

**DOS DISTOPIÁS EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA.  
ZOMBIFICACIÓN, APOCALIPSIS Y CLONACIÓN  
EN *ANGELUS NOVUS* (2017) Y *EL GOLEM* (2022)<sup>1</sup>**

**TWO DYSTOPIAS IN JUAN MAYORGA'S THEATRE:  
ZOMBIFICATION, APOCALYPSE AND CLONING  
IN *ANGELUS NOVUS* (2017) AND *EL GOLEM* (2022)**

**Elena CANO SÁNCHEZ**  
Universidad Carlos III de Madrid  
elena.cano@uc3m.es

**Resumen:** En la segunda mitad del siglo XX ha habido un florecimiento del género de la ciencia ficción en España por las posibilidades que ofrece para el tratamiento político de la historia y de las tensiones entre pasado y presente. Juan Mayorga, cuya preocupación por la dicotomía memoria-progreso es una constante en su obra filosófica y teatral, construye en *Angelus Novus* (2017) y *El Golem* (2022): dos distopías político-capitalistas en las que la humanidad se encuentra sumida en la desesperación tras el colapso del sistema sanitario. La llegada de un ser no-humano que transmite una epidemia que zombifica a los habitantes, y la resurrección por medio de la clonación de un líder político, pondrán en jaque a la clase política que deberá enfrentarse al apocalipsis provocado por la ciudadanía.

**Palabras clave:** Juan Mayorga. Ciencia ficción. Distopía político-capitalista. Memoria. Teatro.

**Abstract:** In the second half of the 20<sup>th</sup> Century there has been a flourishing of the science fiction genre in Spain due to the possibilities it offers for the political treatment of history and the tensions between past and present. Juan Mayorga, whose concern for the dichotomy between memory and progress is a constant in his philosophical and theatrical work, constructs in *Angelus Novus* (2017) and *El Golem* (2022) two political-capitalist dystopias in which humanity is plunged into despair after the collapse of the health system. The arrival of a non-human being who transmits an epidemic that zombifies the inhabitants, and the resurrection through the cloning of a political leader, will put in check the political class that will have to face the apocalypse caused by the citizenry.

**Keywords:** Juan Mayorga. Science fiction. Dystopias. Memory. Theater.

---

<sup>1</sup> Trabajo desarrollado en el marco de la Convocatoria de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2023, Universidad Carlos III de Madrid / Ministerio de Universidades.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA INFLUENCIA DE LA MEMORIA BENJAMINIANA EN EL TEATRO FILOSÓFICO DE MAYORGA

El género de la ciencia ficción es un terreno fértil para repensar nuestro mundo e imaginar otras formas de vivir. Quizá, por ello, en el teatro español la historia de la ciencia ficción se halle estrechamente ligada al tratamiento político de la historia y las tensiones entre pasado y presente<sup>2</sup>. Sin embargo, como no podía ser de otro modo por la inmediatez política del género y las circunstancias políticas de la España franquista, no será hasta la segunda mitad del siglo XX, durante la transición, que se funde la primera compañía de género fantástico y de ciencia ficción: la compañía Hijos de Mary Shelley, formada por Fernando Marías, Espido Freire, José Sanchís Sinisterra, Vanessa Montfort y Luis Antonio Muñoz (López-Pellisa, 2018: 41). La fundación del grupo artístico Hijos de Mary Shelley da muestra del asentamiento que el género fantástico y de la ciencia ficción ha tenido en España en los últimos años<sup>3</sup>. *El hogar del monstruo* (2016), último estreno de la compañía representado en el Teatro María Guerrero de Madrid, abría un interesante debate sobre la conexión de los monstruos con cada época histórica que me gustaría retomar en el presente trabajo, para pensar la relevancia que, en la sociedad actual, tiene la práctica de hacer memoria. Si, como rezaba el programa de la pieza, Frankenstein es hijo de la revolución científica, Drácula del Romanticismo y los zombis de la cultura de masas del siglo XX, los creadores de la pieza se preguntan qué tipo de monstruosidades revelará el siglo XXI. Parece más claro que nunca que la monstruosidad a la que nos enfrentamos en la actualidad se sustenta en la pérdida de la memoria colectiva y el consecuente solipsismo de las sociedades capitalistas. Por ello, la necesidad de disertar sobre el cambio de sensibilidad que se inicia en el ser humano tras la formación de la ciudad moderna a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con la llegada de la publicidad, los automóviles, así como las nuevas formas de ocio (Benjamin, 2005; Benjamin, 2008; Kracauer, 1995; Simmel, 1977), y que se acentúa tras la segunda guerra mundial, hacen del género de la ciencia ficción el más prolijo para repensar nuestra realidad.

El binomio memoria-progreso se manifiesta a menudo en el teatro de Juan Mayorga, heredero del pensamiento de Walter Benjamin, a quien dedica su tesis *Revolución conservadora, conservación revolucionaria* (2003), varios de sus ensayos publicados en *Elipses* (2016) y cuya filosofía se revela con una constante presencia en la escritura y puesta en escena de sus piezas teatrales. Como veremos un poco más adelante, Mayorga muestra una continua preocupación por la mecanización del hombre. Preocupación que alertaba a Benjamin, pues advertía que el verdadero cambio de la personalidad de su época es provocado por el *shock* bélico y el *shock* metropolitano, producidos por las guerras y la continua sobreestimulación de las ciudades. Como consecuencia:

---

<sup>2</sup> Sobre la evolución del género en España, véase: López-Pellisa (ed., 2018).

<sup>3</sup> Sobre la efervescencia en teatro de la ciencia y la ciencia ficción, véase: Romera Castillo (ed., 2023).

Las relaciones humanas más estrechas se ven hoy afectadas por una claridad insoportable en la que apenas pueden sobrevivir. Pues como, por una parte, el dinero ocupa de manera devastadora lo que es el centro mismo de los intereses vitales y como, por otra, esto es el límite ante el que fracasan casi todas las relaciones humanas, tanto en lo natural como en lo moral desaparecen cada vez más ampliamente la confianza, el sosiego y la salud (Benjamin, 2010: 36).

El final de la guerra fría, la catástrofe de Chernóbil y el derrumbe de la Unión Soviética imponen la llegada de una nueva estética dentro del cine y el teatro de ciencia ficción. Además, como señala José Antonio Sánchez en *Estética de la catástrofe* (2006): el estreno de la película *Mad Max* en el año 1979 inicia una serie de visiones apocalípticas que “respondieron al interés de un público necesitado de fábulas suficientemente pesimistas como para compensar el pesimismo real” (Sánchez, 2006: 136). En este caldo de cultivo e influidos fuertemente por el filme de George Miller, compañías como La Fura del Baus, Els Joglars y Comediants comienzan su andadura por la estética apocalíptica pues, según Albert Vidal: “lo catastrófico no debía ser situado en el pasado (la pérdida del Edén) ni en el futuro (la explosión nuclear) ni en la ficción metateatral, sino en el presente cotidiano, en el hombre urbano, en su vacuidad, en su reprimida animalidad” (2006: 142).

No es casual entonces que la *distopía*<sup>4</sup> como género literario se popularice como resultado de las secuelas de las dos guerras mundiales y el desarrollo científico y tecnológico de inicios de siglo XX. No obstante, Benjamin alertaba que el desarrollo de la técnica, con la consecuente evolución del hombre hacia la máquina, se sustenta sobre la idea de *progreso* (Benjamin, 2008). Como diserta en las tesis planteadas en *Sobre el concepto de historia* (1940), la crítica a la idea de progreso será firme en toda su obra filosófica, pues, bajo su imperativo, los crímenes de la historia se muestran necesarios y justifican la continuidad de la barbarie. Así, la idea de progreso se opone a la necesidad de memoria, conflicto que la ciencia ficción recoge en sus múltiples tratamientos de la psique humana. Por ello, aunque el estudio de la memoria histórica haya sido prolijo durante la segunda mitad del siglo XX, la dicotomía *memoria-progreso* se encuentra más presente que nunca en los debates actuales y, como consecuencia, en la producción distópica de Mayorga, como intentaré demostrar a lo largo del trabajo.

El dramaturgo, recogiendo el testigo de Benjamin, discurre sobre el lugar que ocupa el *shock*<sup>5</sup> en el mundo contemporáneo, pues la vida del ser humano “se deshace en una cadena de impactos que suspenden su conciencia” (Mayorga, 2016: 125), de descargas

<sup>4</sup> Como nos recuerda la investigadora Teresa López-Pellisa (2017: 48), la primera persona en utilizar públicamente la palabra distopía fue John Stuart Mill el 12 de marzo de 1868 en la Cámara de los Comunes.

<sup>5</sup> Benjamin describe el shock como un impacto en la naturaleza sensitiva y cognitiva provocado por las nuevas formas de recepción, y destaca que la agitación del shock en la vida moderna y su consecuente bombardeo estimulativo cubren la existencia vacía de los ciudadanos. Los impactos que las imágenes de las pantallas producen en nuestro sistema nervioso reproducen las características del shock metropolitano descrito por Benjamin: la necesidad de seguir consumiendo una realidad compensatoria.

ante las que “sólo puede reaccionar como un mecanismo de pulsiones” (Mayorga, 2016: 125). Mayorga considera que el asunto principal de Benjamin es “un mundo absolutamente otro” (Mayorga, 2003: 26), un mundo en el que la posibilidad de emancipación del obrero debido a la desesperación producida por el capitalismo “haga crisis de esperanza en una humanidad sin víctimas” (Mayorga, 2003: 26). No es por ello extraño que, en algunas de sus obras, la ciencia ficción le sirva como medio para abordar el conflicto con la tecnología y la ciencia, ambos símbolos de la idea de progreso positivista. Mayorga se resiste a la mecanización de la técnica, pues un teatro que no cuestiona la idea de progreso “ni liga al hombre a una tradición ni a una comunidad, sino que lo encierra en el aquí y en el ahora del individuo aislado” (Mayorga, 2016: 126).

Las piezas que en las siguientes páginas me dispongo a estudiar presentan unas posibles consecuencias que el avance de la técnica<sup>6</sup> y la ciencia a favor de la máxima de progreso positivista pueden desencadenar. No es por ello banal que el dramaturgo se decante por la distopía para desarrollar la acción: mientras que en la ucronía se especula sobre realidades alternativas que se dan a partir de algún hecho, un punto *Jonbar*, que se ha desarrollado de manera distinta a como lo conocemos, la distopía nos ofrece una visión negativa del futuro, en el que la sociedad ha avanzado hacia la opresión y la alienación. El investigador López García (2009), que hace un estudio del tratamiento del franquismo desde distintas piezas de ciencia ficción, también señala los problemas que la revisión ucrónica del pasado puede acarrear frente a las posibilidades que la distopía ofrece:

la manipulación y tratamiento trivial de la figura de Franco en las imágenes proyectadas hacia las generaciones que no conocieron directamente la experiencia franquista está presente como un evidente riesgo de omisión, amnesia o frivolidad hacia la resistencia franquista en todas sus plurales manifestaciones, y, con ello, hacia las condiciones reales de una de nuestras más tristes etapas históricas (López García, 2009: 654).

Por otro lado, la utopía tampoco se ajusta a la forma dramática de las piezas de Mayorga; el dramaturgo no quiere pensar un nuevo lugar donde desarrollar una flamante sociedad, sino dejar patente que la precaria sociabilidad en la que vivimos se sustenta en la falta de memoria colectiva, condición indispensable para la felicidad de los vivos (Reyes-Mate, 2006). Las distopías, señala López-Pellisa (2017), presentan el devenir alienante y maquinizado del hombre, y en esta línea trabaja el pensamiento del dramaturgo de Chamberí:

La utopía se consolida como género en Renacimiento y se asocia a la idea de una sociedad perfecta, un no-lugar en el que podríamos desarrollar una organización social, mercantil y gubernamental deseable. Por lo tanto, las utopías y las distopías se parecen en algo: ambos géneros denuncian y critican a sus contemporáneos; pero se diferencian en que la

---

<sup>6</sup> Cuando hablamos de técnica, nos referimos al conjunto de artefactos socioeconómicos y culturales que emergen tras la formación de la ciudad moderna y que, como veremos, generarán alteraciones en el aparato psíquico y sensorial del individuo.

distopía ya no tiene fe ni en la ciencia, ni en el progreso, ni en la tecnología (López-Pellisa, 2017: 47).

Dado que el teatro de Mayorga quiere hacer patente que la verdadera historia se oculta bajo la historia de los vencedores, parece que la elección de la distopía como dispositivo narrativo se fundamenta en una pregunta ética antes que estética. *Angelus Novus* (2017) y *El Golem* (2022), las piezas que me dispongo a estudiar, dibujan dos distopías político-capitalistas que nos permiten reflexionar sobre el devenir de la historia a partir de la imagen desesperanzada del apocalipsis. Como ha señalado la investigadora López-Pellisa, podríamos considerar distopías político-capitalistas: “aquellos textos que nos presentan un sistema social gobernado por las empresas multinacionales y/o los bancos, en los que el neocapitalismo o tardocapitalismo ha generado toda una serie de biopolíticas monstruosas y deshumanizantes” (López-Pellisa, 2017: 55). En ambas obras teatrales se pone de relieve la insuficiencia del sistema en el que viven los personajes como resultado de la opresión y manipulación a la que se ve sometida la humanidad por medio de la pérdida de la memoria colectiva. Las voces, o el silencio, de los personajes de ambas obras que interrumpen el devenir humano pretenden despertar de su letargo a una sociedad poscapitalista presa del solipsismo y de la precariedad, pero, sobre todo, de la falta memoria.

En *Angelus Novus*, una ciudad secuestrada por el control absoluto de unos científicos que se hacen llamar a sí mismos *sanadores* y que construyen —y destruyen a su antojo— la historia de la ciudad, es decir, lo que debe conservarse y debe perderse para siempre, la llegada de un ser misterioso que anuncia el fin del mundo infectará a sus habitantes. Los habitantes infectados, perdiendo el miedo tras escuchar las palabras de este ser extraterrestre, dejarán de hablar, de comer, comenzarán a moverse de una extraña forma, como si estuvieran rezando (Mayorga, 2017: 198) y la identidad de sus rostros irá perdiéndose poco a poco. En *El Golem*, cuyo título hace mención al mito hebreo de una figura que fue creada por el ser humano para defender al pueblo judío —poderosa imagen que nos remite de nuevo a *Frankenstein* de Mary Shelley—, una mujer, Felicia, irá mutando mental y físicamente en un extraño hospital en el que se está experimentando con la memoria sus pacientes, plegando y desplegando (Mayorga, 2022: 52) la memoria de unos en otros. Ambas piezas, aunque escritas con más de quince años de diferencia, muestran una preocupación por el colapso del sistema sanitario y económico, cuyo resultado solo puede desencadenar la llegada de un ser extraterrestre y el anuncio del apocalipsis.

## 2. ZOMBIFICACIÓN Y REDENCIÓN EN *ANGELUS NOVUS*

*Angelus Novus*, escrita casi de forma profética en el año 1999, pone de relieve la imperante necesidad de pensar el devenir de la humanidad echando la vista hacia el pasado, como el dibujo del ángel que Paul Klee regaló a Benjamin. El tiempo y el espacio en el que se desarrolla la pieza dramática, los últimos días de una ciudad sometida a la

dictadura de la protección, envuelven la obra de un halo inquietante a la vez que onírico. La ciudad, construida artificialmente desde un archivo, está rodeada por unos límites que una extraña figura llamada Guardián protege. Esta figura, que parte de *El guardián*, una pieza breve escrita con anterioridad a *Angelus Novus* y recogida en *Teatro para Minutos* (2020), encarna la obediencia absoluta hacia el poder y nos hace reflexionar sobre los peligros de la falta de cuestionamiento ante la moral hegemónica, la moral heredada:

NIÑA.— Estoy pensando.

GUARDIÁN.— ¿A quién le importa?

*Pausa.*

¿Qué piensas?

NIÑA.— Pienso en tu padre, que murió esperando.

GUARDIÁN.— ¿Qué te importa a ti?

NIÑA.— Tu hijo, ¿defenderá esta posición? ¿Pasó un hombre y le pediste que te engendrara otro centinela? ¿Cuántos hijos, cuántos hijos de los hijos serán necesarios para cumplir la orden?

GUARDIÁN.— Primero te metes en mi trampa, ahora insultas a mi padre. ¿Sabes lo que falta en tu vida? Una orden, eso es lo que falta a la gente como tú (Mayorga, 2017: 208).

La ciudad que nos presenta Mayorga, cuyo funcionamiento está completamente subordinado a la política sanitaria<sup>7</sup>, ha sido construida desde un archivo que, como centro neurálgico de la urbe, recoge todos los datos de sus habitantes y que será llamado por su creador, Sartori, “la memoria de la ciudad” (Mayorga, 2017: 194). Mediante el archivo, los dirigentes de la metrópoli deciden qué fragmentos de la historia merecen ser recordados y cuáles no. Los políticos-científicos serán ridiculizados a medida que avance la pieza mostrando su incapacidad para salvar a una ciudad sumergida en la corrupción y la deshumanización que se dirige en caída libre hacia la catástrofe.

No podemos obviar las similitudes de la ciudad que nos presenta Juan Mayorga con la teoría del panóptico que desarrolla Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2002). El panóptico, diseñado por Jeremy Bentham, es una estructura arquitectónica pensada para cárceles y prisiones. En el centro de la estructura se construiría una torre de vigilancia cuyos cristales fueran opacos y desde donde se pudiera controlar todas las celdas. De este modo, los presos tendrían todo el tiempo la sensación de vigilancia sin saber si realmente están siendo vistos o no. En *Angelus Novus*, la ciudad no solo es vigilada constantemente por medio de un mapa térmico que permite ver en todo momento los movimientos de los habitantes, sino que además ha sido construida desde ahí.

El pecado que desencadena la llegada del ángel en la pieza parte del intento de ocultación de la historia de la humanidad a través del archivo, “miles de historiales clínicos, radiografías, ecografías, electrocardiogramas...” (Mayorga, 2017: 194) y en base al que se ha construido “la memoria de la ciudad” (2017: 194). Así, la ciudad es

<sup>7</sup> “VENDEDOR.— [...] La educación está subordinada a la sanidad, la economía está subordinada a la sanidad, la defensa está subordinada a la sanidad” (Mayorga, 2017: 201).

espiada, manipulada y sometida a un exhaustivo control velado bajo la palabra *protección*:

BORKENAU.— Es algo a lo que nunca renunciaré: el trato personal con los enfermos. Verlos de cerca, tocarlos, escucharlos. Cuando algo extraño sucede en sus cuerpos, cuando algo les duele o los asusta, entonces se te entregan completamente. Entonces te abren su corazón, su casa, su vida. Entonces te dicen cómo es su pareja, cómo era su padre. Hablan porque necesitan ayuda, y saben que yo haré cualquier cosa por ayudarlos. *Enciende una pantalla en que aparece un mapa térmico de la ciudad. Al señalar puntos en él, van apareciendo imágenes térmicas de escenas urbanas: gente en escaleras mecánicas, túneles que tragan o escupen automóviles, un evento deportivo... Borkenau se fija en una escena, la observa varias veces deteniendo la imagen o amplificando un detalle.*

Esos niños. ¿Sabrías decir quién manda entre ellos? (Mayorga, 2017: 193).

La ciudad de *Angelus Novus* es una metáfora de la creación de cualquier Estado, cuyo sentido se halla en la exclusión y el miedo a los otros. En *El concepto de lo político* (1985), Schmitt expone que la política debe marcar la diferencia entre amigo y enemigo del mismo modo que en la ética se juega la diferencia entre bueno y malo y en la estética entre lo bello y lo feo. La distinción entre amigo y enemigo constituirá la norma base para erigir el modelo político: “La específica distinción política a la cual es posible referir las acciones y los motivos políticos es la distinción entre amigo y enemigo. Ella ofrece una definición conceptual, es decir, un criterio, no una definición exhaustiva o una explicación del contenido” (Schmitt, 1985: 23). El Estado como soberano necesita crear unos límites que separan lo que es pueblo y lo que no, es decir, el Estado se constituye a través de la exclusión, a través del odio al enemigo porque no pertenece al nosotros.

Enemigo no es el competidor o el adversario en general. Enemigo no es siquiera el adversario privado que nos odia debido a sentimientos de antipatía. Enemigo es sólo un conjunto de hombres que combate, al menos virtualmente, o sobre una posibilidad real, y que se contrapone a otro agrupamiento humano del mismo género. Enemigo es sólo el enemigo público, puesto que todo lo que se refiere a semejante agrupamiento, y en particular a un pueblo íntegro, deviene por ello mismo público (Schmitt, 1985: 25).

El Estado crea el miedo a la guerra a partir de un conflicto ficticio. Esta, según Schmitt, constituye la característica principal de lo político. Es decir, para que el Estado soberano se establezca debe provocar la guerra para posteriormente defenderse de la misma. La guerra para Schmitt no es la meta sino el presupuesto de la política que está siempre presente y “determina de modo particular el pensamiento y la acción del hombre, provocando así un comportamiento político específico” (Schmitt, 1985: 31). La obediencia de los súbditos al poder soberano debe ser obligatoria al igual que la supuesta defensa del Estado por la vida de sus súbditos, principio que queda resumido en su versión del cogito cartesiano *Protego, ergo oblige*. El poder soberano es indispensable para mantener la paz; sin él, como determina Hobbes en *Leviatán*, cuya primera edición tuvo lugar en 1651, se convoca la guerra: “Si en cualquier género de Estado suprimís la

obediencia (y por consiguiente la concordia del pueblo), no solamente dejará de florecer, sino que en poco tiempo quedará deshecho” (Hobbes, 2013: 278). Es por ello que la llegada del ángel en *Angelus Novus* supone un ataque a los dirigentes, la palabra de este misterioso ser provoca la pérdida del miedo en sus habitantes:

SARTORI.— Nos encargaremos de la niña. Usted procure descansar. Estaremos día y noche junto a usted. No tenga miedo.

MARÍA.— No tengo miedo. Ya no.

*Mientras María se viste, un Sanitario informa a Sartori.*

SANITARIO.— Ni una huella. No hay señales de violencia.

SARTORI.— Estudien su historial, localicen a sus médicos. Indaguen si alguna vez recibió medicación que pueda alterar la sensibilidad o la memoria. Nunca la dejen sola.

*A un gesto de Sartori, un Sanitario se lleva a María. Antes de salir, María se vuelve hacia Sartori.*

MARÍA.— No me hizo daño. Me trató bien. Nadie me había tratado así nunca (Mayorga, 2017: 188).

La memoria impuesta por estos hombres disfrazados de dioses será retada por la palabra verdadera del ángel: el silencio. La figura del ángel que anuncia el apocalipsis y que unos comparan con un exiliado, otros con un extranjero o con un nómada sin patria (Mayorga, 2017: 195), comunica y se mantiene en silencio a la vez, habla en todas las lenguas y no habla en ninguna. El ángel, cuya influencia se encuentra en la figura del *Angelus Novus* descrita por Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, lejos de dañar a los habitantes de esta extraña ciudad, alivia su existencia. Ahora bien, cada vez que el ángel se comunique con un ciudadano provocará unos síntomas que, desde el archivo, serán tomados como el inicio de una epidemia, de “¿Una enfermedad que se transmite por la palabra? ¿Palabra que infecta?” (Mayorga, 2017: 195).

El mensaje del ángel se hace tangible en la interrupción del lenguaje —recordemos que silencio en la obra de Mayorga equivale a un acto de memoria— puede alterar “el orden social instaurado por una nueva clase dirigente, por los “nuevos *ayatollas* de la política que se identifican a sí mismos como los *sanadores*, de cuerpos, pero, sobre todo, me temo, de almas” (Craig, 2020: s. p.). Los síntomas que la anunciación del ángel provocará en los ciudadanos son la pérdida del miedo, la inclinación al silencio y la desaparición progresiva del rostro:

SANITARIO.— Los micrófonos no registran intercambios verbales. Ni siquiera se miran. Pero de los tests se deduce que comparten imágenes y que reaccionan de modo semejante a las mismas formas. Cada cierto tiempo, por lejos que estén unos de otros, como si se hubiesen puesto de acuerdo, parecen formar un círculo.

SARTORI.— ¿Rezan?

SANITARIO.— Sus labios no se mueven (Mayorga, 2017: 198-199).

Los síntomas son ambiguos y nos remiten, sobre todo la pérdida del habla y su lento movimiento, a la *zombificación*. Sin embargo, la pérdida del rostro apela a la pérdida de individualidad, a la sustitución de la “vivencia” por la “memoria colectiva” (Benjamin,



2009); por ello, durante las revueltas ciudadanas, que también se encuentran muy presentes en *El Golem*, los habitantes relacionan memoria y enfermedad:

—Dicen que un grupo de gente armada, entre ellos varios sanitarios, se presentaron en el campo de infectados. El que estaba al cargo intentó disuadirlos. “¿Qué hacéis aquí? No deberíais estar aquí”. “Abre esa puerta”, le dijeron. “Esa gente está bajo mi protección”. “No tenemos nada contra ti. Abre esa puerta”. Acabó cediendo. Entraron y abrieron fuego.

—Dicen que nadie puede estar seguro de no padecer esa nueva enfermedad.

—Dicen que es una enfermedad muy vieja, aunque ahora la llamen de otro modo.

—Quien la padece, la lleva en el rostro, dicen.

—¿Por qué no afecta a los ciegos?, ¿puede alguien explicármelo?

—Los ciegos tienen más memoria.

—Dicen que la enfermedad es en la memoria.

—Dicen que ha anunciado que al tercer día destruirá la ciudad (Mayorga, 2017: 37).

Como desarrolla la investigadora López-Pellisa, el zombi es utilizado en la ciencia ficción como “necroobrero que produce sin gasto, acaba convirtiéndose en un caballo de troya transmutando el poder de la masa en una plaga incontrolable que termina con el sistema desde dentro, ya que el zombi supone el inicio del apocalipsis: el poder está en el pueblo, y el pueblo (las masas) puede subvertir el régimen” (Mayorga, 2017: 61). Esto es precisamente lo que ocurrirá en *Angelus Novus*: el ángel ha anunciado el fin del mundo, pero el apocalipsis será provocado finalmente por los propios habitantes de la ciudad, pues el ángel revela un conocimiento: la experiencia que la comunidad científica de *Angelus Novus* ha intentado borrar mediante el archivo.

BORKENAU.— Todo era distinto antes... Antes en mi mapa había la ciudad. Ahora no puedo seguir los pasos de un solo hombre. Observa los círculos, las flechas entre los círculos, es una masa explosiva que un soplo podría hacer estallar. Ha venido a dividirnos. ... Por eso, aún es tiempo, pero no queda mucho. Si ahora vienen ángeles, ¿qué vendrá mañana? (Mayorga, 2017: 2010).

La historia de la humanidad desvelada por el ángel supondrá un ataque a la historia institucionalizada que los dirigentes han creado. Como defiende el filósofo Fernando Broncano en *Conocimiento expropiado. Epistemología política y democracia radical* (2020), el poder se mantiene bajo la instrumentalización de la ignorancia ciudadana, donde el ocultamiento de información se dirige hacia la producción de desigualdades. Broncano desarrolla que el neoliberalismo es una forma estratégica de ignorancia y silenciamiento: “Los estados instauran procesos de sumisión de los ciudadanos a través de mecanismos e instituciones de conocimiento: instituciones educativas, registros civiles, inspecciones de haciendas, poderes jurídicos de inquisición, archivos de la salud moral y física de los ciudadanos, academias y organismos públicos de investigación y desarrollo” (Broncano, 2020: 6).

Por ello, Sartori, que heredará el archivo según Borkenau, tendrá menos claro conforme avance la pieza la moralidad de los actos de sus compañeros. El conflicto entre ambos se desencadena a partir de la duda de Sartori hacia las palabras de Borkenau.

BORKENAU.— [...] La ciudad es tu misión. Y tu recompensa. [...] Es tu herencia: la memoria de la ciudad. Nadie lo recuerda hoy, pero costó mucho numerar cada casa y dar a cada ciudadano un nombre. Todo está aquí. Todo lo que debe ser recordado.

SARTORI.— No sé si quiero decidir sobre eso: sobre qué permanece y qué se pierde para siempre (Mayorga, 2017: 194).

Esto provocará que al final de la pieza Sartori destruya el archivo prendiéndole fuego y, con él, a la ciudad. Recordemos que el conflicto sobre la memoria, sobre el recuerdo de una parte segmentada de la historia que se construye sobre la memoria de las víctimas, llevará a Harriet, protagonista de *La tortuga de Darwin* (2008) y, según el dramaturgo, “un testigo extraordinario que ha visto la Historia desde abajo, a ras de tierra” (cit. en J. B., 2008), a buscar a un historiador para desvelar las mentiras institucionales que ha leído en los libros de Historia en la Biblioteca Nacional. Harriet quiere luchar contra las cegueras impuestas desde los “velos de ignorancia” (Broncano, 2020):

HARRIET.— La Historia también es eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza debajo de un gancho de carnicero... (Mayorga, 2017: 485)

Aunque pudiera parecer contradictorio, el anuncio de la destrucción de la ciudad de *Angelus Novus* puede convivir con la idea de la salvación de la misma. La destrucción que exige el ángel hace mención a la Tesis II de *Sobre el concepto de historia*, en la que se plantea, a través de una cita de Krauss, el retorno al punto de partida: “La meta es el origen” (Benjamin, 2008). Podemos pensar la salvación de *Angelus Novus* desde la vertiente político-mesiánica de Benjamin, en la que la redención de las víctimas de la historia solo se hará presente desde la reparación o *tikkun*, en hebreo, haciendo referencia a la emancipación de los oprimidos. Por ello la redención, tanto revolucionaria como mesiánica, no depende de un Mesías, el único Mesías posible es el colectivo. “¡El Mesías rompe la historia; el Mesías no aparece al final de un desarrollo!” (Löwy, 2002: 152). El ángel anuncia la destrucción de la ciudad y así ocurrirá al final de la pieza, pero el fuego es provocado por los habitantes. Por tanto, la promesa de redención del ángel tiene que ser estimulada por la ciudad, la salvación solo puede venir de la mano de la colectividad.

### 3. CLONACIÓN Y APOCALIPSIS EN *EL GOLEM*

En *El Golem* nos encontramos de nuevo ante los últimos días de una ciudad en la que el sistema sanitario ha colapsado. Los habitantes de esta ciudad protagonizarán una serie de revueltas que pondrán en jaque el sistema político. Esta distopía político-capitalista

rezuma una gran preocupación social: a pesar de ser un texto escrito en el año 2015, en el año 2022 Alfredo Sanzol estrena la pieza en el Teatro María Guerrero de Madrid. La obra, que una vez más aborda una compleja situación sanitaria en la cual los recortes medicinales provocan la revulsión de la ciudadanía, no es ajena a la situación sanitaria vivida durante la pandemia del Covid-19 (Santiago Romero, 2023). Sin embargo, retomando el año de su primera escritura, los recortes sanitarios de la post-crisis del año 2008 hicieron que en el año 2015 emergiera un fuerte movimiento de protesta contra los recortes en Sanidad Pública en toda España, aunque especialmente en la Comunidad de Madrid: la Marea blanca. Como podemos observar, obra prepandémica y obra pospandémica reflejan una preocupación similar.

No obstante, mientras que en *Angelus Novus* hemos visto que el sistema falla por la llegada de un ser no-humano, un ángel, en *El Golem* será la propia comunidad científica quien intente clonar<sup>8</sup> la memoria de un mesías en el cuerpo de Felicia, la protagonista de esta desconcertante pieza dramática.

Para todos es sabido que la ciencia moderna, y como consecuencia el género de ciencia ficción, tienen un gran interés en el estudio del funcionamiento del cerebro humano. A pesar de haber llegado en los últimos años al control de miembros robóticos desde la actividad neuronal o, mejor dicho, desde el control de la actividad cerebral, existe un asunto que escapa todavía a las posibilidades que la ciencia nos ofrece: descodificar los pensamientos complejos y alterar la memoria de un sujeto (Araújo: 2017). Pero antes de seguir profundizando en los problemas que la clonación humana puede ofrecernos, hagamos un breve receso para poner en contexto la pieza.

*El Golem* se inicia con el primer encuentro entre Felicia y Salinas. Felicia, la protagonista indiscutible de la pieza, se encuentra en un extraño hospital —nunca llega a quedar claro si se encuentra en un laboratorio, un hospital u una biblioteca—, donde su marido, Ismael, se haya ingresado. No es banal la elección del nombre de Ismael que nos remite directamente a la tradición hebrea y que en la Biblia es definido como “Dios escucha”. Por otro lado, Felicia es de origen latino, y si en un primer momento significaba “fertilidad”, también puede ser traducido como “favorecida por los dioses”. Felicia será la elegida por Salinas —apellido de origen toponímico que se remonta a la época medieval de la península ibérica y que nos remite al carácter de un personaje que parece haber vivido durante siglos— para llevar a cabo un experimento. Ismael se encuentra ingresado por una grave enfermedad cuyo origen desconocen, pero que solo puede ser tratada en ese lugar. Los recortes en la sanidad, que provocan las revueltas ciudadanas, dan como resultado que todo aquel que no tenga dinero no pueda ser tratado médicamente:

---

<sup>8</sup> El investigador Santiago Romero (2023: 279), en su análisis de *El Golem*, apuesta por el concepto de *uploading* como fenómeno que dará lugar a la transformación de Felicia, así como desarrolla un interesante análisis de la pieza en el marco de la tradición del teatro psiquiátrico español.

SALINAS.— El personal de seguridad va a tener trabajo estos días. Algunos no quieren marcharse por las buenas. Algunos viven esta situación como una injusticia. El que no tenga un seguro privado o medios de pago, tiene que irse. Seguro que a usted se le habrá pasado todo tipo de ideas por la cabeza: montar una colecta, asaltar un banco... (Mayorga, 2022: 14).

Por ello, Salinas, aprovechándose de la desesperación del enfermo y de su mujer, le propone un pacto a Felicia: si aprende de memoria un manuscrito que alguien escribió hace muchas veces treinta y tres años —de nuevo una referencia bíblica<sup>9</sup>— su marido puede quedarse hasta ser curado:

FELICIA.— Era una forma de hablar, ¿no? “Memorizar palabras de otro”. No me vendría mal meterme unas cuantas, no estoy muy sobrada de vocabulario, pero seguro que se trata de otra cosa, estamos en un hospital. He estado pensando en qué puede consistir. ¿Cogen una mente, le sacan, no sé cómo, las palabras y...?

SALINAS.— ¿“Mente”? No sé qué significa esa palabra, nunca me oírás pronunciar esa palabra.

FELICIA.— Vi un documental en que salían dos tíos con las cabecitas unidas por cables y hacían pasar información de una a otra.

SALINAS.— La ciencia-ficción me aburre. Al día siguiente, ese futuro ya se ha quedado viejo, nada envejece tan deprisa como el futuro. No se trata de unir cabezas por cables, por antenas o por cualquier otra cosa. Se trata exactamente de memorizar unas palabras.  
*Silencio.*

FELICIA.— Si solo se trata de palabras, no puede ser peligroso.

SALINAS.— Tratándose de palabras, puede ser muy peligroso (Mayorga, 2022: 22-23).

Tratándose de palabras puede ser muy peligroso, pues sabemos que las palabras de uno desencadenan emociones, pensamientos, en el cuerpo de los otros: “somos cuerpos ocupados por palabras” (Mayorga, 2022: 53). Sin embargo, en *El Golem* ocurre algo más: parece que, en este hospital, en el que según un ciudadano “hay muchos extranjeros” (Mayorga, 2022: 21), están intentado despertar a un mesías que ponga fin al sufrimiento de la humanidad. Pero una vez más, como en *Angelus Novus*, la salvación solo puede venir de la mano de los humanos y por ello Felicia, recordemos que el origen del nombre apela a la fertilidad, irá incubando en su cuerpo la memoria de alguien que existió hace muchas veces treinta<sup>10</sup> años. Pero, ¿quién es este extraño ser que poco a poco irá invadiendo con sus recuerdos la memoria de Felicia?

SALINAS.— Los médicos dicen que no hay trasplante sin riesgo. Dicen que entre el donante y el receptor siempre puede aparecer una incompatibilidad.

FELICIA.— “Donante”. “Receptor”. Entonces sí que se trata de...

SALINAS.— Es por expresarlo de algún modo.

---

<sup>9</sup> Recordemos que también en *Angelus Novus* los conceptos bíblicos tejen un entramado místico: el ángel se presenta para anunciar; la primera infectada se llama María, e incluso se habla del milagro de los panes y los peces (Cano, 2023).

<sup>10</sup> En una primera versión de la pieza, se habla de una memoria que existió hace muchas veces treinta y tres años, de nuevo una referencia bíblica que apelaría a la imagen del salvador (Cano, 2022: 235).

FELICIA.— ¿Cómo se llama el otro?

SALINAS.— No puedo decírselo.

FELICIA.— ¿Y si le damos un nombre, para entendernos? Paula.

SALINAS.— ¿Paula?

FELICIA.— O Pablo. Para entendernos. ¿Está en el hospital? ¿En qué habitación está?  
*Se oye ruido de tumulto en el pasillo.*

SALINAS.— Se está repitiendo en hospitales de todo el país: gente a la que hay que sacar por la fuerza. Llevan meses oyendo el mensaje de que el Estado preparaba una lista de tratamientos que no financiaría más. Ninguno pensaba que le iba a tocar a él. Está ocurriendo en todo el país (Mayorga, 2022: 23-24).

Aunque no llegaremos a saber con certeza quién es el autor del manuscrito que Felicia debe aprenderse, que el dramaturgo sugiera como nombre Pablo nos remite al San Pablo descrito por Jacob Taubes, filósofo y profesor de la Universidad Libre de Berlín que, como Benjamin, veía en el mesianismo un motor para la redención. La mirada que tiene Pablo del hombre es fecunda para Benjamin y, por consiguiente, para Mayorga. San Pablo pensaba que había que mirar al primer hombre, a Adán, desde el segundo Adán, es decir, desde el Mesías que consiente la realización del hombre:

Esta mirada al presente desde el final no significa inyectar una dimensión utópica al presente (avisando al hombre de que vamos hacia mejor), sino poner sobre la mesa toda la miseria del presente al exponerla no como *factum* o destino sino como una frustración y, por tanto, desde un deseo de felicidad. La mirada mesiánica es la que nos permite ver la miseria del presente o del pasado como un atentado insoportable al derecho de la felicidad (Reyes-Mate, 2006: 65).

Taubes temía que, a partir de los filósofos nietzscheanos, se enterrara la idea del hombre tal y como se había conocido. Por ello, el filósofo judío no estaba dispuesto a que eso ocurriera sin alertar al menos de la pérdida que dicho modo de entender el mundo supone. La filosofía de Taubes se fundamenta en los conceptos bíblicos de *apocalipsis* y *escatología* —ambos presentes en la producción mayorguiana—, y a partir de ellos explicará su visión del mundo desde la figura de Pablo.

Las palabras que Felicia aprenderá irán alterando sus ideas, la memoria de alguien más irá surgiendo en su cabeza. Los pensamientos del otro irán haciéndose cada vez más tangibles hasta llegar a no ser capaz de diferenciar dónde termina su conciencia y empieza la de Pablo, pues “dicen que cada persona esconde a su doble, [...] lo que querría ser o lo que teme ser” (Mayorga, 2022: 42). Felicia le contará a su marido lo que le sucede a partir del siguiente cuento:

FELICIA.— A la aldea llega un forastero. El forastero va a la casa de un campesino y le propone un trato: “Ponte este sombrero y a cambio yo daré tiempo a tu mujer. Cada vez que te lo pongas, ella tendrá más tiempo”. El campesino se pregunta cómo puede el forastero saber que su mujer está enferma y teme que sea el diablo, pero acepta porque ya no le queda nada más que intentar (Mayorga, 2022: 74).

Si bien en la pieza dramática se repite la idea del lenguaje como lugar de la experiencia desarrollada por Walter Benjamin en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, me interesa especialmente cómo el surgimiento del doble puede ser desencadenado a través de las palabras, siempre como una metáfora de la necesidad de escucha hacia los que están y los que fueron.

Como señala López-Pellisa, el asunto de la clonación se puede interpretar como “una versión posmoderna del motivo del doble en la literatura fantástica” (López-Pellisa, 2017: 52). Hoy sabemos que la investigación en la clonación terapéutica se dirige hacia la curación de enfermedades mentales, sin embargo, “la ficción se centra en la clonación humana, ya que supone un reto bioético mucho más fascinante, y algunas de las biofantasías más comunes se concretan en la megalomanía —representada en el deseo de resucitar a líderes históricos” (López-Pellisa, 2017: 52). Precisamente esto es lo que ocurre en *El Golem*, los mandamases están intentando resucitar a un líder salvador en el cuerpo de Felicia. El matemático, un cuarto personaje ausente, que en una primera escritura fue llamado El arquitecto (Cano, 2022: 340), le contará a Felicia cómo experimentan con los pacientes:

FELICIA.— [...] “He estado pensando en lo que me contaste, Felicia. No es droga, es matemáticas. ¿Sabes por qué la mesa de las lenguas tiene esa forma?”, y la dibujó en el aire. Luego empezó a hablarme de ecuaciones que sirven para recuperar cosas —un sonido, un olor, un tacto...— “a partir de las marcas que han dejado en las palabras. Las palabras son cuerpos marcados. Un deseo, un miedo, una esperanza dejan en la palabra una traza que puede conducir al deseo, al miedo, a la esperanza que la acompañaron. [...] Para el matemático, un deseo, un miedo, una esperanza son series de ceros y unos. Se puede registrar lo que sucede en un cuerpo cuando pronuncia una palabra o cuando la escucha, o cuando la lee o la escribe, y transferirlo a otro cuerpo. Plegar información que se encuentra en un cuerpo y desplegarla en otro. [...] Ellos no necesitan todas las palabras, solo las importantes —madre, padre, casa...— y matemáticas. Están sacando una copia de otro, eso es lo que están haciendo contigo, Felicia, una copia de seguridad (Mayorga, 2022: 52).

La relación entre el lenguaje y las matemáticas, ambos focos de una elipse<sup>11</sup> para Mayorga, también es una constante en su pensamiento: “A primera vista tan distantes, el teatro y las ciencias matemáticas comparten un mapa” (Mayorga, 2019: 59). Para Mayorga, que recordemos trabajó como profesor de matemáticas durante un periodo de su vida, el trabajo del científico cumple la misma misión que la del dramaturgo:

El matemático y el dramaturgo, el científico y el escritor son trabajadores de la imaginación: gente que se obliga a mirar las cosas como no suelen ser vistas. Se hacen más preguntas, establecen conexiones inesperadas. [...] En este sentido, yo creo que hay una similitud entre el estudiante de matemáticas y el espectador de teatro (Fernández, 2010).

<sup>11</sup> También la mesa en la que se desarrollan los experimentos con los pacientes tiene forma de elipse, otro concepto matemático fundamental en la filosofía de Walter Benjamin que nos remite a la imagen dialéctica, esa imagen donde el tiempo de ayer y de hoy se unen en un mismo instante (Cano, 2022).

La pérdida de la identidad de Felicia o, mejor dicho, la adquisición de su doble identidad, primero se manifiesta en la pérdida de la noción del tiempo; como le pasaba a Pablo, le empieza a doler el brazo izquierdo; tiene pesadillas tan fuertes que tiene miedo a dormir, pues, no son sus sueños los que sueña; tararea una canción que nunca había escuchado; cambia su letra; y empieza a soñar con combinaciones de los números cinco, ocho y uno que, dicho sea de paso, se encuentran presentes en la mayoría de las piezas del autor. En *Lo siniestro* (2001), Freud afirma que uno de los mayores miedos en la infancia se halla en el temor a que nuestros pensamientos sean colonizados por otro; por ello Felicia se encuentra aterrorizada, pues su cuerpo, que antes conocía, empieza a ser ocupado por alguien más. Además, como desarrolla Freud en su conocido ensayo, algo se torna siniestro cuando lo familiar, que creíamos bien conocido, expresa un carácter que hasta ese momento permanecía oculto (Freud, 2001: 2748). Es decir, lo familiar, las calles, las personas, se tornan extrañas para Felicia por la colonización de los pensamientos de Pablo. Su lengua se ve exiliada a partir de los recuerdos de Pablo.

Felicia, o Pablo, o ambos, se convertirán en un líder ciudadano, una figura mesiánica, que desencadena la destrucción del sistema político y sanitario. Podríamos pensar el intento de Salinas de recuperar la memoria de Pablo por medio de la traducción de Felicia a través de la metáfora del cuento de *El Golem*, en el que los ciudadanos necesitan despertar a la criatura para que defienda la ciudad. Sin embargo, como en el cuento judío, una vez la ciudad ha salido victoriosa de los ataques y no necesitan al golem, encierran al monstruo en un ático hasta que se convierte en polvo. Es importante aclarar que, aunque los médicos de ambas piezas sean los desencadenantes de la llegada del otro, mientras que en *Angelus Novus* el ángel llega para revertir el daño causado por la comunidad científica, en *El Golem* parecen jugar a favor de la causa revolucionaria, parecen unos mediadores de la revolución. Esta idea adquiere una especial relevancia si recordamos el momento histórico en que el autor escribe el texto: las Mareas blancas.

La obra finaliza con la desaparición de Felicia: el cambio físico y emocional de la protagonista es tal que al final de la pieza Ismael no la reconoce. De nuevo el tema de la desaparición del rostro en pos de la colectividad. La obra finaliza con un diálogo de Felicia con Pablo, donde las intervenciones ya no van precedidas de un nombre, sino simplemente de un guion, pues, de nuevo, como en *Angelus Novus*, la memoria colectiva que despierta la necesidad de emancipación se sobrepone al solipsismo, el individualismo y la vivencia:

Frente a nosotros se levanta un orden que se sostiene sobre dolor humano y que trata la pregunta como delito, el pensamiento como crimen. Por todas partes se extienden nuevas formas de coacción. Sin embargo, también nosotros contamos con nuevas fuerzas para luchar por la libertad. Intentarán comprarnos, nos difamarán —nos llamarán violentos, porque ellos quieren seguir decidiendo qué es justicia y qué es violencia—, nos perseguirán, pero no tenemos nada que temer, ya hemos pasado el tiempo de la prueba. Estamos dispuestos a morir solos. [...] Hemos sido esperados. Los humillados de ayer y de hoy esperan nuestro pronunciamiento. Pronunciaremos palabras antiguas que por fin

tienen una oportunidad. Aquella que no digamos hoy, puede perderse para siempre. Aquel combate que no demos hoy, quizá ya no se dará nunca. Retroceder ya no es posible, porque no hay casa a la que volver. ¿Quiénes son esos que se atreven a amenazar nuestro orden?, se preguntan los tiranos. No dejaremos que encuentren respuesta. Cuando lleguen a saber quiénes somos, su tiempo ya habrá acabado (Mayorga, 2022: 86).

#### 4. CONCLUSIONES

Hemos visto a lo largo del trabajo cómo en *Angelus Novus* y *El Golem* el dramaturgo pone en pie dos mundos alienados en los que la desesperación de sus habitantes provoca la resurrección de una figura mesiánica. Como no podía ser de otro modo, *Angelus Novus* se desarrolla en un mundo distópico en el que la alienación y el sometimiento de la ciudadanía se sustenta bajo la palabra protección y el control absoluto de la información. La ciudad de *Angelus Novus* entra en crisis con la llegada del ángel, ya que, si la promesa de protección se sustentaba desde el control absoluto del sistema sanitario, la mentira queda desvelada cuando no pueden hacerse cargo de la epidemia más que matando a los habitantes infectados. Los habitantes pierden el miedo tras la anunciación del ángel y esto amenaza al sistema político, pues recordemos que el presupuesto político para la conformación de cualquier Estado es la guerra y el miedo al otro. La llegada del ángel produce una pandemia que provoca la destrucción del sistema desde dentro: sólo desde la colectividad es posible librar la lucha contra la máxima de progreso positivista.

En *El Golem* se despertará la mirada mesiánica en un cuerpo que servirá como motor para la revolución social, mediante la réplica de los recuerdos de uno en otro y la experimentación con la psique de los pacientes. Como podemos apreciar, tanto la zombificación como la clonación sirven al dramaturgo como metáfora para hablar del control de la clase dirigente y de la vulnerabilidad a la que estamos expuestos por la falta de conocimiento colectivo, de memoria histórica. No obstante, la ciencia en *El Golem* sirve a un propósito revolucionario, lo que podría apuntar a una reflexión acerca del poder de la ciencia cuando se tiene la mirada puesta en el pasado, siempre rememorando lo que fue. Ambas ciudades caminan hacia el apocalipsis, sin embargo, en ambas piezas son los habitantes los protagonistas de las revueltas, el fuego y el fin del mundo, pues la revolución mesiánica sólo puede venir de la mano de la colectividad.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, Mayorga no es ajeno a las posibilidades que ofrece el género de la ciencia ficción y, en especial, la distopía como un terreno muy fértil para pensar las posibles consecuencias de los sistemas liberales en los que, tras la máxima de progreso, reinan el solipsismo, el individualismo y la falta de empatía como resultado de la escasez de memoria histórica.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, A. (2017). “Einstein vs. Bohr: el gran debate acerca de la realidad”. En *NAUKAS: Ciencia, Escepticismo y Humor*, 1 de agosto. Disponible en línea: <https://naukas.com/2017/08/01/einstein-vs-bohr-el-gran-debate-acerca-de-la-realidad/> [23/05/2024].
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*, I. H. Baquero, L. F. Castañeda y F. Guerrero (trads.). Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (2008). “Sobre el concepto de Historia”. En *Obras. Libro I (Vol. 2)*, J. Navarro Pérez (trad.), 236-259.. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_ (2009). “El narrador”. En *Obras. Libro II (Vol. 2)*, J. Navarro Pérez (trad.), 41-68. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_ (2010). “La tarea del traductor”. En *Obras. Libro IV (Vol. I)*, J. Navarro Pérez (trad.), 9-32. Madrid: Abada.
- BRONCANO, F. (2020). *Conocimiento expropiado. Epistemología política y democracia radical*. Madrid: Akal.
- CANO, E. (2022). *Imagen dialéctica, zona gris y eclipse en la obra de Juan Mayorga. Hacia una filosofía del teatro*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Broncano Berrocal: Universidad Carlos III de Madrid.
- \_\_\_\_ (2023). “Protección impuesta y encarcelamiento voluntario en *Angelus Novus* de Juan Mayorga”. *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* [número especial, *Reclusión y teatro*, L. Bueno (ed.)], 89-102.
- CRAIG, G. (2020). “*Angelus novus*, de Juan Mayorga: Palabras para vencer al miedo”. *El Heraldo de Henares*, 8 de junio. Disponible en línea: <https://www.elheraldodelhenares.com/op/angelus-novus-de-juan-mayorga-palabras-para-vencer-al-miedo/> [23/05/2024].
- FERNÁNDEZ ABEJÓN, L. (2010). “Entrevista: ‘Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria’. Juan Antonio Mayorga Ruano, matemático y dramaturgo”. *Matematicalia: Revista Digital de Divulgación Matemática de la Real Sociedad Matemática Española* 6.1, s. p. Disponible en línea: <https://documat.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3238133> [16/09/2024].
- FREUD, S. (2001). “Lo siniestro”. En *Obras completas*, L. L. Torres (trad.), 2745-2769. Madrid: Biblioteca Nueva [ed. ePub].
- HOBBS, T. (2013). *Del ciudadano y Leviatán*, M. Sánchez (trad.). Madrid: Tecnos.
- J. B. (2008). “Juan Mayorga busca a ‘La tortuga de Darwin’ en las islas Galápagos”. *ABC*, 31 de enero, s. p. Disponible en línea: [https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fteatros%2Fabci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fteatros%2Fabci-juan-mayorga-busca-tortuga-darwin-islas-galapagos-200801310300-1641601392400_noticia.html) [10/09/2024].
- KRACAUER, S. (1995). *Rues de Berlin et d’ailleurs*. Paris: Gallimard.

- LÓPEZ GARCÍA, J. R. (2009). “Las verdaderas historias de las muertes de Francismo Franco: para una revisión ucrónica del franquismo”. En *Ensayos sobre la ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López-Pellisa y F. A. Moreno (eds.), 653-673. Madrid: Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2017). “Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XXI”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42.2, 47-79.
- \_\_\_\_ (2018) “Introducción: del inicio a la naturalización”. En *Historia de la ciencia ficción española*, T. López-Pellisa (ed.), 9-46. Madrid: Iberoamericana.
- LÓPEZ-PELLISA, T., ed. (2018). *Historia de la ciencia ficción española*. Madrid: Iberoamericana.
- LÖWY, M. (2002). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MAYORGA, J. (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_ (2016) “Experiencia”. En *Elipses. Ensayos 1990-2016*, 125-127. Segovia: La uña RoTa.
- \_\_\_\_ (2017). *Angelus Novus*. En *Teatro 1989-2014*, 185-218. Segovia: La uña RoTa.
- \_\_\_\_ (2019). *Silencio. Razón del teatro*. Madrid: La uña RoTa.
- \_\_\_\_ (2022). *El Golem, con un ensayo de Santiago Alba Rico*. Segovia: La uña RoTa.
- REYES-MATE, M. (2006). “Retrasar o acelerar el final. Occidente y sus teologías políticas”. En *Nuevas teologías políticas: Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*, M. R.-M. Rupérez y J. A. Zamora (coords.), 27-64. Barcelona: Anthropos.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (2006). “La estética de la catástrofe”. En *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, J. A. Sánchez Martínez (coord.), 135-174. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANTIAGO ROMERO, S. (2023). “Psiquiatría y ciencia ficción: *El Golem*, de Juan Mayorga, en el contexto del teatro hispánico”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 267-286. Madrid: Verbum.
- SCHMITT, C. (1985). *El concepto de lo político*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- SIMMEL, G. (1977). *Filosofía del dinero*, R. G. Cotarelo (trad.). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 07/08/2024

Fecha de aceptación: 23/09/2024