

INTRODUCCIÓN A *MÁS CENIZA*, DE JUAN MAYORGA

JAVIER HUERTA CALVO

Instituto del Teatro de Madrid (UCM)

«¿QUÉ SOY YO? Nada más que el humilde cronista que refiere sus triunfos; el bailarín que se inclina delante de ti, cuando tú, con una ligereza encantadora, te elevas en medio de la danza; la rama sobre la cual reposas unos instantes cuando te sientes cansada de volar; la voz de bajo que se somete al entusiasmo soñador de tu voz de soprano, para exaltarla todavía más. Sí, ¿qué soy? La gravedad terrestre que te ata al suelo. Soy cuerpo, masa, lodo, polvo y ceniza. Pero tú, Cordelia mía, eres alma y espíritu»¹.

Quien habla es Juan, *alter ego* de Sören Kierkegaard, que no encontró mejor modo de definirse que, recurriendo al símbolo cristiano por excelencia de la ascesis y la renuncia al mundo: la ceniza. Tal vez en esta frase del *Diario de un seductor* se encuentre la clave que permita justificar el título de esta obra, la primera que estrenó Juan Mayorga, justamente hace veinte años². ¿Y a cuento de qué viene Kierkegaard en esta magistral pieza que ahora reeditamos? Ya casi mediada la obra, Darío, su personaje tal vez más atractivo, afirma:

«Desde hoy, te llamas Regine», y sacó un pasaporte con tu nombre, sin foto, «Aquí vamos a pegar tu foto», y empezó a contarme cosas sobre Regine Olsen, sobre *su* Regine Olsen, las iba inventando sobre la marcha: a qué colegio fue, en qué trabajaba su padre, por qué vino

¹ Sören Kierkegaard, *Diario de un seductor*, trad. D. Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2008.

² El estreno fue el 20 de Mayo de 1994 en la Sala Cuarta Pared, con dirección de Adolfo Simón. El 26 de noviembre de 1997 se representó en la Casa del Teatro de Valera (Venezuela), por el TNJ-Núcleo Valera, con dirección de Javier Yagüe. El 9 de marzo de 1994 se hizo una lectura dramatizada en la Sala Manuel de Falla, de la S.G.A.E. (Madrid), con dirección de Guillermo Heras. Hay una traducción al italiano de Federica Frasca: *Altra cenere* (edición bilingüe), Alinea Editrice, Florencia 2004.

a este país. En un rato, Max inventó a Regine Olsen una vida. Qué poco debe de ser la vida, cuando la podemos inventar.

Este Max, personaje ausente en escena pero decisivo en cuanto instigador del golpe de estado –núcleo de la acción de *Más ceniza*–, es quien inventa a Regine Olsen, el nombre de la que fuera prometida del filósofo danés; sólo prometida, pues finalmente Kierkegaard renunció a casarse con ella al considerar que el matrimonio ponía en riesgo su carrera filosófica y teológica. De la traumática experiencia dejó testimonio en sus más importantes escritos posteriores, como *Temor y temblor* y, sobre todo, en esta reinterpretación suya del mito de Don Juan, una ficción en la que invierte el sentido de la verdadera historia, pues que el rechazado será él y no Cordelia, la mujer amada. Sin duda, un buen ejercicio dramático del autor de *El concepto de la angustia*, que, asumiendo la personalidad del famoso libertino, hacía posible en la ficción lo que fue imposible en la realidad. Un caso, en fin, de suplantación de la personalidad, motivo tan recurrente en la narrativa moderna –Dostoyevski, Stevenson, Borges– y también en el teatro de Mayorga: Bulgákova-Stalin (*Cartas de amor a Stalin*), *El Gordo y el Flaco* [Barrera Benítez 2001: 83-84].

En el teatro del Siglo de Oro y, en particular, en el de Calderón pudiera encontrarse un antecedente más para este juego de personalidades dobles o escindidas, como sucede sin ir más lejos en *La vida es sueño* con el hombre-fiera que es Segismundo y la mujer-hombre que es Rosaura. No ha de extrañarnos esto, habida cuenta del calderonismo sin reservas que profesa nuestro autor, a quien repetidas veces hemos oído decir que «la vanguardia es Calderón»³. Y calderoniano es, asimismo, el *topos* del *theatrum mundi* que atraviesa la trama de *Más ceniza*, cuyo personaje más fascinante, Darío, es actor, «el mejor actor del mundo», como le dice a su mujer-sirena, en realidad él mismo. Es actor que ejerce el transformismo en un cabaret a las órdenes de Max, su jefe, que terminará pidiéndole interprete otro y más complicado papel: hacerse pasar por la kierkegaardiana Regine Olsen, un invento

³ Así, por caso, en el Seminario que, en torno a su obra, tuvo lugar en la Fundación Ortega-Marañón los días 22 a 24 de mayo de 2013.

de los militares golpistas para acercarla al entorno de Sara, la esposa del presidente, contra el que preparan un atentado.

Y es también actor Abel, el presidente, obsesionado desde niño con la mentira: «Mi padre me tenía dicho que, aunque te raspes la lengua con estropajo, la mentira, su olor, no hay perfume que lo arranque». Él quiere transmitirle ese mismo valor a su hijo, aunque su mujer le advierte de que hay muchas formas de mentir; por ejemplo, mentir en política utilizando la televisión:

SARA. Pero no se miente sólo con la lengua. También se miente con las manos, con el cuerpo. Sobre todo con el cuerpo se miente. Tú en televisión...

ABEL. ¿Qué pasó en televisión?

SARA. Había mentiras antes de que hubiese palabras.

ABEL. ¿Qué pasó en televisión? ¿Hice algo que no te gustó? ¿Qué pasó en...?

El político Abel actúa en todas partes: en la televisión pero también en la cama, que él utiliza como un espectáculo, tal como le reprocha Sara, su mujer: «Incluso en la cama actúas como si te mirase mucha gente». La mentira lo domina todo. Ninguno escapa a su poder. La sociedad parece dominada por una gran mentira general de la que nadie se salva, ni siquiera la propia Sara, de modo que el propio Abel la relaciona con el mundo del teatro:

ABEL. Déjalo ya, basta de teatro, deja de amontonar mentiras. En todos estos años, ¿me has dicho una palabra que no sea mentira?

La tercera pareja de la obra aparece también condicionada por las mentiras. José, el militar golpista, le reprocha a María haber hecho de él otra persona: «me has arrancado el rostro para ponerme otro» ¿Qué hiciste con mi rostro?, ¿en qué cajón lo guardaste? ¿Lo quemaste?»:

Al saltar de aquel avión en llamas, supe que tendría que mentir. Pero no sabía que duraría tanto. En cuanto puse pie en tierra, empecé a mentir, y no he parado de hacerlo. He olvidado quién soy. Así trabaja la mentira, te va quitando trozos y lo que te pone en su

lugar encaja mal, se descompone tan rápido que sólo puedes compensarlo con más y más mentiras. Hasta que un día ya no sabes quién eres.

De este modo, el sexteto de personajes, dominados por la culpa y la mentira, actúa bajo los designios del personaje ausente, Max, auténtico demiurgo de la acción, en una disposición que podría sintetizarse en el esquema siguiente:

Instigador oculto y ausente	[Max]	
Ejecutores	Darío José	Regine María
Víctima	Abel	Sara

El planteamiento es puramente trágico, en cuanto lo que se debate a un nivel ideológico más profundo es el conflicto entre libre albedrío y destino –de nuevo Calderón–, en otras palabras, del propio Mayorga, «concretar el hecho de que nuestras vidas están intervenidas por fuerzas exteriores, que la libertad es hasta cierto punto un sueño o que al menos nuestras vidas están enormemente condicionadas por factores o, incluso, por personas lejos de la realidad inmediata, que están tomando decisiones que afectan decisivamente a nuestras vidas» [Gabriele 2000: 185].

Mayorga coloca a estos personajes trágicos, víctimas y verdugos, en una situación cotidiana, en un colchón de cama de matrimonio, único elemento del espacio dramático que le permite aglutinar tres distintos cuadros escénicos.

La acción dramática se desarrolla en forma de dúo, o sea, mediante el combate dialéctico en su esencia más extrema, estructura predilecta del autor en tantas de sus obras: recordemos a Volodia y Scarpa en *El crítico*, a Teresa y El Inquisidor en *La lengua en pedazos*, por sólo citar dos de las últimas y más celebradas piezas suyas. El *agón* en el que se implican los seis personajes se vertebra en torno al tema recurrente de la dramática mayorguiana, esto es, la indagación sobre la violencia, entendiendo por tal «la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer» [Gabriele 2000: 178]. El uno y

el otro se entienden no como interlocutores convencionales del diálogo dramático, sino como sujetos activos de una dialéctica que implica siempre al espectador, pues es este quien debe extraer las conclusiones del debate, sin que se note demasiado la mediación del autor. Bajtinianamente hablando, y aunque –como es sabido– Bajtín no creía en la potencialidad dialógica del drama, Mayorga se cura en salud ante el monologismo, un vicio propio de todo teatro de compromiso político o ideológico que se precie⁴.

Para evitar esa deriva a la que se ve arrastrado muy a menudo hasta el teatro más rabiosamente pseudovanguardista (hace poco veíamos en un teatro madrileño a una famosa *performer* largarse un insoportable sermón anti-sistema), Mayorga fragmenta, en primer lugar, el discurso dramático, involucrando de forma activa al espectador en la recomposición de las piezas del puzzle que ha ido ofreciéndoles a lo largo de la representación. En segundo lugar, acomete de forma compleja la construcción del personaje, eludiendo los que podríamos llamar rasgos tipológicos. No son tipos planos los que él hace vivir en escena sino individuos singulares, escindidos por una doble identidad que les hace estar en guerra permanente consigo mismos. En consecuencia, en tercer lugar, se obvia el maniqueísmo tan propio de quienes observan la realidad bajo opciones ideológicas sectarias. La posible inspiración de la trama de *Más ceniza* en el golpe del 23-F adquiere, de ese modo, unas connotaciones universalistas que alejan la representación de cualquier veleidad caricaturesca y la llevan por el terreno de la reflexión, que es aquel donde el autor se siente más cómodo. «Día a día, el teatro se aleja del mundo de las ideas», advertía Mayorga en 1996, y toda su labor por hacer un teatro posible en el futuro, es decir de necesaria futuridad, transita por ese camino.

A este propósito escribe el profesor Antonio García Berrio:

⁴ En relación con el asunto del «compromiso» puede consultarse el artículo de Fernando Doménech [2006] acerca del teatro no sólo de Mayorga sino también de Ernesto Caballero.

No se olvide que el hombre de teatro Mayorga, más acá de sus principales dotes de imaginación escénica, es un formidable pensador científico, matemático y doctor en Filosofía, que alterna su primordial dedicación a la creación teatral con una seria profesionalidad como investigador en nómina del CSIC, condición que acredita por tanto en él un grado de profunda rigurosidad en los planteamientos temáticos pertinentes a la futuridad [2013: 35].

Y apunta el mismo García Berrio la compleja dramatización llevada a cabo por Mayorga en *La lengua en pedazos*, donde nos presenta la figura de «un inquisidor razonable que contradice tópicos históricos de intolerancia».

Son este mismo rigor y complejidad los que se perciben en relación con el atormentado sexteto de personajes que protagonizan la acción de *Más ceniza*, sometidos no a un proceso de intenciones sino invitados siempre a la exposición de los motivos que les han llevado a la situación límite en la que se encuentran y de la que no pueden escapar. En cierta manera, el autor-Mayorga parece seguir el método que el crítico-Volodia nos explica pormenorizadamente en la pieza más metateatral de las por él escritas hasta la fecha:

Yo entro al teatro sin ninguna intención. No intento demostrar nada, no quiero defender ni atacar nada. Lo que yo soy, mis ideas, todo eso lo dejo en la calle. Cuando se alza el telón, yo estoy vacío. Vacío, dejo que mis sensaciones, mi imaginación, mi memoria se llenen de lo que ocurre en escena. A veces, la obra se me impone y desata una tormenta en mi interior. Otras veces, las más de las veces, la obra no consigue dominarme. En ese caso, lo que veo no es una obra acabada, sino un borrador, un esbozo. Entonces no acepto el camino que la obra me marca, salgo del camino, abro mi propio camino. Empiezo a imaginar los personajes interpretados de otro modo, el espectáculo dirigido de otra forma, otro texto. Poco a poco, en mi cabeza crece una obra distinta de la que está en escenario. Una obra mayor que la que está en el escenario⁵.

⁵ *El crítico. Si supiera cantar me salvaría*, publicada en *Revista de Occidente*, 378 (2012), 210-244.

Es por demás elocuente que Mayorga deje que sea Volodia, el crítico, y no Scarpa, el creador, quien nos exponga esta visión dialógica del teatro, única que permitiría el desenmascaramiento de la realidad, convertida a base de mentiras en un mal teatro, tal como les ocurre a los personajes de *Más ceniza*. De ahí la necesidad de la verdad en el teatro y de ahí también el planteamiento previo de carácter hermenéutico con que Mayorga aborda la creación dramática, porque —como se pregunta Volodia— «¿de qué sirve el teatro si no pone ante nosotros aquello que nos ocultamos? ¿De qué sirve si también él se entrega al enmascaramiento del mundo?».

A pesar de su temprana escritura, en *Más ceniza* se prefigura ya el universo dramático de Juan Mayorga. No es la pieza primera que se espera de un novel, sino un fruto de granada madurez, como al poco tiempo de estrenarse señalaba Carla Matteini:

Matemáticamente armada, la trama va desvelando el nexo entre las tres parejas aparentemente tan lejanas, en nivel social, ocupación, ideología y hasta sexualidad. Sin embargo, la poderosa corriente subterránea de la intriga va creando una tensión casi policial, y el comienzo de comedia amarga sobre parejas se va convirtiendo en una tremenda serie negra, con el personaje clásico del inductor oscuro al fondo [...], complot político, antiguas culpas que expiar y el tema constante, tan querido por los autores policiales más clásicos de la mentira y la mistificación. [...] Escrita detrás de *Siete hombres buenos*, segunda obra del autor [...] es sorprendentemente madura en la estructura dramática y en la complejidad de la trama, y eficaz en la carne dramática de la trama, y eficaz en la carne dramática de los personajes [1998: 51].

Desde aquellas fechas la obra ha ido sufriendo transformaciones en un proceso de constante reescritura, otra nueva muestra de la inquietud creadora y el inconformismo del autor. *Más ceniza* fue accésit del premio Calderón de la Barca en 1992. Junto con *Besanas de sal*, de Ildfonso García-Moreno, fue publicada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Esta es la versión que llamaremos B. Un año antes, sin embargo, la obra

había aparecido ya en el número 249 de la revista *Primer acto* (versión A). Todavía en 1996 hubo una tercera edición corregida en la biblioteca Antonio Machado de la editorial Visor (versión C).

El cotejo de estas tres versiones de *Más ceniza* con el texto que amablemente nos ha regalado Juan Mayorga para *Pygmalion* (versión D) ofrece más de una significativa conclusión. Como sería prolijo un análisis completo de toda la obra, he escogido a manera de ejemplos significativos algunos fragmentos, como la didascalía y el breve diálogo con que empieza la obra:

Didascalía inicial

A

Penumbra. El colchón, centrado. Sobre él duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia este, mira su interior apoyando las manos en el marco. Vuelve al colchón y, sin dejar de mirar el espejo, cubriéndose con la sábana, adopta la postura que le será propia a lo largo de la obra: se sienta sobre sus tobillos. — Por la puerta de la derecha entra el HOMBRE con un globo burbujiforme, una rosa amarilla en la peluca — que imita el pelo de REGINE —, un solo pendiente y un vestido igual que los que esconde el armario. Se mira en el espejo como si este no estuviera roto. Se quita la flor del pelo.

B

Sobre el colchón duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia este, mira su interior. Vuelve al colchón y, sin dejar de mirar el espejo, adopta la postura que le será propia: se sienta como una sirena. — Por la puerta de la derecha entra el HOMBRE con un globo burbujiforme, una rosa amarilla — que imita el pelo de REGINE —, un solo pendiente y un vestido igual que los que esconde el armario. A sus movimientos y palabras jamás atenderá REGINE. El HOMBRE se mira en el espejo como ni este no estuviera roto. Se quita la flor del pelo.

C

Sobre el colchón duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia este, mira su interior. Vuelve al colchón y adopta la postura que le será propia: se sienta como una

sirena. – Vestido de mujer, entra el HOMBRE con un globo burbujiforme y una rosa amarilla en la peluca – que imita el pelo de REGINE–. El HOMBRE se mira en el espejo como ni este no estuviera roto. Se quita la flor del pelo.

D

Cada pareja se comporta como si las otras no estuvieran en escena.

Colchón de cama de matrimonio. Ceniza.

Como sirena en tierra, REGINE sobre el colchón. Allí duerme SARA, allí se viste ABEL, allí espera MARÍA a JOSÉ. El que al fin entra no es JOSÉ, sino DARÍO, a quien nadie espera. DARÍO, vestido y maquillado de mujer, con una peluca que imita el pelo de REGINE, pone ante ella un ramo de rosas amarillas. Siempre indiferente a DARÍO, REGINE no mira el ramo. Que, sin embargo, agita el sueño de SARA.

A es, sin duda, la versión más larga, y C, la más corta. En un breve plazo de tiempo Mayorga ha reescrito el texto depurándolo de elementos innecesarios. En primer lugar, tanto en B como en C ha eliminado la escueta indicación sobre la iluminación de la escena («*Penumbra*»). En relación con el espacio dramático –«*el colchón*»– ha evitado su especificación de lugar: en A estaba «*centrado*». La ausencia de esta indicación, como de otras, daría así una mayor libertad al director de escena. Más significativa se nos antoja la postura del personaje femenino, Regine, sobre el colchón: en A «*se sienta sobre sus tobillos*»; en B y C «*se sienta como una sirena*». Por lo que se refiere a la apariencia física del Hombre (Darío en D), A anota que lleva una peluca, en la que se pondrá una rosa amarilla, único elemento que se conserva en B y C.

Hay que añadir que A lleva, además, una larguísima acotación inicial aún más extensa con el título de «*Objetos*»: ventana, balcón, tres puertas, «*espejo, reloj que sólo avanza cuando el Hombre tiene la palabra, armario sin fondo*», cajones llenos de fotografías, cajones vacíos, cajas y «*un prisma rectangular de aproximadamente un metro de altura, capaz de contener un zumbido, un piloto rojo, un botón, una voz*». Esta sobreabundancia de indicadores escénicos, que recuerda la meticulosidad de un Buero Vallejo, se va adelgazando en B y C hasta reducirse a la mínima expresión en D.

Luego de la enumeración de los personajes que forman tres parejas –aquí con nombre propio todos–, el autor se limita a introducir una acotación de índole general pero muy sustantiva para entender su comportamiento a lo largo de la obra –«*cada pareja se comporta como si las otras no estuvieran en escena*»–, para señalar el elemento que constituye el espacio dramático: «*colchón de cama de matrimonio*» y para añadir, por último, uno nuevo, austeramente expresado: «*ceniza*».

En cuanto a la didascalia inicial de la escena 1 (A) o del momento Uno (B y C), hay cambios igualmente sustantivos. En D se prescinde de los sonidos o efectos especiales: «*el ruido de una explosión, el estallido del espejo*». La imagen de Regine sobre el colchón queda ahora muy simplificada. Mientras que en A, B y C las anotaciones proxémicas son abundantes –*duerme, la despiertan, camina, vuelve al colchón, se sienta como una sirena*–, en D todas estas acciones quedan reducidas a una sola: «*como sirena en tierra, Regine sobre el colchón*». Y frente a la sola implicación de la pareja en A, B y C, ahora se nos describe a los seis personajes.

A similares conclusiones nos lleva el análisis comparativo de la primera interlocución:

A

HOMBRE. — (*A cuyos movimientos y palabras nunca atenderá REGINE.*) La he traído para ti. (*Tira la flor al colchón.* REGINE *jamás la mirará. En cambio, con frecuencia beberá agua de la jarra.*) Te gusta, Regina, aunque no digas nada. Aunque no la mires. En cuanto me dé media vuelta, la mirarás. Como haces con los vestidos. Salgo por esa puerta y ya te estás poniendo los vestidos. ¿Sabes por qué lo sé? Por el olor. No la mires si no te da la gana. La ha pagado Max. Igual que hace diez años, ha llenado el escenario de rosas amarillas. Escúchame, Regina. (*Se quita la peluca.*) No me mires si no quieres, pero escúchame. (*Coloca la peluca al globo, que queda fijado al suelo.*) Quiero que estés atenta a todo lo que te tengo que decir.

B

HOMBRE. — La he traído para ti. (*Tira la flor al colchón.*) Te gusta, Regina, aunque no digas nada. Aunque no la mires. En cuanto

me dé media vuelta, la mirarás. Como haces con los vestidos. Salgo por esa puerta y ya te estás poniendo los vestidos. ¿Sabes por qué lo sé? Por el olor. No la mires si no te da la gana. La ha pagado Max. Igual que hace diez años, ha llenado el escenario de rosas amarillas. Escúchame, Regina. (*Se quita la peluca.*) No me mires si no quieres, pero escúchame. (*Coloca la peluca al globo, que queda fijado al suelo.*) Quiero que estés atenta a todo lo que te tengo que decir.

C

HOMBRE. — La he traído para ti. (*Tira la flor al colchón.*) Te gusta, Regine, aunque no digas nada. Aunque no la mires. En cuanto me dé media vuelta, la mirarás. Como haces con los vestidos. Salgo por esa puerta y ya te estás poniendo los vestidos. ¿Sabes por qué lo sé? Por el olor. (*Huele la rosa.*) Igual que hace diez años, Max ha llenado el escenario de rosas amarillas. (*Pone la peluca al globo.*) Ha sido verme allí con él, cenando sobre el escenario, y llenármeme la cabeza de recuerdos. ¿No te parece raro que yo recuerde más que él, cuando él piensa más rápido que yo? ¿O es que entre la velocidad del pensar y el tamaño de la memoria no hay relación? (*Pero Regine nunca parece atender a sus movimientos y palabras.*) Regine, esta vez tienes que escucharme. Es necesario que escuches el cuento que te voy a contar.

D

DARÍO. — Estás deseando tocarlas, saber si son de verdad. En cuanto no te mire, las tocarás. Como haces con los vestidos. ¿Crees que no lo sé, que te pones mis vestidos? Por el olor lo sé. No huelen, Regine, hoy como entonces. Hoy como entonces, Max ha llenado el escenario de rosas amarillas falsas. Así le gustan las cosas a Max: falsas. «Si es mentira, sabe mejor» —, me dijo el día que lo conocí. Cuando llegué a esta ciudad, sólo traía el nombre del negocio de Max. Mi madre me lo escribió en letras mayúsculas: LA FRONTERA. «Me manda mi madre. Acaba de morir». Él no me preguntó quién era mi madre. Me preguntó: «¿Qué sabes hacer?». «Poca cosa». «Algo artístico». «Nada». «Sube ahí y mira a ver qué haces». «¿Qué hago?». «Cuéntame un chiste, baila, canta algo». «Eres un calamidad», me dijo, todo lo hice mal. Pero

él ya estaba pensando, nadie piensa tan rápido como Max. «Quítate los pantalones, chico. Quiero ver esas piernas». Estas piernas.

Como se observa, las acotaciones internas que tienen A, B y C –distintas entre sí– desaparecen en D, donde además las dos primeras interlocuciones del Hombre (Darío) se funden en una sola. Esto viene motivado, por otra parte, por el hecho de que en D se prescinde de la *dispositio* explícita en las tres versiones anteriores. Son quince «escenas» en A, y quince secuencias ordenadas por números cardinales. Ahora, en cambio, se nos ofrece la acción en una sola y larga tirada. La depuración de elementos retóricos, esto es, de lo que pudiéramos considerar excesiva verbalidad teatral, la búsqueda de la esencialidad tanto en la palabra como en los gestos, la ausencia de espectacularidad son las características más sobresalientes del proceso de reescritura de Mayorga, cuya poética dramática parece señalar el rumbo por el que ha de ir el teatro en los inicios del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBROSI, Paola (2011): «Postfazione», a *Il giardino bruciato*, Salerno, Plectica.
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel (2001): «El teatro de Juan Mayorga», *Acotaciones*, 7, pp. 73-94.
- BRIZUELA, M. (2008): «El teatro de Juan Mayorga, arte de la memoria», en *Primer Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas (1 al 3 de octubre de 2008). Los siglos XX y XXI*, La Plata, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.378/ev.378.pdf
- DI PASTENA, Enrico (2012): «La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga», en *Scene di vite. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporáneo*, ed. S. Monti y P. Bellomi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 23-50.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2006), «El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (J. Mayorga y E. Caballero)», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, pp. 505-517.

- GABRIELE, John P. (1999): «El teatro como palimpsesto: la configuración moderna de la dramaturgia de Juan Mayorga», *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 15, pp. 127-146.
- (2000): «Entrevista con Juan Mayorga», en *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, pról. J. López Mozo, Oviedo, KRK, 2009, pp. 175-188.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007): «Presentación» de *Himmelweg*, de Juan Mayorga, México, Ediciones Paso de Gato.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2012): «Futuridad contemporánea de las artes», *Revista de Occidente*, 378, pp. 19-49.
- MATTEINI, Carla (1999), «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280, pp. 48-53.
- MAYORGA, Juan, (1999): «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, pp. 8-10.
- (2003): «El teatro es un arte político», *ADE Teatro*, 95, p. 10.
- MAZA CABRERA, Lucía de la (2008): *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg, de Juan Mayorga*, Trabajo de investigación, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- PACO, Mariano de (2006): «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 11, pp. 55-60.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2010), «El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, pp. 39-60.