



ESTRUCTURA Y SENTIDO DE *LA PAZ PERPETUA*
DE JUAN MAYORGA

STRUCTURE AND SENSE IN *LA PAZ PERPETUA*
BY JUAN MAYORGA

Manuel Barrera Benítez

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga

(manuelbarrera69@hotmail.com)



Resumen: La aparición de la tercera edición de *La paz perpetua* de Juan Mayorga, a pesar de la corta vida del texto, parece confirmar la importancia de una obra que, a juicio de algunos críticos, quedará como un clásico de nuestro tiempo, motivo suficiente para abordar una nueva lectura enfocando el análisis como un intento de iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica, pero sin olvidar su naturaleza literaria.

Tras señalar las diferencias más significativas y la aportación de esta nueva versión, desentrañamos la estructura del texto explorando sus sentidos en la confrontación de la obra con la producción del artista y con la tradición filosófica, literaria y dramática.

Palabras clave: estructura, sentido, paz, perpetua, Mayorga

Abstract: The emergence of the third edition of *Perpetual Peace* by Juan Mayorga, despite the short life of the text, seems to confirm the importance of a work which, according to some critics, will remain as a classic of our time, reason enough to address a new reading focusing the analysis as an attempt to illuminate the dramatic step of writing to the writing stage, but without forgetting its literary nature.

After noting the most significant differences and the contribution of this new version, unraveling the structure of the text to explore your senses in the comparison of the work with the artist's production and with the philosophical tradition, literary and dramatic.

Key words: structure, sense, peace, perpetual, Mayorga

*Lo que debe guiar la vida de los hombres ya no es la autoridad
del pasado, sino su proyecto de futuro*

TZVETAN TODOROV

■ INTRODUCCIÓN

Recientemente, la editorial asturiana KRK ha publicado, dentro de su interesante y joven colección «A escena», una de las obras más polémicas, exitosas y premiadas de los últimos tiempos, *La paz perpetua* del dramaturgo Juan Mayorga, un texto impresionante que sobrecoge, suscita la reflexión e incluso provoca el examen de conciencia.

La aparición de esta edición, la tercera en la corta vida del texto, parece confirmar la importancia de una obra que, a juicio de algunos críticos, quedará como un clásico de nuestro tiempo, motivo suficiente para abordar una nueva lectura enfocando el análisis como un intento de iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica, pero sin olvidar su naturaleza literaria.

Para ello nos hemos servido de la combinación de métodos: además de confrontar la obra con el artista, su producción y la historia, se ha analizado el lenguaje del diálogo y el de las acotaciones, centrando las isotopías e interpretando los principales símbolos, que hemos intentado reducir a términos lógico-discursivos sin caer en una mera crítica del contenido que olvide la estructura; siempre conscientes de lo que añadimos o suprimimos al leer y conscientes, por tanto, de que la crítica no sea más (ni menos) que una metáfora del proceso de lectura.

Se trata no sólo de explicar, comprender e interpretar el texto, sino también de examinar los efectos que este produce sobre el lector-espectador analizando sus zonas de resistencia y estudiando la ficción que comunica más que la realidad que contiene, en recuerdo del axioma fundamental de la Teoría de la recepción según el cual la literatura no es una realidad ontológica, sino un fenómeno de conciencia.

■ ÚLTIMA EDICIÓN

Con respecto a la edición que se hizo de la obra en el cuaderno de investigación teatral n.º 320, IV/2007, de Primer Acto, cuando se preparaba

la producción del Centro Dramático Nacional que se estrenaría el 17 de abril de 2008 en el Teatro María Guerrero de Madrid, la edición de KRK, considerada la definitiva por el autor, no muestra grandes diferencias estructurales, pues en lo esencial la obra se mantiene fiel a la primera versión.

La diferencia fundamental, la más evidente y la más contundente, la encontramos al final del texto y más concretamente en la última acotación: mientras en la edición de Primer Acto el Humano entra, solo, por la puerta B y los perros sólo aúllan, en la de KRK nos encontramos con un texto más extenso, más elaborado y que implica mayor cantidad de acción a la par que un más claro posicionamiento del autor al presentar a Enmanuel como el mártir que muere protegiendo la vida que John-John y Odín se disponen a segar por orden del Humano.

Este nuevo final es el fruto de un largo proceso de reescritura en el que destacan tres hitos fundamentales, los dos señalados y una versión intermedia, la publicada por el CDN afín a su montaje, en la que a propuesta de José Luis Gómez los perros eran liquidados, idea que si bien en un primer momento convenció al autor, al verla más tarde sobre la escena no le satisfizo por considerar que «convertía al Humano y a su organización en los “malos”, lo que afectaba decisivamente al significado de la obra».

El mismo impulso de corregir el final de la obra, consciente de la importancia de un buen final necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente, según declara en la metaliteraria *El chico de la última fila*, también lo lleva a comprimir el discurso del Humano, insistiendo en su carácter moral, y reduciendo, en contrapartida, las intervenciones de Enmanuel en esta parte del texto. Comenta en la misma esclarecedora entrevista citada con anterioridad:

Mi deseo, por supuesto inalcanzable, sería que el discurso del Humano tuviese la potencia del discurso del Gran Inquisidor. El Inquisidor tienen un discurso coherentemente pragmático frente a un Cristo defensor idealista de la libertad que, al final del relato de Dostoievski, como recordáis, contesta con una sola acción: un beso. Eso es lo que yo desearía, que hubiese una avalancha de palabras por parte del Humano que fuera contestada por una única acción de Enmanuel. También estoy considerando la posibilidad de que la convención que ha regido la obra cambie al final, de modo que los perros se comporten como hombres, sean hombres. (Mayorga, 2008, 69)

Aspectos que Mayorga, que tiene por costumbre reescribir constantemente sus textos, refuerza con otros muchos detalles que aprietan toda la parte final de la obra y sus sentidos: corregir lo que considera un error, la innecesaria salida de John-John de escena «que provoca un ruido no productivo», terminando de sacar todo el partido tragicómico a la famosa apuesta de Pascal en la última intervención de este personaje; la sustitución de los silencios por el machacón y más espectacular tic-tac del cronómetro; el subrayar más la importancia del corazón sabio de Enmanuel que de su cerebro; la supresión de algunas citas o el más que significativo y conmovedor uso por parte de Enmanuel en su última intervención del pronombre de segunda persona en sustitución del de tercera, logrando un plano de diálogo a otro nivel más espiritual.

Si el principio de la obra resultaba de por sí abierto en la primera versión en su determinación del espacio escénico («*Recinto cerrado con dos puertas*»), Mayorga logra en una nueva reescritura hacerlo todavía más abierto sustituyendo la palabra «recinto» por «cualquier lugar», indeterminación que contribuye a la extemporaneidad del conflicto religando espacio y tiempo y siempre preocupado por la precisión en el uso del lenguaje tanto en el texto principal como en el secundario, evitando la elocución demasiado brillante que pueda oscurecer los caracteres o las ideas, apeteciendo la claridad y rehuyendo la vulgaridad.

Y como consecuencia, supresiones de frases innecesarias por lo redundantes, aparición de otras que sí aportan acciones interesantes, reducción del exceso de informaciones, preocupación por hacer más ágiles los diálogos, acercándose al movimiento del habla, o puntualizaciones en el uso de determinados conceptos que son reemplazados por otros como la «depuración» de perros ilegales que sustituye a la mera «detención», suscitando el recuerdo de la guerra civil española, sus efectos y consecuencias, uno de los grandes mitos del teatro del autor.

También intenta corregir el exceso de sentimentalismo, una de sus bestias negras (en la narración de Enmanuel o en la relación de John-John con Casius); reforzar la reflexión sobre la memoria, pues siempre ha considerado que en ella radica nuestra identidad y que constituye el sustento de nuestro sentimiento; dosificar la ingesta de pastillas por parte de John-John para generar humor sin caer en el recurso facilón y sin perder gracia por exceso; o profundizar en la similitud entre los opuestos Odín y Enmanuel (ambos han matado), alejándose de los estereotipos.

Y como curiosidad, ese gusto por el detalle que le lleva a precisar e incluso a cambiar el sentido de los signos (la música no «sube» de volumen, sino que «baja» hasta que nosotros dejamos de oírla, pero Casius sigue oyéndola), atreviéndose a experimentar con el punto de vista del lector-espectador en una especie de actualización a la inversa del denominado efecto de inmersión de la dramaturgia de Buero que ya había tratado en otras obras como *Cartas de amor a Stalin* en la que Bulgákov para no oír a su mujer escribe, produciéndose el efecto de que a ésta dejamos de oírla aunque continúe moviendo la boca.

Todo ello sin olvidar que el arte en general y el arte dramático en particular no debe ser excesivamente descriptivo ni minucioso, sino trabajar sobre todo con la sugerencia para no resultar pesado ni pueril. Y, al mismo tiempo, con un firme propósito de perfeccionismo que se sitúa en la base de su sólida y ascendente carrera como dramaturgo, día a día enderezando sus construcciones dramáticas valiéndose de dos poderosas herramientas, su constante insatisfacción y su criticismo, y la sinergia de ellas resultante.

■ PERSONAJES

La paz perpetua resulta así uno de los textos más elaborados de Juan Mayorga, cuya dramaturgia de por sí nunca es ligera ni meramente intuitiva. En su sencillez compleja, no presenta falta ni sobra de elementos, sino que demuestra una precisión inusual en la definición del núcleo que desea abordar y de los complementos esenciales que lo delimitan, signo de un autor creativo y, a la par, crítico con su propio proceso de trabajo.

Se atiene el autor en esta obra al principio aristotélico que supone que la tragedia ha de tener cierta complejidad para ser bella, pero sin exceder la inteligencia del espectador, lo que conllevaría desinterés por su parte, ser completa (tener comienzo, medio y fin) y entera. Magnitud y orden constituyen, de hecho, cualidades de las que en absoluto carece *La paz perpetua*, obra de extensión media pero de gran calado, que presenta una estudiadísima estructura y un coherente desenlace, consecuencia directa del mito desarrollado. La propia presentación de los *dramatis personae*, en la que caracteriza a cada uno de los cuatro perros intervinientes en la acción, es representativa de su capacidad para dotar de significado trascendente y siempre justificado a todos y cada uno de los signos que pone en juego.

Odín es un «rottweiler impuro». Se trata de una raza que se ha usado para labores de defensa y, aunque han sido descritos como perros amistosos, alegres, tranquilos, fieles, obedientes y con predisposición al trabajo, también se ha discutido mucho sobre su agresividad genética. Se dice que suelen ser perros calmados, seguros de sí mismos, capaces de reaccionar ante los desconocidos con escasa confianza, características que de alguna manera reconocemos en su definida personalidad en el texto de Mayorga desde la primera escena en Odín: es el primero en despertar tras haber sido drogado, posee un gran olfato, es desconfiado, a veces falto de motivación, defecto que se le corrige ante la buena carne.

Su impureza («soy el cruce de dos chuchos callejeros») se refleja en su idiolecto, repleto de locuciones apropiadas y, además, en su maldad, su intención aviesa para con los demás y su cinismo:

ODÍN: A tu edad, ya deberías saber lo que los hombres hacen con las palabras. «Terrorismo». «Derechos humanos». «Democracia». Ellos usan las palabras. Las estiran, las encogen, las retuercen, las mueven de un sitio a otro. No te dejes enredar por sus palabras.

JOHN-JOHN: ¿De qué hablas? Tú, ¿de qué lado estás?

ODÍN: Yo no estoy de ningún lado, y tú tampoco deberías estar de ningún lado. Los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa. No me caes bien, chico, pero voy a darte un buen consejo: no te metas en las cosas de los hombres.

Odín, personaje cuyo nombre coincide con el del dios principal de la mitología nórdica, dios de la sabiduría, de la guerra, de la muerte y de otras muchas cosas más, resulta un carácter complejo y ambivalente, una mente sabia y un loco frenético, un alma sensible y un furioso violento que ha perdido la fe en las desventuras de la vida. «Pasé por la perrera», responde contundente a la pregunta de Casius: «¿Cree usted en Dios?».

Enmanuel es un «pastor alemán», raza reconocida por su firme carácter, su inteligencia y su vigor, así como por ser una de las más queridas y admiradas por los amantes de los perros dada su natural nobleza y su seguridad que inspiran respeto. Desde el comienzo de la obra contrasta su actitud, afable y amistosa, con la de Odín, anticipando además su tropiezo en la tercera valla de la carrera de obstáculos su final. Es un perro metódico, educado, sereno y con gran capacidad para la observación y el análisis.

Destaca su legalidad (rechaza la propuesta de Odín de «hacer pinza» contra John-John) y su compromiso de «buen luchador» que contraata-

ca cuando lo cree necesario desmintiendo la etiqueta que le puedan atribuir de «cobarde», aunque a veces, como cualquiera, lo sea. Es, en definitiva, un ser autónomo capaz de pensar por sí mismo y actuar en consecuencia, pese a que ello le cueste el puesto de trabajo o la vida, un ser sin prejuicios con un corazón sabio que prefiere la razón a la sombra, el progreso a la reacción, la civilización a la barbarie y la palabra como la herramienta fundamental para defender nuestra libertad.

John-John es un «cruce de varias razas» («40% bóxer, 30% rottweiler, 15% pit-bull, 15% dogo»). Pero no fruto de la multiculturalidad, sino de la obsesión cientifista del hombre por encontrar «el perro perfecto», «el perro diez», siendo «cada vez más audaces en los cruces» y añadiendo una costosa preparación al control genético. Sin embargo, el experimento no es claro que haya salido del todo bien («¿Estás seguro de que eres todo perro?»), pues a John-John «le sobra músculo, pero tiene menos calle que Venecia» (en palabras de Odín) y padece de terribles dolores de cabeza cuando se excita sexual o intelectualmente, quedando bloqueado y necesitando siempre de órdenes precisas:

JOHN-JOHN: Quiero entrar en acción, la filosofía me da dolor de cabeza.

ENMANUEL: No es la filosofía. ¿Sabes por qué creo que te duele? Porque tu cerebro, cuando te excitas, es más grande que tu cráneo. Seguro que también te duele cuando estás con una hembra.

JOHN-JOHN: Es verdad.

ENMANUEL: Cuando el cerebro se excita, te duele. Es por todos esos cruces. Probablemente, tienes cerebro de pit-bull y cráneo de rottweiler.

JOHN-JOHN: ¿Se equivocaron?

ENMANUEL: O no. Quizá piensen que, cuanto más te duela la cabeza en momentos críticos, mejor perro serás.

John-John, como los personajes-oxímoron de la tradición trágica, es un perro doblemente violento en cuanto a la constitución de su naturaleza, un cruce de cruces en la línea del mítico «hipogrifo violento» calderoniano. Su 40% de bóxer (cruce de bullenbeiser y bulldog) lo hace apropiado como perro de compañía, familiar en el trato con los niños, así como lo dotaría de una fuerte personalidad y una clara predisposición al aprendizaje con su actitud siempre vigilante. Su 30% de rottweiler lo asemeja a Odín. Su 15% de pit-bull (término genérico usado erróneamente para agrupar a diferentes razas o cruces) garantiza sus dotes en la detección de narcóticos y los servicios de seguridad y, al mismo tiem-

po, lo convierte en un perro fiel, confiado y cariñoso. Y su 15% dogo le otorga coraje, valentía y nobleza, cierta agresividad hacia sus congéneres que es necesario controlar y resistencia y robustez, consiguiéndose finalmente con tal mezcla una «máquina de guerra» perfecta, un perro casi invencible cuyo ataque puede resultar demoledor, pero que sin embargo suele ser fiel y afectuoso con las personas, a las que se somete y por las que dará la vida si es necesario.

En otros términos: John-John tiene instrucción, pero le falta la experiencia, pues sólo ha contado con un aprendizaje por simulación; Odín, sin embargo, todo lo ha aprendido de la vida, en la calle, tal vez le «sobra» experiencia; Enmanuel, por último, ha sabido integrar el conocimiento libresco (la primera autonomía que conquista) con la experiencia, reteniendo de ésta los valores positivos e intentando mantener un comportamiento moral congruente con su conciencia moral, nacida, a su vez, de su razón y de sus experiencias. Son, podría argumentarse, como tres fases diferentes del Segismundo de Calderón: el joven Segismundo inexperto del comienzo de *La vida es sueño*, el soberbio Segismundo egótico que lanza por la ventana cuanto no sea de su agrado y se atreve a sublevarse ante su padre-rey, y el prudente y discreto Segismundo del final del texto capaz de restablecer el orden venciendo a sí mismo tras reflexionar.

«¿De qué vale la fuerza sin una razón que la gobierne? ¿De qué vale el olfato que se pondrá al servicio de quien más pague?», nos pregunta Mayorga a través de la voz de sus perros.

El cuarto perro de la obra, Casius, es un viejo labrador tuerto y cojo —recordativo del general manco y tuerto de *Encuentro en Salamanca*— con un collar blanco en el cuello, signo de su estatus y de su sometimiento; una antigua gloria de cuyas hazañas se habla a los jóvenes en las escuelas para formar perros de élite, héroe hoy degradado:

¿Quiere ser como yo? Míreme bien. ¿Puede creer que un día fui una bola de pelo a la que acariciaban los niños? Hoy doy miedo a los niños. Hoy yo mismo me doy miedo... (*Silencio.*)

La elección de un labrador para este papel encuentra su justificación en la adoración que estos perros sienten hacia las personas, a su naturaleza «cobradora» y a su paciencia con los niños, lo que los convierten en mascotas maravillosas, excepcionales por su afabilidad, gentileza, inteli-

gencia, energía y bondad; fieles perros trabajadores, una de las razas más dependientes, obedientes y talentosas que existen, uno de los perros que más ayudas ofrece a las personas ya sea como lazarillo de ciego, ayuda a todo tipo de minusvalías físicas y psíquicas o como perro policía o bombero para el rastreo humano o de drogas, características estas últimas que los hombres contemporáneos solemos asociar a los perros en general, tal vez la razón primera que llevara al autor a erigirlos como protagonistas de la fábula.

En contrapartida, como si se tratase de seguir el tópico del mundo al revés, el «Ser Humano» aparece finalmente como genérico, indicador de su función y su destino, no interesando al autor tanto el hombre concreto cuanto su máscara y su valor arquetípico. Animales y hombres no sólo son, sino que significan. De una u otra manera, todos los personajes de *La paz perpetua* tienen un carácter arquetípico y un valor genérico; son tipos, corporeizaciones de ideas que, como en el expresionismo, devienen microcosmos capaces de contener potencialmente la creación entera, como el propio Mayorga afirma del personaje femenino de *Método Le Brun para la felicidad*, capaz de representar («Vivir es poner caras») las diecinueve pasiones humanas: «Es la Humanidad. Toda la Humanidad», escribe.

■ ACOTACIONES Y ESPACIO

Bajo la misma influencia expresionista, las acotaciones son escuetas, con un lenguaje casi telegráfico que se ocupa de dar los datos precisos para la necesaria escenificación. Así, la primera acotación general comienza con una frase («Cualquier lugar cerrado con dos puertas.») que apuesta por una suficiente indeterminación espacial que permita universalización pero sin olvidar la importancia vital del espacio como elemento sin el cual no podría existir la representación, pues «espacializar el mundo es no sólo hacerlo comprensible sino hacerlo teatralizable» (Ubersfeld, 112)

Se carga de valor dicho espacio anticipando la atmósfera opresiva (lo cerrado frente a lo abierto) e indicando con sencillez de funcionamiento binario la presencia de los dos símbolos fundamentales que permitirán el avance de la acción y el misterio y el trance: la puerta A por la que entrarán y saldrán los personajes comunicando la sala con el resto del edificio y la puerta B tras la cual hay «algo vivo» cuyo sonido mantiene la

expectación durante toda la obra hasta que casi al final el Humano haga un gesto a Casius y este la abra descubriendo que detrás de esa puerta, como suponíamos, hay un ser humano, alguien que asegura no saber nada, pero del que se sospecha que tiene datos sobre un inminente atentado contra la población civil.

¿Se respetarán los derechos de ese hombre, su presunción de inocencia, o tal vez para salvar la ley excepcionalmente se traspasen los límites de la puerta?, nos preguntamos arrebatados por la cohesión estructural y el impresionante ritmo de la obra sustentado en su rica trabazón sintáctica, argumentativa y dramática. La obra termina con una contundente acotación narrativa:

(EL HUMANO) *Hace una señal a JOHN-JOHN y a ODÍN, que van hacia la puerta B. Pero ENMANUEL les cierra el paso, protegiendo la puerta. JOHN-JOHN y ODÍN amenazan a ENMANUEL, que no cede. JOHN-JOHN y ODÍN atacan a ENMANUEL. ENMANUEL muere.*

Esta concepción escenográfica y arquitectónica recuerda en parte a la de algunos de los más famosos autos sacramentales de Calderón, como ocurre en *El gran teatro del mundo* en su representación del globo terráqueo y el globo celeste, género de nuestro Siglo de Oro con el que también comparte *La paz perpetua* su organización en un solo acto sin diferenciación formal externa en partes (actos, cuadros o escenas) a pesar de la claridad constructiva y la precisa delimitación de cada uno de los momentos que la componen.

La obra comienza con el despertar de los perros en ese espacio cerrado: el primero en despertar «con malestar» es Odín, quien enseguida «guiado por su olfato» descubre que han sido drogados; le sigue Enmanuel que sintiéndose enfermo reclama amistosamente la ayuda de Odín, y después éste, desconfiado, rechaza la mano que Enmanuel le ofrece presentándose. Así el nombre de Enmanuel es el primero que encontramos en la masa locutiva del texto, sugiriendo tanto su relación con Kant —que más adelante se explicará revelando un procedimiento similar al utilizado en *Concierto fatal de la viuda Kolakowsky* respecto a Descartes— como su identificación con el Mesías, anticipando el heroísmo de este pastor alemán con nombre hebreo. El último en despertar, mientras Odín y Enmanuel comentan la carrera de obstáculos a la que fueron sometidos antes de ser drogados, es John-John quien, obsesionado con las

marcas, espeta medio dormido —«Cinco coma cuarenta y ocho»— la marca que obtuvo.

Se completa esta primera escena de presentación de los caracteres: todos esperan que suceda algo pero no ocurre nada, lo que desemboca en tensión y rivalidad entre los que luchan por ser los amos (Odín-John-John), mientras Enmanuel parece haber renunciado a ello. Y también destaca en esta primera escena el uso de la repetición verbal o estructural como recurso estilístico o sintáctico fundamental, transmitiendo monotonía, incompreensión, pero también aliento poético («No sabe dónde está, quiénes son los otros»).

El combate queda aplazado con la irrupción del Ser Humano, que se comunicará con los perros «usando monosílabos» en un evidente empobrecimiento del vocabulario, y del «gran Casius», el viejo labrador tuerto y cojo encargado de explicar a los tres perros y a los espectadores —doble sistema de comunicación característico de lo dramático— la situación: los tres han sido seleccionados como finalistas y tendrán que pasar por un examen final con tres pruebas pues sólo uno conseguirá el collar de K7.

■ PRIMERA PRUEBA

Comienza la primera prueba. Casius entrega a cada candidato una tiza de color y les pide que reconstruyan un recorrido. El cronómetro puesto en marcha contribuye al ritmo de esta parte alimentando la sensación de trance y expectación mientras se aprovecha también para que los tres aspirantes sigan dando muestras que confirman su personalidad: John-John olfatea «*apresurada, caóticamente*», Enmanuel «*metódicamente*» y Odín «*sin desplazarse, moviendo sólo la nariz*». Esta diferencia entre ellos lleva a Odín a burlarse de John-John (No sólo el autor, sino que también el actor-personaje «*juega con la expectación*») y de nuevo el Humano, la parte racional, los separa cuando están a punto de pelear.

La rivalidad entre ambos da lugar a un interesante duelo verbal que el autor utiliza para seguir descubriendo(nos) el historial y las motivaciones de cada perro con la necesaria tensión emotiva según el perfil de los personajes y el progreso de la acción. Y, entonces, interviene Enmanuel haciendo alarde de su carácter reflexivo y su sabiduría libresca, consciente de sus valores («La serenidad ante una situación límite. La rapidez de análisis de un contexto complejo. La capacidad de observar

a otros individuos.») y de la situación («Ya os he dicho: nos observan. Seguro que hay micrófonos por todas partes.»), momento en que se introduce una brillante reflexión metateatral («(Señalando a un espectador.) ¿No es eso una cámara?») que nos hace recordar la importancia del espectador en teatro, elemento esencial equivalente al ojo de la cámara en cine o a la voz del narrador en la prosa narrativa, si es que existe en teatro algún elemento que permita tal equivalencia.¹

En este fragmento del texto, además, el autor ha subrayado el misterio que se esconde tras la puerta B, por la que nadie entra ni sale, pero tras la que hay «algo vivo», preparando las premisas para el desenlace. Pero la primera prueba no ha concluido. La segunda fase de esta consiste en una analítica completa a cada uno de los perros. El primero al que se llevan es a John-John ante el desconcierto de sus compañeros. Odín aprovecha su salida para hablar mal de él a Enmanuel y, mientras este último continúa dando muestras de su conocimiento enciclopédico («No había dóberman en el Arca de Noé. Los creó un tal Luis Doberman...»), de su ironía («Tuvo éxito. Un dóberman lo mató») y de su capacidad de observación («La luz ha cambiado tres veces. Y la temperatura. Escucha...»), Odín ha rumiado maquiavélicamente la propuesta de «hacer pinza» contra John-John; propuesta rechazada por Enmanuel que sirve para insistir en la diferencia entre el que lucha por ser amo frente al que moralmente piensa que debe ganar legalmente el mejor.

De vuelta John-John, se llevan a Enmanuel, estrategia sencilla que va a permitir una nueva combinación binaria, el diálogo entre Odín y John-John en el que el primero, agudo psicólogo, sonsacará al segundo, granjeándose su amistad, para terminar manipulándolo y predisponiéndolo contra Enmanuel. A través del diálogo dramático se crea objetivamente sin necesidad de describir y, de igual modo, se expone el pasado de los personajes sin alterar la esencia dramática o se sientan las bases de cómo debe ser emitido o recibido un mensaje, introduciendo el humor en un texto no precisamente humorístico: «O sea, que vales dieciocho mil. ¡Estoy ante un perro de dieciocho mil! ¡Guau!».

Cuando el Humano vuelve con Enmanuel y se lleva a Odín, basta la última mirada de éste para que John-John se lance sobre Enmanuel, aunque para su sorpresa «*Enmanuel contraataca como un buen luchador*». El supuesto rezo que se oye tras la puerta B da lugar a la conversación sobre Dios y su existencia centrada en el silogismo de la famosa apuesta de Pascal, reflexión filosófica sería de nuevo oxigenada a través del humor

producido por el contraste entre el personaje simple, John-John, asimilado en parte al tradicional bobo de la comedia tradicional, y el inteligente y culto Enmanuel, aunque por supuesto en esta ocasión la oposición letrado-rústico no añade los valores negativos de la conversación anterior entre John-John y Odín en la que podíamos observar además, por un lado, la ingenuidad y espontaneidad de John-John frente a la premeditación y solapada intención del aprovechado Odín.

Dependencia, complementariedad, conflicto. Mayorga sabe ahondar en la condena de la coexistencia humana y lo hace de tal manera que resulta reconocible como arquetipo profundo y como conducta superficial cotidiana. Si John-John representa básicamente los impulsos primarios y el instinto humano y en este sentido el complemento perfecto del hombre entendido como ser racional, Odín es el pragmático que sabe adecuar su conducta y dirigir su acción acomodándose a las demandas de la realidad exterior. Enmanuel, por su parte, constituiría el complemento intelectual, la conciencia moral de ese posible único «yo» que representan entre los tres: ello, demandas de la realidad exterior y superyó; o lo que es lo mismo, la fuerza, el olfato y el corazón sabio, según los define el autor.

■ SEGUNDA PRUEBA

Comienza la segunda prueba consistente en un ejercicio tipo test con diez preguntas y varias opciones de respuesta por cada una de ellas. El autor dosifica: tras la objetividad y frialdad de la primera («¿Cuál es el radio de acción de siete gramos de trilita?»), entra directamente en cuestiones menos o nada alejadas a cualquier tipo de sensibilidad humana (como las opciones que plantea la segunda pregunta), creando una estructura eminentemente apelativa que nos obliga a tomar partido desde nuestra butaca con una participación mental y emocional.

Concluye el ejercicio solicitando una definición del concepto «Terrorismo» en menos de veinticinco palabras. Más adelante sabremos que el cínico Odín deja en blanco esta pregunta, que John-John se hace un lío con ella y que Enmanuel da una respuesta con cuarenta y tres palabras («Preferí ser preciso a cumplir la regla»), despertando aún más nuestra curiosidad y agrandando nuestro deseo de saber, una forma más de participación.

Varios leitmotivos cruzan esta escena del psicotécnico: el número natural que anuncia cada una de las preguntas, de la uno a la diez; el tic-tac del cronómetro y la palabra tiempo que delimita el final de cada período para la respuesta y el elemento caracterizador tragicómico que supone la ingesta de pastillas por parte de John-John, además de las tres posibilidades de respuesta por cada una de las preguntas. Todos ellos aparecen como elementos que incentivan el ritmo y ahondan en la angustia de los personajes y del receptor debido a la urgencia dramática que se pone en juego con un tiempo de diálogo que en la combinación lento-rápido hace que la obra logre en su centro uno de sus momentos culminantes.

Tras él viene una necesaria distensión, la reflexión sobre la prueba por parte de los aspirantes con todos sus tópicos («Defina «terrorismo»— ¿A qué cojones viene eso? Hasta un cachorro sabe qué es el terrorismo. Pero por lo menos tengo seis bien. Por lo menos cuatro. Defina «terrorismo». ¿Tú qué pusiste?»); pero también con uno de los momentos más cercanos a la voz del autor, si eso es posible en teatro, cuando tras el consejo de Enmanuel a John-John de que sea autónomo y piense por sí mismo, éste le demanda una respuesta que pondrá de relieve no tanto el ateísmo de Enmanuel cuanto su pensamiento natural y deísta centrado en la utopía:

JOHN-JOHN: Pero entonces, tú... Tú tendrás tu propia idea de Dios. No la de Pascal, la tuya. ¿Cómo ves tú el tema?

ENMANUEL: He pensado mucho en ello últimamente. Noches en vela para llegar a la conclusión de que Dios es la idea de algo deseado pero inalcanzable.

■ TERCERA PRUEBA

Para la tercera prueba el procedimiento a seguir consiste en sacar del espacio escénico (visible) de dos en dos a los perros aspirantes al collar, quedando en cada momento uno solo de ellos con Casius, que actúa de entrevistador, primero con Odín, después con John-John y por último con Enmanuel. Se consigue mantener así la unidad de lugar en el sentido más clásico, como también se respetan la unidad de tiempo, en un claro acercamiento entre tiempo dramático y tiempo representado, y la de acción. Mientras tanto, los ausentes tendrán la oportunidad de conocer el

resto de las instalaciones donde se hallan, el espacio dramático no visible, conocimiento de gran utilidad al final de la obra.

El patrón de cada una de las entrevistas es básicamente el mismo: un tiempo para presentarse, un comentario sobre el lugar que han elegido para esperar su turno, alguna indagación sobre lo que escriben u omiten en su currículum, la demanda de usurpar por unos momentos el lugar del evaluador para conocer la opinión sobre sus compañeros, la inexcusable referencia a la capacidad para matar de cada uno, a su relación con los humanos, su concepto de ellos y algún comentario sorpresa una vez ha finalizado aparentemente la entrevista que confirma la sospecha que tenían de que estaban siendo observados en todo momento. En suma, todo lo necesario para terminar de completar nuestra imagen de cada uno de los tres perros protagonistas (y del entrevistador).

Ninguna de las intervenciones tiene desperdicio, pero tal vez pudiésemos destacar, por cuanto compromete la propia lectura de la obra y aclara su título, aquella en que Enmanuel nos recomienda empezar la lectura de Kant por *La paz perpetua* —recurso idéntico al utilizado en *Últimas palabras de Copito de Nieve* que confirma el compromiso del autor con el didactismo de las obras y la divulgación de la filosofía— enfatizando el optimismo del filósofo en su creencia de que finalmente «reinará una hospitalidad universal, no habrá fronteras, nadie se sentirá extranjero en ningún lugar de la tierra».

También es de destacar cómo, a pesar de las enormes diferencias entre Odín y Enmanuel, el villano supuestamente desideologizado y el hombre comprometido, el traidor y el cobarde según John-John, ambos han matado y ambos tienen un pasado del que no se sienten orgullosos, introduciendo de diferentes maneras un subtema interesante, el de la máscara y la esencia, evolución natural del complicado tema de la identidad personal en la producción del autor: el yo era otro de Enmanuel («No tengo nada que ver con aquel que fui») en correspondencia con el «¿Quién tiene un auténtico nombre?» de Odín.

¿Somos algo más que una mera sucesión de esbozos? ¿Nuestro último esbozo es nuestro rostro o nuestra máscara? ¿Cómo hemos llegado a ser lo que somos? ¿Estamos más cerca o más lejos de nuestra «verdadera identidad»?... Mayorga parece adoptar en este asunto una posición intermedia entre el ya tradicional Pirandello y más radical Genet.²

■ ÚLTIMA PRUEBA

Mientras esperan los resultados, otra vez juntos los tres aspirantes, se prepara la posibilidad de una cuarta prueba («Una prueba especial, en caso de empate»). Y, como es lógico, ésta tiene lugar, pues aunque los tres presentan calificaciones magníficas, cada uno de ellos presenta también una vulnerabilidad.

El Humano adquiere ahora mayor relevancia en este tramo final del texto, sustituidos sus monosílabos por extensas parrafadas, y ordena abrir la puerta B, hasta ahora siempre cerrada, confirmando que tras ella se esconde un ser humano sospechoso de tener «datos sobre un inminente atentado contra población civil».

La apuesta de Pascal cobra ahora mayor sentido dramático: «¿Se trata de una apuesta? No sé si ese hombre es bueno o malo», dice John-John, desesperado, pero decidido a atacar junto con Odín. Enmanuel duda propiciando el enfrentamiento agónico final con el Humano, quien a su vez sostiene que «para salvar la ley, quizá excepcionalmente sea necesario suspenderla», aunque en el fondo también duda («Distinguir entre lo justo y lo injusto, eso hoy sólo puede hacerlo el corazón de un perro»). El último recuerdo de Enmanuel es para su dueña Isabel, víctima del terrorismo por cuya memoria se sacrifica.

El respeto a los muertos constituye, sin duda, uno de los valores fundamentales a tener en cuenta en la producción del autor. En su profunda reflexión «El dramaturgo como historiador» en la que sostiene la idea de que el teatro histórico es siempre un teatro político, diferenciando sistemáticamente entre teatro consolador, teatro del disgusto, teatro estupefaciente, teatro narcisista, teatro crítico y teatro de información, defiende un teatro moral que abra el pasado al presente y suponga una verdadera experiencia para el espectador y concluye:

Pero si el dramaturgo no se somete a la ley de las pruebas documentales, sí le cabe, en todo caso, una responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente. También él interviene en la construcción de eso que llamamos «pasado». No le obliga la fidelidad a las pruebas, sino algo mucho más importante: el respeto a los muertos. (Mayorga, 1999, 10)

■ RESUMEN FINAL Y CONCLUSIÓN

El poder sugestivo de los nombres y principales características de cada personaje, los espacios evocados que complementan el lugar cerrado y aséptico («Demasiado limpio. No me gusta») en el que transcurre la acción, el recurrente uso de la iteración a todos los niveles, la precisión con que se describen los gestos y movimientos de los personajes, incluido el aspecto verbal de las frases y su contribución al trepidante ritmo de la obra («*John-John va a saltar sobre Odín cuando se abre una de las puertas*»), el epíteto mítificante («*es el gran Casius*»), la precisión lingüística mantenida en todo momento (no miran, «*admiran el collar blanco de Casius*»), la alusión verbal a lo visual, lo sonoro e incluso lo térmico, el humor... todo encaja perfectamente en este emocionante drama de emotivo final que es *La paz perpetua* en el que Juan Mayorga utiliza con precisión el lenguaje y, sin excesos, sus conocimientos de Filosofía, consiguiendo un teatro en el que la palabra recupera su importancia frente a la industria del espectáculo y los golpes de efecto.

Sin olvidar un homenaje al esoterismo en la senda marcada por Valle-Inclán, según el cual todo se podía explicar desde el misticismo del número tres, que Mayorga ya había realizado en otros textos como en la pieza breve *Tres anillos* en la que aprovecha para plantear si a veces nuestra manía de interpretar no nos lleva demasiado lejos: ¿Representan los tres anillos las tres religiones monoteístas? ¿Se trata de un cuento sobre la tolerancia? ¿Sobre la imposibilidad de conocer? ¿Sobre el vacío?...

Tres perros, tres pruebas, los tres días que hace que supuestamente mantuvieron en este mismo espacio una conversación dos hombres, los tres semestres que John-John ha estudiado, el monte al que asciende su coste (dieciocho mil, seis mil al semestres, ambos múltiplos de tres) o los tres primeros meses eliminatorios del colegio, las tres posibilidades de respuesta por cada pregunta del test, las tres prendas que tienen que oler para decir cuál corresponde a un terrorista, los tres años que tiene John-John, el más joven de los tres perros, o el doble (seis) de Odín, las tres puertas que hay al final del pasillo (biblioteca, sala de televisión y jardín), los tres nombres que Odín tuvo antes de llamarse Odín, los tres jueces que han aceptado su testimonio de reconocimiento por olor en procesos de homicidio o el trabajo en el que cada tres meses tenía como recompensa una hembra nueva.

Todo ello también conecta con Pascal, para quien hay tres medios de creer (la razón, la costumbre, la inspiración), tres órdenes de cosas (carne, espíritu, voluntad) o tres clases de personas (¿Emmanuel, John-John, Odín?), y cuya «apuesta» no sólo se cita en el texto sino que se aprovecha dramáticamente extrayendo de ella didactismo, comicidad, tragedia y misterio.

Apoyándonos en la conclusión de Emmanuel de que Dios es la idea de algo deseado pero inalcanzable, creemos necesario recordar a Pascal cuando afirma:

No hay más que tres clases de personas: unas que sirven a Dios, habiéndole encontrado; otras que trabajan en buscarle, sin haberlo encontrado; otras que viven sin buscarle ni haberle encontrado. Los primeros son sensatos y felices; los últimos locos y desgraciados; los del medio, desgraciados y sensatos. (Pascal, 56)

■ OBRAS CITADAS

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MAYORGA, Juan. *La paz perpetua*. Madrid: Primer Acto n.º 320, IV/2007.
- . *La paz perpetua*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2008.
- . *La paz perpetua*. Oviedo: KRK ediciones, 2009.
- . «El dramaturgo como historiador». Primer Acto n.º 280, III/1999, pp. 8-10.
- . «A propósito de La paz perpetua» (Conversación con Nieves Mateo y David Ladra). Primer Acto, n.º 326, V/2008, pp. 63-71.
- PASCAL. *Pensamientos*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, S. A., 1976 (octava edición).
- TODOROV, Tzvetan. *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.

■ NOTAS

¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 42: «El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos modos de imitación, el narrativo y el dramático, es, a mi juicio, el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora: la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se presenta ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna —verdadera, no simplemente fingida o simulada— en ningún caso. Esta inmediatez del drama es la que determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática.»

² Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 160: «Pirandello fue el primero en mostrar la personalidad social como inestable aglomeración de papeles impuestos o autoadoptados, pero la comparación frecuentemente hecha con Genet resulta engañosa. Tras las máscaras desnudas de Pirandello está el rostro, mientras que para Genet las máscaras están vacías, y se ha invertido la habitual equiparación de apariencia y esencia. La apariencia artificial es la esencia.»