



EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

Manuel Barrera Benítez



“... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo,
depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y
aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.”

Don Quijote, 1ª parte, capítulo 9º.

Juan Mayorga es un madrileño de treinta y seis años que escribe con consistencia y profundidad, surcando sin titubeos lo que J. A. Hormigón considera básico (y escaso) en el teatro de nuestro tiempo: la exégesis utópica de la realidad.

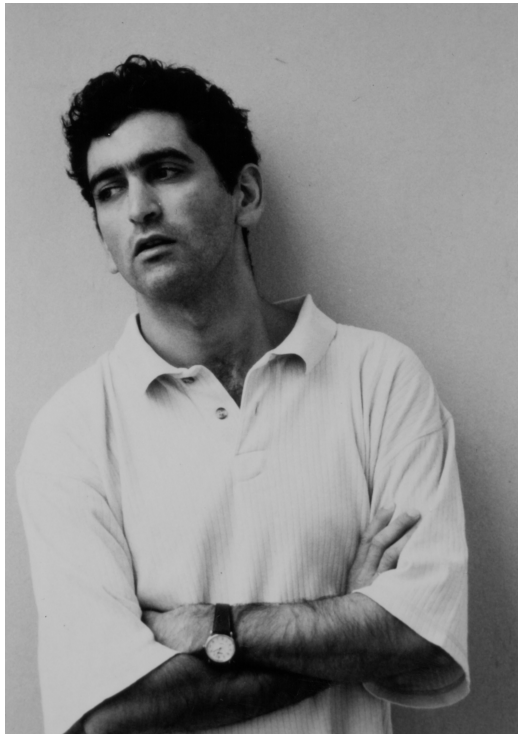
En sus obras, la palabra es literariamente rica y está llena de connotaciones; las ideas casi siempre tienen una vertiente política que a menudo indagan en la historia y en la identidad del sujeto. Su riqueza de contenido y su ambigüedad le otorgan el poder de lo inefable, propio de las mejores realizaciones artísticas. Y lo hace con imágenes que, lejos de negarla, reclaman e iluminan la representación. “Son en su mayoría obras de especial y compleja factura, lenguaje preciso y hermosas historias llenas de coraje y emoción. Pero la inmersión total en su escritura requiere una buena provisión de oxígeno, que estimule la mente y la mantenga atenta y vigilante, y una pausada descompresión al salir a superficie.”¹

Sin pretensiones de clasificar o analizar hasta la médula su teatro, pues posee una médula tan viva, rica y compleja que habla por sí solo, trataré de reflejar las sensaciones y reflexiones que

¹ C. Matteini, “Los motivos de Juan Mayorga”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 48.

me ha provocado su lectura. Dividiré esta exposición para mayor claridad y brevedad en cuatro apartados fundamentales:

1. La cuestión de lo histórico y la filosofía de la historia.
2. El tema de la identidad personal.
3. Los tres elementos esenciales de la representación (lenguaje, interpretación, ambientación).
4. La cuestión de la posmodernidad-neomodernidad.



Juan Mayorga.
Foto de Greg Piggot.

■ 1. HISTORIA

Pocas cosas tan claras en la obra de Juan Mayorga como la frecuencia con que recurre a la Historia. Y no menos clara su preferencia por el siglo xx y dentro de éste por grandes mitos de un pasado reciente (Jacqueline Kennedy y Onassis, El Gordo y el Flaco, Bulgákov y Stalin, Borges...), por la guerra (la mundial en *El traductor de Blumemberg*; la española en *Siete hombres buenos*,

El jardín quemado y *El hombre de oro*; o lo marcial como en *Legión*) y por los golpes de estado (*Más ceniza*, *Siete hombres buenos*).

En *El jardín quemado* da la impresión de que encontramos una perfecta justificación que explica satisfactoriamente su interés por la historia reciente, por la guerra, y en concreto, por la guerra civil española y sus consecuencias. Sobre todo si tenemos en cuenta que Garay relativiza el tiempo transcurrido desde los acontecimientos (“¿y qué más da cinco minutos o cuarenta años?”) y que se revela como un personaje que sueña con la detención de la historia, con la inexistencia de ésta y de la muerte.

Pero ante el conformismo, el pancismo de todos, se yergue la mirada del joven Benet que denuncia la manipulación de la historia llevada a cabo por dictaduras de cualquier signo. Esta crítica a la reescritura totalitaria de la historia es una constante en su teatro. No podía ser de otra forma en un autor que siente la historia como compromiso y que “juega” más a juzgar el presente que el pasado: “Los personajes y hechos que construyen esta obra no son hijos de la Historia, sino de la imaginación del autor. El autor sabe que ni los hombres ni las cosas fueron así. Sabe más: que no pudieron ser así.” (*Siete hombres buenos*.)

Juan Mayorga afirma que la Historia ha sido y sigue siendo una generosa proveedora de argumentos dramáticos: “El teatro histórico casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española. Por lo que resulta una perezosa simplificación explicar su existencia entre 1939 y 1975 como una vía para eludir la censura.”²

Cree que la voluntad de memoria reaparece hoy entre los escritores jóvenes porque “para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que es la Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan del olvido. Como si —así lo creyó, entre otros, Nietzsche— un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida; antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la

² Juan Mayorga., “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 8.

razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado “tal y como fue”, es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado.”³

A diferencia de otros autores de su “generación” como Antonio Álamo, quien desaprueba la etiqueta de “teatro histórico” referida a sus obras dramáticas, Juan Mayorga acata el marbete.

Pero, en realidad, ambos dramaturgos de estilos tan distintos, no se hallan tan alejados en su idea de qué es/debe ser la Historia y el Teatro. Dice Antonio Álamo: “La Historia no es más que el conjunto de mentiras en las que se ponen de acuerdo los historiadores y el historiador se esfuerza por construir una ficción del pasado más exacta y convincente que la formulada por los colegas que le han precedido; la pretensión del dramaturgo, en cambio, es la de contar sueños que sean significativos y reveladores del alma del ser humano, pero de cualquier modo se trata de dos formas de ficción.”⁴

Por su parte, Juan Mayorga nos recuerda que “El contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística” y que “El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico.”⁵

Lo que sí parece cierto es que —al menos, hoy por hoy— Juan Mayorga no elude la reflexión profunda sobre las funciones del teatro histórico como teatro político (Incluso hay quien —como Ignacio Amestoy— se atreve a definir *Cartas de amor a Stalin* como teatro documento) mientras que Antonio Álamo prefiere hablar, en todo caso, de teatro científico o teatro metateatral.

Mayorga afirma que el teatro histórico es siempre un teatro político pues abre la escena a un pasado y no a otro, se sitúa en una perspectiva y no en otra, interviene en la actualidad y empuja en una dirección de futuro. Diferencia entre varias funciones de éste: Teatro consolador: el que presenta un pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Es un teatro útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea de progreso.

³ Juan Mayorga, *op. cit.*, p. 9.

⁴ A. Álamo, “Zapatero a tus zapatos”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 14.

⁵ Juan Mayorga, *op. cit.*, p. 10.

Nos enseña que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Teatro del disgusto: el que presenta un pasado como nuestro paraíso perdido. Teatro estupefaciente: el que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad. Teatro narcisista: el que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. Teatro crítico: el que hace visible una herida del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. ("Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie."⁶). Teatro de información o teatro documental: el que presume de estar más allá de todos esos intereses, un teatro que reclama ser espejo de la Historia. El dramaturgo de este teatro se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. Sin embargo, olvida que el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial y que no deja de estar animado por un interés actual.

Piensa Mayorga que la obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia y opta por un teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente en la convicción de que el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro. Piensa que el mejor teatro histórico es el que abre el pasado, pues lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina el pasado o si la desestabiliza, si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis, si se adhiere al prejuicio o lo desmonta, si recoge la perspectiva hegemónica u otra desde la que se hace visible lo hasta ahora olvidado. Y, sobre todo, apuesta por un teatro ético, un teatro en el que el aspecto moral es más importante que el aspecto técnico, pues aunque el dramaturgo no tenga por qué someterse a la ley de las pruebas documentales, sí le cabe la responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente, ya que 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.

Esto no significa que se haya perdido el miedo a la Historia, el

⁶ Juan Mayorga, "Cultura global y barbarie global", *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 61.

miedo a los espejos, como dice Amestoy (“Tenemos miedo a la historia, tenemos miedo a nuestra propia historia; no queremos mirarnos al espejo. Ni al espejo de la historia; ni —mucho menos— al espejo del teatro, si en ese teatro está nuestra historia.”⁷) y como se deduce del símbolo “espejo” que cruza la obra de Juan Mayorga poniendo en evidencia la relación de amor-odio de sus protagonistas con dicho elemento.

Dos obras de Juan Mayorga finalizan con el símbolo del espejo: *Más ceniza* (“Regine, en pie, mira dentro del espejo”) y el *El Crack* (“El Crack se retuerce de dolor, ante el espejo.”). En otras dos podemos encontrar, también al final de los textos, el agua como sustituto de este símbolo y, sobre todo, como metáfora de la verdad. Me refiero a *La piel* (“Pero tienen miedo cuando van a lanzarse al agua”) y a *El jardín quemado* (“El hombre estatua no se mueve” —no olvidemos que, precisamente, “La estatua representa a un hombre a punto de lanzarse al mar”. Se trata del desertor del psiquiátrico-prisión de *El jardín quemado* que se gana la vida como hombre estatua en el puerto huyendo de aquel sitio donde “la verdad se esconde bajo la ceniza”).

En *Cartas de amor a Stalin* Bulgáкова representa el espejo donde Bulgákov no desea realmente asomarse y en *El traductor de Blumemberg*, Blumemberg afirma en un arrebatado, “A mí podés mirarme a los ojos”, deseando, quizás, limpiar su conciencia y su alma. En *El Gordo y el Flaco* dice el Gordo: “Deberíamos mirarnos al espejo más a menudo.” y más adelante: “¿Para qué una báscula cuando se tiene un buen espejo?”.

Pero los espejos, siempre incómodos, como se deduce de *Más ceniza*, con frecuencia están ausentes o rotos: “MUJER: Por eso no tenemos espejos (Silencio). Porque no te atreves a mirarte a los ojos.” Y es curioso, se lo dice a su marido, que no es otro que Abel, el personaje obsesionado por la mentira.

La duda sobre la posibilidad de acercarse a la verdad que mantienen todos los personajes de Mayorga, quizás ninguno de ellos la exprese tan nítidamente como Garay en *El jardín quemado*: “¿La verdad? ¿Ha llegado usted nada menos que a la

⁷ Ignacio Amestoy, “De la “historia oficial a la historia real””, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 18.

verdad?” Y, al contrario, tal vez pocos personajes de su mundo imaginario estén tan bien orientados hacia ella como la silenciosa Regine de *Más ceniza*, que se atreve a mirar dentro de la historia.

Precisamente, de “espejos contrapuestos” califica Ernesto Caballero a la Historia y al Teatro: “... la relación entre estas dos hermanas parecía la propia de dos siamesas fatalmente unidas. Y es que, claro, hasta la etimología nos señala esta concomitancia: la palabra historia hunde sus raíces indoeuropeas en el sentido de haber visto algo, en tanto que la palabra teatro designaba en sus orígenes el lugar para la observación.”⁸

Pero Ernesto Caballero no se queda ahí, sino que pone en duda esa mayor capacidad del dramaturgo para filosofar (se supone que el historiador está demasiado apegado a la comprobación verídica y documental de los hechos), subrayando, por último, la imposibilidad del discurso objetivo del historiador.

Arte e Historia, pienso, comparten similar función: la de hacer pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante, siempre con el fin de despertar el pensamiento y provocar la reflexión. La misión del historiador y la del dramaturgo serían equivalentes.

Pero Arte e Historia se diferencian en la forma de concebir los tres elementos esenciales que conforman la Historia, a saber: por un lado, los hechos (la historia como realidad) y, por otro, las indagaciones sobre estos y los relatos históricos (la historia como conocimiento).

Sin necesidad de confundir Historia y Teatro histórico es un hecho indiscutible que en la producción dramática de Juan Mayorga subyace un concepto de Historia fuertemente desarrollado (no olvidemos que su tesis doctoral versó sobre *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*).

Como se desprende del título de su artículo “El dramaturgo como historiador” su idea de que “el pasado lo estamos haciendo a cada momento”, de que “el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro” y de que “el mejor teatro histórico abre el pasado”, conecta con la siguiente idea de Carr: “Mi primera contestación a la pregunta de qué es la historia será pues la

⁸ E. Caballero, “Espejos contrapuestos”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 21.

siguiente: un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado.”⁹

Al hablar de Historia es necesario tener en cuenta ambas dimensiones (pasado y presente), pues como ciencia social en la que inevitablemente se dan los planos de la realidad y el conocimiento, la historia está sujeta a controversia (prueba de ello es la falta de consenso en la mayoría de las cuestiones históricas) y siempre depende de la concepción de lo real y de la teoría del conocimiento de la que se esté partiendo e, incluso más allá, de la relación indubitable entre ambas concepciones.

La primera postura teórica con que nos podemos encontrar es aquella que afirma que existe una realidad fija e inamovible; que lo importante son los hechos. Se concibe el relato histórico como coherente y sólido, lineal y cerrado: no caben valoraciones, no caben interpretaciones, sólo existe lo que está. Desde esta posición positivista sólo existe una historia universal.

No obstante, existen serias dudas que ponen en entredicho el hecho de que la historia sea un conocimiento tan acabado, una disciplina tan objetiva: aunque normalmente se esté de acuerdo con los datos (al menos con los más relevantes) la interpretación que de ellos se hace puede ser tan diferente que puede convertirse, incluso, en contradictoria; lo que nos lleva a dudar de la posibilidad de una única lectura. Y pone en evidencia que quizás sea falso que exista una realidad susceptible de ser descrita asépticamente.

De igual manera, la selección de contenidos históricos hace reaparecer el problema de la objetividad: desde el principio, ya antes de iniciar la indagación sobre tal o cual aspecto, se está inevitablemente valorando, aunque sea inconscientemente.

Se hace necesaria, por tanto, una postura teórica alternativa que conciba la existencia de la realidad histórica desde la perspectiva en que nosotros la vemos: “La historia es el pensamiento contemporáneo proyectado sobre el pasado.”¹⁰ Esta parece ser la posición de Mayorga: “El llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca

⁹ R. Carr, *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 40.

¹⁰ A. Schaff, *Historia y verdad*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 126.

de la época que representa. El teatro histórico dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena.”¹¹

En consecuencia, aunque el historiador se acerque a la historia intentando no manipular los datos existentes (teniendo presente la ética profesional), es consciente de que la indagación que va a realizar será muy personal y de que el relato a ofrecer será no más (ni menos) que una interpretación posible entre tantas.

El historiador debe crear su propio punto de vista y ofertar sus explicaciones en torno a las cuestiones históricas sin remitirse a narrarlas: se encuentra en trance continuo de amoldar sus hechos a su interpretación y ésta a aquellos. Es imposible dar la primacía a uno u otro término.

El que el historiador se vea obligado a construir el conocimiento histórico hace comprensible el hecho de que la historia se reescriba continuamente e implica una concepción del conocimiento histórico eminentemente comprensiva o explicativa: el qué ocurrió se convierte sólo en el punto de partida, centrándose el estudio en aspectos más amplios y explicativos como pueden ser el por qué ocurrió, cómo o qué significó y/o significa.

Siguiendo la idea de Pierre Vilar¹² de que el oficio de historiador ha de tener por misión el “poner de manifiesto los mecanismos que unen el acontecimiento con la dinámica de las estructuras”, podemos plantear cómo para Juan Mayorga parece inconcebible ningún tipo de manifestación social al margen de las referencias al Estado: no se trata tanto de ver la relación problemática social-sociedad, como de centrarse en la relación vida social-estado, que es mucho más concreta.

Sea el estudio del hombre en sociedad, sea el estudio de la sociedad formada por hombres, lo cierto es que la historia ha de ocuparse de ambos, pues el desarrollo del uno y la otra corren siempre unidos y se condicionan mutuamente. Además, la historia no puede olvidar los hechos y ya se trate de acontecimientos a corto plazo, de hechos de masas coyunturales o de hechos

¹¹ Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 9.

¹² Citado por P. Pages, *Introducción a la historia*, Barcelona, Barcanova, 1983, p. 19.

institucionales (estructurales) a largo plazo, igualmente podremos y tendremos que recurrir para estudiarlos tanto al comportamiento de los individuos como a la acción de las fuerzas sociales. La historia no puede consistir sólo en la narración de biografías de héroes o rebeldes, pero tampoco creo en una historia excesivamente estructurada en la que la cosificación no deje cabida al individuo.

La idea de defender la historia como disciplina total, postura contraria a la de historia universal, parte, por tanto, de una concepción del conocimiento histórico no como algo lineal y cerrado que, por ende, puede materializarse en relatos coherentes y sólidos, permanentes e inmutables. El conocimiento histórico se concibe como algo relativo y abierto que requiere de interpretaciones en las que a veces cabe la contradicción y que están muy determinadas por el tiempo en que han sido formuladas.

Como los relatos en la historia total, las obras de Mayorga son no lineales: para comprender los hechos históricos no existe una única causa, sino varias; las causas a la vez son también los efectos; tenemos nosotros que dilucidar la importancia de las causas / efectos y ver cuales son más específicos, más precisos, cuales más oportunos,... Tenemos que interpretar. El conocimiento histórico siempre es una respuesta a una necesidad determinada, siempre está comprometido. El historiador es parte de la historia. Su posición en el desfile determina su punto de vista sobre el pasado.

Y no podemos olvidar que entre las funciones de la historia destaca la de guiar la vida social, ya que somos seres que no vivimos hacia el pasado, sino hacia el futuro. Pero en la historia (ciencia del pasado) podemos encontrar “las claves” para dirigir nuestra existencia ordenadamente. Podemos, sin miedo a los tópicos, buscar en el pasado para entender el presente. Según Luis Araújo, “Los tópicos lo son porque son verdad”. En su idea de que se aprende del pasado para no cometer de nuevo los viejos errores, se interroga: “¿No es significativa nuestra expresión coloquial ‘la historia de siempre’?”¹³

¹³ L. Araújo, “La historia de siempre”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 19.

La historia, si nos permite comprender y propicia nuestra reflexión, se convierte en un buen instrumento para actuar. Tal vez en esto no se distinga la historia de otras ciencias sociales como la sociología, pero el aporte de la historia es fundamental, pues trabaja con un material singular, el tiempo histórico, en el que podemos hallar muchas de las respuestas a nuestros interrogantes.

En el pasado podemos encontrar elementos de juicio para valorar nuestro presente y analizarlo y, aunque no hacer previsiones de futuro, sí nos permite replantearnos lo que deseamos y en qué dirección nos gustaría continuar o qué cambio dar a nuestro camino.

Quizá el hecho que Le Goff¹⁴ apunta, “no hay historia sin erudición”, convierte el conocimiento histórico en una herramienta enormemente rica que nos sirve para contrastarla con nuestra experiencia, ofertándonos soluciones que por nosotros mismos, sin la ejemplificación del hecho histórico, hubiésemos tardado en descubrir.

También es en el pasado donde podemos encontrar nuestra identidad más enraizada. El pasado “legítima” nuestra posición en el mundo, crea la “conciencia histórica”. Y, consciente de ello, nuestra literatura dramática siempre ha tenido la firme voluntad de poner el pasado en escena: “Lope y Calderón participaron en la configuración de nuestra memoria colectiva, como mucho después lo hicieron Valle y Lorca.”¹⁵

La relación Memoria-Historia resulta ineludible en la obra de Mayorga que cree, como José Monleón, que la historia se lee siempre, consciente o inconscientemente (“La historia es siempre una lectura de la historia.”)¹⁶

Sobre la ilusoria objetividad del recuerdo encontramos diversas citas en las obras de Mayorga. En ellas late el miedo al debilitamiento de la memoria porque se piensa que es el sustento

¹⁴ J. Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹⁵ Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 8.

¹⁶ J. Monleón, “La puñalá”, de Antonio Onetti, en Bucarest: Jean Dusaussay y Antonio Onetti”, *Primer Acto*, n.º 254, III/1994, p. 5.

del sentimiento y, sobre todo, porque sin memoria no somos nada, porque en ella radica nuestra identidad.

Parece claro, pues, que para Mayorga es necesario ejercitar la memoria y preservarla. Quizás por eso escriba. ("Escribir es secuestrar un acto de memoria en un papel.")¹⁷

■ 2. IDENTIDAD PERSONAL

En un intento de sintetizar, podríamos establecer tres niveles diferentes de actuación del problema de la identidad en la obra de Mayorga:

- a. Las reflexiones explícitas o interrogantes básicas, punto de partida del tema.
- b. Los casos de suplantación de personalidad.
- c. La propia estructura contaminada por el problema de la identidad.

a. En el primer nivel baste destacar el temor por la propia identidad, la interrogante básica y eterna, quiénes somos y adónde vamos.

b. Los casos de suplantación de personalidad son casi innumerables en la obra del autor: En *Cartas de amor a Stalin*, Bulgáкова representa a Stalin; en *Más ceniza* José se convierte en su suegro y Hombre en Regine, su esposa; en *Siete hombres buenos* vemos fantasmas que juegan a ser los ministros de España desde México; en *El jardín quemado* incluso en el archivo figuran los personajes con nombres cambiados; en *El Gordo y el Flaco* suena un falso Tarzán y los protagonistas, que van disfrazados, se consideran auténticos, no desean ser impostores; en *El traductor de Blumemberg*, Blumemberg es Jules Violet, Bernstein e incluso vampiriza a su único interlocutor, Calderón, que a su vez lucha por reafirmar su identidad; ¿quién es Blumemberg, es el médico Bernstein o el propio mentor de Hitler?; etc.

¹⁷ C. Rodríguez, "Rotos: las heridas del tiempo" en Fernández, J. R. (ed.), *Teatro del astillero A. C.*, 1998, p. 53.

Por si fuera poco el lío, también en *El traductor de Blumemberg* la falsa ceguera del protagonista y la referencia de Calderón (“Ayudé a subir a una cieguita... Parecía auténtica”) hilvanan el complicado tema de la identidad con otro de los motivos constantes de Mayorga: la ceguera. Y, de igual manera, en *El Gordo y el Flaco* se mezcla el principio de la identidad con el tema de la presidencia y con el de los grandes caciques de la historia: “Usarán a su doble. Todos los presidentes tienen un doble. Hitler, por ejemplo, y Franco. También Ronnie.”

El concepto de los dobles está a su vez relacionado con el concepto de la pareja. Dice el Gordo: “Somos... Una dualidad... No, una dualidad no, una dicotomía... Una bisección... Una pluralidad...” Como lo son también Jorge y Luis en *BRGS*; Jacqueline y Onnasis en *El sueño de Ginebra*; Bulgákov y Stalin o Bulgákov y Bulgáкова en *Cartas de amor a Stalin*; la Mayor y la Menor en *La piel*; El Ciego y el Niño en *Amarillo*; las tres parejas de *Más ceniza*; o, incluso, los tríos como el Mayor, el Mediano, el Menor en *El hombre de oro*. No olvidemos las palabras de el Gordo, que añade: “en *El Gordo y el Flaco* lo importante, lo único importante es la Y GRIEGA.”

Incluso, la sexualidad, con frecuencia, resulta dudosa y controvertida como también se deduce de un alto número de obras como *El Gordo y el Flaco*, *Cartas de amor a Stalin*, *Más ceniza*, *El Traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra* o *La piel*.

c. Tal despliegue no puede dejar indemne a la estructura, claro está. Y, así, nos encontramos elementos como los siguientes:

- c.1. En la obrita *BRGS*, la ausencia de vocales en el título adelanta a un Borges biseccionado en los dos personajes del drama: Jorge y Luis.
- c.2. *Más ceniza*, *El hombre de oro*, *La piel*, recurren a los nombres genéricos.
- c.3. Todos son personajes muy locuaces y autoanalíticos, con capacidad o, al menos, verbo para autodefinirse, justificarse, etc. Viven “como si” no existiesen los demás y sin embargo están inevitablemente sujetos al resto de las

existencias.

- c.4. Los personajes más “fuertes” están ausentes: Max en *Más ceniza*; Stalin o Zamiatin en *Cartas de amor a Stalin*; Spinotza en *El traductor de Blumemberg*; Franco o Zambrano en *Siete hombres buenos*; Borges o el bibliotecario en *BRGS*; etc. Y también los soldados y perros que tiran de las correas en *Legión*; el hombre en *La piel*; la mujer en *El hombre de oro* o *Amarillo*.

La identidad de la mujer está más pulverizada que la del hombre y al mismo tiempo, quizás, más entera. De ahí su específico tratamiento.

Negros y gitanos sólo se mencionan, como de soslayo. Los perros y las ratas tienen igual o mayor presencia que ellos.

- c.5. Los personajes están vinculados a los conceptos de tiempo y espacio del momento del espectáculo: comienzan y acaban como ideas en el escenario, no se decantan nunca por rasgos únicos ni heroicos, no se concretan en términos de una realidad social, política o histórica precisa, no hay protagonista ni antagonista exclusivo.

- c.6. Se recurre también a arquetipos complejos y diversos y al tiempo que se arroja información sobre los personajes contruidos sobre ellos, también se niega. Así, por ejemplo, en *El sueño de Ginebra* la protagonista es la Ginebra mítica y no lo es, es Jacquelin Kennedy y no. La pieza funde con vena onírica realidad y deseo, mito y leyenda, el asesinato del marido de Jacqueline Kennedy en una suerte de pesadilla y su relación con Aristóteles Onassis, en un sombrío y sangrante Camelot.

En *El jardín quemado* para la construcción del hombre-estatua lo mismo se parte de la Sirenita que del mito de Don Juan.

- c.7. En definitiva, para Juan Mayorga el proceso de la obra ha de ser el de cómo un personaje por fin se manifiesta pese a sí mismo. Piensa que lo fundamental del teatro es el personaje y que un gran personaje es aquel que incluso si se muere no puedes dejar de mirar, que no es bueno ni malo, sino todo lo contrario; en algún sentido es demoníaco, es contradictorio, también es angélico, está en

permanente proceso de juicio.

■ 3. LENGUAJE, INTERPRETACIÓN, AMBIENTACIÓN

Otros rasgos estructurales relacionados con el problema de la identidad así como con la fragmentación de la memoria y de la historia son el lenguaje, el tipo de representación y el ambiente (espacial y sonoro especialmente), es decir, los tres elementos tradicionales de la puesta en escena.

Los dramas de Mayorga se sitúan entre la temática monológica y la enunciación dialógica, a lo Chéjov, sin comportar una violentación de la forma dramática y de suerte que la vida activa del presente cede su lugar a la de la ensoñación, ya sea en el recuerdo o en la utopía. La forma de expresión interpersonal propia del teatro se convierte en recipiente de reflexiones monologales.

Como en los dramas de Chéjov muchos de los personajes de Mayorga viven bajo el signo de la renuncia (al presente, a la comunicación, a la dicha que puede derivarse del encuentro con los demás); resignación que supone un punto intermedio entre la melancolía y la ironía ya que los individuos se ven aislados por el peso del pasado y la insatisfacción con que viven el presente.

En *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, el Músico no habla nunca aunque ella le dirige la palabra durante todo el drama. Se trata, pues, de un monólogo y, en consecuencia, el verdadero drama tiene lugar en la mente de la mujer. Ella está atrapada en un paréntesis temporal, entre un pasado de logros profesionales y una vida matrimonial feliz y un futuro alegre que añora. El músico, su prisionero, está condenado a existir entre una realidad pasada y una realidad ajena que nunca va a ser.

El monólogo, por tanto, constituye el reconocimiento consciente de la construcción de su “yo”; pero carece de apoyo empírico, pues el Músico no participa en la conversación y, por tanto, se sugiere la falta de “otredad” que le daría a ella la prueba de su existencia. Es decir, que el monólogo representa el desarrollo de un drama personal y la crisis del “yo”: el Músico es objeto o títere; la viuda efectúa —como Ginebra— su propia destrucción.

También en *El sueño de Ginebra* todo el drama se agolpa en el pensamiento de la mujer que habla aparentemente sola (lo hace

con un hombre casi invisible que jamás le contesta). Se problematiza así la dinámica relación siempre compleja entre texto e imagen. La obra la componen tres monólogos-diálogos ante una sombra en que la mujer luchará por entender las intenciones de su admirador-acosador, receptor silente, sombra nunca pasiva, incitadora.

De esa manera, lo interpersonal se ve desplazado por lo íntimamente personal: los temas, con frecuencia, vienen regidos no por un suceso pretérito, sino por el pasado mismo, tal y como se recuerda y permanece activo en la intimidad de cada cual. Como en Ibsen, domina el pasado en lugar del presente. Y, como Ibsen, Mayorga lo hace sin que su diálogo pierda esencialidad y plausibilidad dramáticas.

También los diálogos paralelos, cruzados, superpuestos o solapados (simultáneos), así como la coexistencia de idiolectos y acentos diversos, subrayan y potencian los contenidos propios del texto. Normalmente se produce un claro “in crescendo” en cada obra en la utilización de este recurso. A través de los acentos identificamos a los personajes, como en *Siete hombres buenos* donde nos ayudan a entender el grado de mexicanización o integración de cada personaje.

Quizás el registro más naturalista lo encontremos en *La mala imagen*; lo que confiere a Lola y Edi una cualidad que, por lo distinta, llama la atención en el conjunto de la obra de Mayorga. Pero los coloquialismos están presentes en toda su producción. Incluso los vulgarismos. Y junto a ello, las más bellas expresiones poéticas.

Y un gran despliegue de recursos como: aliteraciones (“Ojos de topo, boca de puta, pata corta, peste de colonia de niño, todo allí, en su camita, con un agujero en la pechera.”); el uso de locuciones y refranes (“‘Sarna con gusto no pica’. Le parece una frase extrañísima.”); la creación de neologismos por unión de palabras (“dondetúnoestés”; “nosecuántos”); la intensificación innecesaria (“Pausa. Más pausa”; “Más ceniza”); la novelización en acotación (“La ventana está cerrada; la luz eléctrica, apagada. Bajo la ley de la sombra, todos los objetos carecen de forma precisa, salvo una caja.”); e, incluso, la reflexión metalingüística (“Firmaste un contrato, ¿recuerdas? Un documento. Establece la

relación entre las partes. Los derechos y obligaciones recíprocas. Atento a la letra pequeña. ¿La ves? Ahí está: la Y griega.”)

Nos encontramos, evidentemente, ante un teatro de palabra: “(Las reflexiones de ambos se solapan; hablan ensimismados, con el ritmo de la persecución del orgasmo)”. Mayorga piensa que su teatro sería distinto si no hubiese comenzado escribiendo poesía, “si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por la palabra, esa fe en el poder del lenguaje”. Dice: “Una imagen vale más que mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle-Inclán o de Baudelaire.” Por eso sorprende que Mayorga manifieste que para él el texto teatral no es literatura.

Toda esta riqueza lingüística, paradójicamente, no hace más rica la comunicación; pues —según palabras del propio autor— “con las palabras se puede hacer lo mejor y lo peor”, “se puede revelar el mundo o enmascararlo”. Como dice C. Matteini otro motivo esencial es la perversión del lenguaje.¹⁸

Los personajes esperan (junto al teléfono) reanudar conversaciones truncadas, siempre esperan la respuesta o la llamada de alguien que les confirme sus planteamientos y que dé sentido a su existencia. Estamos ante un teatro con profundas reminiscencias beckettianas, pues en él abundan las declaraciones tautológicas y absurdas. *Esperando a Godot* ocupa un lugar esencial: en *Más ceniza* la figura ausente de Max; el viaje en tren sin conductor en *El traductor de Blumemberg* (“El conductor sabe lo que hace. Suponiendo que haya conductor.”); la situación de *El Gordo y el Flaco*: “Tú siempre estás aquí. Siempre estamos los dos. Aquí.”

Nos encontramos ante un teatro que recuerda, también, al de Valle-Inclán. Y no sólo por el nombre de Max en *Más ceniza*, el simbolismo de *La piel*, el ventanuco de *Siete hombres buenos*, o la situación dramática equivalente entre *Luces de bohemia* y *Cartas de amor a Stalin* en lo referente a la pareja, a la pobreza, al arte, al poder, a la Nación, al sentimiento elegíaco y satírico... Tampoco por la obsesión por la ceguera, lo marcial, los golpes de Estado, los juegos de luces y sombras... sino que se trata de un

¹⁸ C. Matteini, “Los motivos de Juan Mayorga”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 52.

teatro valleinclanesco, sobre todo, por su riqueza lingüística y por sus presupuestos de representación.

Las acotaciones de Juan Mayorga recuerdan inevitablemente al mejor Valle-Inclán que fue capaz de hacer un arte de un impedimento. Son acotaciones que encajan mejor con el concepto tradicional de prosa narrativa que con la idea tradicional de acotación teatral.

Seis recursos básicos utiliza con frecuencia en la composición de las acotaciones; dejando claro, a mi juicio, la diferencia entre lo dramático y lo escénico y marcando la distancia con lo representado. Me refiero a:

1. El uso del tiempo y el modo verbal: La acotación en pasado: “CALDERÓN: (Quien se agachó y cogió la pierna derecha de Blumemberg, que éste estira.)”; o en presente durativo: “Se vive en el lugar en que transcurrieron las escenas segunda y cuarta.”; o en imperativo atenuado, contractual, personalizado, consciente —quizás— de que en teatro, por definición, el modo fundamental, básico, ineludible, no es otro que el imperativo, pues como dice Anne Ubersfeld “el discurso teatral no es declarativo o informativo, es conativo (con predominio de lo que Jakobson llama la función conativa); su modo es el imperativo.”¹⁹ Dice Mayorga: “Me son imprescindibles: las cañerías, los tubos fluorescentes, la mesa grande...”
2. El uso de la exclamación, que dota de coloración emotiva lo presumiblemente aséptico; y, por extensión, la tendencia a hablar del sentimiento interno del personaje: “—la cama, ése sí que es su espacio natural, allí está como pez en el agua—”; “(Desearía ver lo que las cajas contienen. Pero vence la tentación de abrirlas.)”
3. La recreación literaria de los conceptos teatrales “pausa” o “silencio”, donde alcanza cotas poéticas como: “(La mujer espera réplica de las sombras. Las sombras contestan con un enorme silencio.)”

¹⁹ A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Universidad de Murcia- Ediciones Cátedra, 1989, p. 180.

-
4. El uso de la interrogación, quizás el recurso más constante. Con él obliga a la libertad de decisión en cuanto a tiempo que debe transcurrir en la representación en determinadas pausas: “¿Después de cuánto tiempo el mayor, por fin, traza una línea?”; “¿Cuánto tiempo lleva inmóvil e indeciso?”. Da posibilidad de elección entre dos o más actantes con valor similar: “El Gordo devuelve la colección de minerales a la maleta del Flaco. A éste le gustaría llevárselo todo, pero no le cabe. ¿Qué sacrificar? ¿El traje del presidiario? ¿El de marinerito?”; “De pronto hay allí, en lugar eminente, una báscula —¿de pesar niños?; ¿de pesar matanza?—.”
 5. Uso de la disyuntiva: “De día o de noche, en el puerto.”
 6. Aparición de elementos casi irrepresentables (al menos, visualmente): “El perro raspa el ventanuco.”

En cuanto a la representación, llama la atención la apuesta por la interpretación diagramática: los personajes actúan como si fueran payasos o mimos, utilizando gestos que indican antes que revelan. De hecho, la imitación de los gestos, acentos o comportamiento global de otros personajes es frecuente en todas las obras del autor y en situaciones alejadas de la naturalidad por lo mecánicas y repetitivas. (“Bulgákov no quiere seguir oyéndola. Para no oírla, escribe. Ya no la oye, aunque ella todavía mueve la boca.”)

Entre las actividades (tareas) importantes de los personajes destacan el dictado, la escritura, la traducción, la lectura, el ensayo o repaso, la recitación, la imitación y la vocalización. Observemos algunos ejemplos: “Stalin dicta; Bulgákov escribe.”; “Bulgákov escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin.”; “STALIN: (Recita)”;

“A los parásitos no les convence la posturita del Crack; la corrigen.”;

“CALDERÓN:... (imitando el acento de Blumemberg.)”;

“¿cómo que trraído? Vocalice mejor, no se le entiende.”;

“Blumemberg ensaya el caminar de ciego.”;

“BENET. (Recita, conmovido)”;

“con acento norteamericano, repasa el diálogo de la vieja película que el Gordo acaba de ver”...

Todo ello contribuye a la teatralidad de la trama, fuertemente trazada sobre el principio de iteración y sobre la idea de juego simbólico como se deduce del uso del “como si” que cruza toda su

producción: “El hombre se comporta como si viese a Regine en el colchón, pero ella está en cualquier otro lugar.”; “El Hombre se mira en el espejo como si éste no estuviera roto.”; “Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.”

En realidad, todas las tramas tienen mucho de teatro. Esta metateatralidad de los textos revela, quizás, cierta necesidad de teorizar por parte de Juan Mayorga, cuya identidad quedaría, pues, reflejada en los textos, como por ejemplo, no parece casual que Blumemberg visite Alemania y hable de Matemáticas y Filosofía. En concreto, resultan interesantes las reflexiones sobre teatro, arte, escritura y traducción que parecen revelar cierta dosis de autobiografismo. Destaca una magnífica definición de lectura (“Todos los libros que he leído son para mí el prólogo de éste.”) y su definición de traducción como acto hermeneútico (“El traductor es la forma del hombre libre.”).

Es como si Mayorga deseara enderezar su proceso de construcción dramática: miedo a la cotidianidad e irreflexión; insatisfacción constante; perfeccionismo al límite... los atributos de un verdadero experimentador que se interroga siempre y mantiene viva una actitud crítica que considera necesaria frente al mundo, frente a uno mismo y frente a la propia obra.

En la ambientación predominan los espacios indeterminados y los ruidos.

El “ruido de aviones en el cielo” irrita al mayor de *El hombre de oro* “porque el ruido quiebra su concentración”; un ruido también inquieta a la protagonista de *El sueño de Ginebra* (“La causa del ruido —¿una gotera?; ¿una corriente de aire?...—”), eso sin olvidar el ladrido de perros, que reaparece en *Siete hombres buenos* donde también se repiten otros ruidos como el de cañerías, el teléfono o la radio y donde el crescendo sonoro se hace evidente: “El perro golpea la ventana y gime.” “El perro gime.” “El perro aúlla.”. En *El traductor de Blumemberg* también el ruido va aumentando conforme la obra avanza: “los golpes se han hecho más intensos.”; “los golpes de desguace son ahora más frecuentes.”, hasta que la voz de Blumemberg y el tecleo se van fundiendo y convirtiendo “en el sonido de un tren que avanza” y se “habla al ritmo de la persecución del orgasmo.”

Otro elemento que requiere de una puesta en escena precisa y ajustada es la iluminación: la importancia del color (*Amarillo*) y sobre todo del claro-oscuro (“En el mismo oscuro”. “Luz”). En *Más ceniza* las tres parejas de condición social dispar comparten un mismo espacio simbólico (cuchitril, palacio, casa de militar) en el que los elementos escenotécnicos básicos (espejos, fotos, zapatos, ropa,...) van a ser los mismos para todos. En *El sueño de Ginebra* “el lugar es un gran volumen lleno de sombras, cuya entrada también se pierde en lo oscuro” y la protagonista se interroga “¿Qué era antes este lugar? ¿un colegio?, ¿una iglesia?, ¿una cárcel?” En *El traductor de Blumemberg* Calderón expresa el espacio como contexto propio de una obra surrealista: “Ni siquiera sé dónde estamos. Mire ese paisaje. ¿La luna?”

■ 4. NEOMODERNIDAD

Todo lo expuesto hasta ahora apunta al teatro como palimpsesto, pues resultan obvias las relaciones de estos textos con otros textos, con la historia, o —incluso— con otros usos y modos culturales (el cine, la canción...).

A juicio de John P. Gabriele la dramaturgia de Juan Mayorga presenta una configuración posmoderna ya que cumple las siguientes características:

El teatro de Juan Mayorga se conforma a lo que enumera Richard Palmer como los elementos indispensables de todo teatro posmoderno: la confluencia espacio-temporal, la creación de múltiples perspectivas de conciencia, el rechazo de una trama bien construida y personajes identificables, el uso del lenguaje como medio de una exploración ontológica, y el desafío de una verdad absoluta. La dramaturgia de Mayorga se caracteriza por una sutileza poética y una confluencia de sugerencias, elipsis y analogías que resultan en un curioso experimento en lo abstracto donde lo empírico y lo fantaseado chocan para acabar en una dialéctica de raíz ontológica. Dicho de otro modo, el teatro de Mayorga es posmoderno porque desafía la autoridad de la representación artística tradicional y el poder de ciertas realidades institucionalizadas. Sus dramas se caracterizan por una textualidad y una teatralidad abiertas y más transgresoras lo cual nos sugiere que la experiencia teatral para Mayorga es un proceso de exploración. Conclusivamente, las convergencias y divergencias que caracterizan

su dramaturgia cuestionan las formas convencionales del saber y conocer y del ser y estar lo cual nos permite calificar su teatro como posmoderno, un teatro en el cual el entrecruce de textos, contextos y significados está fuera de nuestro control y quizás del control del mismo Mayorga.”²⁰

Teniendo en cuenta que, quizás, el arte teatral es la forma artística más adecuada para expresar la polifonía que se asocia con el posmodernismo, pues “el dialogismo afecta no sólo a tal o cual forma de teatro sino al género dramático en su totalidad: es constitutivo del diálogo de teatro”,²¹ observamos cómo en la obra de Mayorga, en consonancia con el arte posmoderno, lo evidente, lo documentable y lo obvio pierden valor; mientras que lo subjetivo, lo subconsciente y lo conjetural ocupan un puesto más céntrico. Se trata más bien de una realidad sentida o intuita que de una realidad experimentada o vivida.

Mayorga rechaza en parte la posibilidad de construir una cosmovisión coherente porque con frecuencia niega o rompe las expectativas y porque crea obras que tienen un comienzo, un medio y un fin cuestionables. La iteración condiciona toda la representación. Así, en *Más ceniza* el mismo vestido y los mismos zapatos o el reloj que sólo avanza cuando habla el hombre; en *El hombre de oro*, no sólo el prólogo, sino también el epílogo precede al resto del texto; y en *El traductor de Blumemberg* en varias ocasiones se nos remite a otro lugar de la obra, subrayando la noción de circularidad y desterrando la linealidad de texto: “En el tren, como al final de la tercera escena.”; “Se vive en el lugar en que transcurrieron las escenas segunda y cuarta”; “Aquel lugar de Berlín.”

Y, sin embargo, la estructura de muchas de las obras de Mayorga tiende en no pocos elementos al clasicismo:

- *El sueño de Ginebra* y *El jardín quemado* utilizan la organización en cinco partes.
- La concepción tripartita está también presente en *El sueño de Ginebra*, pues dos de sus cinco escenas (la segunda y la

²⁰ J. P. Gabriele, “El teatro como palimpsesto: la configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga.” *ALPHA* 15, 1999, pp. 141-142.

²¹ Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 203-204

cuarta, precisamente, creando una perfecta simetría) sólo contienen una acotación que marca la acción externa (el ruido) frente a la verdadera acción (interna, el monólogo) presente en las escenas 1, 3 y 5.

- Se trata claramente de un teatro de texto, estático, donde la acción queda fuera y la palabra invade toda la escena y donde el lenguaje adquiere un gran valor preformativo.
- La concepción bipartita se configura con un recurso muy tradicional en *Siete hombres buenos*, pues finaliza su primera parte con sonido telefónico y empieza la segunda parte en suspenso.
- Con frecuencia también son sólo dos los personajes del drama y, cuando no, básicamente los diálogos sí que se ajustan a esta concepción bimembre, siendo la pareja uno de los temas fundamentales, como ya hemos visto.

Cuando no es la pareja, es la composición en tres personajes básicos (Mayor, Mediano, Menor, como en *El hombre de oro*), número de la espiritualidad. O, incluso, en siete (*Siete hombres buenos*), número tradicionalmente mágico como suma de la materialidad (cuatro) más la espiritualidad (tres). El uso de “siete” se aplica también a la estructura en escenas: *El jardín quemado* se compone, en realidad, de prólogo más cinco partes más epílogo.

Esta tendencia al clasicismo queda tal vez justificada porque la posmodernidad no llega a desvincularse íntegramente del sistema clásico porque sin él no hubiera existido, a pesar de su actitud irónica y distanciadora. Pero, en realidad, pienso que la obra de Mayorga se sitúa, probablemente, más allá del postmodernismo pues se aparta progresivamente de los tres rasgos generales más destacados de la configuración posmoderna: la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal. Según G. Navajas,²² la estética neomoderna no rechaza o descalifica los supuestos posmodernos, pero no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al “impasse” de la irresolución. En otras palabras,

²² G. Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, S. L., 1996.

reconsidera los principios de la posmodernidad y abre nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos.

■ TEXTOS TEATRALES DE JUAN MAYORGA (EDICIONES EN ESPAÑOL)

“Siete hombres buenos”, *Marqués de Bradomín 1989*, Madrid, Instituto de la Juventud, 1990, pp. 97-185.

“Más ceniza”, *Primer Acto* n.º 249, pp. 49-87.

“Más ceniza”, *Calderón de la Barca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 7-72.

Más ceniza, Madrid, Visor, 1996.

“El traductor de Blumemberg”, *Nuevo Teatro Español* n.º 14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 25-84.

“Concierto fatal de la viuda Kolakowski”, *Monólogos I*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994, pp. 99-113.

“El hombre de oro”, *Gestos*, n.º 24, pp. 153-163.

“El hombre de oro”, *Ventolera-Rotos*, Madrid, Teatro del Astillero, 1998, pp. 61-72.

“El sueño de Ginebra”, *Panorámica del teatro español actual*, de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 95-114.

“El sueño de Ginebra”, *Monólogos de dos Continentes*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 225-249.

“El jardín quemado”, *Escena*, n.º 43, pp. 43-58.

“La mala imagen”, *Estreno*, vol XXVI, n.º 2, pp. 15-18.

“La mala imagen”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 11-27.

“Legión”, *Ventolera — Rotos*, Madrid, Teatro del Astillero, 1998, pp. 41-49.

“Legión”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 47-57.

“Amarillo”, *Estreno*, vol XXVI n.º 2, p. 20.

“Amarillo”, *Oscuridad*, Madrid, Teatro del Astillero, 2001, pp. 89-93.

“Amarillo”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 29-31.

“El Crack”, *Al borde del área*, Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1998, pp. 81-88.

“Cartas de amor a Stalin”, *Primer Acto*, n.º 280, pp. 65-88.

“Cartas de amor a Stalin”, *Signa*, n.º 9, pp. 211-255.

Cartas de amor a Stalin, Madrid, SGAE, 2000.

“La mujer de mi vida”, *Escena*, n.º 64, Sopa de radio, p. XV.

“BRGS”, *Estreno*, vol XXVI, n.º 2, p. 19.

“BRGS”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 33-37.

“La mano izquierda”, *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Ñaque, 2001, pp. 80-

87.

“Una carta de Sarajevo”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 39-45.