado de la Cruz Roja desde el momento en el que comienza la visita (2). A medida que avanza por el campo, el Delegado no deja de observar pequeños indicios de que la situación no es del todo natural. De hecho, será poco después de la explicación del alcalde sobre la historia del relojero de Nuremberg cuando el Delegado acabe por admitir que Gottfried “habla como un autómeta” (135). Resulta sorprendente que, tras admitir que las palabras de Gottfried suenan poco espontáneas y naturales, el Delegado no hubiera hecho más preguntas o hubiera abierto los ojos observando con más detenimiento los lugares por los que pasaban.

A Mayorga, lo que le interesa, es presentar a un personaje tan humano como podría serlo cualquier persona que tiene buenas intenciones, pero que no quiere dejarse llevar por prejuicios y, por esta razón, no abre ninguna puerta, no mira más allá, sino que cree aquello que le explican el alcalde y el Comandante (3). Un ejemplo de esto, ocurre cuando el Delegado se encuentra ante la puerta del hangar, está a punto de abrirla, pero en ese mismo instante comienza a reflexionar acerca de los prejuicios ya que abriendo esa puerta demostraría arrogancia y “vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve” (138). Así que se aleja de la puerta y se une a ellos.

A pesar de las observaciones sobre el comportamiento o las miradas extrañas de los judíos, el Delegado alude continuamente a la falta de una «señal» (4). No ha sido capaz de entender las miradas, los gestos y los comportamientos extraños por parte de los judíos y necesita, todavía, lo que él denomina como «señal».

Por lo tanto, el silencio del Delegado consiste principalmente en callar, en silenciar todos aquellos pensamientos y reflexiones que le fueron surgiendo a lo largo de la visita y terminar escribiendo en el informe que ha visto una ciudad “normal”, sin aludir a ninguno de aquellos comportamientos observados a lo largo de la visita. Para él, abrir cualquier puerta significaba un gesto de desconfianza, pero, ¿acaso este personaje no hizo la visita para descubrir si los rumores que circulaban acerca de los judíos eran ciertos? Su misión debía ser desconfiar, preguntarse por su alrededor, mencionar cada movimiento o mirada fuera de lo normal. Con este ejemplo, Mayorga pretende que el espectador aprenda a partir de los errores del Delegado (inspirado en el caso real), es decir, debe hacer reflexionar a los espectadores acerca del momento en el que viven para así fijarse en si actualmente siguen existiendo formas de dominación del hombre por el hombre (5).

En esencia, el hecho de que el Delegado no reflejara ningún tipo de observación extraña en el informe, no exime al personaje de ser responsable, en cierta manera, del

destino de todas aquellas personas. Y es que el personaje representa un claro ejemplo de lo que simboliza el refrán conocido como “el que calla otorga”, cuyo significado original se corresponde con aquella persona que, al no presentar ninguna objeción y mantenerse callado ante algo, da a entender que se muestra conforme con lo que se le ha propuesto. Este refrán resume los actos del Delegado durante su visita. Con su silencio, lo único que provocó fue que la atención sobre los rumores que circulaban en la sociedad acerca del tratamiento y la situación de los judíos en los campos de concentración se disiparan favoreciendo así a los nazis.

3.2. EXPRESAR LO INEFABLE: el silencio de las víctimas.

El silencio de las víctimas es la base sobre la que se construye *Himmelweg*. Para lograr su exterminio, primero debían negarles la voz y sólo silenciándolos por completo lograrían hacer desaparecer a todo un pueblo. *Himmelweg* se escribe sobre la idea de querer hacer ruido; de querer gritar a través de la estrategia dramática de los silencios como única manera posible de reflejar el horror que vivieron todas esas personas encerradas en los campos.

Ahora bien, el silencio de las víctimas aparece reflejado en la obra de dos formas distintas: a través de los silencios que aparecerán indicados en las acotaciones, y, a través del lenguaje no verbal. Sea cual fuere la forma en la que el silencio de las víctimas aparezca en la obra, ambas reflejan y expresan todas aquellas palabras que no podían decir, y como consecuencia, la violencia y la humillación a la que estaban sometidos al tener que fingir ser felices en un lugar adonde habían sido llevados por la fuerza y donde sólo les esperaba la muerte.

3.2.1 El lenguaje no verbal.

El lenguaje del cuerpo o lenguaje no verbal puede revelar tanto o más que las palabras. El profesor Ray Birdwhistell demostró que “la comunicación humana se efectúa más mediante gestos, posturas y distancias relativas que por cualquier otro método” (Pease 1981: 9). En *Himmelweg*, el lenguaje no verbal es la única manera que tienen los judíos para comunicarse con el Delegado, pues todas las palabras que ellos pronuncian carecen de valor alguno, debido a que todo es resultado del guion que están obligados a seguir para representar la farsa.

Donde aparecen más ejemplos de comunicación no verbal es en la escena I, en la visita del Delegado al campo. Será constantemente este personaje, quien a través de sus

observaciones durante la visita, haga mención a este tipo de lenguaje no verbal por parte de los judíos (6). Tiene la sensación que le miran extraño, pero en realidad, ellos no son actores, por lo que tener que hacer una representación como esa y ante un desconocido es poco común, por eso, probablemente, para que no pueda haber represalias contra ellos por su manera de actuar, el Delegado siente que le evitan, posiblemente para no equivocarse, porque un error supondría la muerte.

La mirada que se cruzan los niños cuando se les escapa la peonza y va a parar a las botas del Comandante representa otro de los ejemplos más característicos de lenguaje no verbal. Los niños se miran al instante en busca de una respuesta o una solución, pues no saben qué hacer. La situación de la peonza estaba prevista y previamente ensayada; sin embargo, el hecho de que la peonza rodara hasta llegar a las botas del Comandante no, por lo que los niños no saben qué hacer en ese momento (7). Lo mismo le ocurre a Gottfried, quien deja de hablar inmediatamente por no saber cómo reaccionar y por miedo a lo que pudiera suceder.

Ahora bien, los ejemplos más significativos de intentos de comunicación no verbal recaen sobre lo que las miradas de Gottfried representan. La visita está llegando a su fin, así que Gottfried trata de comunicarse con el Delegado como puede. Cuando llegan a la rampa de cemento, el Delegado se detiene ante la puerta de lo que le han dicho que es la «enfermería»³. Está a punto de abrirla y Gottfried aprovecha este momento para girarse y mirar al Delegado. La mirada de Gottfried habla por sí sola; con esa mirada, el alcalde le está pidiendo que abra la puerta. Y es que, sólo abriendo la puerta, el Delegado descubriría que todo era mentira, que todo era una farsa. Sin embargo, el Delegado, en vez de intentar interpretar la mirada de Gottfried, piensa que si abre la puerta se está dejando llevar por los prejuicios y prefiere no parecer desconfiado. Como resultado, en vez de plantearse por qué Gottfried se gira para mirarle, decide alejarse de la puerta y no abrirla para no dejarse llevar por los prejuicios (8).

La visita termina cuando acompañan a Gottfried al barracón. Es la última ocasión que tiene el alcalde para mandarle alguna señal que el Delegado entienda (9). Es su última ocasión para pedirle ayuda. Para ello, solo puede mirarle intensa y fijamente. Intenta lograr que él se percate de su situación, pero, una vez más, el Delegado no entiende su mirada. Resulta irónico, como se ha mencionado anteriormente, que tras el gran número de señales que intentaban darle los judíos, el Delegado continuara

³ La acción siguiente, ha sido mencionada previamente desde el punto de vista del Delegado, pero en esta ocasión, se analiza la mirada de Gottfried para entender la posición de los judíos.

creyendo que nadie le había hecho ninguna señal, cuando en realidad ellos no habían dejado de lanzarle miradas para tratar de comunicarse con él.

Otro ejemplo de lenguaje no verbal en una situación distinta a la previamente descrita, ocurre en la “escena” primera del segundo episodio⁴ «Humo» (10). El episodio II representa los momentos previos a la visita del Delegado, cuando están ensayando el libreto. El espectador al que miran continuamente es al Comandante. A este personaje se le ha asignado la misión de crear el libreto y ser el director de la obra teatral, por lo que durante los ensayos está presente, controlando que todo se haga siguiendo el guion. El hecho de que los judíos miren al Comandante continuamente no es más que una señal que refleja violencia, es decir, las miradas representan la presión que sienten los judíos al estar observados por el Comandante, quien quiere que la representación funcione.

El episodio IV «El corazón de Europa», consiste en un diálogo entre el Comandante y Gottfried. Se sitúa en el momento en el que el Comandante debe comunicarle a Gottfried para qué han llegado al campo, por lo que, cronológicamente, representa el principio de todo, el momento en el que se conocen ambos personajes. En la “escena” octava destaca una mirada de Gottfried que resulta estremecedora. Están preparando el libreto, y el Comandante considera que hay demasiada gente, que es complicado que todo el mundo actúe bien y obliga a Gottfried a reducir el número de actores que formarán parte de la representación. Gottfried entiende lo que significa tener que reducir el número de personas. Quitar a gente de la representación significa que sobran, y si sobran, solo les espera la «enfermería» (11). La mirada de Gottfried hacia los expedientes representa otro ejemplo de lenguaje no verbal, es decir, a través de esa mirada está exteriorizando el dolor que le supone tener que seleccionar algunos expedientes, es decir, condenarlos a la muerte.

3.2.2 Silencios sonoros

Después de analizar todos los ejemplos relacionados con el lenguaje no verbal como forma de comunicación por parte de los judíos, cabe resaltar los casos en los que son los silencios los que funcionan como respuestas a situaciones en las que no es posible pronunciar una palabra. Los silencios más significativos ocurren principalmente en el

⁴ Aunque la obra consta de una estructura totalmente original y constituye todo un único acto, la obra se divide en cinco fragmentos distintos a los que vamos a llamar episodios y dentro de los mismos, en algunas ocasiones, aparecen subcategorías que vamos a clasificar como “escenas” para poder identificarlas en la obra.

episodio IV «El corazón de Europa». En efecto, las acotaciones de esta escena de la obra se caracterizan principalmente por la palabra: “*Silencio*”.

El Comandante ha elegido a Gottfried como «traductor» (153) entre los judíos y él. Es por eso que en esta escena los silencios están cargados de significados, ya que Gottfried ha sido elegido como representante de su pueblo, y como tal deberá ser él el responsable de transmitir la información que ordene el Comandante a sus compañeros. Mayorga, por lo tanto, a través de cada silencio expresado por Gottfried, pretende mostrar la violencia y humillación que supuso tener que aceptar la representación de una vida idílica sin poder opinar ni decir lo que pensaban. Es en el momento en el que el Comandante comienza a explicarle el papel de Gottfried en el campo, donde aparecen las primeras acotaciones que indican “*Silencio*” (12).

Destacan estas primeras acotaciones porque se encuentran situadas en medio de la explicación del Comandante del puesto que se le ha asignado a Gottfried como «traductor». Es el propio Mayorga, quien, situando los silencios en medio de la conversación, pretende intensificar y resaltar el silencio como única respuesta posible de Gottfried a todo aquello que le está diciendo el nazi alemán. Además, mientras Gottfried calla y escucha, es el Comandante quien trata de hacerle entender, sin necesidad que Gottfried pregunte, lo que sucedería si él se negara a ocupar el lugar que le han adjudicado (13). Esta afirmación demuestra una vez más, la violencia psicológica ejercida sobre Gottfried y, por lo tanto, que callar es la única respuesta posible, a todo aquello que le dice el Comandante nazi.

La conversación continúa y entonces el Comandante comienza a explicarle por qué están allí. La explicación empieza por enseñarle el plano de lo que va a ser el campo (14). El Comandante pretende que Gottfried le agradezca o sonría al saber que construirán una sinagoga; sin embargo, el judío se niega a mostrar ningún afecto, pero como tampoco puede expresar lo que siente, sólo puede mantener el silencio.

La explicación de la representación del libreto se produce a partir de palabras de Pascal, y, posteriormente, el Comandante procede a explicar de qué manera llevarán a cabo el proceso de composición. En este caso, se sirve de la “*Poética*” de Aristóteles. Después de la explicación, Gottfried ha entendido cuál es el objetivo de los judíos en el campo y, evidentemente, se queda perplejo y sin saber qué decir (15). Es por eso que este silencio representa dolor y humillación. Están bajo el mandato de los alemanes nazis y tienen que obedecer si quieren conservar la vida, pero representar una obra

teatral de una vida perfecta constituye un acto de violencia y humillación total hacia las víctimas.

Hay momentos en los que Gottfried se atreve a pronunciar alguna palabra, pero todo es en vano, pues aquello que dice el judío que no está relacionado con la composición del libreto, no le interesa en absoluto al Comandante. Esta situación se observa cuando Gottfried le habla de un tren que habían escuchado llegar y le pregunta por los cordones de los zapatos, pero el Comandante, a quien no le interesa hablar de eso, dirige la conversación hacia la composición, que es lo que le interesa ignorando las palabras del alcalde judío o no dando opción a ir más allá en las respuestas (16).

En la “escena” quinta ya han estado ensayando y el libreto no sale como el Comandante espera. El Comandante ha perdido los nervios y envía a los judíos al barracón (17). Se produce, por lo tanto, un silencio por parte de todos los presentes, pues no entienden qué sucederá si los envían al barracón porque están actuando mal. En este fragmento, se entiende que Gottfried se ha quedado allí, quieto, sin irse al barracón (“¿No me ha oído? Usted también, Gottfried”) e intenta defender a su gente, pues teme cuál será su destino si se anula la representación (18). Es entonces cuando el Comandante menciona todas las escenas que salen mal, haciendo hincapié en el monólogo de Gottfried (19). El judío no acierta a decir nada. Tampoco cuando le confiesa al Comandante que la chica pelirroja fue actriz profesional, ya que lo que para Gottfried era un intento de salvarla confesando su profesión, el Comandante entiende que si es actriz y actúa mal es porque lo está haciendo intencionadamente, por lo que para trata de desviar el tema, Gottfried se atreve a opinar por primera vez sobre la poca naturalidad del guion (20). Ahora bien, tras el atrevimiento, el Comandante decide recordarle a Gottfried cuál es su lugar y su trabajo en el libreto (21). Después de sus palabras, Gottfried no puede rebatir lo que acaba de decir el Comandante, así que, una vez más, solo puede mantenerse en silencio y escuchar lo que éste le dice sobre la conexión que debe encontrar entre la palabra y el gesto (22). Sin embargo, a pesar de la violencia implícita en la obra por parte del Comandante, el judío va mostrando su coraje y valentía en algunos momentos en los que se atreve a dar su opinión, como es el caso en el que pregunta acerca del sentido de la representación (23).

Como consecuencia de este atrevimiento, el Comandante trata de dejarle claro de una vez a Gottfried la “suerte” de haber sido elegidos (24). Gottfried no tiene nada que decir. El alemán nazi ha dejado del todo claro que gracias a haber sido los elegidos se han salvado de la muerte segura. Eso le brinda un atisbo de esperanza de que tal vez

sobrevivan si lo hacen bien; pero lo que todavía no sabe Gottfried, es que la muerte llegará después de la representación, por lo que su situación es todavía más humillante que morir directamente al llegar con el tren. Y por más que Gottfried le pregunte qué pueden esperar o qué pasará si lo hacen bien, la única respuesta del Comandante es que piensen: “mientras estemos aquí, no estamos en ese tren” (162). La respuesta del Comandante resulta estremecedora de todo punto, pues quiere hacerle entender al alcalde que no deberían cuestionarse nada y obedecer, porque solo se han salvado gracias a haber sido elegidos para representar el libreto.

Destaca también el momento en el que el Comandante felicita a Gottfried por la mejoría de los ensayos. Como gesto de agradecimiento, le da permiso para seguir enseñando a los niños en los barracones. Se trata un momento de humillación muy claro, pues el Comandante pretende que los judíos se sientan agradecidos por dejarles continuar con las clases como “recompensa” por haber mejorado en los ensayos. El alemán nazi se siente orgulloso y bondadoso por su gesto, hecho que intensifica la humillación de las víctimas (25). Gottfried, evidentemente calla, porque es la única opción que tiene, ya que si le dieran la oportunidad para hablar descargaría toda su rabia contenida al escuchar las palabras del nazi alemán.

En la “escena” séptima, el Comandante se plantea por qué el momento de la plaza no sale bien. Todo ha mejorado mucho, pero la escena de la plaza sigue sin salir natural y fluida. El Comandante llega a la conclusión que el fallo está en que “son demasiada gente” (165). Es entonces Gottfried cuando se queda callado y finalmente, acierta a preguntar cuántos sobran y qué pasará con los que exceden, a lo que el Comandante responderá que lo mejor será llevarlos a la “enfermería”. No obstante, el gesto más humillante, impactante y estremecedor ocurre justo a continuación, cuando el Comandante le pide a Gottfried que sea él quien se encargue de separar y dejar cien (26)⁵. Si no resultaba suficientemente humillante y cruel el papel del alcalde del campo que debía explicar a su gente todo aquello que le ordenaba el Comandante, ahora es él quien debe condenar a sus compañeros, quien debe seleccionar los cien que sobrevivirán y condenar al resto. Este es uno de los silencios más tensos de toda la obra. Al poco tiempo, el Comandante pierde la paciencia y se cansa de esperar que Gottfried se decida: “¿Prefieres que lo haga yo, es eso? Que elija yo los cien mejores.” (165) Y

⁵ Esta “escena” también ha sido mencionada anteriormente en el apartado de lenguaje no verbal con referencia a la mirada de Gottfried ante los expedientes. En este caso, se intenta resaltar el silencio *per se*, es decir, el dolor que supone para el alcalde tener que ser él quien condene o salve a sus compañeros.

cuando el Comandante está a punto de ponerse a separar expedientes sin pensárselo, Gottfried se atreve a sincerarse, se atreve a confesar aquello que habían pensado desde el principio pero que nadie se había atrevido a decir: “¿Y si nos negamos a hacerlo?” (166). Es a continuación, cuando el Comandante pronuncia otra de sus amenazas disfrazada entre palabras; pero esta vez, sin ningún tipo de reparos pretende humillar del todo al alcalde. Para ello, le hace reflexionar sobre qué pasaría si se rebelaran y ese hombre no entendiese o no quisiera ver la verdad, ¿cómo reaccionarían los nazis? No podían rebelarse, las palabras del Comandante acababan de derrotar al judío, quien al quedarse sin palabras se pone a apartar expedientes hasta dejar cien (27).

La “escena” onceava constituye el momento más estremecedor por lo que al silencio se refiere. Está situado en un momento inmediatamente posterior a la visita del Delegado. Se acaba de ir el Delegado, ha terminado la representación y el Comandante tiene una conversación con Gottfried sobre lo que ha sucedido durante la visita. Lo que destaca de esta conversación es que las únicas respuestas que aparecerán por parte de Gottfried son: “*silencio*”. El Comandante explica a Gottfried y a los judíos lo que le ocurre al actor después de la actuación, es decir, lo que se conoce como la *melancolía del actor*. Una vez más, disfraza la verdad de sus palabras bajo cínicas referencias a obras maestras, en este caso, la de *La tempestad* de Shakespeare (28). Tras estas palabras que el Comandante pronuncia se encuentra la realidad de los judíos: hasta ese momento su objetivo era el de actuar y ensayar un libreto para la visita de un hombre al campo, pero ahora, después de la visita a los judíos, ya no les espera nada. Las palabras del Comandante constituyen una sentencia de muerte: deben volver a la vida, pero, la vida de esos judíos no es más que la de ser prisioneros en un campo de exterminio nazi, por lo que la vuelta a la realidad mencionada por el Comandante no es más que un anticipo de lo que va a suceder ahora con ellos: van a conducirlos a la «enfermería». Gottfried escucha en silencio todas aquellas palabras del Comandante. Es ahora, justo después de la representación cuando el Comandante se atreve a explicarles cuál es su lugar ahora. Ellos habían representado el guion del libreto siempre bajo la esperanza de que tal vez haciéndolo bien podrían llegar a salvarse, pero las palabras del Comandante reflejan que no. Mayorga utiliza, una vez más, las continuas acotaciones al silencio para reflejar, de la única manera posible el lugar en el que quedan las víctimas. El Comandante habla y los judíos escuchan, en silencio, la sentencia de muerte a la que les está condenando el Comandante.

3.3. SILENCIOS AMENAZADORES: el silencio del Comandante.

Al papel del Comandante también se le asignan varios momentos de silencio o lenguaje no verbal. Evidentemente, el silencio del alemán tiene un significado y unas intenciones muy distintas al que representaba el silencio de las víctimas. Se trata ahora de silencios que provocan humillación y violencia hacia las víctimas. Es por eso que resulta importante detenerse en su análisis para comprender de qué maneras las víctimas entienden y son afectadas por lo no dicho o las miradas o gestos del Comandante.

Algunas señales se pueden observar en la escena I, es decir, durante la visita del Delegado al campo. Generalmente, son gestos o miradas dirigidos hacia el alcalde Gottfried para conseguir su aprobación y apoyo acerca de lo que está diciendo, y, por lo tanto, que resulte más creíble a ojos del Delegado. Un ejemplo de esto ocurre cuando el Delegado dirige su mirada hacia la rampa de cemento que llega a la «enfermería» (29).

Lo mismo ocurre tras el inciso del Delegado acerca de la dificultad de visitar los campos. Es entonces cuando el Comandante obliga a Gottfried a intervenir en respuesta a tal afirmación: *“El comandante hace un gesto a Gottfried, como para que intervenga”* (137) (30). Sin embargo, lo que el Comandante no espera es que el judío tenga el valor suficiente como para salirse del guion y utilizar una metáfora sobre barcos y capitanes para hablar de su propia situación, en la que alerta del peligro de “las falsas señales” que impidan que el capitán logre encontrar la “señal inequívoca”.

En la escena IV, que ya se ha analizado anteriormente como la escena de la obra donde el silencio se muestra como característica primordial, no sólo destacan los silencios de los judíos, sino que también aparecen algunos ejemplos de silencios protagonizados por el Comandante. Cuando se encuentran distribuyendo los papeles que se asignarán a cada judío, el Comandante se detiene con el del “Niño con muñeco”. Él se esperaba que fuera un niño quien realizara el papel; sin embargo, Gottfried ha asignado el papel al expediente de una niña. Este hecho sorprende al Comandante, quien mira el expediente en silencio (30). El silencio del Comandante en este momento resulta clave, pues al final de la obra se descubre por qué Gottfried le había asignado el papel femenino al “Niño con muñeco”, y es que la niña es su hija y pretende salvarla asignándole un papel en el libreto. Por eso, el silencio del Comandante mientras lee el expediente de una niña resulta estremecedor para Gottfried, pues quiere salvar a su hija y si el Comandante no acepta una niña, no podrá e irá a la «enfermería».

Como se ha mencionado, hay algunos momentos en los que Gottfried muestra valentía y coraje y da su propia opinión. Un ejemplo de esto aparece cuando el judío habla sobre la poca naturalidad de las palabras pronunciadas en el libreto. Tras este atrevimiento de Gottfried se sucede un momento de silencio. Este silencio atañe al Comandante, quien calla antes de contestar a las palabras de Gottfried. Este silencio representa los momentos previos a la respuesta del Comandante e indican un momento de tensión por no saber cómo reaccionará el alemán al atrevimiento de Gottfried (31).

Una vez más, Gottfried intenta extraer algo de información acerca del sentido de la representación. Tras la intervención de Gottfried se sucede un silencio por parte del Comandante. La mayoría de los silencios que se suceden a las intervenciones de Gottfried, representan momentos tensos y amenazantes, pues si el Comandante calla es probablemente porque tiene que meditar la respuesta, y si el alemán tensa demasiado la cuerda y el nazi alemán pierde la paciencia, la respuesta del Comandante podría ser en cualquier momento la «enfermería». Algo similar ocurre cuando el judío menciona que probablemente los judíos actuarían mejor si supieran quién es la persona que iba a venir a hacer la visita. Tras la intervención de Gottfried se sucede un silencio del Comandante, quien acierta a contestar que ese no es el problema, sino que el problema es que son demasiada gente. El silencio representaba el pensamiento del Comandante, quien ha decidido finalmente reducir gente para la representación (32).

Ahora bien, de todos los silencios que se le pueden asignar al Comandante destaca el momento en el que Gottfried presenta más atrevimiento, pues le plantea la situación de que se nieguen a representar el libreto. La respuesta inmediata del Comandante es el silencio, un silencio amenazador y tenso previo a la respuesta que supondrá silenciar por completo a Gottfried (33).

4. EL CARTÓGRAFO: el silencio oculto en los mapas.

El Cartógrafo se estrenó el 11 de noviembre de 2016 en el Teatro Calderón de Valladolid. El impulso literario que le llevó a escribir esta obra surgió en 2008 tras el viaje del autor a Varsovia. Durante el viaje, Juan Mayorga encontró una exposición de fotografías en una sinagoga. Bajo cada fotografía aparecía explícitamente el lugar donde había sido tomada, así que el autor, poseído por la curiosidad, decidió marcar todos esos lugares en un mapa que tenía de la ciudad y comenzar a buscarlos. De todas las fotografías, lo único que encontró de los ciudadanos que vivieron en el gueto de

Varsovia durante el período del dominio nazi fue una piedra quemada con algunos nombres de supervivientes.

El resultado en vano de la búsqueda fue el estímulo que le empujó a escribir otra obra perteneciente al grupo conocido como «Teatro del Holocausto». “Como todo teatro histórico, pero con más responsabilidad que nunca, el teatro del Holocausto buscará su forma empezando antes por una interrogación moral que por un impulso estético” (Mayorga 2016: 171). Durante su visita a Varsovia, lo único que encontró fue, una ciudad donde se estaba intentado borrar la memoria histórica sobre el genocidio más brutal e inhumano jamás ocurrido. Lo único que había, era una piedra quemada con los nombres de algunos supervivientes de abril del 43 y eso, parecía ser suficiente recompensa para todo un pueblo que había estado a punto de ser exterminado en el más absoluto silencio. Por lo que la interrogación moral que le llevó al autor a escribir la obra no fue otra que el intento de crear un teatro de la memoria, un teatro que ayude a restaurar todos aquellos acontecimientos históricos que se encontraban bajo una “dictadura” del olvido.

El Cartógrafo cuenta la historia de Blanca, una mujer que se muda a Varsovia junto a su marido, un diplomático español. Será en esta ciudad donde la mujer conocerá la leyenda del cartógrafo del gueto, y, tomándola por cierta, decide lanzarse a la búsqueda del último mapa creado por el cartógrafo, sobre el gueto en el que estaba encerrado en la Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial. La leyenda decía que el hombre estaba tan mayor que, no pudiendo salir de casa por sí solo para crear el mapa, pidió a una niña, su nieta, que le ayudara y lo hiciera por él.

Por lo tanto, la obra se construye sobre dos tramas: la primera, sobre la historia situada en el pasado del viejo y la niña; y, la segunda, la del presente, la historia de Blanca buscando aquel mapa de la leyenda. Ambas historias convergen en el momento en el que Blanca logra dar con Deborah y se empeña en creer que ha encontrado a la niña de la leyenda.

A través de esta obra, Mayorga recurre a la “idea de mapa como imagen o metáfora del nexo hombre-mundo” (Sucasas 2017:108), ya que el hombre, como ser débil y frágil, necesita siempre de un eje orientador que le sirva de guía para enfrentarse ante el mundo. Ahora bien, la responsabilidad del hombre consiste en saber diferenciar entre el *buen* mapa y el *mal* mapa, pues, cabe recordar la influencia que tienen sobre la memoria aquellos que se encuentran en el poder, y por lo tanto, la facilidad de modificar la historia ocultando la veracidad de los hechos. Como bien se afirma en la obra, ningún

mapa es neutral, y siempre se construye sobre la idea de “qué quiero incluir y qué quiero dejar fuera” (Mayorga 2016: 327). Por esta razón, se dice que el teatro es como un mapa; el teatro también se levanta sobre la pregunta de qué quiero mostrar (1)⁶, pero, a diferencia de los *malos* mapas, el teatro pretende dar a ver más allá de lo que el ojo ve, para así hacer reflexionar al espectador sobre la veracidad de lo que se muestra, que algo es distinto a como parece ser, en definitiva, hacer del espectador un crítico.

El teatro es el arte que desvela la realidad y logra mostrar todo aquello que es invisible al ojo humano. Mayorga pretende representar, una vez más, la Shoah como la manifestación de barbarie más misteriosa e inexplicable de la historia. Sin embargo, como ya ocurría con *Himmelweg*, la única manera posible de representar estos hechos irrepresentables será a través del silencio, ya que fue en el silencio donde todos estos acontecimientos brutales ocurrían, y donde quedaron todos los gritos, plegarias y llantos de las víctimas a quien nadie escuchó. Es por eso que, *El Cartógrafo* es un ejemplo más de este tipo de obras en las que el autor se sirve de esta estrategia dramática donde impera la necesidad de crear un teatro que desenmascare y descubra todos los hechos que, a lo largo de la historia, se han intentado encubrir y esconder para que, con el tiempo, sean olvidados.

Empero, el silencio referente a *El Cartógrafo* es muy distinto a aquel analizado previamente en *Himmelweg*. Si en *Himmelweg*, el silencio se encontraba patente y visible a través de las acotaciones, del lenguaje no verbal tan claro expresado a través de los personajes, etc., ahora en *El Cartógrafo* esta estrategia dramática es llevada a cabo de otra manera. En esta obra, el autor no quiere que este silencio sea tan visible y expresivo, sino que, se encuentra escondido en la historia y en los mapas, y, es la misión del espectador descubrirlo y así darse cuenta del control por parte de aquellos que tienen el poder y el peligro que supone no ser capaces de mirar la realidad más allá de lo que se presenta ante nuestros ojos.

En primer lugar, y a diferencia de *Himmelweg*, esta obra no consta de acotaciones. Se trata de una obra construida sobre el diálogo entre los personajes. Solamente aparecen cuatro acotaciones en toda la obra: la que constituye la escena dos, la escena cinco, la escena diez y, finalmente, la última página de la obra, que forma parte de la escena veinticinco. Las acotaciones son los textos situados en cualquier obra teatral que indican cómo ha de ser la representación. Se entiende, pues, que a Mayorga, en esta

⁶ En esta obra, a la hora de reflejar las citas bibliográficas, se procederá de la misma manera que en *Himmelweg*. Se numerarán entre paréntesis por orden de aparición.

obra, no le interesa cómo ha de ser la representación, sino lo que ocurre en los diálogos entre los personajes. Es por eso, por lo que aparecen tan pocas acotaciones, porque son las únicas estrictamente necesarias para el desarrollo de la acción. La acotación de la escena dos, de la escena quinta y la décima representan lo mismo: la acción de caminar (2), que constituye un hecho importante a destacar teniendo en cuenta que la obra se rige a partir de la creación y búsqueda de mapas. La última, en cambio, hace referencia sólo a la Niña (3) y representa el final de la obra para que todos entiendan que las baldosas representan un mapa.

A tales efectos, lo que resulta sorprendente es que en esta obra, en vez de reflejar el silencio a partir de acotaciones (como ocurría en la mayoría de caso en *Himmelweg*), ahora los silencios expresados por los personajes aparecen en el diálogo mismo a partir de signos ortográficos como los signos de exclamación (!), de interrogación (¿?) o puntos suspensivos (...). Mayorga decide prescindir de las acotaciones para hacer más visibles los momentos en los que los personajes se quedan sin habla. Por lo que en esta obra, los silencios más comunes se verán expresados en el diálogo mismo. Ahora bien, el significado quedará suspenso en la mente de los espectadores, quienes deberán interpretarlos a partir de la situación o contexto. A lo largo de la obra aparecen innumerables ejemplos de este tipo de silencio, de entre los que se destacarán algunos de ellos. El momento en el que Samuel anuncia a Blanca que la exposición se suspenderá. Blanca, no sabe qué decir, así como tampoco entiende los motivos por los que se va a suspender, por lo que su silencio es expresado a partir de signos de interrogación, que indican desconfianza e incertidumbre (4). Otro ejemplo característico del uso del silencio de los personajes expresado con signos aparece en (5), cuando la Niña no comprende lo que le explica su abuelo sobre el significado de los mapas. Y así sucesivamente, en muchos otros casos a lo largo de la obra. Destaca (6), ya que es donde aparece un silencio a partir de los dos signos ortográficos mencionados: a través de signos de interrogación cuando representa algo que no comprende muy bien, y signos de exclamación para mostrar sorpresa. En (7), se menciona un ejemplo del silencio expresado a través de puntos suspensivos en momentos en los que los personajes, como en este caso la Niña, no saben qué responder.⁷

⁷ Más ejemplos de silencio por parte de los personajes expresados a partir de signos ortográficos los podemos encontrar en las páginas: 22, 24, 26, 28, 29, 32, 34, 38, 41, 42, 43, 46, 47, 50, 51, 53, 56, 68, 73, 82, 88, 89, 93, 98 y 100. En otras palabras, la obra está constituida principalmente de momentos de silencio por parte de los personajes de sorpresa (!), duda o incertidumbre (¿?) o de indecisión (...).

Sólo hay un caso en toda la obra donde el silencio de los personajes es denunciado de una manera clara y directa por parte del anciano del gueto. En este momento, el anciano reflexiona sobre el silencio de todas aquellas personas que se encontraban al otro lado del gueto, que, aun pudiendo ver qué estaba ocurriendo con los judíos, no hacían nada para ayudarles. El enmudecimiento de la sociedad era consecuencia del miedo y el terror impuesto por los nazis, quienes a partir de amenazas habían logrado callar a toda la población. La respuesta de la Niña verifica el porqué de su silencio (8), que no es otro que el miedo a rebelarse, a decir algo fuera de lo establecido en defensa de las víctimas. En este punto, Mayorga denuncia el silencio de la población que, aun sabiendo lo que ocurría dentro de los guetos, no se levantaron en defensa de la minoría encerrada.

En definitiva, el silencio expresado a partir de los personajes puede encontrarse a través de los diálogos de los mismos. En esta obra, los silencios no son explícitos en las acotaciones, sino que deben entenderse a partir de los signos ortográficos que indican un contenido que sólo el espectador debe saber interpretar a través del contexto.

Ahora bien, en esta obra, donde mejor se expresa la estrategia dramática del silencio es, a través de los mapas. Son los mapas los que reflejan el silencio, ya que, como se ha sostenido, el mapa, como el teatro, responde a la pregunta de qué se debe mostrar y qué se esconde, por lo que resulta evidente que los mapas pueden funcionar como reveladores o silenciadores de la verdad (9). Esta fue la conclusión a la que llegó Mayorga al darse cuenta que el mapa que le habían dejado en el hotel había borrado del todo aquellos lugares donde habían estado encerradas muchas personas años atrás. Se estaba intentado, una vez más, borrar la memoria histórica de un lugar en el que había un gueto donde se encerraron a miles de judíos que luego fueron deportados a campos de concentración o de exterminio. En otras palabras, se estaba intentado silenciar el pasado de una ciudad para borrar de la memoria las atrocidades allí ocurridas.

Por esta razón, Mayorga decide crear el personaje de Blanca. Blanca, que no es más que un desdoblamiento del propio autor, será quien intentará devolver a Varsovia el recuerdo de todos aquellos lugares observados en esas fotografías, y para ello, ella intentará crear un mapa en el que aparezca situado el gueto (10). Blanca parece ser la única interesada en recuperar el pasado (más adelante, aparecerá la figura de Deborah, que es otro personaje que tiene una intención similar a la de Blanca). Por eso tiene tanto interés por encontrar el mapa que hicieron el anciano y la niña, ya que quiere conocer todos los lugares que existían en Varsovia durante el dominio nazi. La reflexión de

Blanca sobre la central de Peugeot, es uno de los claros ejemplos del silencio impuesto sobre la ciudad (11).

No obstante, su marido no entiende por qué se interesa tanto por una ciudad a la que acaba de mudarse, le cuestiona acerca de los derechos que tiene una mujer española al querer marcar en el mapa y en el suelo las “atrocidades” de una historia que, según él, no le pertenecen por no ser judía ni polaca (12). El personaje de Raúl representa la figura de toda aquella colectividad que se niega a ver la verdad, a descubrir la realidad de los hechos, que se conforman con lo que se ha establecido y no pretende conocer todos los hechos que han sido silenciados.

Más adelante, aparece el personaje de Deborah por primera vez (a través de la acotación décima), aunque en la acotación, sólo se menciona que camina. Donde toma partido en la historia es en la escena diecinueve, en la que mantiene una conversación con su jefe y le anuncia su dimisión a seguir trabajando para el Servicio Cartográfico. Los motivos que la llevan a tomar esa decisión son las constantes modificaciones que hacen sobre sus mapas (13). Deborah denuncia el silencio que están ejerciendo sobre los mapas que ella dibuja, eliminando edificios, calles y hasta pueblos enteros.

Desde el momento en el que aparece este personaje, se dedican tres escenas seguidas - aunque con espacios temporales de varios años- en las que ella será la protagonista. En cada escena, se representa a Deborah manteniendo una conversación con personas distintas, pero que todos tienen un objetivo común, poner obstáculos a la creación de sus mapas. El primer hombre con quien habla, Molak, es el responsable del Servicio Cartográfico donde Deborah quiere dimitir. Molak es el primer personaje que admite la intencionalidad con la que se modificaron sus mapas, ya que como él mismo afirma “no se trata de cualquier edificio” (75). Además, Molak lanza una amenaza a Deborah diciéndole que “su apellido, hoy como siempre, la convierte en sospechosa” (76), es decir, descubrimos cómo en la actualidad, después de tantos años, todavía se mantienen ciertos recelos hacia los judíos. Este hecho se verá reflejado de nuevo en la conversación que mantiene Deborah con Dubowski, el responsable de un trabajo al que ella quiere presentarse, en la escena siguiente. Este hombre también mostrará su desacuerdo con los mapas que ella dibuja, y más, tras enterarse de qué reflejará el último mapa que está haciendo (14). Se ha enterado de que lo que intenta Deborah es crear una “guía personal de Varsovia” (78), por lo que intentará persuadirle para que deje de dibujar mapas (15). Para lograrlo, trata de amenazarla acusándola de haber creado un mapa que instaba a una revolución para dominar la ciudad. Ambos personajes

muestran un recelo hacia ella y ambos remarcan este recelo por el hecho que sea judía. Esta situación explica por qué quieren persuadirla para que deje de dibujar mapas, ambos tienen miedo de que por ser judía quiera recordar todos los acontecimientos brutales y/o “vengarse” por lo sucedido en el pasado. Los dos personajes no quieren que los acontecimientos históricos vuelvan a resurgir, quieren que todo se mantenga en el silencio, como se ha hecho hasta ahora.

Finalmente, en la escena veintiuno, once años después, a Deborah se le deniega ir a Sarajevo. Darko, el joven que le informa de la noticia, parece no tomar en serio a Deborah, quien afirma, de la necesidad de crear un mapa porque como dice en (16), su mapa puede salvar vidas.

En definitiva, las tres personas con las que conversa Deborah pretenden silenciarla, es decir, evitar que haga mapas que puedan mostrar hechos que se intentan ocultar.

Las escenas protagonizadas por Deborah están situadas en espacios temporales distintos, reforzando así la idea del paso del tiempo como método para borrar cualquier resto de la existencia de los guetos en Varsovia bajo el dominio nazi. Deborah es una mujer judía que trata de ganarse la vida a partir de la creación de mapas; sin embargo, cada persona con la que se encuentra le niega la oportunidad de hacer un mapa que recuerde aquella época. Los tres personajes representan el poder, es decir, son figuras con una posición superior a la de Deborah que tratan de silenciarla a partir de la modificación o prohibición de sus mapas. Las continuas referencias al hecho de que se trate de una mujer judía permiten comprender el recelo mostrado por parte de estos personajes a los miembros de esta población en la actualidad. Como se ha visto, estos personajes hacen varias referencias al miedo a que, a través de sus mapas, ella pudiera crear una rebelión, una conspiración contra la sociedad, como se muestra en (17).

Las referencias a una posible rebelión han aparecido anteriormente a través del personaje de Magnar, intérprete y traductor de la embajada. Blanca y él se encuentran en un parque, y ella le muestra un edificio que hay dibujado en un mapa de agosto de 1939. A raíz de esa pregunta, Magnar hablará de la nieve y las avalanchas como una metáfora sobre el ser humano y los factores que detonan en una rebelión. Magnar comienza haciendo mención a la facilidad con la que el ser humano era controlado antes, es decir, para predecir las avalanchas utilizaban la dinamita. Estas palabras pueden interpretarse como el método denominado como la “solución final” para exterminar a la población judía. No obstante, afirma que ahora la predicción de avalanchas / rebeliones es distinta; para ello, hace una referencia a la nieve como

identificador del ser humano, de la complejidad de entender la mente de los humanos y por lo tanto, de su manera de actuar. Magnar habla de las capas por las que está constituida la nieve y menciona que sólo se produce una avalancha cuando la capa fuerte se superpone a la débil. En otras palabras, Magnar insta a Blanca a desenmascarar la verdad que se trata de ocultar a través de los mapas, hace referencia a la necesidad de una rebelión, a mostrar este pasado oculto para tratar de recordar a las víctimas judías que en el pasado fueron la capa débil y de alguna manera, saldar la deuda histórica que los humanos tenemos pendiente con las víctimas. Ahora bien, la única manera de rebelión, de poder saldar esta deuda, de recordar y devolver a las víctimas el pasado que se ha intentado borrar, es a través de la escucha del silencio de estas víctimas, y es que, “contra lo que se suele creer, el sonido no causa avalanchas”, sino la escucha del silencio.

Tras la aparición de Deborah, la historia termina por converger en el encuentro entre los dos personajes femeninos: Deborah y Blanca. Blanca hace alusión a su libro *Cartografía de la ausencia*, en el que Deborah incluye aquellos mapas que representan la desaparición. Deborah es el otro personaje de la obra que trata de representar la realidad a través de los mapas, de mostrar todos aquellos acontecimientos que se intentan borrar de la memoria histórica como “el exilio republicano español”, “la limpieza étnica de Yugoslavia”, etc. (96).

El misterio sobre si Deborah es la niña de la leyenda no llega a resolverse y será el propio espectador quien decida elegir con qué opción se queda, Blanca mantendrá la esperanza de que la Niña de la leyenda sigue viva y representa el personaje de Deborah, a pesar de que ella lo negará en todo momento. Tarwid y su hermana, los encargados de guardar todos los objetos del gueto, admiten que el trazo parece interrumpirse bruscamente en el mapa, así que piensan que la cogieron mientras dibujaba, por lo que según ellos está muerta. Sin embargo, en la historia Deborah no deja de hacer referencia a momentos u objetos que ya habían aparecido en la leyenda del cartógrafo. Por ejemplo: la afirmación de Blanca de que su abuelo era cartógrafo (19), o la referencia al cuento de «El gato con botas» que ya se había mencionado anteriormente en la leyenda (20), etc. Mayorga pretende que sea el espectador quien decida si creer que Deborah es la Niña de la leyenda o una mujer judía que tiene ciertas similitudes con la Niña de la leyenda, pero que solamente quiere recuperar los acontecimientos sufridos en el pasado para que no sean olvidados.

Sea cual fuere la verdad de Deborah, nos interesa quedarnos con sus últimas palabras (21), en las que afirma que por más que intenten eliminar calles, pueblos, lugares o hechos históricos, lo único que no podrán borrar es todo aquello que perdura más allá de lo superficial, es decir, todo aquello que no puede representarse, como el silencio del gueto, y por lo tanto, el silencio de todas aquellas personas que tuvieron que vivir aquel horror.

5. CONCLUSIONES

Desconfianza y valor constituyen un nudo inextricable en las dos obras estudiadas en este trabajo. La pasión de Mayorga por hacer de los espectadores unos críticos para que logren ver la verdad de los hechos más allá de lo que se presenta ante sus ojos, es la base sobre la que se construye su teatro. Es por ello que, tanto *Himmelweg* como *El Cartógrafo*, tratando el tema de la Shoah, podrían llegar a ser consideradas como un “díptico” (Sucasas 2017: 120).

Expresar el horror que vivieron las personas internas en campos de exterminio o aquellas en los guetos es tarea difícil -por no decir casi imposible-, pues nadie que no haya sido testigo de estos acontecimientos podría expresar jamás lo que sintieron aquellas personas. Es más, como afirma Robert Antelme, incluso hasta los propios supervivientes como él, dudan que estos horrores hayan podido llegar a suceder: “Hoy, este verdadero hoy en el que estoy sentado en una mesa y escribo, yo mismo no estoy convencido de que estas cosas hayan sucedido de verdad en la realidad” (Antelme 2001:8).

Mayorga centra ambas obras en la escucha del testigo, es decir, en la escucha del sufrimiento de las personas que vivieron esos momentos. Sin embargo, el resultado de la escucha del testigo no es otro que el silencio, un silencio que grita, que es sonoro, que trata de sobrevivir a la historia y no caer en el olvido. Es impensable, y, a la vez imposible, dar voz a las víctimas del Holocausto, cuando ni siquiera ellas mismas son capaces de expresar con palabras lo ocurrido (o, mejor dicho, lo sufrido). Por esta razón, en las obras de Mayorga las víctimas del Holocausto son los únicos que no tienen voz propia.

La responsabilidad de la escucha del testigo, Mayorga se la asigna a los dos personajes protagonistas de sus obras: en el caso de *Himmelweg*, la responsabilidad recae sobre el Delegado de la Cruz Roja, y en *El Cartógrafo*, sobre Blanca. En el primer caso, se presenta un hombre que no ha sabido entender esas voces que gritaban a través

del silencio, de los rostros y las miradas intensas. Un hombre que, por su cobardía, no sólo no ha ayudado a las víctimas allí presentes, sino que además, ha realizado un informe que ayudaba a los nazis a disipar la mala publicidad que se cernía sobre ellos. Por lo que en la primera obra, Mayorga pretende hacer reflexionar a los espectadores sobre la invisibilidad del horror, de cómo podemos ser engañados si creemos todo aquello que nos muestran sin desconfiar y tratar de encontrar la verdad de los hechos por nosotros mismos. En *El Cartógrafo*, en cambio, se presenta la figura de Blanca, una mujer que es consciente desde el primer momento del olvido que se cierne sobre el pasado que rodea a la ciudad de Varsovia. A diferencia del Delegado de la Cruz Roja, Blanca sí que se da cuenta de la injusticia que se ha llevado a cabo sobre la ciudad para eliminar y borrar la memoria histórica de los años que duró el dominio nazi. El silencio está en los mapas, los cuales son modificados de tal manera que muestren aquello que se quiere mostrar. Será a Blanca y, también a Deborah, a quienes se intenta silenciar para que no continúen con su misión de recuperar un pasado que merece ser recordado en nombre de todas las víctimas que quedaron atrás.

En definitiva, a través de la escucha del testigo, “de lo que se trata es de hacer del pasado fallido una fuerza de emancipación actual. Emancipación dirigida a aquello que casi siempre ha quedado fuera [...] y que la memoria de Auschwitz sitúa en el centro: las víctimas” (Mayorga 2016: 62).

Por otro lado, resulta destacable el papel detonante que ocupan las mujeres en ambas obras, quienes son las únicas capaces de ver la verdad e intentar defenderla. En *Himmelweg*, son Rebeca y Ella, la actriz pelirroja las únicas que irán en contra del engaño y, contra todo pronóstico, se saldrán del guion. Rebeca aparece en tres ocasiones en la obra y en las tres habla con su muñeca haciéndole continuas referencias a la falta de libertad: “tenemos que estar aquí hasta que nos digan” (147). Ella, más consciente de lo que está ocurriendo, se sale del guion para hacer referencia a los trenes y al humo, por lo que finalmente, prefiere huir y dejar de actuar para conservar su dignidad.

En *El Cartógrafo*, como ya se ha mencionado, el papel de las mujeres es primordial, pues serán Deborah y Blanca las únicas que intentan perseguir la verdad para crear un mapa que permita mantener el pasado, es decir, recordar el pasado histórico.⁸

⁸ La importancia de las mujeres no es destacado solamente de estas dos obras analizadas, sino también es una característica constante a lo largo de las obras de Mayorga. Sobre este tema, destaca el papel de la tortuga Harriet en *La tortuga de Darwin*, quien también es consciente de los horrores del Holocausto: “De golpe, siento el peso de tantos muertos. Todos esos muertos, yo los llevo dentro. (*Silencio.*) El tren frena, las compuertas se abren, los separan en dos filas. A los niños, a los viejos, a los débiles, los desnudan, les

Ahora bien, si *Himmelweg* se levanta sobre la idea de hacer un teatro dentro del teatro para revelar la verdad, es decir, mostrar aquello que el ojo no ve y desenmascarar el engaño inventado por los nazis, en *El Cartógrafo* esta idea se expresa a través de los mapas, como mecanismos reveladores de la verdad. Y es que, como bien afirma Deborah en *El Cartógrafo*, “en el teatro todo responde a la pregunta que alguien se ha hecho, como los mapas” (Mayorga 2017: 97) y la pregunta a la que intenta dar respuesta Mayorga en sus obras es la de qué debemos recordar. Tanto en una obra como en otra, el autor insta a no olvidar, a recordar y a escuchar a las víctimas que fueron silenciadas, a recuperar su silencio y hacer que este resuene una y otra vez en la cabeza de los espectadores y es que sólo la memoria de las víctimas “mantiene viva la huella de lo irreparable y convierte el recuerdo de lo fallido en la más poderosa arma de crítica en el presente” (Mayorga 2016: 65).

Regresar al pasado no es posible, ya no se pueden cambiar los acontecimientos ocurridos, pero lo que sí que se puede hacer, hoy y siempre, es recordarlos, y de esta manera, reflexionar sobre nuestro presente para evitar que la barbarie vuelva a dominar el mundo.

Tanto con *Himmelweg* como con *El Cartógrafo*, Mayorga pretende recordar que el Holocausto es un hecho histórico y que ocurrió en el pasado, pero eso no significa que no pueda volver a suceder. A partir de estas dos obras, el autor pretende abrir los ojos al espectador para que entienda que la barbarie ocurrida en Europa en el siglo pasado, no es más que una “advertencia de las infinitas posibilidades del mal” (Baer 2006: 42) y que, por desgracia, en cualquier momento podrían volver a resurgir. Como cualquier otra obra de Mayorga, se trata de concienciar a los espectadores a desconfiar de su entorno y mantener los ojos bien abiertos a cualquier forma de humillación o dominación del hombre por el hombre. Como bien le dijo un anciano a su nieta: “¿Qué es lo importante cuando hay cuatrocientas mil vidas en peligro? Sal a la calle y pregúntate qué deber ser recordado. Serás tú quien salve o condene. En eso yo no voy a ayudarte” (Mayorga 2017: 44).

cortan el pelo y los llevan a duchar. De allí, en carretillas, los llevan a un gran horno. Desde el tren hasta la chimenea, todo funciona como una máquina. Yo lo veo subida a un montón de gafas, porque a la gente le quitan las gafas. Entonces comprendo que se ha cumplido la promesa del payaso: “Todo es posible” (Mayorga 2014: 499).

6. ANEXO

ANEXO I: CITAS PROCEDENTES DE HIMMELWEG (2011).

- (1) “¿Qué esperaba?, me pregunta el Comandante. ¿Hombres flacos con pijamas de rayas? También yo he oído esas fantasías” (134).
- (2) “Tengo que concentrarme para seguir sus palabras de saludo, porque además habla con un tono de voz extraño” (133) [...]; “la gente me mira con extrañeza” (134) [...]; “La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo de artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete, desde el risueño saludo del alcalde Gottfried? [...] No me malentiendan: no dudo que sean judíos. Son judíos, pero por alguna razón se comportan así. Pero lo hacen mal. Se mueven con torpeza, con inseguridad” (135).
- (3) “El hombre de la Cruz Roja me interesa porque se parece a mucha gente que conozco. O porque me reconozco en él. Quiere ser bueno, y sabe que para serlo necesita la verdad, pero prefiere creer lo que le dicen” (Mayorga 2016: 322).
- (4) “Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno. Por eso estoy aquí, porque quiero ayudar. [...] Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie ha dicho: “Necesito ayuda”. En lugar de eso, todos me dirigen una extraña mirada.” (135-136)
- (5) “Esa misión se ha vuelto urgente en nuestros días. Por todas partes escuchamos la misma oferta: «Lo que van a ver aquí ustedes en la verdad». Y, sin embargo, la verdad parece más despreciada e inasible que nunca.” (Mayorga 2016: 323).
- (6) “La gente me mira con extrañeza. Lo achaco al hecho de no llevar yo uniforme. Me miran como a alguien que no es ni uno de ellos ni uno de los alemanes. Tengo la molesta sensación de que me evitan” (134).
- (7) “*Su peonza rueda hasta caer junto a las botas del comandante. Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto*” (136).

(8) “[...] El caso es que es entonces, mientras ellos bajan por la rampa, cuando apoyo mi mano sobre la puerta del hangar. Todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla. Y los ojos de Gottfried, que se vuelve para mirarme.

¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos” (138).

(9) “El comandante y yo caminamos alejándonos de los barracones de ladrillo rojo. Sin detenerme, miro hacia atrás. La mirada de Gottfried es muy intensa” (138).

(10) “*Los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él*” (140).

(11) “*Gottfried mira los expedientes. No se decide a separar ninguno*” (165).

(12) Se preguntará por qué le he hecho llamar.

Silencio.

Le hemos elegido como interlocutor. Usted y yo vamos a trabajar juntos. Por así decirlo, usted será mi traductor. No me refiero al idioma, no estoy hablando de idiomas. Estoy hablando de psicología. Yo le diré lo que queremos y usted transmitirá nuestros deseos a su gente. Usted encontrará las palabras para eso. Conoce mejor que nosotros la psicología de su pueblo.

Silencio.

Su cooperación será recompensada. Por supuesto, si no quiere asumir esta responsabilidad, buscaremos a otro. Aunque una respuesta negativa nos resultaría muy decepcionante. Hemos pensado en usted porque nos hemos fijado en que su gente le respeta. ¿Un café? (153).

(13) “Por supuesto, si no quiere asumir esta responsabilidad, buscaremos a otro. Aunque una respuesta negativa nos resultaría muy decepcionante” (153).

(14) “¿Se ubica? Ésta es la estación, y esto el río. Usted y yo estamos aquí. En este punto estamos construyendo un colegio. Aquí habrá un campo de fútbol. Y lea aquí, Gottfried: la sinagoga. “*Silencio*” (154).

(15)“Abre el libro y lo pone ante Gottfried, que lo lee en silencio. Pausa. El Comandante espera unas palabras de Gottfried. Pero éste no acierta a decir nada”. (155)

(16) **Gottfried:** Esta noche me pareció oír un tren.

Comandante: ¿Un tren? No tengo noticia de que haya llegado ningún tren. ¿No sería en sueños?

Gottfried: Varios lo escuchamos desde el barracón. No sé a qué hora, pero creo que estaba amaneciendo. No pudimos abrir las ventanas para ver. [...]

Comandante: Si hubiese llegado un tren, yo tendría que saberlo. Preguntaré. ¿Dónde estábamos? La composición. [...]

Gottfried: La gente se pregunta por los zapatos.

Comandante: Les hemos dado ropa nueva. ¿No les gusta?

Gottfried: La gente se pregunta por los cordones de los zapatos. ¿Por qué los zapatos no tienen cordones?

Comandante: Los zapatos no tienen cordones. ¿De verdad quiere que hablemos de ello? ¿O es un ejemplo de lo que llaman el humor judío? Estamos trabajando, Gottfried, ¿necesita un descanso? ¿No? Pues entonces céntrese en los que estamos haciendo [...] (156)

(17)“¡Basta! Que desaparezcan de mi vista. Dígales que vuelvan al barracón. Todos. Usted también. *Silencio.* ¿No me ha oído? Usted también, Gottfried” (158).

(18)“Podemos hacerlo mejor”; “Podemos conseguirlo. Sólo necesitamos tiempo” (158).

(19) **Comandante:** Estoy decepcionado, Gottfried. Muy decepcionado. Su gente no asimila lo que se le dice. Una de dos: o yo no hablo claro o el traductor no hace bien su trabajo. ¿Es que yo no hablo claro? ¿Cuánto tiempo llevamos estancados? El almuerzo ha salido horrible. Esas mujeres agarraban la cuchara como una rata muerta. ¿Y qué me dice de la escena de la peonza? La he probado, ¿con cuántos chicos distintos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj, Gottfried, ¡el monólogo del reloj!

Silencio (158, 159).

(20) **Comandante:** ¿Una actriz profesional? ¿Cómo no me lo había dicho? Debería habérmelo dicho, Gottfried.

Silencio.

Gottfried: Los chicos no hablan así.

[...]

Gottfried: Hay ciertas expresiones que... «Caminabas como quien tiene algo que esconder». Un chaval no habla así. La gente no habla así. La gente no dice: «Me esfuerzo pensando en nosotros. En ti, en mí, en todo lo que hemos soñado» En la vida no se habla así” (159).

(21) “Tiene una excusa para cada uno. Pero no es su abogado, Gottfried. Es mi traductor. *Silencio*” (159).

(22) “Claro que en la vida no se habla así. Claro que no. Ése es su problema, Gottfried, ahí está el origen de su confusión. Por eso no consigue hacerse con su monólogo. Busca la vida en las palabras, pero la vida no está en las palabras, sino en los gestos con que las decimos. [...] Tiene que buscar una conexión entre la palabra y el gesto” (159).

(23) **Gottfried:** Hoy muchos no querían salir del barracón.

Comandante: ¿Cómo que no querían salir del barracón?

Gottfried: No entienden nada. No saben qué estamos haciendo aquí.

Comandante: ¿Qué están haciendo aquí? ¿Cuántas veces voy a tener que explicárselo, Gottfried? Esto es una experiencia modelo. Se les ha concedido un status especial. Berlín los ha elegido.

Gottfried: No le ven el sentido a todo esto. No le ven el sentido.

Comandante: Así que necesitan un sentido. [...] (161)

(24) **Comandante:** [...] Escúcheme, Gottfried, y procure entenderme. Hace unas semanas, mientras usted y su gente viajaban hacia aquí, yo recibí un telegrama.

Un mensaje de Berlín. Justo a tiempo, minutos antes de que su tren llegase a la estación. Créame si le digo que, de no haber llegado a tiempo ese mensaje, usted y yo no estaríamos hablando en estos momentos. ¿Comprende lo que le estoy diciendo? *Silencio* (161).

(25) **Comandante:** Podéis seguir reuniéndolos en la escuela para enseñarles. Es irregular, pero podéis hacerlo. Siempre y cuando eso no os haga olvidar qué estáis haciendo aquí. Historia o lo que queráis. Tómatelo como un gesto de confianza, Gershom. De gratitud, ¿por qué no? Todo está yendo mucho mejor últimamente, y yo veo tu mano detrás de ello. Sé que por fin has encontrado las palabras con que hablarles.

Silencio.

Así que estamos en condiciones de iniciar la fase más importante de nuestro proyecto. A partir de mañana, algunos de mis hombres pasearán por el campo de paisano. Se comportarán como si estuviesen de visita entre nosotros. Tu gente ha de acostumbrarse a esos visitantes, que podrán abrir cualquier puerta y hacer cualquier pregunta. Cualquier pregunta, Gershom, y cualquier puerta. (163).

(26) **Comandante:** He echado mis cuentas. La escena funcionaría espléndidamente con cien. Cien es el número óptimo.

Gottfried: ¿Y los demás? Los que no estén en escena.

Comandante: ¿Los excedentes? Bueno, Gershom, estarás de acuerdo en que no hay lugar para ellos en nuestro proyecto. No podemos dejarlos ahí, como fantasmas. Y no querrás que los disfracemos de soldados alemanes. Lo mejor será trasladarlos a la enfermería. Sí, definitivamente, será la mejor solución para ellos: la enfermería.

Pone ante Gottfried un grupo de expedientes: los de la escena de la plaza.

Cien. Cuida las proporciones, tiene que haber de todo: hombres y mujeres, niños y viejos... Y, por favor, que sonrían un poco. A tu gente les cuesta tanto sonreír...

Elige un libro de su biblioteca. Gottfried está ante el grupo de expedientes. Silencio. Tras haberla leído, el Comandante pasa una página del libro. (165)

(27) Desde luego, cabe la posibilidad de que no salgáis de los barracones. Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué, supongamos que le contáis no sé qué cosa. Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede comprenderlo. Sería un gesto, sí. En medio de tantos gestos, uno más. Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto?

Silencio. Gottfried empieza a apartar expedientes del grupo (166).

(28) “Somos de la misma materia de que están hechos los sueños, y nuestra pequeña vida se encierra en un sueño”. [...] De pronto, se rompe el hechizo. Se rompe el hechizo y todo vuelve a la vida, que es peor” (167-168).

(29) “El Comandante se da cuenta de que mi mirada está en el hangar. Me explica: la enfermería. A este camino, desde el tren hasta la enfermería, le llamamos «Camino del cielo». Y mira a Gottfried como pidiendo confirmación. Gottfried asiente: «Camino del cielo» (137).

(30) Tenemos gente de toda Europa, lo que nos plantea algunos problemas organizativos. La situación es incómoda, sobre todo para las personas de edad, pero la gente joven tiene confianza en el futuro. Los jóvenes saben que somos como un barco que espera entrar a puerto, pero una barrera de minas se lo impide. El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa. El capitán espera una señal inequívoca. Mientras tanto, su deber es conservar la paciencia (137).

(31) *Gottfried le entrega un expediente, el comandante lo mira. Silencio. ¿Por qué una niña? Yo había pensado en un niño” (157).*

(32) **Gottfried:** Hay ciertas expresiones que... «Caminabas como quien tiene algo que esconder». Un chaval no habla así. La gente no habla así. La gente no dice: «Me esfuerzo pensando en nosotros. En ti, en mí, en todo lo que hemos soñado» En la vida no se habla así.

Silencio.

Comandante: Usted siempre los defiende. [...] (159)

Durante la acotación sexta Gottfried y el Comandante conversan sobre lo que no funciona en la representación. Gottfried trata de dar su punto de vista:

Gottfried: Es como si...

Comandante: Vamos, Gershom, adelante.

Gottfried: Es como que la escena se estanca. Y la chica cambia de actitud de pronto, pero no sabe por qué.

Silencio.

Comandante: Tienes razón. Muy bien, Gershom, muy bien. Vamos a introducir algunos cambios.

Abre el libreto. Medita, tacha y escribe en silencio. Entrega el libreto a Gottfried. Éste lo lee en silencio. Pausa. (162).

(33) **Gottfried:** Creo que lo harían mucho mejor si supiesen quién es él. El hombre que va a venir.

Silencio.

Comandante: Ese no es el problema. El problema es otro. [...] (164)

(34) **Gottfried:** ¿Y si nos negamos a salir de los barracones? Él llega, pero no hay nadie, las calles están vacías. O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. Damos la espalda a ese hombre, o le tiramos piedras. O le decimos la verdad. ¿Y si no hacemos lo que usted desea? ¿Y si no cumplimos sus deseos?

Silencio.

Comandante: ¿Mis deseos? ¿Crees que yo tengo deseos, Gershom? Berlín me ha elegido. Igual que a ti. Berlín nos ha elegido.

Silencio.

Desde luego, cabe la posibilidad de que no salgáis de los barracones. Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué, supongamos que le contáis no sé qué cosa. Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede comprenderlo. Sería un gesto, sí. En medio de tantos gestos, uno más. Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto?

Silencio. Gottfried empieza a apartar expedientes del grupo.

ANEXO 2: CITAS PROCEDENTES DE *EL CARTÓGRAFO*(2017)

(1) **Deborah:** [...] La idea, el cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil. Sería mejor una obra de teatro, en el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho, como los mapas. El mapa no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante, la obra debería ser el mapa (97).

(2) En la segunda se hace mención a Blanca “*que camina siguiendo el mapa*” (17), en la quinta Blanca camina siguiendo el mapa, y la Niña “*contando sus pasos* (30) y en la escena décima ya se presentan en la acotación los tres personajes femeninos. “*Blanca, la Niña y Deborah caminando*” (45).

(3) *La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña hace otra marca. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa* (104).

(4) **Samuel:** La exposición ha sido suspendida.

Blanca: ¿?

Samuel: Hay una controversia sobre a quién pertenecen las fotos. El juez ha decidido hacerse cargo de ellas hasta que resuelva.

Blanca: ¿?

Samuel: Haciendo una zanja, un obrero encontró [...] (18).

(5) **Anciano:** Lo estás mirando al revés. El que lo dibujó, pagó sus errores con la vida.

Niña: ¿?

Anciano: De mapas como este dependía el éxito de un viaje, el triunfo de una batalla, la vida o la muerte [...] (26).

(6) **Anciano:** En realidad, son tres mapas: 1800,1850, 1900. Es lo más difícil de representar, y lo más importante: el tiempo. Lo más importante del espacio es el tiempo. Europa 1914; Europa 1918. ¡El tiempo!

Niña: ...¿?

Anciano: Mapas de Galton de olores y sonidos. Se puede hacer mapas de cualquier cosa. De la alegría. Del dolor.

Niña: ...¡! (28)

- (7) **Anciano:** Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa sólo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?

Niña: ...

Anciano: Hacerse preguntas es mucho más difícil que medir y dibujar. ¿Cuáles son las tuyas?

Niña... (42)

- (8) **Anciano:** Si el muro mide dos hombres, desde el segundo piso ven lo que pasa en este lado. Saben lo que está pasando. ¡El mundo sabe lo que está pasando! ¿Pueden dormir, comer, amarse, sabiendo lo que está pasando?

Niña: También ellos tienen miedo. (66)

- (9) “El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras, da forma y deforma. Si un cartógrafo te dice «soy neutral» desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido” (27)

- (10) **Raúl:** ... El hombre con el que hablabas en el cóctel, ¿quién es?

Blanca: Un concejal ha dicho que es.

Raúl: He visto que le enseñabas una libreta.

Blanca: Una idea que he tenido. Mira.

Raúl: ¿Por qué dos colores? Esa mancha blanca.

Blanca: La sombra del gueto.

Raúl: ¿?

Blanca: El espacio que ocupó. Las líneas de puntos son las sucesivas reducciones.

Raúl: ¿Un mapa para turistas tristonos? «Visite Varsovia. Una viaje a la depresión.»

Blanca: Un mapa para los que viven aquí. Es parte de la ciudad. (32)

(11) **Blanca:** Esa torre azul, ahí estaba la Gran Sinagoga. Ahora es la central de Peugeot.

Raúl: ¿Qué debería haber, a tu juicio? ¿Un descampado?

Blanca. No sé, pero no la central de Peugeot (32).

(12) **Raúl:** ¿Qué ha dicho el concejal?

Blanca: Me ha hablado de ese museo sobre la historia de los judíos polacos, y de los monumentos. Pero no se trata de museos ni de monumentos. Le he contado una idea que he tenido esta mañana, caminando por allí.

Raúl: ¿Otra?

Blanca: Marcar en el suelo el gueto.

Raúl: Imagina que un extranjero llegase a España dándonos lecciones. Que se le ocurriese marcar en el mapa, en el suelo, las atrocidades de nuestra historia. ¿No te sentirías ofendida?

Blanca: Él no se ha ofendido. Ha dicho que va a hablar al alcalde de mis ideas.

Raúl: Espero que no lo haga. Blanca, estas recepciones son puro teatro. Lo único importante es no hacer nada que pueda molestar. No somos polacos, no somos judíos. ¿Qué ciudad no tiene sus heridas, sus sombras? (32)

(13) **Deborah:** Desde hace meses vengo observando inexactitudes en la edición de mis mapas. He advertido de ello al jefe de mi sección, sin obtener respuesta. Los mapas no son editados como yo los dibujo. [...]

Molak: [...] ¿A qué inexactitudes se refiere, Deborah?

Deborah: Faltan edificios, o aparecen desplazados. En algunos planos faltan calles.

Molak: No la tengo por ingenua, Deborah. ¿Edificios «desplazados»? ¿edificios «tachados»? Usted sabe que no se trata de cualquier edificio. ¿Faltan calles? Usted sabe qué hay en esas calles.

Deborah: Faltan pueblos enteros. (75)

(14) **Dubowski:** ¿Hizo para *Cronos* este mapa? No parece un mapa escolar.

Deborah: Ése lo hice por gusto. Llevo años preparando una guía personal de Varsovia.

Dubowski: ¿Para una editorial extranjera?

Deborah: Es una guía privada. Para mí y mis amigos. (78)

- (15) **Dubowski:** Soy de los que piensa que dibujar mapas es tarea que el Estado debería reservarse. ¿Qué pasaría si cada cual quisiese hacer su propio mapa? [...] (80)

Dubowski: Los mapas los carga el diablo. ¿Es responsable el cartógrafo de cómo otros usan sus mapas? Yo creo que no. Yo creo que usted hizo este mapa sin saber para qué iban a utilizarlo. [...] (84)

- (16) **Deborah:** [...] He estudiado este mapa que publicaron los periódicos, el que encontraron a ese francotirador. Lo dibujó alguien que conoce la ciudad como su propio cuerpo. Sabe qué hay detrás de cada puerta, cuáles son las posiciones de disparo desde las que se hará más daño. Yo puedo hacer otro mapa. Alcantarillas, túneles las zonas ciegas bajo los puentes, las horas en las que la sombra cubre cada calle... El sitiado tiene que verse con los ojos del sitiador, sólo así descubrirá lo que él no puede ver.

Darko: Un mapa así sería útil, desde luego. La llamaremos.

Deborah: No me tomas en serio, jovencito, me tomas por una vieja loca. Mira esto, llevo toda la vida dibujando. Mi mapa salvará vidas. Es urgente. (85)

- (17) **Dubowski:** Nuestros cartógrafos sospechan que no trabaja en ningún atlas biográfico, sino con otro fin. Usted conoce esta ciudad como nadie la conoce. Creemos que lo que este mapa señala son los lugares de que debería apoderarse una revuelta para dominar Varsovia.

Deborah: ¿De verdad ven eso en mi mapa?

Dubowski: Un plan para estrangular los nudos de comunicación y transporte de Varsovia.

Deborah: ¿Me acusan de...? ¿De qué me acusan?

Dubowski: «Deborah Mawult». Cincuenta años. Entre 1951 y 1968 trabajó en el Servicio Cartográfico Nacional, donde causó baja a petición propia. Hace mapas escolares y para la prensa, especialmente para *Cronos*. También para sus amigos, entre los que se encuentra Adam Raybak.» ¿De qué la acusamos? ¿Sabotaje? ¿Alta

traición? ¿Terrorismo? Todavía no sabemos de qué la acusamos. Se lo diré cuando me explique qué representa este otro mapa (81-82).

(18) **Blanca:** Así que también traduce alemán.

Magnar: Para una revista de divulgación. Éste es sobre un grupo que investiga la nieve. Matemáticos. Buscan un modelo para la predicción de avalanchas. Cien palabras tres euros. Pero aprendo mucho. Me dan buenos artículos sobre todo tipo de cosas, aprendo. Antes, para estudiarlas, se provocaban con dinamita, era muy peligroso. Desde un refugio medían la velocidad, la trayectoria... Ahora todo se hace por ordenador, no tienen ni que tocar la nieve. Procesan miles de datos, reales o inventados: humedad, temperatura, tiempo de exposición al sol... La nieve es difícil. Parece sencilla, pero a nivel microscópico es muy compleja. Meta un puñado en el frigorífico y vuelva al rato, verá cómo ha cambiado. Está en constante metamorfosis, es difícil estudiar algo que se transforma todo el rato. Quieren entender qué factores determinan las fuerzas de enlace entre los cristales. Qué hace que una capa será fuerte o débil. La nieve es como una tarta con muchas capas, unas de metros de espesor, otras delgadas como papel. En la superficie, los cristales son afectados por el sol, el viento... Mientras eso ocurre fuera, ¿qué está pasando dentro? ¿Y qué sucede si sobre una superficie nevada una tormenta deja caer otra capa más densa? El escenario más probable de avalancha se da cuando una capa débil es cubierta por otra más fuerte. Una pequeña presión puede fracturar la débil y provocar un enorme desplazamiento. Pero, contra lo que se suele creer, el sonido no causa avalanchas. (55)

(19) **Blanca:** Su abuelo también fue cartógrafo: Jakub Mawult. (96)

(20) **Deborah:** Sabe usted mucho, ¿eh? Ahí tienen lo único que me queda de él. «El gato con botas». Él me contaba un cuento y yo tenía que hacerle el mapa. (97)

(21) “Todo va a borrarse, la cabeza es un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, la suciedad de nuestros pies descalzos. Los gemidos del gueto, el silencio del gueto.” (101-102)

7. BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor (1962): *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel.

Amorós Moltó, Amparo (1991): *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Antelme, Robert (2001): *La especie humana*, Madrid: Arena Libros.

Aznar Soler, Manuel (2016): «Recepción crítica de *Himmelweg*», pp. 181-205.

Disponible en:

<<file:///D:/Usuarios/ub.ID47247/Downloads/125022-236983-1-SM.pdf>> [Consultado

el 3 de abril de 2017]

Barrientos, José-Luis (2011): «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga», en *Un espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*, Mabel Brizuela (ed.), Córdoba:

Universidad Nacional de Córdoba Facultad de Filosofía y Letras.

Bartolomé, Victoria (2011): «El teatro dialogando consigo mismo: la metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*», en *Un espejo que despliega: el teatro de Juan*

Mayorga, Mabel Brizuela (ed.), Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba Facultad de Filosofía y Letras.

Floeck, Wilfried (2011): «Die Shoah im Zeitalter der Globalisierung, Juan Mayorga und das spanische Erinnerungstheater» Disponible en:

<<http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1564379611/fulltextPDF/82BE42C45>

[B18413APQ/1?accountid=15292](http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1564379611/fulltextPDF/82BE42C45)> [Consultado el 3 de abril de 2017]

Forges, Jean-François (2006): *Educación contra Auschwitz. Historia y memoria*, Barcelona: Anthropos Editorial.

Forster, Ricardo (1999): *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*, Buenos Aires: EUDEBA.

Gorría Ferrín, Ana (2012): «Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga». Disponible en:

<<file:///D:/Usuarios/ub.ID47247/Downloads/out.pdf> > [Consultado el 3 de abril de 2017]

Grass, Günter (1999): *Escribir después de Auschwitz. Discurso de la pérdida*, Madrid: Espasa Libros.

Heras, Guillermo: «*Camino del cielo* en el Royal Court de Londres». *Primer acto*, 310 (septiembre-octubre-noviembre de 2005), p. 188.

Lanzmann, Claude (2003): *Shoah*, Madrid: Arena Libros S.L.

Loyola, Marilén (2014): «Seeing memories: blindness, truth, and accountability in the Theater of Juan Mayorga». Disponible en:

https://books.google.es/books/about/Seeing_Memories.html?id=gCNfnQAACAAJ&redir_esc=y [Consultado el 3 de abril de 2017]

Mate, Reyes (2003): *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*, Madrid: Trotta.

Mayorga, Juan (2011): *Himmelweg*, en Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real: Ñaque Editora.

Mayorga, Juan (2014): *Teatro 1989-2014*, Segovia: La Uña Rota.

Mayorga, Juan (2016): *Elipses*, Segovia: La Uña Rota.

Mayorga, Juan (2017): *El cartógrafo*, Segovia: La Uña Rota.

Mestre Chust, José Vicente (2012): *Nazismo y Holocausto, reflexión y memoria*, Barcelona: ediciones Carena.

Neher, André (1997): *El exilio de la palabra: del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*, Barcelona: Riopiedras Ediciones.

Otheguy Riveira, Horacio: «*Himmelweg*: gran teatro con una visión insólita sobre el Holocausto», 5 de febrero de 2017. Disponible en:

<<http://www.diariocritico.com/himmelweg-critica>> [Consultado el 31 de mayo de 2017]

Pease, Allan (1981): *El lenguaje del cuerpo: cómo leer el pensamiento de los demás a través de sus gestos*, Barcelona: Paidós Ibérica.

Romera Castillo, José (ed.) (2011): *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor Libros.

Sánchez Biosca, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid: Cátedra.

Sánchez Zapatero, Javier (2010): *Escribir el horror: literatura y campos de concentración*, Barcelona: Montesinos.

Vila, José Miguel: «*Himmelweg* y la ilusión de lo aparente», 12 de febrero de 2017. Disponible en: <<http://www.culturamas.es/blog/2017/02/05/himmelweg-gran-teatro-con-una-vision-insolita-sobre-el-holocausto/>> [Consultado el 31 de mayo de 2017]