

El tiempo de los vencidos en *Himmelweg* de Juan Mayorga. El teatro histórico como teatro político

Alicia Francisco Rodó
Universitat de Barcelona / Universitat Pompeu Fabra
aliciafranciscorodo@gmail.com

Palabras clave:

Juan Mayorga. Metateatro. Lo irrepresentable. Shoah. Walter Benjamin.

Resumen:

El presente trabajo analiza cómo en *Himmelweg* Juan Mayorga hilvana a través del recurso metateatral un discurso ético y estético en torno al horror de los campos de concentración respetando la prohibición de representar la Shoah. Al ubicar a las víctimas en el plano de la metateatralidad, el dramaturgo construye un artificio, un velo, como posibilidad para pensar lo invisible, lo indecible, lo irrepresentable y, en última instancia, las víctimas. Entendido el teatro histórico como arte político, trae el pasado al presente para volver presente lo ausente: los vencidos de la historia.

The time of the vanquished in *Way to Heaven (Himmelweg)* by Juan Mayorga. Historical theatre as political theatre

Key Words:

Juan Mayorga. Metatheatre. The unrepresentable. Shoah. Walter Benjamin.

Abstract:

The aim of this paper is to analyse how Juan Mayorga in *Way to Heaven (Himmelweg)* employs metatheatrical means in building an ethical and aesthetical discourse around the horror of the concentration camps obeying the interdiction on representing the Shoah at the same time. By placing the victims at the level of metatheatricality, the playwright builds an artifice, a veil, as a way of perceiving what cannot be seen, cannot be spoken, and cannot be represented and, ultimately, the victims. By viewing historical theatre as political art, the author brings the past into the present in order to introduce what is absent: the vanquished in history.



1. *Theatrum mundi*

Ante el horror de los campos de exterminio, ¿estamos condenados al silencio, siguiendo el *dictum* adorniano acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, o es posible mediante un lenguaje estético aproximarse al horror? ¿Cómo dar presencia, diremos parafraseando a Jean-Luc Nancy, a lo que no es del orden de la presencia? [32-33]. *Himmelweg* (*Camino del Cielo*), pieza teatral de Juan Mayorga escrita en 2002 y perteneciente a su teatro histórico, se construye a partir de la crisis última de la representación que supusieron los campos de exterminio y, así, se inscribe en el debate entre iconoclastas e iconófilos en torno a lo irrepresentable, especialmente en esa dicotomía estética y ética entre reproducción y representación de lo inhumano. Mayorga, asumiendo la premisa de que la Shoah es lo irrepresentable por antonomasia, parte de la imposibilidad de la representación para desarrollar un teatro que, sin apenas didascalias, interroga y se interroga sobre Auschwitz y, por tanto, sobre la condición humana. Auschwitz, tal como el mismo autor afirma en uno de sus artículos teóricos¹, constituye un punto axial en su dramaturgia y en su pensamiento puesto que su teatro histórico se enlaza con el presente en una estrategia política: «No es posible hacer teatro y no hacer política» [Mayorga, 2016: 131].

En el debate teórico en torno a la representación y la reproducción —la crisis última de la representación, la herida que el campo de exterminio como acontecimiento supuso para la representación— en el que participan Agamben, Wajcman, Didi-Huberman, Rancière o Nancy, y en el contexto sobre «el uso inflacionista de la irrepresentabilidad» [Rancière: 119], Mayorga opta por una representación que parte de la imposibilidad misma de la representación [2016: 171-72] al ubicar a los judíos del *lager* en el

¹ Como Mayorga escribe en el prólogo de *Elipses*: «algunas preocupaciones recurrentes y vinculadas: la filosofía misma, la crítica, el par cultura/barbarie, Europa, Auschwitz, la memoria y, desde luego, el teatro» [2016: 13]. *Himmelweg*, pieza teatral que, aunque breve, es extremadamente compleja y prolífica en intertextualidad, por lo que para desentrañar su poso metarreflexivo y paratextual es necesario, a modo de complemento del texto, recurrir a los ensayos y artículos del propio autor.



plano de la metateatralidad, como contrapunto por tanto a la suprarrepresentación perpetrada por el nazismo, esa «obra de arte total» que fue el nazismo [Pál: 284], pues «la representación ocupa un lugar determinante en el seno del nazismo, de su dispositivo ideológico y práctico» [Nancy: 41]. En esa elección subyace una postura ética que, sin embargo, no significa una sacralización de la memoria de Auschwitz pues, como pregunta Agamben: «¿Por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?» [31]. El teatro de Mayorga, como arte político, contiene una función cívica, paidéica, que trasciende lo estético.

Himmelweg se inspira en un hecho real: la visita de un Delegado de la Cruz Roja al campo de concentración de Terenzin o Theresienstadt en 1944². En ocasión de esta visita, y con fines propagandísticos, los judíos son obligados —esa forma de humillación del hombre por el hombre— a poner en escena una mascarada, una obra de teatro dentro de la obra de teatro (la obra engastada en la obra-marco a modo de caja china), resultando en una obra de teatro total en la que todos los personajes menos uno (el Delegado) saben que están presenciando una representación. El comandante del campo, como maestro de ceremonias de esa farsa, es el conductor de la representación de aquello que es irrepresentable. Esa revisitación perversa del tópico del *theatrum mundi* permite paradójicamente al autor un acercamiento a la representación de la Shoah en la medida en que la acción dramática queda constreñida a una metarreflexión filosófica y política sobre los límites de lo representable. Así, la metateatralidad, como reduplicación especular, se constituye como recurso que propicia forjar un discurso ético en torno a los campos de exterminio y, en definitiva, en torno a lo humano. Mediante ese juego especular, se evidencia la farsa para, así, en última instancia, desenmascararla.

² Tal como indica Aznar Soler: «el suizo Maurice Rossel, delegado en Berlín del Comité de la Cruz Roja, realizó el 23 de junio de 1944 una visita al gueto modelo de Theresienstadt» [25].



2. *Figuren*

A lo largo de esa mascarada, el Comandante reduce a los judíos a meros personajes, los ficcionaliza, los cosifica en un acto de despersonalización. Como parte de un acontecimiento sin testigos [Agamben: 35], los judíos se mueven como autómatas: autómatas a los que se les ha privado de una voz propia y tan solo pueden recitar un guion y, en este sentido, están obligados a representar una versión de la historia que los silencia. Representan a los vencidos de la historia y hablan (o, más bien, recitan) desde el tiempo de los vencidos. Así, Mayorga escribe sobre el alcalde Gershom Gottfried que habla como un autómatas o en un tono extraño [*Himmelweg*: 301 y 303]. Hay un mecanicismo presente, palpable, en la acción dramática: «En la plaza, todo vuelve a moverse como un juguete al que se ha dado cuerda» [304]. Los judíos, accionados por el Comandante desde su rol de marionetista, encarnan la *übermarionette* o supermarioneta de Edward Gordon Craig³. Como marionetas en un guion compuesto por el verdugo, no pueden hablar por sí mismos y, por tanto, no pueden testimoniar. Se han convertido en *Figuren*, como los nazis llamaban a los cadáveres [Agamben: 52], esa perversión extrema del lenguaje, esa deshumanización operada por el nazismo. Pasan a ser no-hombres, entes ficcionalizados en esa obra total⁴ que escribe y dirige el Comandante y hablan con palabras prestadas, declamando un discurso ficcional que se les ha impuesto en razón de un fin totalitario que les niega, ese «plan nazi de desimaginación de la masacre» [Didi-Huberman: 78] que tenía como objeto

³ El Comandante parece poner en práctica la propuesta estética esbozada por Craig en *El Arte del teatro*, quien, influido por el ensayo “Sobre el teatro de marionetas” de Heinrich Von Kleist, plantea reemplazar el actor, cuyo cuerpo es esclavo de las emociones, por la marioneta, cuyo movimiento resulta perfecto al no tener conciencia de sí misma y estar liberada del peso y expresividad del cuerpo vivo. Con la figura de la *übermarionette* Craig propone un teatro de la muerte, que retomará Tadeusz Kantor, pues su ideal es «el cuerpo en catalepsia», poseedor de una belleza semejante a la muerte [140]. Anulando cualquier rasgo de humanización del actor, aboga por la «artificiosidad noble» de la *übermarionette* [90], esa artificiosidad que en *Himmelweg* nota el Delegado de la Cruz Roja en su visita al campo.

⁴ La obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* es un término con el cual Richard Wagner designó a la obra de arte que integraba música, pintura, poesía, danza, escultura y arquitectura.



el exterminio industrial⁵, la aniquilación total, la destrucción incluso del recuerdo; es decir, la nada. Cabe traer a colación las palabras que pronunció Goebbels en uno de sus discursos: «No se pronunciará el *kaddish* —es decir: os asesinaremos sin restos y sin memoria» [Didi-Huberman: 42].

En el *lager* no hay diferencia y, por tanto, no hay alteridad. No hay posibilidad de identificarse con el otro. El nazismo anula la diferencia, cualquier singularidad y, así, la vida individual deviene superflua en la medida en que «el individuo queda ya determinado solo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso» [Adorno y Horkheimer: 82]. Los actores que componen el coro en *Himmelweg* son intercambiables entre sí: cuando los figurantes —por ejemplo, la mujer pelirroja o el profesor de historia— no se adecuan a las exigencias de ese libreto compuesto por el Comandante, son automáticamente sustituidos, lo que responde a la funcionalización en ese proceso de aniquilación burocrática del otro que llevó a cabo el nazismo:

El totalitarismo busca no la dominación despótica sobre los hombres, sino un sistema en el que los hombres sean superfluos. El poder total sólo puede ser logrado y salvaguardado en un mundo de reflejos condicionados, de marionetas sin el más ligero rasgo de espontaneidad [Arendt: 554].

En el seno de ese cosmos totalitario, la espontaneidad es vista como amenaza⁶. De ahí la importancia que adquiere el gesto individualizador de la Niña, Rebeca; con ese gesto de ruptura de la ficción dentro de la ficción,

⁵ Steiner subraya la vinculación entre la industrialización y las técnicas de producción en serie y la deshumanización: «*hay relaciones —tanto Engels como Ruskin no tenían la menor duda sobre esta cuestión— entre la manufactura masiva, tal como se desarrolla a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, y el movimiento que tiende a la deshumanización. [...] Indudablemente en cierto sentido el campo de concentración reproduce las formas de vida de la fábrica, en la cual la “solución final” es aplicar a los seres humanos las técnicas de la producción en serie. [...] La nueva barbarie ha adoptado los instrumentos de la revolución industrial» [72].*

⁶ La espontaneidad es aquello que se quiere evitar en el teatro propugnado por Craig, ya que busca una perfección mecánica donde cualquier emoción quede controlada. En esta propuesta teatral, el director es el creador absoluto, quien asume el control del escenario y la escena y, así, el actor es concebido como un elemento más al servicio de este.



Rebeca es la única del coro de judíos-actores que adquiere individualidad. El Comandante le dice a Gottfried:

Tantos niños y tuviste que elegir a la más tonta. De pronto, en lugar de decir «Sé amable, Walter, saluda a este señor», tiró el muñeco al agua y dijo: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán». (*Silencio*). Una pena. En un momento tan hermoso, cuando estábamos saliendo del bosque. Sólo eso ha faltado para que todo fuese perfecto [*Himmelweg*: 330].

La obra de arte perfecta que ansía el Comandante y que responde, en definitiva, al arte por el arte, queda rota en el gesto de Rebeca; en ese gesto, que quiebra la ficción, está comprendida la posibilidad de una cultura crítica puesto que, siguiendo a Mayorga, «la lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico desde la cultura y ante la cultura» [2016: 25]. La Niña es quien, siendo capaz de articular un gesto espontáneo, individual —en esa frase: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán»—, convoca la esperanza de la humanidad que en Mayorga simboliza, en última instancia, el canto que cierra la obra.

En este sentido, más allá de la tríada conformada por los personajes principales que son la base de la acción dramática (el Comandante, el Delegado y Gottfried), planteamos si no serán los personajes secundarios, esas comparsas en la mascarada que pone en escena el Comandante, esos personajes sin nombre, sin una identidad definida pues nunca llegan a perfilarse y carentes de individualidad en tanto que son víctimas de la maquinaria desintegradora del nazismo, los verdaderos protagonistas de *Himmelweg* —o, si no protagonistas en un sentido narrativo, si el centro de fuga a partir del cual se hila el eje discursivo—, puesto que en ellos recae la posibilidad de un nuevo lenguaje que redima a las víctimas de la historia. Así, la mujer pelirroja («¿Y si corremos hacia el bosque?» [311]) y la Niña son las únicas que eligen no cooperar con el libreto del Comandante-director; simbólicamente, por tanto, es la mujer la que rompe el pacto de ficcionalidad. Como nota el mismo dramaturgo:



También en otras piezas mías es una mujer el único personaje que desafía al poderoso con un gesto rebelde. [...] Supongo que ello responde a una mayor confianza en la capacidad de disidencia de la mujer. Y que esa confianza se debe a que he conocido más mujeres valientes que hombres valientes [2011: 274].

3. Dicotomía cultura/barbarie

Pese a que la acción dramática transcurre entre tres personajes principales: el Delegado, el Comandante y Gottfried⁷, no podemos afirmar que ninguno de ellos sea el protagonista de *Himmelweg*: ninguno de ellos se erige en héroe o villano puesto que el rasgo trágico de la obra contemporánea es la imposibilidad de establecer en los personajes la figura del héroe. En su multidimensionalidad y ambigüedad, presentan una polifonía de perspectivas que abren el espectro psicológico con el fin de encauzar preguntas que ha de responder el lector/espectador en el ahora de cada lectura/representación. De ahí la habilidad de Mayorga en la construcción del personaje del Comandante a partir del principio de la ambigüedad en tanto que evita caer en un esquema maniqueo, no solamente porque, como afirma Aznar Soler [81], quiebra nuestro horizonte de expectativas, sino porque encarna esa razón ilustrada, basada en la razón teleológica, en cuanto que la Ilustración es totalitaria [Adorno: 62], apelando así a la idea que desarrolla Steiner quien, reparando en la proximidad de los campos de exterminio y los centros culturales, plantea que una cultura humanística no es óbice para el progreso:

¿Por qué las tradiciones humanistas y los modelos de conducta resultaron una barrera tan frágil contra la bestialidad política? En realidad, ¿eran una barrera? ¿O es más realista percibir en la cultura humanística expresiones solicitaciones de gobiernos autoritarios y crueldad? [48].

A partir del acontecimiento de los campos de exterminio ya no es posible pensar en términos de la dicotomía cultura/barbarie sino que se

⁷ Los personajes están inspirados en Maurice Rossel, Karl Rahm y Paul Epstein, respectivamente, sin ser ellos, pues *Himmelweg* no es una reconstrucción o reproducción de la visita de Rossel a Terezin.



evidencia, más bien, un correlato entre ambas, puesto que, tal como señala Steiner, la barbarie procedió del *corazón mismo de Europa* [88], precisamente el título de la parte cuarta de la obra de Mayorga. La imposibilidad de trazar una línea divisoria clara entre cultura y barbarie se halla perfilada en la figura del Comandante, símbolo de la máxima benjaminiana de que todo documento de cultura es un documento de barbarie [Benjamin, 2015: 71], al personificar el triunfo del totalitarismo en el seno mismo de la civilización moderna y tecnificada. El concepto de progreso queda anulado, así, en dicho personaje quien encarna la razón instrumental al servicio del poder y, por ende, una cesura en el pretendido proceso civilizador. Es decir, encarna esa imposibilidad de la pretendida dicotomía entre cultura y barbarie en tanto que, a imagen y semejanza de Hans Franz⁸, es una persona culta, educada, amante del teatro, miembro de esa elite intelectual que se arroga el papel de representante de la cultura europea y europeísta bajo ese «supuesto, a menudo no examinado, de que su propio legado era en efecto “lo mejor que se haya dicho y pensado”» [Steiner: 85-86]. El Comandante, según dice, «antes que alemán, se siente europeo» y vive la Segunda Guerra Mundial como una guerra civil [*Himmelweg*: 301]. Así, afirma:

Cuando me asfixio, tomo mi coche y conduzco hasta Berlín. De paisano. Estudio la cartelera y elijo un teatro. El teatro me da aire. Luego puedo volver aquí, a firmar expedientes. Mientras acabo con esto, echen un vistazo. La gente piensa que somos animales, pero miren mi biblioteca [313].

La biblioteca del Comandante es un elemento central en la obra: los cien libros que contiene están integrados a su discurso y participan de la construcción de su personaje en cuanto que se erigen en metonimia del

⁸ «Hombres tales como Hans Frank, que administraban la “solución final” en la Europa Oriental, eran profundos conocedores de las bellas artes y en algunos casos ejecutantes de Bach y Mozart. Conocemos a gente de la burocracia de los torturadores y de las cámaras de gas que cultivaban el conocimiento de Goethe, que sentían amor por Rilke; y aquí no tiene peso la fácil excusa de decir: “Esos hombres no entendían los poemas que leían o la música que conocían y parecían tocar tan bien”» [Steiner: 105].



sueño de la Ilustración que pretendía «liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores» [Adorno: 59]. Así, Mayorga afirma: «Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio» [2016: 25].

El personaje del Comandante es fruto de la maquinaria burocrática nazi que distorsiona y neutraliza el lenguaje, poniéndolo al servicio de ese proceso de desimaginación; un lenguaje que, como afirma Peral Vega, «ha perdido, definitivamente, su relación íntima y original con la realidad misma y se ha convertido en un medio de adornarla, evitarla y, en definitiva, falsearla» [30]. Aunque el Comandante considere que no es su lenguaje («Perdonen que les hable así, también a mí me asfixia el lenguaje de los burócratas, no es mi lenguaje, vean mi biblioteca» [*Himmelweg*: 315]), lo utiliza e instrumentaliza en cuanto que el lenguaje del nazismo, como heredero del lenguaje de la Ilustración, abstrae y reduce: así, llama eufemísticamente «enfermería» a la cámara de gas, «camino al cielo» (*himmelweg*) a la rampa que conduce a esta o «excedentes» a aquellos que al no participar en la puesta en escena son enviados al horno crematorio. Banaliza el antisemitismo como mero problema de transporte: «Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta de que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte. Nuestro mayor mérito reside en haber solucionado ese problema técnico» [*Himmelweg*: 315].

En *Himmelweg*, como teatro político que nos revela la contradicción, a decir de Mayorga [2016: 241], no hay personajes arquetípicos. El eje discursivo soslaya el maniqueísmo, evitando el teatro de tesis. Así, el rol del Comandante en la farsa produce un efecto en él, dotándole de una empatía⁹ que, sin bien momentánea, se erige contra ese principio de frialdad que expone Adorno en *Dialéctica Negativa*: ese «principio fundamental de la

⁹ Esa identificación puede examinarse a través de la fusión física que se produce entre marionetista y marioneta en el teatro de títeres en tanto que «el marionetista ha de trasladar su alma al centro de gravedad de la marioneta para que se produzca su danza» [Grande Rosales: 241].



subjetividad burguesa sin la que Auschwitz no habría sido posible» [332-333]. En conversación con Gottfried, el Comandante confiesa:

Por un momento, pensé que intentaríais algo. Que os pondríais a gritar o algo así. ¿Me creerás si te digo que, por un momento, deseé que lo hicieseis? Yo mismo tuve ganas de gritar. En el «Himmelweg». De pronto, me sentí abrumado. Me resultaba agobiante reconocer cada palabra y cada gesto. Escuchar cada palabra antes de que saliese de la boca. Y cada gesto, podía anticipar el más pequeño de vuestros gestos. Quise gritar. Y, cuando empezaste con lo de los barcos, pensé: «Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo». Fue un solo momento, Gerhard, pero durante ese momento deseé que lo hicieras [*Himmelweg*: 330].

Asimismo, Gottfried, a quien el Comandante a veces llama Gerhard y a veces Gershom negándole la individuación, es el contrapunto del Comandante y entre ellos se establece una relación amo/esclavo que es, en definitiva, una relación de violencia [Aznar Soler: 99]. Gottfried es escogido como director de escena de la obra de teatro, ubicándose en la «zona gris», como designó Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* a esa zona de ambigüedad donde se trastocan las categorías de bien y mal, donde las víctimas se convierten en verdugos [Agamben: 20] y que constituye el esqueleto del *lager* [Mayorga, 2016: 40], pues no sabe si está cooperando con el verdugo o si está ayudando a los judíos ya que, como le recuerda el Comandante, «mientras estemos aquí, no estamos en ese tren» [*Himmelweg*: 324].

4. La obra de arte total

Siguiendo la tesis de que el nazismo escenificó una suprarrepresentación que alienó cualquier discurso otro, afirmamos que esa obra de arte total que tiene lugar en *Himmelweg* es metonímicamente un correlato de la obra de arte total que puso en escena el nazismo [Pál: 284] en tanto que en ambas se absolutiza lo relativo y, asimismo, en cuanto que «los campos de exterminio son una empresa de suprarrepresentación, en la cual



una voluntad de presencia integral se da el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma» [Nancy: 20-21].

Así, en *Himmelweg*, en tanto que teatralización o en ocasiones hiperteatralidad [Mayorga, en Aznar Soler: 272], se trastocan los planos de lo real y lo ficticio en un proceso donde la ficción adquiere una realidad más tangible que la misma realidad. Hay explícita una voluntad de falsificar la historia, ficcionalizarla: «”¿Qué esperaba?”, me pregunta el comandante. “¿Hombres flacos con pijamas de rayas? También yo he oído esas fantasías. También usted las ha oído, ¿verdad, Gottfried?”» [*Himmelweg*: 302]. El Comandante cuestiona lo real, ficcionalizándolo por mor de la obra total: «¿Un tren? No tengo noticia de que haya llegado ningún tren. ¿No sería en sueños?» [319]. Tiene lugar una operación de camuflaje que transmuta la verdad en mentira y en mentira la verdad. El Comandante declara: «Alguien me dijo: “Podríamos pintar de colores los barracones”. Yo contesté: «No. Parecería mentira. Bastará con plantar un jardín delante de cada barracón» [316]. En un ejercicio de estetización, esa obra de teatro total que persigue el Comandante, como espectáculo, responde a la idea de *l'art pour l'art* que, como arte autónomo y alienado que ha roto sus vínculos con la sociedad, culmina en el esteticismo donde el arte se convierte en contenido en sí mismo y, por tanto, en autojustificación, quedando sometido únicamente al ideal estético.

De ahí, y a pesar de la prohibición absoluta del Estado nazi de fotografiar los campos, la insistencia del Comandante a que el Delegado (y el espectador) fotografíe lo que ve en cuanto que suprarrepresentación: «Lanzmann le confirma a Roussel que “Himmler quería, precisamente, camuflar la operación general de exterminio, y Theresienstadt era algo que podían y que querían enseñar”» [citado en Aznar Soler: 53]. En *Himmelweg* encontramos una obstinación en fotografiar, que es, en definitiva, una obstinación en reproducir que se inscribe en esa dicotomía representación/reproducción:



Pueden tocar las flores. Son de verdad. Fotografíen las flores, si quieren. Hagan fotografías. Nosotros queremos que hagan fotografías. Y, sobre todo, abran bien los ojos y cuenten al mundo lo que han visto. El mundo necesita saber. Ustedes son los ojos del mundo [*Himmelweg*: 316].

5. No se pronunciará el *Kaddish*: el lenguaje de los silenciados

El infierno es el lugar donde no hay palabra para nombrar al otro porque el otro ha sido anulado. Si en la mirada hay un decir, un llamar al otro, en el nazismo la mirada queda elidida, destruyendo la representación del otro y, por tanto, también el lenguaje o la posibilidad de un lenguaje propio pues el *lager* es

Un infierno fabricado también por hombres para hacer *desaparecer la lengua* de sus víctimas: «Allí donde se ejerce la violencia sobre el hombre —escribe Primo Levi—, también se ejerce sobre la lengua» [Didi-Huberman: 39-40].

La palabra es lo humano y en esa deshumanización extrema perpetrada por el nazismo, en esa cosificación (*figuren*) del ser, la palabra desaparece. La sobre-cosificación del hombre por el hombre, una animalización incluso, abre una distancia —un abismo— entre la palabra y el ser. Es por lo que Robert Antelme en *La especie humana* escribe: «No esperábamos que emitieran una palabra. Esperábamos otra cosa, quizás un bramido o un chillido» [citado en Didi-Huberman: 233]. Al privar al otro del lenguaje, al restringirle la capacidad lingüística, se impugna la misma posibilidad de ser sujeto, cosificándole. Se le niega una identidad, una existencia incluso: «Cuando se realiza ontológicamente, la conciencia del yo pleno implica el sometimiento y quizá la destrucción de otro. Todo reconocimiento de otro es agonístico» [Steiner: 74]. De ahí la significación de la morcilla de Gottfried, esa improvisación que el Delegado, incapaz de un gesto crítico, solo puede interpretar como mero «arranque lírico»



[*Himmelweg*: 305], sin percibir la connotación subversiva que contiene en tanto que lenguaje propio¹⁰.

Himmelweg plantea el dilema sobre el lenguaje de los vencidos. Los vencidos son los que no tienen voz, los que tan solo tienen silencio para expresarse libremente y Mayorga deja que hablen con su silencio. No pretende erigirse en la voz de los perdedores, sino subrayar su silenciamiento. Si ante lo inimaginable se abre un abismo de silencio, es necesario dejar resonar el silencio de los vencidos puesto que el silencio resuena, cuestiona. En este sentido, el autor priva a Gottfried de un monólogo. La misión del teatro para Mayorga no es la de «competir con el testigo», es decir, no es la de reproducir, sino «construir una experiencia de la pérdida» [2016: 171-72]. A partir del silencio, el autor interpela al espectador:

Hay un teatro histórico crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas [2016: 163].

El lenguaje de los vencidos o los silenciados, ese lenguaje contra el que se construye la representación del Comandante o la suprarrepresentación nazi, sería uno de los puntos medulares de la obra: el silencio como condición de posibilidad de la palabra en tanto que se constituye en la única manera de hablar tras los campos de exterminio —ese grado cero del lenguaje que significó Auschwitz—, como forma para volver a decir lo que no se dijo, lo que se calló. A partir de Auschwitz es necesario hablar, escribir, leer de otra forma. Construir un lenguaje estético que parta del silencio para fundar un nuevo lenguaje ético que no sea heredero de ese lenguaje logocéntrico, burocrático, instrumentalizado, ese lenguaje que buscó silenciar el lenguaje del otro, borrar la existencia y el recuerdo del

¹⁰ Para la reflexión en torno a la función creadora del lenguaje en la dramaturgia mayorguiana, véase Peral Vega [29-33].



otro, ese lenguaje que posibilitó la barbarie puesto que *Himmelweg*, como hemos señalado, pone de manifiesto el correlato entre barbarie y cultura a través de la figura del Comandante. Auschwitz equivale a la laceración del lenguaje: las palabras ya no significan en el *lager*: «Parece que el lenguaje no quiere (o no puede) hablar del Holocausto. Pero, ¿cómo es posible hablar de [o contra] la barbarie, en el mismo lenguaje que expresó la Muerte?» [Mèlich: 174]. El silencio de los vencidos será el lenguaje que, oponiéndose al logocentrismo, construya un lenguaje que, vaciándose de pasados estigmas, resignifique las palabras, pues ¿cómo hablar después de la Shoah a través de un lenguaje que ha servido para expresar y construir la barbarie? ¿Cómo recuperar el lenguaje si este ha sido instrumentalizado, falseado y neutralizado? Es por eso que el propósito del dramaturgo no consiste en ponerse en el lugar de las víctimas, sino hacer resonar su silencio. Así, aboga por el canto catártico: el canto de Rebeca al muñeco, a Walter, que cierra la obra: «Una canción para acabar» [*Himmelweg*: 332].

6. La no-mirada

Si el rostro es el punto de partida de la relación dialógica con el otro y del discurso, esos personajes que apenas poseen una identidad no resultan visibles más que en el marco de la representación de la obra de teatro, en la obra engastada. La víctima carece de espacio de representación ya que «la puesta en escena del verdugo compromete la destrucción de la representación del otro» [Nancy: 59]. Si el infierno es la ingestión del otro [Mèlich: 180], el infierno inmanente que fue Auschwitz, un genocidio que se ideó y articuló como forma de olvido, canceló la posibilidad de la imagen [Didi-Huberman: 72], anulando de este modo la representación de las víctimas y resultando, por tanto, en la constatación de la negación del otro en el discurso totalitario del nazismo en cuanto que la imagen del otro se destruye incluso como mera posibilidad. En el proceso de desimaginación nazi, ¿cómo ver aquello a lo que se le ha quitado la imagen? ¿Cómo ver al otro si su imagen ha sido cancelada? La ausencia de mirada en los campos



de exterminio significa la negación del otro. No se vio porque el otro había sido borrado; la alteridad había sido anulada pues en la barbarie no hay otro. En cuanto que se elimina la otredad, se descompone por tanto la capacidad representativa del otro.

La Shoah fue un acontecimiento invisible en la medida en que los nazis se encargaron de borrar toda huella, convirtiendo el *lager* en lugar borrado, y, como tal, no se podía ver, tautología que permite analizar esa no-imagen o des-imagen, es decir, lo que no tiene imagen y que por ende no se puede imaginar: «La Shoah fue y continúa siendo sin imagen. Se sabía, pero no se vio. Porque no había nada que ver» [Wajcman: 226]. Así el Comandante afirma:

Lo que les aguarda en el bosque: aquello que se puede ver, pero que no se puede imaginar. Por eso, sea lo que sea lo que vayan a ver aquí, no lo cuenten. No serían creídos y si insistiesen, serían tomados por locos [*Himmelweg*: 315-16].

También en *Himmelweg* el horror queda oculto: humo, ceniza y tren son palabras recurrentes que, sin embargo, no aparecen en la acción más que a modo de telón de fondo, provocando una tensión dramática constante, una violencia palpable pero no explícita en tanto que quedan fuera del lugar de la representación: «Me parece escuchar los trenes atravesando el silencio del bosque» [304]. «De vez en cuando se escucha el ruido de un tren» [307]. «¿Han venido siguiendo la sombra del humo?» [314]. Como afirma Mayorga:

No hay ningún momento de *Himmelweg* 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 [2011: 270].

El Delegado —quien se nos presenta como un hombre compasivo: «siempre me ha importado la gente» [*Himmelweg*: 299], «mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno» [303]—



encarna esa ausencia de mirada, esa imposibilidad de ver. Está condenado a no-ver. A la no-mirada. La no-mirada responde a la aseveración de Wajcman de que se sabía pero no se vio [226]. El Delegado se excusa porque sabe que en su silencio, en su imposibilidad de ver, fue cómplice. Ha ido a mirar y no ha sido capaz de ver: «Yo he venido a mirar. Yo soy los ojos del mundo» [*Himmelweg*: 303]. El Delegado (nos) dice:

Al llegar a Berlín, escribí mi informe. Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. La gente me pregunta: «¿No viste los hornos? ¿No viste los trenes?». No, yo no vi nada de eso. «¿El humo?» «¿La ceniza?» No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo [305].

En ese sentido, supone el triunfo del nazismo en cuanto que «la esencia del plan nazi es volverse él mismo (y por lo tanto volver a los judíos) totalmente invisible» [Wajcman: 225]. El Delegado encarna ese primer mundo que permaneció sin mirada: «Lo que no se puede ver y lo que no se quiso ver, sobre lo que el mundo entero mantuvo los ojos cerrados. Lo que tuvo lugar en todo sentido sin mirada» [Wajcman: 233]. Ese primer mundo, en definitiva, que calló ante la barbarie: «Fue el primer mundo el que permaneció silencioso. Culpable frente a las víctimas, este silencio era más que culpable» [Wajcman: 222]. ¿Por qué ese silencio, que es el silencio del Delegado? Porque en Auschwitz la pregunta no tenía cabida:

En Auschwitz no está permitido preguntar, no se puede preguntar ¿por qué? Auschwitz es todo el mundo, la totalidad, y la pregunta, la acción de preguntar, es la primera forma de cuestionar el «orden» establecido y presentar la diferencia, la exterioridad [Mèlich: 173].

A través del monólogo del Delegado, el dramaturgo implica al lector/espectador en esa incapacidad de ver el horror¹¹. El tema de la mirada, por tanto, cobra un peso significativo en *Himmelweg*. Ese mirar y no ver se

¹¹ Tal como expone Peral Vega, Mayorga «traslada al espectador un doble imperativo moral: tomar conciencia de su ceguera y, a la vez, de la responsabilidad de *revisitar* la historia, reciente o lejana –lo mismo da– para franquear otras puertas tras las cuales yacían escondidas otras víctimas» [58].



relaciona con la incapacidad crítica que impone una sociedad alienada, reificada: «Conviene recordar que la crisis de la crítica es la antesala de la barbarie» [Mayorga, 2016: 25]. El Delegado compara el reloj construido por un fabricante de juguetes automáticos con la forma autómatas de hablar de Gottfried; nota la artificialidad, el artificio escénico. Nos dice: «La estación huele a pintura reciente. La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde» [*Himmelweg*: 303]. O, más adelante:

Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto. Gottfried deja de hablar, como si tampoco él supiese qué toca hacer. El comandante se agacha a recoger la peonza. Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza de mecano. Demasiado amable, demasiado culto [303].

Pese a esa percepción del artificio, la suya es una mirada que no ve porque en el nazismo la alteridad ha sido anulada, se ha anulado la pulsión escópica en cuanto reconocimiento del otro. No es capaz de mirar a la cabeza de la Gorgona, ese monstruo que le devoraría en su abyección:

como si hubiera allí algo similar a la cabeza de la Gorgona, que no se puede, ni se quiere, ver a ningún precio; algo tan inaudito que se trata de hacerlo comprensible poniéndolo en relación con categorías que son, a la vez, más extremas y más familiares: la vida y la muerte, la dignidad y la indignidad [Agamben: 84].

El Delegado espera una señal, un gesto de aquellos que han sido convertidos en autómatas y que, por tanto, ya no son capaces de un gesto propio; han perdido (más bien, les ha sido arrebatada) cualquier forma de voluntad o de conciencia. Espera un gesto, es decir, una ruptura de la ficción, pero no es capaz de percibir los gestos —ni la morcilla de Gottfried ni las palabras que pronuncia Rebeca—, esos gestos que amenazan, tensionando, la perfección buscada de la obra total. El Delegado asume la invisibilidad del horror, encarnando ese no-mirar y validando, a la par, la



ficción perpetrada por el Comandante. Al no ver más allá de esa *mise-en-scène* que tiene lugar ante sus ojos, sanciona el pacto de ficcionalidad.

7. Mirar a la Gorgona

La humillación del hombre por el hombre que llevó a cabo el nazismo puede vincularse a la figura de la Gorgona, ese monstruo mitológico al que nadie se atreve a mirar a los ojos a riesgo de transformarse en piedra. El mito de Perseo y la Medusa nos habla de esa incapacidad de ver el horror si no es a través de la mediación de una imagen pues, siguiendo las indicaciones de Atenea, Perseo solo puede cortarle la cabeza a la Gorgona mirándola a través de la imagen que se refleja en el azogue bruñido de su escudo. Gorgona, metáfora del horror, simboliza los mitos que la Ilustración, como mito disfrazado de progreso, quería disolver [Adorno y Horkheimer: 59], ese mito que condujo a la barbarie totalitaria en tanto que la barbarie se explica por el predominio del pensamiento mítico.

En Auschwitz se consuma una aporía: quien ve a la Gorgona se transmuta, por el hecho mismo de verla, en un no-hombre, en un «musulmán». ¿Quién es capaz de mirar de frente al rostro del horror si no el no-hombre, el que habita en ese estadio intermedio entre la vida y la muerte? El verdadero testigo, el testigo integral, es quien ha visto a la Gorgona pero no puede sobrevivir para testimoniar precisamente por haberla visto pues ver la Gorgona significa convertirse en un no-hombre: «La Gorgona y el que la ha visto, el musulmán y el que da testimonio en su lugar, son una mirada única, la misma imposibilidad de ver» [Agamben: 55]. Siendo un estado de no retorno, acarrea la paradoja de la imposibilidad de dar testimonio. El acto de mirar a la Gorgona se relaciona, así, con la des-imagen y la destrucción del otro en el *lager*, con la invisibilidad del horror en cuanto que suprarrepresentación. La inviabilidad de ver el horror propia de la imagen nazi. De esta tesis, de la Gorgona como imagen absoluta [Didi-Huberman: 259] que no puede aprehenderse, se deriva la imposibilidad de ver del Delegado. El miedo a mirar de frente a la Medusa



se extendió por Europa: «Y afuera, desde donde se podía ver, los vecinos no vieron nada, los visitantes del campo no vieron nada, y las naciones no vieron nada. Un desastre tuvo lugar a la vista de todo el mundo y nadie vio nada» [Wajcman: 234].

8. El tiempo de los vencidos

Himmelweg presenta una estructura narrativa no lineal en consonancia con las «Tesis sobre la filosofía de la historia» de Walter Benjamin¹². Así como Benjamin en su concepción del tiempo como cesura en la creencia en una teleología histórica positiva, hace saltar el *continuum* de la historia, Mayorga quiebra el continuo temporal, lo interrumpe (pues la interrupción encauza la reflexión) por mor de una simultaneidad temporal que, a modo de constelaciones, se erige en símbolo de ese tiempo-río, ese tiempo-retorno puesto que, siguiendo la cita de Karl Kraus que encabeza el parágrafo 14 de las «Tesis» [2015: 77], la meta es el origen. Es el tiempo de la rememoración. Es el tiempo de los vencidos. Es el tiempo mesiánico de Benjamin que redime a los sometidos y humillados, simbolizados en este caso por los judíos condenados a representar un discurso que los silencia y aniquila. Como discípulo de Benjamin, Mayorga se posiciona en la tradición de los oprimidos¹³, las víctimas de la historia, en favor de la verdad, una verdad emancipadora, redentora, porque «Gottfried todavía está en peligro» [Mayorga, 2011: 271].

Al leer *Himmelweg* a la luz de la concepción del tiempo de Benjamin se pone de relieve la relación dialéctica que se establece entre lo que ha sido y el ahora, es decir, no meramente la relación con el pasado. Para Benjamin esa relación dialéctica lo es en cuanto que no se trata de «un discurrir, sino de una imagen en discontinuidad» [2005: 464], por lo que la interrupción y

¹² La impronta benjaminiana está presente en el texto, así como en gran parte de la dramaturgia mayorguiana. Cabe notar que la tesis doctoral de Mayorga se titula *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*.

¹³ Uno de los referentes teatrales de Mayorga es *Los persas* de Esquilo, «guerra que por cierto Esquilo eligió contar desde los vencidos» [Mayorga, 2016: 154].



la repetición devienen conceptos axiales. Así, estableciendo una analogía, también en Mayorga lo discontinuo, lo fragmentario, ocupa una posición fundamental: la influencia de Benjamin en la concepción teatral de Mayorga se hace patente en la estructura dramática de *Himmelweg* en la que no rige el tiempo lineal cronológico pues la obra se divide en cinco escenas que se establecen como constelaciones. La estructura narrativa del texto teatral no es gratuita, sino que se extiende contra el sentido teleológico de la historia que se basa en la idea de progreso, esa concepción histórica occidental de un tiempo vacío y homogéneo contra la que opone lo simultáneo como ley temporal, enlazando así el presente con el pasado en un posicionamiento político que transmuta el teatro histórico en político contra un pasado museístico. Es la noción de *Jetztzeit* (el tiempo-ahora) benjaminiano, como dialéctica en suspenso: el encuentro entre pasado y presente (el pasado irrumpe y se actualiza en el presente) se contrapone a la visión historicista que clausura el pasado, contra esa imagen eterna del pasado de la que hace gala el historicismo, que es la historia de los vencedores, y que queda simbolizado por el reloj congelado en las seis de la mañana: «No pueden irse sin ver el reloj de la estación» [*Himmelweg*: 314]. Así, Mayorga afirma que

frente a un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, hay otro en que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme al presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas. El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente [2016: 171].

En consonancia con la concepción mesiánica del tiempo que desarrolla Benjamin, *Himmelweg* permite la reflexión sobre las víctimas de la historia, los vencidos, pues la ruptura de la linealidad persigue un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación de la Shoah. Se despliegan, en este sentido, diversos tiempos: por un lado el tiempo de la historia, 1944, y por otro el tiempo del discurso,



el aquí y el ahora de cada lectura o representación. Pero también el tiempo de los vencedores y los supervivientes (que es el tiempo desde el que el Delegado y el Comandante pronuncian sus monólogos) y el tiempo de los vencidos que se hallan inmovilizados temporalmente: el reloj que siempre marca las seis en punto de la mañana, la hora en que llega el tren cargado de prisioneros, marca también el tiempo que no pasa para las víctimas que están congeladas en el tiempo. Así, en ese tiempo detenido, el Delegado cada noche vuelve a escribir su informe [*Himmelweg*: 305], cada noche rehace sus pasos por la rampa, cada noche su mano se cierra sobre el pomo de la puerta:

Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar. La abro y aquí están, sonriéndome, esperándome Gottfried y todos los demás [306].

En las palabras del Delegado resuena el eco mesiánico del tiempo de Benjamin. El Delegado está atrapado en ese instante que revive cada noche pero en su sueño recurrente es capaz de abrir la puerta del hangar: el sueño redentor. Ese gesto se convierte en una imagen dialéctica en tanto que en ella está escondido el tiempo, en tanto que suspende la imagen del pasado en fuga. Es el clímax de la acción dramática que, sin embargo, no se resuelve, o se resuelve negativamente en el tiempo de los vencedores: «Mientras ellos bajan por la rampa, cuando apoyo mi mano sobre la puerta del hangar [...] ¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla» [*Himmelweg*: 305]. En ese gesto abortado el autor convoca a la conciencia del lector/espectador, haciéndole incómodas preguntas pues, bajo el prisma de Mayorga, «el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria» [2016: 88]. Entendido el teatro como arte político, el autor traslada la responsabilidad al lector/espectador que, en el ahora, lee/asiste a la lectura/representación. En tanto que la obra engastada en la obra-marco conlleva la creación de un personaje-público, involucra a este en la acción, obligándole a tomar partido



continuamente: el lector/espectador es los ojos del mundo y, tal como afirma Wajcman, mirar compromete [229]. Así, hay implícito un discurso ético en Mayorga pues (nos) compromete en la invisibilidad:

A mi juicio, el más importante teatro del Holocausto es aquel que ha sido capaz de incitar al duelo por las víctimas y, al tiempo, hacer que el espectador mire a su alrededor y dentro de sí, preguntándose por lo que queda del veneno de Auschwitz y por lo que en sí mismo hay de verdugo o de cómplice del verdugo [Mayorga, 2016: 167].

En un ejercicio de parábasis, se derrumba la cuarta pared con la pretensión de acentuar la continuidad entre escena y público y, en última instancia, que el lector/espectador genere una experiencia. «Los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él» [*Himmelweg*: 307]. En su puesta en escena, *Himmelweg* cuestiona y pone en crisis las convicciones del espectador, situándolo en el presente, en el tiempo del ahora de Benjamin (el *Jetztzeit*), haciéndole partícipe de sus reflexiones y, en última instancia, responsable del sentido [Mayorga, 2016: 242]. Es decir, exige la integración del lector/espectador (del otro) en tanto que está dialogando con él en el tiempo del ahora, ubicando así la acción dramática en el presente. Tanto el monólogo del Comandante «Así será el silencio de la paz» como el monólogo del Delegado «El relojero de Núremberg» se dirigen al lector/espectador. El teatro, que Mayorga entiende como medio ensamblario que «convoca a la polis y dialoga con ella» [2016: 131], se erige en arte político que interpela al lector/espectador en esa acción conjunta de abrir el pasado para abrir el presente.

9. Metateatralidad como recurso ético

A la prohibición de la representación, Mayorga, pese a aceptar ese interdicto, opone la metateatralidad como estrategia dramática y política: opta por una representación que parte paradójicamente de la imposibilidad de la representación al ubicar a las víctimas en el plano de la



metateatralidad. La función vertebradora del recurso metateatral en *Himmelweg* se ubica en los monólogos del Delegado y del Comandante, que entrañan una forma simple de metateatralidad como es la ficcionalización del público, y en la escena cuarta sobre el proceso de creación y composición de la obra de teatro a través de un diálogo autorreferencial entre el Comandante y Gotffried. *Himmelweg* se constituye en reflexión metateatral sobre lo irrepresentable, erigiéndose, por tanto, en tentativa de responder a esa pregunta sobre el límite entre la ética y la estética, a la par que sobre la tensión que se produce entre ambas a través de lo metateatral pues, como afirma Mayorga, «el Holocausto es la prueba de fuego del teatro histórico, el acontecimiento que replantea los límites —estéticos y morales— de una representación escénica del pasado» [2016: 170]. Desde postulados que privilegian la ética por encima de la estética, *Himmelweg* responde a la pregunta formulada por el mismo Mayorga en uno de sus textos teóricos: «¿cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo comunicar aquello que parece incomprendible?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepentible?» [2016: 170]. A través de la metateatralidad.

El recurso metateatral se constituiría como una imagen-espejo [Didi-Huberman: 259] a través de la cual mirar el horror pues solo es posible ver la cabeza de la Gorgona indirectamente, a través de una imagen a modo de escudo de Perseo alzado contra la mirada del monstruo. La mediación de la imagen se hace necesaria en tanto que opción ética que prevalece frente a la mera reproducción. No se trata de levantar el velo del horror¹⁴, sino de abrir resquicios al lector/espectador. En el texto enmarcado dentro del texto, la metateatralidad como dispositivo genera una distancia estética que posibilita al lector/espectador tomar distancia respecto de la ficción y descubrir la condición artificial de la obra en la medida en que el metateatro, como género autorreflexivo, busca un cuestionamiento de los elementos ficticios y

¹⁴ «Toda imagen del horror es un velo del horror» [Didi-Huberman: 238].



reales de la obra. Así, el juego teatral suscita la interrupción de ese universo ficticio que se pone en escena para impugnar las convenciones establecidas (esa historia conquistada, clausurada, museística) y generar un espacio de reflexión. Ese juego de distancias posibilita paradójicamente acortar la distancia, es decir, traer el pasado al presente para volver presente lo ausente: re-presentar, pues etimológicamente re-presentar significa volver a presentar. Volver a presentar al otro. Hacer presentes a las víctimas en el tiempo del ahora de Benjamin. En definitiva, la alegoría de la imagen-espejo o imagen-escudo como vehículo para pensar lo invisible, lo indecible, lo irrepresentable.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, ed. 2009.
- ADORNO, Theodor W., «Dialéctica negativa», en *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, ed. 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-textos, ed. 2014.
- ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus, Madrid, ed. 1974.
- AZNAR SOLER, Manuel, «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*», estudio introductorio, en MAYORGA, JUAN; *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2011, pp. 15-112.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, ed. 2005, pp. 459-490.
- _____, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, ed. 2015.
- CRAIG, Edward Gordon, «El actor y la supermarioneta», en *El Arte del teatro*. México D.F., UNAM-Gaceta, 1987, pp. 113-148.



- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, ed. 2016.
- GRANDE ROSALES, M^a Ángeles, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 1997.
- MAYORGA, Juan, «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», en *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2011, pp. 269-276.
- _____, «Himmelweg», en *Teatro 1989-2014*. Segovia, Ediciones La Uña Rota, ed. 2015.
- _____, *Elipses*. Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2016.
- MÈLICH, Joan-Carles, «El silencio y la memoria. “¿Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía?”». *Ars Brevis*, 1997, núm. 3, pp. 171-188.
- NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu editores, ed. 2006.
- PÁL PELBART, Peter, «La vergüenza y lo intolerable. Cine y holocausto». *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, pp. 269-289.
- PERAL VEGA, Emilio, «Introducción», en MAYORGA, JUAN; *Hamelin. La tortuga de Darwin*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 11-91.
- RANCIÈRE, Jacques, «Si existe lo irrepresentable», en *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros, ed. 2011, pp. 119-143.
- STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona, Gedisa, ed. 2006.
- WAJCMAN, Gérard, «Ética de lo visible», en *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, ed. 2001, pp. 209-239.

