

EL ANIMAL COMO PERSONAJE EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

Gema Gómez Rubio

(Universidad de Castilla –La Mancha)

gemma.gomez@uclm.es

Resumen:

Este trabajo parte de la constante presencia del animal en el universo dramático de Juan Mayorga para reflexionar sobre las técnicas y estrategias por las que el dramaturgo lo convierte en un elemento clave en sus obras, ya sea como símbolo, *leitmotiv*, metáfora del personaje o protagonista de la acción dramática. Para ello, se revisan algunos títulos emblemáticos (*Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La paz perpetua* y *la Tortuga de Darwin*) y se analiza el proceso por el que el animal se convierte en el protagonista del drama y en portavoz de las ideas del autor.

Palabras clave: Teatro español actual; Juan Mayorga; animal como protagonista; animalización; humanización.

Abstract:

This paper analyzes the constant presence of the animal in the dramatic universe of Juan Mayorga and reflects on techniques and strategies by which the playwright makes the animal into a key element in his work, either as a symbol, *leitmotiv*, metaphor or protagonist of the dramatic action. To do this, some emblematic titles are reviewed (*Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de copito de nieve*, *La paz perpetua*, y *La tortuga de Darwin*) and discussed the process by which the animal becomes the main character of the drama and spokesman of the author's ideas.

Key words: Contemporary Spanish Theatre; Juan Mayorga; Animal as a main carácter; Animalization, Humanization

1. INTRODUCCIÓN

La presencia del animal en las obras de Juan Mayorga puede rastrearse desde sus inicios como dramaturgo (*Siete hombres buenos*¹ de 1989, *Más ceniza* de 1992, *El jardín quemado* de 1998 o *Angelus novus*, de 1999), pero hay un momento en su trayectoria dramática en que deja de ser una alusión, un símbolo que refuerza el significado y el tono de algunas escenas, para convertirse en uno de los personajes principales o en el protagonista del drama, compartiendo escenario con humanos que pasan a desempeñar un papel secundario.

El animal es, por tanto, un ingrediente al que el autor saca cada vez más rendimiento dramático (tanto en el plano del significado, como en el constructivo). No obstante, en lugar de enumerar todas las menciones y apariciones de animales en el teatro de Mayorga, este trabajo se centrará únicamente en aquellas obras donde la «animalidad» se convierte en una característica fundamental de los protagonistas del drama: *Animales nocturnos* (2003), *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de copito de nieve* (2004), *La paz perpetua* (2007) y *La tortuga de Darwin* (2008)².

Se trata de piezas compuestas en fechas muy próximas, entre 2003 y 2008, por lo que existen grandes similitudes temáticas y técnicas entre ellas. Sin embargo, el autor experimenta en cada título con diferentes estrategias y formas de presentar al animal como mediador entre el espectador y los temas que le interesan. Analizaremos a continuación esa variedad de técnicas con el fin de apreciar los distintos significados y funciones que el animal, como personaje, introduce en el drama.³

2. DE LA ANIMALIZACIÓN A LA IRRUPCIÓN DEL ANIMAL EN ESCENA

Como hemos avanzado, parece que entre 2003 y 2008 el animal emerge de forma cada vez más visible y significativa en el plano temático y constructivo de algunos dramas *mayorguianos*. Las técnicas y estrategias a las que recurre el autor son las siguientes:

- La animalización como metáfora: el autor introduce en la obra una identificación entre la conducta de un animal emblemático y los protagonistas de la acción dramática. Se trata de una transformación que se queda en el plano del

¹ La presencia simbólica del perro, cuyo ladrido anuncia momentos emblemáticos del drama, se reitera en muchas de las primeras obras de Mayorga (es el caso de *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*...). También se recurre al valor simbólico de otros animales (la lagartija en *Siete hombres buenos* o la sirena en *Más ceniza*) en algunas escenas.

² No son los únicos títulos compuestos en esos años; aparte de las piezas breves, a la misma época pertenecen títulos como *Hamelin* (2005) o *El chico de la última fila* (2006). Puede consultarse la Bibliografía de Juan Mayorga de Mónica Molanes Rial (Vigo, 2015) para tener una panorámica completa sobre las obras del dramaturgo y su cronología.

³ Los dramas escritos a partir de 2008 siguen incorporando alusiones simbólicas a animales y fábulas que funcionan como *leitmotiv* —véase *Hamelin*, como ejemplo de ambas técnicas—, pero el autor no ha vuelto a componer ninguna donde el animal humanizado o el hombre transformado en animal se erija en protagonista de la obra (a excepción de la pieza infantil *El elefante ha ocupado la catedral*, de 2012).

discurso y se introduce en la obra a través de alusiones dispersas reiteradas en los momentos emblemáticos del drama. En ocasiones se puede recurrir a la fábula como refuerzo del significado de la obra y para que la identificación entre personaje y animal sea más férrea.

- La metamorfosis del hombre en animal: Mayorga recurre a la presencia real del animal en escena y proporciona pistas en el avance de la acción para que el receptor deduzca que ese animal fue en el pasado un hombre. En este caso, la animalización se explica como consecuencia de los abusos verbales y físicos sufridos por el personaje.

- La humanización del animal: el dramaturgo convierte al animal en protagonista de algunas obra; en este caso no se trata de un hombre metamorfoseado en animal sino de un animal real humanizado, que se comporta con más dignidad que el ser humano y se enfrenta a un hombre cada vez más deshumanizado. Se trata, por tanto, de una estrategia opuesta a la anterior, pues permite al autor distanciarse y ver a los humanos desde la perspectiva de un animal.

El animal como metáfora del personaje

La primera obra en que nos detendremos es *Animales nocturnos* (2003). A pesar del título, aún no estamos ante una pieza protagonizada por animales (no humanos), como pueden serlo *La tortuga de Darwin* o *Últimas palabras de Copito de nieve*. Sin embargo, el título ya anticipa que la animalidad será un ingrediente fundamental para entender la obra⁴. En este caso, las alusiones a los animales nocturnos del título servirán para ilustrar el comportamiento de los personajes y añadir un suplemento a la significación de la pieza.

La acción de la obra arranca con un "chantaje" (Guimarães de Andrada, 2008: 118): Hombre Alto y Hombre Bajo se cruzan todos los días en el rellano hacia las seis de la mañana. Cuando el primero vuelve a casa, el segundo sale a trabajar. Estas direcciones opuestas marcan –junto a la antonimia de sus nombres Hombre Bajo/ Hombre Alto – la oposición inicial entre los protagonistas (una oposición que se irá diluyendo según avance la acción dramática).

⁴ El uso de un título *zoomorfo* para provocar la identificación de los personajes con alguna especie animal no es un recurso innovador. Se trata de una práctica presente en el género dramático desde sus orígenes (*Las aves* o *Las avispas* de Aristófanes) hasta nuestros días (la lista de ejemplos podría ser inacabable: *La gaviota* de Chéjov, *El pato salvaje* de Ibsen, *El mono velludo* de O'Neil o *La gata sobre el tejado de Zinc* de Tennessee Williams). Como sus predecesores, Mayorga recurre a la metáfora animal con una finalidad crítica: proyectar una imagen degradada de la conducta humana.

Un día el Hombre Bajo invita al Hombre Alto a tomar una copa para decirle que según la nueva ley de extranjería está obligado a denunciarlo, pero está dispuesto a hacer la vista gorda a cambio de un poco de compañía. Le asegura que «que nunca le pedirá nada vergonzoso», y que solo «quiere estar seguro de su disponibilidad».⁵ En principio el Hombre Alto no se toma en serio a su vecino, lo ve inofensivo y confía en poder librarse de él, pero poco a poco va cediendo a sus peticiones y se establece entre ellos una relación basada en la dominación y la servidumbre.

Con esta situación de partida, el autor pone de manifiesto la «indefensión del inmigrante en la sociedad contemporánea (el más fuerte es el que tiene a la ley de su lado, no el que nos parece más fuerte)» (March, 2014: 120); aunque en el avance de la acción, la soledad y la incomunicación de la sociedad contemporáneas serán también motivos fundamentales del drama.

Para reforzar el significado de la obra y proyectar cierta amenaza sobre el desarrollo de la acción, el dramaturgo recurre a una fábula clásica y la introduce por boca de uno de los personajes: «El zorro sabe muchas cosas; el erizo solo una, pero importante». Se trata de unos versos del poeta Arquíloco que funcionan como leitmotiv de la pieza y ayudan a interpretar el desenlace: en comparación con el Hombre Alto (que ha sido señalado como inmigrante), el Hombre Bajo parece un tipo sin muchas cualidades: sabe pocas cosas pero les saca mucho partido, trabaja en un ministerio y sigue las normas al pie de la letra. Frente a él, el Hombre Alto es culto, escribe, ha viajado mucho, habla idiomas y reúne cualidades que el hombre bajo envidia, por eso quiere tenerlo a su disposición, para aprovechar sus habilidades en beneficio propio. Como el zorro, Hombre Alto confía en sus muchas habilidades para escapar de la trampa que le ha tendido Hombre Bajo, pero acabará perdiendo por exceso de confianza.

La identificación entre los protagonistas y los animales nocturnos viene además reforzada por una escena metateatral que resulta clave estructuralmente: se trata de la escena 4ª (de las 10 que componen la pieza). En ella tiene lugar un encuentro entre Hombre Bajo y Hombre Alto en el zoo, ante la zona de los animales nocturnos, que están separados de ellos por un cristal.⁶ Los dos hombres se sienten atraídos por estos animales que viven en la sombra y no son tan populares como los animales diurnos. El Hombre Bajo afirma que «hay más animales nocturnos de los que la gente

⁵ Todas las citas a las obras de Mayorga se hacen por las ediciones incluidas en el volumen *Teatro (1989-2014)*, Madrid, La Uña Rota, 2014.

⁶ El guiño a *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams parece claro.

cree» y compara a uno de los animales que ve al otro lado del cristal con el Hombre Alto: «te pareces a ese de pelo rojo», con lo que acaba identificándolo con el zorro de la fábula⁷. A partir de esta escena, la identidad del Hombre Alto comienza a diluirse y se refuerza la de su peculiar adversario⁸ de forma que las trayectorias de ambos personajes (en un principio opuestas) parecen confluir. Hombre Alto acabará cediendo y sacrificando su vida y sus planes para satisfacer a su vecino. El proceso de desintegración que sufre la identidad del Hombre Alto lo acaba animalizando. Como en la fábula, el zorro ha sido cazado.

En definitiva, en *Animales nocturnos* el autor recurre a la metáfora animal y a la intertextualidad de la fábula para crear el marco interpretativo del drama y reforzar su dimensión crítica. No obstante, aunque cuestiona el trato que recibe el inmigrante en la sociedad actual, el dramaturgo evita introducir una moraleja final explícita y deja la última palabra en manos del receptor.

La metamorfosis del hombre en animal

El siguiente título que nos interesa está aparentemente protagonizado por animales. En rigor, es la primera obra de Mayorga en la que irrumpe el animal como protagonista absoluto de la acción. Se trata de *Palabra de perro* (2004), una reelaboración del *Coloquio de los perros* de Cervantes donde el dramaturgo vuelve a introducir el tema de la inmigración ligado a la animalización de los personajes:

Mi primer trabajo con animales fue una versión de El coloquio de los perros, de Cervantes. Empezó siendo una versión ortodoxa que se hubiera llamado El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes en versión de Juan Mayorga. Pero poco a poco me fui apropiando el material, y hoy se llama Palabra de perro para no engañar al espectador, porque encontrará algo que acaso le parezca demasiado distante de la novela cervantina (Vilar y Artesero, 2010: 3).

Según ha confesado en alguna entrevista, Mayorga descubre el poder dramático del animal en escena gracias a esta obra:

En aquel trabajo descubrí el valor poético y el valor político del animal en escena. El valor poético porque el animal rompe el marco y permite una gran libertad al escritor y también al actor. [...] Y por otro lado está el valor político del animal. Aquí uno recoge, de algún modo, la herencia kafkiana: si a un hombre le llamas insecto, acaba siendo un insecto. No en balde en nuestra dolorida España se llamaba perro al converso, al judío o al moro. La animalización del ser humano prepara su maltrato físico. La muerte moral prepara la muerte física. Como cuesta menos matar a un perro que matar a un

⁷ Enrico Di Pastena (2010: 148) señala las similitudes entre el arranque de la novela *Austerlitz* (2001) de Sebald y esta obra.

⁸ Entre los personajes se crea una relación de amistad-enemistad extraña, basada en la «violencia en la cortesía» de la que habla Enrico Di Pastena (2010: 149).

ser humano, si al ser humano lo has convertido previamente en perro, estás preparando su muerte (Vilar y Artesero, 2010: 4).

El autor toma de Cervantes el planteamiento de la acción (los perros Cipión y Berganza se encuentran y hablan de sus vidas) pero lleva la trama por otros derroteros y crea una fábula dramática que profundiza en la identidad de los protagonistas. En el desarrollo de la acción descubrimos que los personajes no siempre fueron perros; en el pasado eran hombres sin papeles a los que otros maltrataron hasta convertirlos en animales. Y lo que interesa al autor, más que saber por qué pueden hablar, es indagar sobre cuándo y por qué se produce esa animalización. Lo dice por boca de Berganza:

¿Hemos buscado respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no era cuándo empecé a hablar, ¿verdad? La pregunta era cuándo empecé a sentirme como un perro? ¿Me hicieron perro de tanto hacerme perrerías? Dime algo, Cipión. Desde hoy cómo habré de tratar a los perros que me encuentre? Y a los hombres ¿cómo? (Mayorga, 2004: 54).

Si Cervantes había recurrido a la magia para justificar el pasado humano de Berganza (y su posibilidad de hablar), Mayorga recurre a una explicación más acorde con la realidad social contemporánea y con su visión crítica del teatro: el trato violento que la sociedad dispensa a las personas que se ven obligadas a emigrar, las animaliza; lo muestra una escena donde se retoma de nuevo la idea del chantaje que la sociedad plantea al inmigrante:

CIUDADANO 1: A ver, papeles.

CIUDADANO 2: ¿Eres sordo o eres tonto? Pa-pe-les.

CIUDADANO 1: Conque indocumentado... Uy, uy, uy. [La ley] dice que sin papeles vales menos que un perro. Al suelo, animal, a cuatro patas (le obliga a ponerse a cuatro patas) ¿Incómodo? Haberlo pensado antes de venir donde no te llamaban. [...] ¿Te gustaría tener papeles? Nosotros podemos conseguírtelos.

CIUDADANO 2: Si te portas bien, si te esfuerzas... Cuanto más te esfuerces, antes te damos tus papeles. Ya te iremos diciendo lo que tienes que hacer, pero con mucha discreción. Si te decimos "A esconderse", tú te escondes [...] A nosotros no nos conoces (Mayorga, 2004: 53).

El final, no obstante, es menos desolador que el de *Animales nocturnos*: los dos hombres-perro se disponen a luchar contra quienes intentan apresarlos para escapar a un lugar donde recuperar su dignidad humana:

BERGANZA: No dejes que te cojan, Cipión. Defiéndete.

CIPIÓN: ¿Cómo perro o como hombre?

BERGANZA: Como hombre, Cipión; como hombre rabioso. Pelea y sígueme.

CIPIÓN: ¿Adónde, amigo?

BERGANZA: *A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres* (Mayorga, 2004: 57).

La humanización del animal

Para ilustrar la última estrategia revisaremos tres obras que tienen muchos puntos en común: *Últimas palabras de Copito de nieve* (2004), *La paz perpetua* (2007) y *La tortuga de Darwin* (2008). El dramaturgo nos plantea en ellas una fábula en clave dramática protagonizada por animales que reflexionan sobre cuestiones éticas que parecen no importar a los humanos que los rodean.

Mayorga recurre en estos casos al animal como protagonista por su potencialidad dramática, pues le proporciona una máscara detrás de la que esconderse para hacer oír su voz:

A veces quiero que se reconozca mi voz y la intención de la obra. Quizá en mis obras sobre animales me he desnudado más que en las otras. La máscara del animal te permite presentarte más claramente; a través del mono Copito, la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes. En boca de un animal pones frases que no te atreverías a poner en boca de un alter ego humano (Vilar y Artesero, 2010: 5).

Sin embargo, no estamos ante los animales arquetípicos de la fábula clásica. Tanto en *Últimas palabras de Copito de nieve* como en *La tortuga de Darwin*, Mayorga recurre a animales reales y conocidos (vivían en el momento en que los dramas fueron ideados), animales que han sido separados de los de su especie y mitificados por el hombre (a cambio de perder su libertad y adoptar una nueva identidad, ponerse una máscara, para sobrevivir entre humanos).

El origen de las dos obras mencionadas se explica a partir de sendas noticias publicadas en la prensa nacional donde el dramaturgo descubrió un dilema ético suficientemente interesante como para ser llevado a escena.

Así, *Últimas palabras de Copito de nieve* surgió a partir de la noticia aparecida en *La vanguardia* bajo el título «Masiva despedida de Copito de nieve»; en ella se anunciaba la muerte inminente del gorila albino del zoo de Barcelona, un ejemplar único al que la ciudad había convertido en símbolo de identidad. Desde que, en septiembre de 2003, se confirmó que el cáncer que padecía estaba a punto de poner fin a su vida, la prensa retrasmirió su agonía casi en directo y el eco mediático provocó un duelo anticipado: ante su jaula pasaron más de 10.000 personas para despedirse de él y, tras su muerte, el alcalde Joan Clos, declaró que con él se perdía «un símbolo, un amigo y a un ciudadano especial» (*La vanguardia*, 2003).

Mayorga se inspira en esta anécdota real para dramatizar el último día de vida de Copito y crear en torno a este personaje una fábula que profundiza sobre la identidad y el sentido de la muerte.

Al comienzo de la obra aparece Copito en el recinto más importante del zoo de Barcelona, durmiendo sobre un trono papal y asistido por un guardián que satisface todas sus peticiones. Pese a sus privilegios, es un animal enjaulado, sin libertad (como todos los de Mayorga), y está obligado a representar bien su papel de amigo de los niños para no ser tratado como su compañero de encierro, un Mono Negro al que todos desprecian por considerarlo inferior.⁹

El guardián le quita importancia al encierro y declara: «La vida en cautividad tiene mala prensa [...] Los zos han cambiado mucho. Ya no hay rejas. Los animales están separados por fosos, su vida no es tan humillante y está todo muy bien organizado» (Mayorga, 2014: 381). La ciudad ideal debería ser como un zoo.¹⁰ A continuación anuncia que Copito quiere hacer unas declaraciones, que serán una especie de testamento, y cede la palabra el Mono Blanco.

El mono blanco confiesa que toda su vida en el zoo de Barcelona ha estado representando un papel, pero ya no tiene nada que perder y desea quitarse la máscara durante sus últimos momentos de vida y decir la verdad sobre tres temas importantes: sobre los niños, sobre la muerte y sobre dios, (tres de los temas más reiterados en la dramaturgia *mayorguiana*, junto a la violencia y el lenguaje).

En un gesto final de rebeldía reconoce que no le gustan los niños, pero ha sido buen actor y ha representado su papel como un profesional: «Nunca os he querido – les dice–. No era amor, era miedo»). Esta revelación hace que el guardia crea que Copito está perdiendo la cabeza y le inyecte un cóctel de analgésicos que acabará acelerando su muerte antes del fin del monólogo.¹¹

Para hablar de la muerte se apoya en los argumentos del filósofo Montaigne, del que es un fiel lector. (No olvidemos que a Montaigne se atribuye una frase significativa para el tema de este congreso: «existen más diferencias entre algunos hombres, que entre estos y los animales»). Con ello, el protagonista se presenta como un mono ilustrado que intenta dar un consejo a los hombres antes de morir: «Mi

⁹ Mayorga aprovecha nuevamente para introducir su crítica al racismo y a la discriminación a través del personaje del Mono Negro, en el que reconocemos a otro *sin papeles* de los muchos que pueblan la dramaturgia del autor (R. March, 2014: 161).

¹⁰ De nuevo aparece el zoológico como espacio simbólico y metáfora de la sociedad contemporánea.

¹¹ Recuerda mucho esta obra a la «Fábula del mono que quiso ser un escritor satírico» de Monterroso, donde también toman por loco al mono que quiere decir la verdad y sancionar los vicios humanos.

consejo es este: cambiad de vida; vivid como si fueseis a morir hoy mismo. El que sabe morir, sabe vivir. El que aprende a morir, aprende a no servir. La muerte es la auténtica libertad y permite burlarse de todos los grilletes».

Al ser preguntado sobre esta intercalación de la filosofía en el discurso de Copito, Mayorga aclaró en una entrevista:

A mí me ocurre que escribo sobre un mono, Copito, y ese mono acaba siendo un lector de Montaigne. Por supuesto que creo que el hecho de que el mono moribundo sea lector de Montaigne le da un valor adicional. No me hubiera consentido escribir una obra sobre, por ejemplo, un catedrático universitario que citase una y otra vez a Montaigne, a menos que hubiera intentado criticar a un pedante. Pero que el mono agonizante cite a Montaigne enriquece al personaje y, por otro lado, esas citas cobran una tensión muy especial en semejante boca" [...] Copito, conversando con Montaigne, tiene una visión de la vida probablemente más profunda que la de los seres humanos que lo observan [...] Por tanto, las citas de Montaigne no son pedantes [...] porque están en boca de un mono [...] porque nadie como Montaigne ha reflexionado sobre la muerte y Copito es un moribundo (Vilar y Artesero, 2010: 4).

Cuando acaba su argumentación sobre la muerte, el Mono Blanco cae fulminado sin poder desvelar su verdad sobre Dios, lo que no está exento de ironía si tenemos en cuenta la relación entre Dios y el silencio que Mayorga suele reiterar en sus obras.

La tortuga de Darwin también está inspirada en un artículo publicado en *La vanguardia* (en concreto, en la foto que ilustraba la noticia sobre el 175 cumpleaños de Harriet, una de las cuatro tortugas que Darwin trajo a Europa desde las islas galápagos). Como el propio autor confiesa, bastó esa foto para que el dramaturgo imaginara que la tortuga escapaba del jardín de Darwin y recorría la Europa de la época:

Imaginé a una tortuga de casi doscientos años que había sobrevivido a once papas y a treinta y cinco presidentes norteamericanos, a dos guerras mundiales, a la revolución de Octubre y a la Perestroika. Un animal, que habiendo tenido que adaptarse una y otra vez a las más diversas circunstancias, ha evolucionado hasta ser casi una persona [...] un testigo extraordinario que ha vivido la historia desde abajo, a ras de tierra (Vilar y Artesero, 2010: 4).

Por tanto, el autor se sirve de la longevidad de la tortuga como pretexto para narrar los acontecimientos sucedidos en Europa en los últimos doscientos años, desde la perspectiva de los que viven y sufren la historia en primera persona (Gutiérrez Carbajo, 2009: 475).

A lo largo de su vida, Harriet ha evolucionado hasta ser capaz de caminar sobre dos patas, pensar, hablar y adoptar la apariencia de una anciana. La acción de la obra comienza cuando la protagonista acude a casa de un respetado historiador para

decirle que su Historia de Europa tiene una serie de errores que ella le va ayudar a resolver a cambio de la ayuda necesaria para volver a las Galápagos (pues no tiene papeles ni libertad de movimiento con las leyes actuales).¹²

Harriet es un archivo histórico viviente y un extraordinario caso de estudio para la ciencia. Por eso se la disputan los diversos personajes humanos (el historiador, un médico, la mujer del historiador) para ponerla a su servicio y lograr el éxito profesional. La confrontación entre Harriet y los hombres que intentan aprovecharse de ella demuestra que mientras la tortuga ha evolucionado, los humanos parecen involucionar (Gutiérrez Carbajo, 2009: 453).

La capacidad de adaptación de este animal y su experiencia le hacen darse cuenta de las malas intenciones de sus "cuidadores" y consigue librarse de ellos. A diferencia de Copito, Harriet sobrevive a los humanos y les da una lección: solo tiene que adaptarse para sobrevivir. Con ello, incorpora Mayorga una dosis de humor final que no aparece en obras anteriores.

El personaje de Harriet ha crecido en las sucesivas versiones que el autor ha hecho de la obra: al principio –en la versión publicada por Ñaque en 2008– tenía intervenciones más breves, era un personaje con menos discurso; pero en la versión publicada a partir de 2014 (La uña rota, 2014 y Cátedra, 2015) se acerca al modelo de animal filósofo que representaba Copito. Las reflexiones de Harriet sobre la historia, el hombre, dios, el lenguaje, hechas siempre desde la ironía y el distanciamiento, hacen de ella un personaje singular dentro del teatro de Mayorga (Peral Vega, 2015: 66-72).

Por último, *La paz perpetua* (2007) toma prestado el título del ensayo que I. Kant escribió en 1795 para censurar la guerra y declararla ilegal. Como el filósofo, Mayorga hace una defensa de la paz frente al sinsentido del terrorismo, al tiempo que critica la política antiterrorista actual. Para ello, recurre de nuevo a un animal que aparece constantemente en su obra: el perro.¹³ En este caso, la obra está protagonizada por cuatro perros y un humano.

La acción dramática gira en torno al proceso de selección al que son sometidos los perros para acceder a la unidad antiterrorista.

¹² El dramaturgo recurre de nuevo a un chantaje como arranque de la acción dramática.

¹³ Se trata del animal que más se reitera en los dramas de Mayorga: si en la primera etapa era habitual que el ladrido y el gemido del perro reforzara las escenas violentas o crueles, en la etapa que nos interesa el perro posee la capacidad del lenguaje y razona y siente como un humano.

Cada uno de los perros que participan en el proceso representa una actitud distinta e irá enfrentándose a los otros y recurriendo a diferentes estrategias para ser seleccionado:

El más fuerte, John-John, es un perro artificial diseñado por el hombre y creado en un laboratorio a partir de los rasgos positivos de otras razas. Ha sido adiestrado desde cachorro para presentarse a este puesto y de no ser elegido, será sacrificado. Este perro no piensa, ejecuta órdenes, es un buen soldado que no está programado para pensar: «Quiero ser un buen perro, pero necesito órdenes claras [...] Si hago otro ejercicio de razonamiento, mi cabeza va a estallar».

El segundo candidato, Odín, es un rottweiler capaz de distinguir dos mil tipos de olores y que trabaja en la frontera detectando a los inmigrantes que intentan atravesarla escondidos. Es cínico, astuto y no confía en nadie. Pretende acceder al puesto haciendo que sus compañeros se maten entre ellos.

Por último, Enmanuel, el filósofo, introduce la voz del autor en la obra. Está allí por una cuestión personal: su dueña, una joven ciega a la que servía de lazarillo, fue asesinada en un atentado terrorista, por eso quiere contribuir a que la lacra del terrorismo desaparezca.

La última prueba consiste en decidir si atacar o no a un supuesto terrorista sobre el que hay sospechas pero ninguna evidencia.

Enmanuel afirma que ese hombre también tiene derechos y no respetarlos supone poner en peligro la democracia. Sin embargo, el humano intenta persuadirlo: «para salvar la ley, a veces es necesario suspenderla». El perro prefiere hablar con el hombre, intentar convencerlo. Y el humano le reprocha: «Kant se avergonzaría de usted y estaría de nuestro lado. Trabajamos para que nuestra gente pueda seguir leyendo a Kant, pensar en libertad y vivir en libertad. Pero la libertad tiene un precio [...] Es nuestro sueño: la paz perpetua» (Mayorga, 2014: 545).

Cuando Enmanuel intenta impedir que John-John y Odín ataquen al sospechoso, se acaban abalanzando sobre él y lo matan. Los ideales ilustrados y el humanismo de Kant han muerto con él.

Como vemos, todos los protagonistas de las tres últimas obras analizadas comparten una caracterización común: son animales ilustrados, filósofos, que han sido separados de su hábitat por el hombre con el fin de sacarles partido. A través de ellos, el dramaturgo realiza una crítica social y plantea una serie de problemas éticos a los que no se da respuesta en escena. Digamos que son fábulas sin moraleja.

3. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se han pretendido revisar las estrategias o técnicas dramáticas por las que Juan Mayorga lleva a cabo la animalización del personaje o introduce al animal como protagonista de sus obras. A partir de este análisis se observa una etapa muy delimitada de su producción dramática caracterizada por la irrupción del animal en escena y que comprende las obras publicadas entre 2003 y 2008. Durante esos años, el dramaturgo ensaya diferentes técnicas y formas de configurar la obra dramática en torno al personaje animal:

- En las obras anteriores o cercanas a 2003 se recurre a la animalización metafórica de algunos personajes o a la alusión de animales con valor simbólico para reforzar el significado de personajes o escenas importantes del drama e insistir en la imagen del hombre animalizado por el entorno o la sociedad; se trata de una estrategia que afecta únicamente al plano discursivo y no requiere de la presencia de un animal en escena.

- A partir de *Palabra de perro* (2004) el autor va más allá de la animalización retórica, introduce 'físicamente' al animal en escena y lo convierte en protagonista de la obra. Sin embargo, aún no podemos hablar de humanización del animal en este título. Como en el hipotexto cervantino, tras un proceso de anagnórisis, los canes protagonistas –y los espectadores– descubren su pasado humano y la transformación que han sufrido como consecuencia del trato abusivo dado por sus iguales.

- La humanización del animal se lleva a cabo en las siguientes obras; se trata de una estrategia opuesta a la anterior que supone la culminación del proceso y pone en escena a animales emblemáticos, individualizados con "nombre y apellido", y conocidos por los espectadores: Copito de Nieve, la tortuga de Darwin. El autor utiliza a estos personajes como máscara e introduce a través de ellos su voz en la obra. En este sentido, aunque no intente decir la última palabra, desde la distancia y la base que le proporciona el animal, el dramaturgo se sitúa "por encima" del resto de personajes humanos y los mira desde arriba, con ironía, en una actitud semejante a la que describió Valle-Inclán un siglo atrás¹⁴.

En suma, se aprecia un incremento gradual de la importancia y presencia del animal en la obra dramática de Mayorga, un proceso que inicia con la animalización de los personajes humanos y conduce a la sustitución del hombre por el animal como

¹⁴ Véase la célebre entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el diario ABC, el 7 de diciembre de 1928 (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/12/07/003.html>).

protagonista de obras muy significativas. Esta irrupción del animal en escena parece influida por la necesidad de adaptar *El coloquio de los perros* de Cervantes a nuestro tiempo, pero también por la cosmovisión de autores contemporáneos como Bulgakov o Kafka. Como en ellos, la presencia del animal en la acción dramática va ligada a una concepción crítica y filosófica del teatro, sirve al dramaturgo para introducir su voz en escena y abordar temas polémicos como el derecho a una muerte digna, las leyes de extranjería, la política antiterrorista o el valor de la memoria histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abizanda Losada, C. (2013). *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009)*. La Coruña: Universidad de la Coruña. Tesis doctoral.

Agencia EFE (2003) Adiós, Copito. *La vanguardia*, 24/11/2003, pág. 3.

Di Pastena, E. (2010). La violencia nella cortesia: un' analisi di *Animales nocturnos* di Juan Mayorga, *Rivista di filología e letterature ispaniche*, nº 13, 2010, pp. 143-163.

Guimarães de Andrada, C. (2008). *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, Alcalá de Henares: Tesis doctoral de la Universidad de Alcalá.

Gutiérrez Carbajo, J. (2009). El animal no humano en algunas obras teatrales actuales, *Anales de literatura contemporánea*, XXXIV, 34.2, pág. 453-458.

La tortuga de Darwin cumple 175 años. *La vanguardia*. 16/11/2005. Recuperado de: <http://goo.gl/uYsLMP>.

Molanes Rial, Mónica (2015). *Bibliografía de Juan Mayorga*. Vigo: Universidad.

March, Robert (2014). *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Valencia: Universidad de Valencia.

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

Mayorga, Juan (2004). *Palabra de perro. El gordo y el flaco*. Madrid: Teatro del Astillero.

Peral Vega, E. (2015). Introducción, en J. Mayorga, *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 66-72.

Vilar, R. y Artesero, S. (2010). Conversación con Juan Mayorga, *Pausa*, nº32, 2010, pp. 3-6.