

Aristotelismo y antiaristotelismo en *Himmelweg*, de Juan Mayorga

José Corrales Díaz-Pavón
Universidad de Castilla-La Mancha
Jose.Corrales@alu.uclm.es

Palabras clave:

Aristotelismo. Antiaristotelismo. Juan Mayorga. Shoah.

Resumen:

Una de las obras más conocidas de Juan Mayorga, *Himmelweg*, trata del poder de las representaciones para manipular y esconder la verdad, así como de la responsabilidad individual ante la Shoah. Esta temática está imbricada en una estructura deudora al mismo tiempo de las ideas aristotélicas sobre el teatro y la estética rupturista del teatro épico brechtiano, lo que provoca una total correspondencia entre forma y fondo que lleva al espectador a una crítica del ilusionismo.

Aristotelianism and anti-Aristotelianism in *Himmelweg*, by Juan Mayorga

Key Words:

Aristotelianism. Anti-Aristotelianism. Juan Mayorga. Shoah

Abstract:

One of the best-known works of Juan Mayorga, *Himmelweg*, deals with the power of representations to manipulate and hide the truth, as well as individual responsibility regarding the Shoah. This theme is imbricated in a structure that owes, at the same time, to the Aristotelian ideas about the theater and the rupturistic aesthetics of the Brechtian epic theater. The total correspondence between form and background leads the viewer to a critique of illusionism.

Introducción

Las reflexiones de grandes teóricos del teatro del siglo XX, como Bertolt Brecht o Augusto Boal, han consolidado una concepción del teatro basado en los preceptos de Aristóteles como uno que consolida el orden social imperante. Frente a este, se idearon diversas propuestas de teatro abiertamente político, de las cuales el antiaristotelismo brechtiano ha sido y es la más practicada. Nuestro propósito es, pues, analizar *Himmelweg*, la obra señera del más reputado dramaturgo español actual, Juan Mayorga, como una obra en la que conviven estas dos grandes tendencias del teatro occidental, el aristotelismo y el antiaristotelismo.

Se trata de un terreno fundamentalmente inexplorado. Germán Brignone ha trazado un esbozo de la deuda de Juan Mayorga con Aristóteles a partir de textos teóricos redactados por el dramaturgo en diversos momentos de su carrera, así como la presencia del aristotelismo en *Himmelweg*. Sin embargo, creemos que su análisis puede ser profundizado, en tanto se circunscribe a señalar las similitudes entre la estructura de *Himmelweg* y las partes cuantitativas de la tragedia que señaló Aristóteles, y a proponer un paralelismo entre la estructura social que regía la institución teatral en Atenas (arconte - corego - maestro del coro) y la que se presenta en la obra del autor madrileño ('Berlín' / Hitler - Comandante - Gottfried) [Brignone, 2011: 73-80]. No existen hasta la fecha estudios significativos de la influencia de Brecht en la dramaturgia mayorguiana.

Aristotelismo en *Himmelweg*

El propio Brignone enumera las ocasiones en la que la *Poética* o la teoría aristotélica del teatro en *Himmelweg* es aludida. Este crítico resalta que en ningún momento el texto del Estagirita es citado en su literalidad, sino que es sustituido por las interpretaciones que el Comandante hace de él, en algunas ocasiones acompañado del nombre del filósofo y el título de la obra [Brignone, 2011: 79-80]. La primera referencia explícita a la *Poética* de Aristóteles la encontramos en el segmento 2 del 'acto' IV:



Comandante: Composición. Es lo más importante, la composición. ¿Cómo explicárselo?

Busca un libro en la biblioteca y unas páginas en él.

«Poética», de Aristóteles, capítulo séptimo.

[...]

Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control. (*Coge la cuerda de la peonza.*) Un nudo es más interesante que una simple cuerda, pero si el nudo es demasiado complejo... (*Hace el nudo más y más complicado.*) Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él [Mayorga, ed. 2011: 155]

Una referencia similar a la teoría de Aristóteles sobre la complejidad de la trama la encontramos en el segmento 7 de este mismo acto, traída a colación ante los problemas del Comandante y Gottfried para configurar el «libreto» [Mayorga, ed. 2011: 164]. Este, además, se organiza de acuerdo a un esquema de composición ‘clásico’: «Comandante: [...] Consideremos en principio una composición clásica. Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación» [Mayorga, ed. 2011: 154].

Todas las referencias a Aristóteles, pues, tanto las implícitas como las explícitas, se concentran en el acto IV, aquel que muestra el trabajo conjunto del Comandante y Gottfried para organizar a los prisioneros judíos de cara a la representación ante el Delegado, y proceden del Comandante, el único que tiene conocimientos de teatro y culturales. Todas estas alusiones versan, sin embargo, sobre en un único aspecto de los analizados por el Estagirita: la organización formal de la fábula. En la teoría aristotélica de la tragedia, la fábula (junto al resto de partes cualitativas) estaba al servicio de un propósito: la catarsis del espectador a través de los sentimientos de temor y compasión. ¿Se construye este ‘libreto’ en base a ese propósito? ¿o, por el contrario, el Comandante solo recoge de Aristóteles ideas parciales? El hecho de que en ningún momento de *Himmelweg* se dramatice la propia puesta en escena final (sería, pues, si seguimos la terminología que García Barrientos utiliza para espacio, tiempo y personajes, una representación latente, de la que únicamente conocemos fragmentos de los ensayos de los diversos estadios por los que pasa) impide una respuesta categórica. No obstante, el texto mayorguiano nos da algunas pistas al respecto.



A lo largo del acto I el Delegado de la Cruz Roja describe los sucesivos momentos de la representación, desde su recibimiento por el Comandante hasta su despedida del mismo y de Gottfried. En ningún momento de esta narración se infiere que esa visita tuviera un hilo conductor más allá de la presentación para el Delegado de escenas que demostraran que la ciudad en la que viven los judíos no es el ambiente hostil que los rumores han hecho creer¹. ¿Pudo esta representación crear en el Delegado (único ‘espectador’) la catarsis mediante los efectos de terror y compasión? ¿Catarsis de qué afectos? Desde el punto de vista del Comandante, escritor y escenógrafo de una representación que sirve a los propósitos del nacionalsocialismo, lo que debía ser purgado es el ansia de conocimiento, de conocer la verdad de lo que está ocurriendo. Y para ello utiliza dos recursos para con el Delegado: por un lado, le introduce el temor o miedo a la equivocación, con la ridiculización de sus temores («fantasías») desde una situación de poder, de superioridad cultural que mina la seguridad del Delegado, su capacidad crítica, ya desde el encuentro privado entre ambos antes de la representación de los judíos²:

Él me explica que, antes que alemán, se siente europeo. Desea que la guerra se acabe cuanto antes, porque él la vive como una guerra civil. Señala su biblioteca [...] Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Es un hombre de más cultura que yo, eso resulta obvio. Un hombre cuya condición social le ha permitido ir a los mejores colegios, viajar, conocer gente interesante [Mayorga, ed. 2011: 133]

No solo es la situación de inferioridad cultural del Delegado el que favorece su ‘temor’, su phobos. Es también el miedo que siente hacia los alemanes, que le lleva a obviar fallos en la verosimilitud (otro término

¹ «“¿Qué esperaba?”, me pregunta el comandante. “¿Hombres flacos con pijamas de rayas? También yo he oído esas fantasías. También usted las ha oído, ¿verdad, Gottfried?” [...] Gottfried contesta que sí, que también él las ha oído [...]» [Mayorga, ed. 2011: 134].

² La comparación entre el relato del encuentro del Delegado y el Comandante en I con el monólogo del Comandante en III y el segmento 10 de IV (en el que el Comandante ensaya ante Gottfried su conversación con el Delegado) no deja lugar a dudas: este encuentro fue también parte de una representación, por lo que la composición del Comandante tendría cuatro partes, y no tres.



clave de la teoría del teatro aristotélica) de la farsa que le presentan: «Hoy yo hubiera preguntado: “Si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su misión, comandante?”. Pero no hice aquella pregunta, no se podía hablar así a los alemanes» [Mayorga, ed. 2011: 137].

La compasión (entendida como identificación, igualdad, entre personaje y espectador) se cifra en la ‘normalidad’ de la supuesta vida de los judíos en su ‘ciudad’, en la falta de algún gesto lo suficientemente explícito de que la situación era excepcional para ellos:

Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno [...], Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie me ha dicho: «Necesito ayuda». [...] Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto [...] [Mayorga, ed. 2011: 135-139]

Aristóteles postuló dos tipos de fábulas, la simple y la compleja: ambas requerían del cambio de fortuna o *metabolé* y del *pathos*, o sufrimiento psíquico y moral producto de la inminencia del mal [Bobes Naves, 1995: 112-117]. Sería el modelo de fábula simple el que seguiría el Comandante para elaborar su libreto: partiendo de las sospechas del Delegado acerca del trato degradante de los nazis a los judíos (cuya magnitud el Delegado no alcanza a sospechar), el Comandante organiza un espectáculo tal que influye en los resortes psicológicos del Delegado, de modo que, a través del temor que le inspiran los alemanes y de su propio complejo de inferioridad (en parte inducido) con respecto al Comandante, y de la normalidad (completamente artificial) que cree observar en la ‘ciudad’ judía, descarta sus sospechas y escribe un informe favorable.

Si el modelo de ‘fábula simple’ aristotélico es válido para el libreto que se compone en *Himmelweg*, creemos que la noción de ‘fábula compleja’ es la que preside la propia composición de *Himmelweg* desde el punto de vista del aristotelismo. La diferencia entre ambos tipos de fábula radica en que, para la compleja, Aristóteles exige que la fábula se componga de tal



forma que el cambio de fortuna sea paradójico, y que lleve a la agnición o conocimiento. Además, esta peripecia debía producirse debido a una serie de factores:

Según Aristóteles, la mejor peripecia es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia [...] por haber incurrido en algún grave error de carácter nocivo (*hamartía*), compatible con un carácter noble que haga posible el sentimiento de compasión por parte del espectador [...]. La *hamartía*, que Aristóteles considera el fundamento de la peripecia, no debe ser entendida en sentido moral sino en relación con la *hybris* o desmesura, con el trágico desconocimiento y desafío de los límites humanos y con el posterior reconocimiento de los mismos. La *hamartía* [...] es un error de conocimiento, no un delito moral [...] [Bobes Naves, 1995: 112-117]

¿Se puede aplicar este esquema a los personajes protagonistas de *Himmelweg*? Pensemos en el Delegado: su carácter noble, sus buenas intenciones con la visita al campo, queda patente, pero también su error: su cobardía a la hora de llevar la búsqueda del conocimiento que ha emprendido hasta el final, el autoengaño del que quiere convencerse en su monólogo de I, una vez se ha desvelado la magnitud del crimen que se desarrolló ante sus ojos. No deja de resultar paradójico que la justificación que se da para no abrir la puerta de la ‘enfermería’ sea precisamente la de querer huir del exceso de arrogancia, tan relacionado con la *hybris* trágica griega:

¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos [Mayorga, ed. 2011: 138]

Podemos entender, de hecho, el personaje del Delegado³ como la inversión especular del protagonista de la tragedia canonizada por Aristóteles como la más perfecta: el *Edipo rey* sofocleo. Si el rey tebano porfiaba por conocer la verdad a toda costa, desoyendo las advertencias de

³ O su inspiración biográfica, el personaje histórico de Maurice Rossell.



Tiresias y los miembros de su corte, el Delegado abandonará esta búsqueda una vez emprendida; si Edipo aceptará el castigo que él mismo impuso al asesino de Layo, y se exiliará de su ciudad, aceptando la culpa por sus crímenes, el Delegado defenderá su error e intentará convencer a los espectadores de su inocencia.

En el personaje del Delegado, además, encontraremos los otros elementos necesarios para la articulación de una trama compleja: la peripecia y la anagnórisis coinciden, aun cuando tienen lugar fuera de escena: transcurre en ese momento entre la escritura del informe y su ‘defensa’ en el acto I, cuando los crímenes del régimen nacionalsocialista son desvelados tras el fin de la II Guerra Mundial. De la misma organización de la fábula (en realidad, del mismo paso de la Historia y el juego con los tiempos de *Himmelweg*) se desprende la agnición del Delegado y, con ella, su paso de la ‘felicidad’ (o, al menos, de la satisfacción del deber cumplido) a la catástrofe.

La *hamartía* de Gottfried también es meridiana, y radica también en el autoengaño al que se somete: la creencia de que, si colabora con sus los nazis, podrá salvar a su hija a pesar de que es consciente, mediante veladas amenazas, del destino que les hubiera deparado de no haber mediado el encargo al Comandante para preparar esta representación. Es su descarte de toda posibilidad de rebeldía (frente a la rebelión llevada a cabo por la actriz profesional y por la Niña, presumiblemente su propia hija) la que la condena a la condición de colaboracionista al ser él quien decida cuál de sus compañeros participará en la representación final:

Gottfried: ¿Y si nos negamos a salir de los barracones? Él llega, pero no hay nadie, las calles están vacías. O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. Damos la espalda a ese hombre, o le tiramos piedras. O le decimos la verdad. ¿Y si no hacemos lo que usted desea? ¿Y si no cumplimos sus deseos?
Comandante: [...] Desde luego, cabe la posibilidad de que no salgáis de los barracones. Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué, supongamos que le contáis no sé qué cosa. Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede



comprenderlo. Sería un gesto, sí. En medio de tantos gestos, uno más. Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto?
Silencio. Gottfried empieza a apartar expedientes del grupo [Mayorga, ed. 2011: 165-166]

En el caso de Gottfried no encontramos ninguna peripecia, ningún cambio paradójico que lleve aparejado la agnición de su terrible error. Puede que, como en el caso del Delegado, se produzca de forma extraescénica: el momento en el que se da cuenta del engaño al que se ha dejado someter y sus consecuencias es aquel en el que es llevado a la supuesta ‘enfermería’, a través del Himmelweg, y asesinado con el resto de los 100 judíos, incluida su hija. Sin embargo, también es posible sostener que parte del carácter trágico de Gottfried es, precisamente, esta ausencia de reconocimiento del error, que le mantiene para siempre en la condición de víctima.

En ambos personajes, Gottfried y el Delegado, subyace el esquema de héroe aristotélico: personaje noble en lo esencial, con una falla o error que le lleva a la desgracia. No ocurre así con el Comandante. En él, según Emilio Peral Vega

[...] la culpa trágica, principio regulador según el cual el caso horroroso se deriva de acciones buenas que comportan el mal sin buscarlo, se revierte por completo, toda vez que la exterminación de los judíos es absolutamente consciente y la humillación que supone obligarlos a representar, en la espera de su exterminación, una vida idílica está igualmente reglada por el Comandante [Peral Vega, 2015: 57]

Sin embargo, se trata de un personaje multifacético: las ideas que presiden su actuación son, según el propio Juan Mayorga, la de la supremacía del arte sobre el mundo y la de «todo es posible» como política que no reconoce al ser humano como límite [Aznar Soler, 2011b: 272-273]. Este núcleo de su pensamiento entrará en crisis al final del acto IV, una vez se haya producido la representación ante el Delegado de la Cruz Roja:



Comandante: [...] Por un momento pensé que intentaríais algo. Que os pondríais a gritar o algo así. ¿Me creerás si te digo que, por un momento, deseé que lo hicieseis? Yo mismo tuve ganas de gritar. En el «Himmelweg». De pronto, me sentí abrumado. Me resultaba agobiante reconocer cada palabra y cada gesto. Escuchar cada palabra antes de que saliese de la boca. Y cada gesto, podía anticipar el más pequeño de vuestros gestos. Quise gritar. Y, cuanto empezaste con lo de los barcos, pensé: «Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo». Fue sólo un momento, Gerhard, pero durante ese momento deseé que lo hicieras.

[...]

Lo llaman la melancolía del actor. Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar, pero, ¿cómo? Cae el telón y tienes un martillo en las manos. Tienes las manos. Los pies, el cuerpo. Pero, ¿qué haces con eso después de que caiga el telón? Los actores saben todo lo que hay que saber sobre la vida, Gerhard. Detrás de las palabras y de los gestos, no hay nada, esa es la única verdad. Cuando un hombre está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada [Mayorga, ed. 2011: 167-169]

¿Qué le ha ocurrido al Comandante? Ha sufrido una crisis de ‘fe’: se ha dado cuenta (agnición) de que el arte no tiene la respuesta al sentido de la existencia. Su peripecia le lleva desde el convencimiento en la primacía del arte hasta un nihilismo producto del obscuro uso que han hecho de él para engañar al Delegado. A pesar de esto, el Comandante estará preso aún del mismo error de carácter que el Delegado o que Gottfried: el autoengaño. El Comandante prefiere seguir creyendo en la superioridad del arte sobre la vida a pesar de haber experimentado sus límites en el momento álgido del Himmelweg. Evita así toda catarsis producto de una reflexión sobre su responsabilidad en la muerte de los judíos, imposibilitando un cambio de estado que le llevara a la superación de su condición de victimario, al igual que Gottfried tampoco podrá trascender nunca la de víctima. En estricta adecuación aristotélica, el único personaje que se adecúa a los parámetros del héroe trágico es el Delegado, pero porque en su caso su error se vio desvelado debido al mismo paso de la Historia. No ocurre así con Gottfried y el Comandante, en los que el juego aristotélico de agnición-peripecia-catarsis es reconocible, pero se encuentra detenido por la muerte o por un deliberado autoengaño.



El rastreo de los elementos aristotélicos en *Himmelweg* no acaba aquí. Idea fundamental del sistema estético de Aristóteles es la unidad fundamental de todas las partes que componen la pieza (es, de hecho, la idea recurrente del Comandante para componer la ‘fábula simple’ del libreto). Cada una de las partes de *Himmelweg*, sin embargo, es aparentemente independiente de la anterior. El mismo dramaturgo reconoce que su obra está formada por «cinco partes estilísticamente heterogéneas» [Aznar Soler, 2011b: 273], en una estructura que, según él, responde más a la necesidad moral de respeto de las víctimas de la Shoah que a una estrategia estético-dramática. Sin embargo, esta explicación no obsta para proponer que la pieza mayorguiana posee una sólida armazón estructural, articulada en tres niveles, que generan lo que García Barrientos ha definido como «una belleza genuinamente matemática» [Aznar Soler, 2011a: 42].

En un primer nivel observamos una relación especular entre el primer acto y los otros cuatro. En el primero, el Delegado cuenta su visita a un campo de concentración para judíos; los cuatro actos siguientes dramatizan momentos previos y posteriores a esta visita. Así, las escenas desarrolladas en los actos II-V encajan y son reconocidos en lo ya narrado en el acto I: los ensayos del acto II son escenas que el delegado presencié en su visita; el monólogo del comandante del acto III, una actualización de las mismas palabras que el Comandante dirigió al Delegado según la narración de este; en IV se escenifica la relación Gottfried-Comandante y su trabajo conjunto para organizar la visita del Delegado narrada en I y que cristalizará en los ensayos de II; y, por último, el personaje de Gottfried en el último acto da indicaciones a los actores que están ensayando las mismas escenas que aparecieron en II. Así, hay elementos que se repiten entre los distintos actos y que unen y cohesionan el texto. En el acto I el Delegado afirma que fotografió a la niña en el río, a un joven cortejando a una muchacha en un banco y a dos niños jugando a la peonza (momento destacado en la visita dado que la peonza provocó un falló en el guion que el Comandante tuvo que suplir indicando a los niños que él les enseñaría cómo



se tira la peonza en Alemania), entre otros instantes [Mayorga, ed. 2011: 134-135]. Son estos los mismos fragmentos que son ensayados en II, dirigidos por Gottfried en V y de los que Gottfried y el Comandante tratan en IV, cuando están construyendo la representación: de hecho, gran parte de los cambios que se observan entre las diferentes variantes de las mismas escenas que tienen lugar en II se explican en IV. A su vez, III presenta importantes ligazones con I, al coincidir el monólogo del Comandante con palabras y expresiones narradas por el Delegado. Encontraremos además un recuerdo de la escena de los niños y la peonza (que aparece o es aludida en I, II, IV y V) en III cuando el Comandante asegura que «yo me limitaré a acompañarles y, si ustedes me lo permiten, les enseñaré cómo se tira la peonza en Alemania. Así. Se tira así: “Himmelweg”» [Mayorga, ed. 2011: 152].

Paralelamente a esta línea estructural, una segunda recorre el texto: aquella en la que se produce una acentuación del patetismo y la compasión hacia los judíos hasta llegar al clímax en el acto V. En los actos I y III los hebreos no aparecen directamente, sino que serán meramente aludidos al describirse la visita del Delegado al campo de concentración o cuando el Comandante intente convencer al interlocutor de su monólogo de que son ellos los causantes de la guerra. Sí que tendrán presencia escénica en el acto II, pero en él los judíos se limitan (salvo la mujer pelirroja) a ser los figurines de la pantomima nazi, sin una profundización en su psicología. Sin embargo, en los actos IV y, sobre todo, en el V, iremos conociendo progresivamente su contexto vital, sus motivaciones para acceder a ser parte de la representación. En el acto IV, a través de las palabras de Gottfried, conoceremos su miedo y desconcierto ante una situación desconocida. El clímax de esta compasión hacia los judíos y la situación límite en la que se encuentran se alcanza en el acto V, en el monólogo de Gottfried. En él el líder judío se dirige a varios de los actores de los fragmentos cuyos ensayos veremos en II, explicándoles los cambios que el Comandante ha introducido en sus escenas e intentando motivarles a pesar de sus circunstancias vitales:



por ejemplo, a Klaus se explica que tiene que ser más natural cuando, al actuar, hable de su supuesta hermana, a pesar de que tiene algún trauma relacionado con un suceso acontecido a su verdadera hermana. El punto álgido de este horror llegará cuando Gottfried desvele que Rebeca, la niña que, en un gesto involuntario, se salió del guion ante el Delegado (a ella se alude en I y IV, y su escena aparece en los ensayos de II), es su hija, y le pide que continúe para que así pueda hacerlo él, y para que los alemanes lleven a su madre al campo en alguno de los trenes que llegan allí. Se explica así por qué esa niña sonreía al sonido de los trenes en II. No será, pues, hasta este final cuando comprendamos las verdaderas motivaciones de Gottfried, su principal impulso a la hora de plegarse al mandado de los nazis: salvar a su hija y reunir de nuevo a su familia. Y, aunque desde el inicio de la obra sabemos cuál fue el destino de los judíos tras la visita del Delegado, no será hasta este acto final cuando los espectadores sientan toda la crueldad del juego al que fueron sometidos.

Estas dos líneas que estructuran la acción se encuentran complementadas por una tercera relativa al espacio y el tiempo en el que transcurre. Ambos ámbitos, relacionados estrechamente con la teoría dramática aristotélica [Bobes Naves, 1995: 119-120], han sido analizados en profundidad por Manuel Aznar Soler y José Luis García Barrientos. Ambos coinciden en señalar el carácter fragmentario y ambiguo de *Himmelweg*, especialmente en lo relativo al tiempo. Aznar Soler recoge unas declaraciones de Juan Mayorga relativas a la estructuración espacio-temporal de su obra. En ellas, asegura que entiende el tiempo y el espacio de los actos I y III como un ejemplo de «hiperteatralidad: su tiempo y su espacio son los del propio hecho teatral», es decir, el «aquí y ahora, en el tiempo y el espacio del espectador» [Aznar Soler, 2011b: 272]. García Barrientos [2016: 249] propone como orden lógico-temporal el siguiente:

IV (1-10) → V → II → IV (11) → I-III



Aznar Soler propone exactamente la misma reordenación lógica [Aznar Soler, 2011a: 32], pero esta requiere algunas matizaciones. El hecho de que las distintas versiones de los ensayos que presenciarnos en II respondan a cambios de los que tratan Gottfried y el Comandante en los distintos cuadros de IV indica que ambos actos transcurren, en cierta medida, de forma simultánea, y que II se dilata en el tiempo durante las tres secuencias distintas de las tres escenas de las que está formado. Además, II y V se pueden entender como complementarios en la medida en que el primero presenta a los actores judíos ensayando distintas versiones de tres escenas, sin la presencia de ningún director de escena que guíe los ensayos, mientras que en V observamos a Gottfried hablando a los actores (que en ningún momento le dan la réplica, convirtiendo este acto en un monólogo) e indicándoles cambios en el libreto, así como consejos a la hora de actuar. Es decir, representando el papel del director de escena ausente en II. Ambos actos, pues, se pueden interpretar como un único momento, pero formalmente desgajado en dos segmentos⁴. Si consideramos necesario acotar dentro del acto IV, podríamos aventurarnos a sugerir que la primera secuencia de ensayos de II transcurre entre los cuadros 4 y 5 de IV (la referencia a la actriz pelirroja así lo sugiere), y que las dos últimas secuencias de ensayos tienen lugar antes del cuadro 7 de IV (en el que el Comandante se da por satisfecho con los nuevos actores y su interpretación). V podría transcurrir de forma paralela a estas dos últimas secuencias de II y, por tanto, a los cuadros 5-6 de IV. Incluso se podría restringir más esta ubicación temporal y hablar de las elipsis temporales entre los cuadros 5 y 6 o entre el 6 y el 7 como mejores candidatas a albergar a V: así, los esfuerzos de Gottfried en V por lograr que sus correligionarios realicen una ‘buena’ interpretación se pueden deber al ‘sentido’ de su presencia en el campo que le proporciona el Comandante:

⁴ García Barrientos [2016: 261], de hecho, afirma que el acto II exige la presencia de un director de escena, pero explica su ausencia por la indeterminación que detecta a lo largo de toda la obra. Nuestra teoría es, pues, que este necesario director de escena aparecerá posteriormente.



Comandante: Concéntrese en este pensamiento, Gottfried: «Yo no viajo en ese tren. Mientras esté aquí, yo no viajo en ese tren». Concéntrese en ello, vuelva al barracón, y diga a su gente lo que necesita oír. Usted es el traductor. Usted tiene que elegir las palabras [...] Pero, al elegir sus palabras, recuerde: «Mientras estemos aquí, no estamos en ese tren» [Mayorga, ed. 2011: 162]

Otro detalle que nos permite ubicar cronológicamente V en las elipsis entre 5 y 6 o 6 y 7 es la referencia al lenguaje del libreto, a las palabras que los judíos deben interpretar ante el Delegado. En el cuadro 5 del acto IV Gottfried, ante los ataques del Comandante a la forma de interpretar de los judíos, aduce que «Un chaval no habla así. La gente no habla así. [...] En la vida no se habla así» [Mayorga, ed. 2011: 159]. La respuesta del Comandante será que el error de radica en que «[...]busca la vida en las palabras. Pero la vida no está en las palabras, sino en los gestos con que las decimos» [Mayorga, ed. 2011: 159]. Este argumento será el que Gottfried utilice en V: «Ya, ya sé que no habláis así normalmente, en la vida. Olvidáos de cómo habláis en la vida [...] Concentráos en las palabras y los gestos y no oiréis los trenes» [Mayorga, ed. 2011: 171].

¿Cómo explicar esta distribución temporal tan compleja? ¿Por qué alterar el orden de los acontecimientos tan radicalmente? El propio dramaturgo es consciente de la importancia del orden temporal para una obra y, de hecho, lo filia con la *Poética* de Aristóteles cuando afirma que

[...] la elección de la estructura temporal acaso sea la más difícil de cuantas hace el dramaturgo. Esa decisión, en que pone en juego la obra entera, es demasiado importante para dejarla al capricho de la moda. La estructura temporal debe ser impuesta por la acción de la obra. Por la acción, que no por el tema. [...] es ingenuo pensar que el tratamiento del tiempo puede ser esencialmente distinto del que Aristóteles describe en la *Poética*. En esta [...] se describen las condiciones de posibilidad del hecho teatral. El de borrar el sistema aristotélico no pasa de ser un gesto negativo. También el antiaristotélico combate en el campo de Aristóteles: cree que la *Poética* marca el terreno rival; en realidad, señala todo el campo de batalla [Mayorga, 2016c: 307]

Sin embargo, él mismo ha explicado por extenso la relación entre la estructura temporal de *Himmelweg* y los temas fundamentales que trata: el respeto a la estricta disposición cronológica de los hechos llevaría a que el



principal interés de la obra radique en descubrir si el Delegado es o no engañado, y no en ilustrar sus temas principales, la invisibilidad del horror y la manipulación de las víctimas [Spooner, 2013: 472-473]. Lo relevante, pues, es analizar y explicar el orden alternativo que propone y su relación con el resto de líneas estructurales.

Juan Mayorga ha dividido la fábula de *Himmelweg* en distintos planos, cada uno de los cuales está protagonizado por uno de los intervinientes en el conflicto que dramatiza: comienza por el observador externo, el Delegado, una vez la guerra ha pasado y se ha revelado el terrible crimen que se cometió ante sus ojos (I); continúa con los judíos, reducidos a actores que representan un libreto ya escrito y que repiten una y otra vez la misma escena, es decir, completamente despersonalizados (II); a continuación observamos al Comandante, en un tiempo ambiguo pero, en cualquier caso, posterior a la visita del Delegado, y oímos su monólogo (III). Este acto III nos sirve como presentación directa de uno de los dos protagonistas de IV: el Comandante. En IV asistiremos a la relación entre este y Gottfried, líder del grupo de judíos. IV es, así, una presentación directa de Gottfried y de los conflictos internos que la posición en la que el Comandante le ha situado le provoca y que se expondrán en V. Así, que el acto I esté en primer lugar es necesario para desactivar la incógnita acerca del resultado de la visita del Delegado y para introducir, mediante la narración de este, las escenas que luego se desarrollarán en el resto de actos. La disposición de II, IV y V en ese orden es la que genera la segunda de las líneas estructurales que antes tratamos, la de la acentuación de la compasión para con los judíos, mediante su progresiva humanización, que culmina con la psicomauia de Gottfried expuesta en su monólogo de V. Como antes sugerimos, III funciona como introducción a uno de los personajes de IV, el Comandante, pero su ubicación genera otro efecto. Si I y III se ubican espacio-temporalmente en el presente del espectador, y II y IV en el pasado de 1944, la inercia lectora nos lleva a esperar que V también se ubique en el presente, de modo que se mantenga la alternancia hasta ahora respetada.



No sería posible de acuerdo al esquema antes expuesto: V se puede situar cronológicamente en el pasado de 1944. Sin embargo, algunos detalles textuales permiten postular una situación mixta: V sería la repetición en el presente (al que nos lleva la analogía con I y III) de un momento del pasado. Diversas palabras del Delegado y el Comandante en I y III legitiman esta lectura. Las más claras de ellas las pronuncia este último:

[...] todo eso ha desaparecido, pero ellos siguen aquí. Todos, no falta ninguno. Los columpios, la sinagoga, todo se lo tragó el bosque, pero ellos siguen aquí. Ellos y el reloj de la estación, marcando las seis en punto. Si no fuera por ellos y por ese viejo reloj, nada diferenciaría este bosque de cualquier otro [Mayorga, ed. 2011: 150]

Al margen de estas marcas textuales y la disposición estructural de los actos, la lectura de V como un acto atemporalmente ubicado se ve confirmada por las siguientes declaraciones de Juan Mayorga.

Himmelweg no nos presenta la vida de las víctimas – yo no tengo derecho a ponerme en lugar de las víctimas, ni a convertirme en su portavoz-, sino la falsa vida que para las víctimas ha escrito el Comandante. Quien, como el Delegado de la Cruz Roja, se dirige al público en presente, que es el tiempo de los vencedores. Los vencidos, en cambio, están *congelados en el tiempo*, representando una y otra vez la mentira que enmascara su catástrofe [las itálicas son nuestras] [Aznar Soler, 2011a: 45]

Así pues, una visión de conjunto de la estructura de *Himmelweg* nos lleva a postular un diseño pensado en el que cada acto es necesario, y su ubicación es la adecuada, para ir acrecentando la tensión dramática hasta el clímax del acto V, donde las líneas metateatral, de acercamiento a los judíos y de desorden temporal coinciden.

Antiaristolismo en *Himmelweg*

Del análisis anterior se podría inferir que la profunda imbricación del aristotelismo en la estructura y el contenido de *Himmelweg* impide o, cuanto



menos, dificulta, la aparición de elementos antiaristotélicos. Sin embargo, consideramos que se pueden rastrear elementos inscritos en la tradición teatral que hunde sus raíces en Piscator y Brecht. Al igual que con el aristotelismo, el antiaristotelismo de *Himmelweg* se puede detectar en dos ámbitos: en el plano metrateatral de configuración de un libreto y una representación para el Delegado de la Cruz Roja, y en la propia estructura de *Himmelweg*.

Este último aspecto ha sido tratado en profundidad por José Luis García Barrientos. De hecho, en un artículo titulado «Teatro épico hoy» [García Barrientos, 2013], propone *Himmelweg*, junto con dos obras de dramaturgos latinoamericanos, como ejemplo de la validez de los presupuestos estéticos del teatro épico en la dramaturgia en lengua española. El núcleo de su ya citado análisis de la dramaturgia de *Himmelweg* consiste en explicar una tensión fundamental en la obra:

Himmelweg se vuelca hacia lo narrativo (y otras intermediaciones) y hacia lo verbal de forma abrumadora, como estrategia para escamotear la imposible mirada frontal e inmediata sobre su objeto, que no es otro que el Lager, el campo de exterminio. Lo enigmático es cómo se las arregla para que el resultado sea, no una narración ni un ensayo, sino una genuina obra de teatro, plenamente dramática a mi juicio. Ese secreto es el que intentaré develar a continuación [García Barrientos, 2016: 260]

La conclusión de García Barrientos es que elementos como ciertas peculiaridades en las acotaciones, la preminencia del monólogo sobre el diálogo, la existencia de múltiples espacios latentes y el desorden cronológico imponen una mediación narrativa sobre la obra, pero esta, en lo fundamental, continúa siendo dramática. Así, *Himmelweg*

se presenta con mediaciones y oblicuidades, característicamente narrativas, que imponen un estatuto subjetivo a todo lo representado. Nunca asistimos a los hechos, sino a las distintas versiones de los implicados en ellos [García Barrientos, 2016: 260]



¿Qué rasgos del antiaristotelismo se detectan en *Himmelweg* a nivel interno? Para responder a esta pregunta resulta pertinente repasar las ideas de Bertolt Brecht sobre el teatro y su crítica a la idea aristotélica del mismo. Para Brecht, el principal problema de aquellas formas teatrales que siguen el esquema delineado por el Estagirita es que el mecanismo de catarsis mediante la mimesis lleva a la identificación del espectador con el personaje, pero esta identificación

[...] no es posible [...] con seres humanos mutables, acciones evitables, dolor innecesario, etc. Mientras el pecho del rey Lear encierre las estrellas de su destino, mientras le aceptemos como inmutable, y sus actos se presenten como condicionados por la naturaleza, totalmente inevitables, es decir, fatales, podemos identificarnos [Brecht, 2015a: 81]

Aristotelismo y antiaristotelismo no se opondrían, así, por centrarse en las emociones y la crítica, respectivamente, sino porque el segundo exige un alejamiento de la verosimilitud que el primero prescribe, siempre y cuando sea para efectuar una crítica del hombre en tanto que ser social. De hecho, la teoría brechtiana no prohíbe el uso de la emoción en el teatro -ni siquiera de la identificación como estadio intermedio de la preparación de la representación [Brecht, 2015a: 133-134]-, pero la subordina a la creación de una crítica del mundo mediante la presentación de las opciones de los personajes [Brecht, 2015b: 133-134].

Uno de los caminos posibles para evitar la identificación que provoca la verosimilitud es la ‘distanciación’, que, para Brecht, consiste en

quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. [...] Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras [Brecht, 2015a: 83-84]

Una de estas formas de distanciación –conocidos como *Verfermdungseffek* o efectos-V [Brooker, 1998: 234-238]– es la ‘fijación del no-sino’, relativa al arte interpretativo de los actores: la teoría dramática brechtiana pide a sus actores que no se metamorfoseen en el personaje, sino



que lo muestren, tanto en las acciones que lleva a cabo como en las que no, es decir, en sus decisiones [Brecht, 2015b: 133-134]. El texto pasa, así, a enunciarse no como una improvisación sino como una cita [Brecht, 2015b: 134], y el actor expresa como personaje los gestos que constituyen el *gestus* social, es decir, «la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres» [Brecht, 2015b: 137]. Añade Brecht:

Al menos tres momentos destruyen la ilusión perseguida cuando la transformación total no se logra o no se pretende: resulta evidente que la escena no sucede ahora por primera vez (únicamente se repite); el que aquí actúa no es el mismo al que le sucede lo que aquí sucede (sólo es el que lo relata); las consecuencias no surgen de manera natural (son producidas artificialmente) [Brecht, 2015b: 182]

Toda esta teoría brechtiana de la interpretación subyace en la práctica interpretativa que los actores judíos se ven obligados a realizar, así como en los ensayos de la representación ante el Delegado y en los distintos momentos en los que Gottfried y el Comandante la construyen. La única descripción de la interpretación final de los judíos la proporciona su único e inconsciente espectador, el Delegado, en I. A lo largo de todo este primer acto la impresión que transmite es la de una representación alejada de una interpretación naturalista, en la que los actores y sus personajes no terminan de coincidir. Declaraciones de Mayorga relativas a la calidad de la representación confirman lo que se infiere del texto:

[...] yo creo que lo que engaña finalmente al delegado de la Cruz Roja no es la eficacia de la representación que se pone ante sus ojos, *que realmente es mala, porque está hecha por malos actores*, sino su propia debilidad, su propia cobardía (las itálicas son nuestras) [Spooner, 2013: 472]

Es llamativo el hecho de que, para preparar esta interpretación, el Comandante escribiera un libreto en el que las palabras estaban alejadas del registro coloquial, y en el que se insiste en la necesidad constante del «gesto» (uno de los términos brechtianos por excelencia). Es obvio que no



podemos achacarlo a una voluntad expresa de su parte por crear una interpretación brechtiana, que provocara en el espectador la crítica. La explicación es, a nuestro parecer, otra: su convencimiento de la superioridad del arte sobre la vida le aleja de una concepción naturalista de la interpretación, e, involuntariamente, a técnicas brechtianas⁵, a pesar de que él se autoengañe acerca de la calidad de la representación. Lo que no es involuntario, sino producto de la disposición y el contenido de la obra, es el carácter brechtiano de los actos II y IV: la triple repetición de las mismas tres escenas por actores distintos en que consiste el acto II casa a la perfección con técnicas de distanciamiento: resulta evidente que lo que sucede allí no es la primera vez que ocurre y que los actores son distintos a su personaje. IV, por su parte, está plagado de ‘gestus’ que transmiten la violencia de los nazis hacia los judíos, y también podemos considerar como ‘gestus’ la reacción de rebeldía de la actriz profesional (no parece inocente que esta sea precisamente su profesión⁶) o la expresión del miedo de Rebeca ante los alemanes, narrada por el propio Comandante en IV.

Si los temas de *Himmelweg* son, en palabras del propio dramaturgo, la manipulación de las víctimas y la invisibilidad del horror [Spooner, 2013: 472], el empleo de técnicas brechtianas resulta natural. De hecho, Juan Mayorga reconocerá como una de las múltiples influencias de esta obra «La mujer judía», una de las escenas de *Terror y miseria del Tercer Reich* [Aznar Soler, 2011a: 21]. Sobre Brecht y su influencia en otra obra mayorguiana, *Hamelin*, afirma el dramaturgo madrileño que

anche Brecht si é fatto constatemente questa domanda, forse come nessun altro autore del suo tempo: a cosa devo consacrare il mio lavoro? Hamelin senza dubbio si riconoscere erede del suo teatro, che ha voluto fare di ogni spettatore un critico, e ha cercato che il pubblico sperimentasse sorpresa o sconcerto di fronte al quotidiano [Carnevali, 2006: 14]

⁵ Como el hablar mediante citas y no de forma que pudiera parecer improvisada.

⁶ Recordemos que, para Mayorga, la calidad de la representación de los judíos fue mala porque ellos no eran actores profesionales.



El mismo propósito crítico, de concienciación de los espectadores-ciudadanos, se detecta en *Himmelweg*, de la que se puede afirmar que, si no es directa heredera de los presupuestos éticos-estéticos de Brecht, si tiene concomitancias con estos:

[...] ni *Himmelweg* ni *Cartas de amor a Stalin* pretenden reconstruir un momento del pasado, sino construir una experiencia presente que quizá pueda ayudar a algún espectador a revisar un aspecto de su vida o el modo en que se organiza su sociedad. De lo que se trata en ambas piezas es de representar formas de humillación del hombre para el hombre, lo que acaso pueda fortalecernos en la vigilancia y en la resistencia ante formas de dominación actuales [Aznar Soler, 2011a: 28-29]

No conviene, sin embargo, obviar la distancia que separa las ideas estético-políticas de Mayorga con las de Brecht. Para el dramaturgo alemán

las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales [Brecht, 2015a: 22]

Mientras que para Mayorga

más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico – incluso el de vocación historicista- es una victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época. Incluso piezas como *Madre Coraje y sus hijos* o *Galileo Galilei*, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas [Mayorga, 2016b: 154]

No podemos, pues, sino estar de acuerdo con la conclusión de García Barrientos sobre la validez de los postulados políticos del teatro épico-narrativo:



El famoso «Efecto V», de distancia o extrañamiento, lo mismo que otras muchas aportaciones de Brecht a la dramaturgia y otras tantas o más de Piscator al arte de la puesta en escena, siguen hoy tan vigentes como en su tiempo, incluso con mayor vitalidad. Lo que no parece tan vivo es precisamente lo que ellos no dudaban en considerar el fundamento ideológico de esas «formas». La estética sobrevive a la política, que creyeron su causa. Algo no cuadra, pues, en sus cálculos. Se puede decir que fracasaron como políticos o ideólogos; no, desde luego, como hombres de teatro [García Barrientos, 2013: 64]

Conclusiones

El análisis anterior nos muestra que *Himmelweg* no puede ser reducido a los esquemas del aristotelismo o el antiaristotelismo. Del primero toma una delicada y exacta estructura en la que ninguna de sus partes es prescindible o intercambiable; así como los modelos de fábula simple (el libreto o la ausencia de peripecia para el Comandante y el Delegado) y fábula compleja (en el caso del Delegado) y la construcción de personajes marcados por un defecto (la capacidad de autoengaño) que, en la desmesura de los tiempos que viven (el genocidio de la población europea judía), les llevará a la condición de victimario, víctima o colaborador.

Del antiaristotelismo Mayorga adopta técnicas del teatro épico que introducen una mediación narrativa (que, en parte, le permite sortear la presentación directa de las víctimas, que él considera que no tiene derecho a suplantar), así como una crítica implícita al aristotelismo al presentar el texto del Estagirita como guía para la creación de una ficción utilizada para enmascarar las actuaciones de los nazis. La inversión especular de esta crítica la encontramos en la utilización de técnicas brechtianas de interpretación por parte de los judíos convertidos en actores: esta actuación tampoco logró que el Delegado escapara del complejo de inferioridad que el Comandante le crea (miedo al error) para romper su identificación con los judíos y darse cuenta de lo que en verdad estaba ocurriendo en ese gran decorado que ocultaba el campo de concentración. Aristotelismo y antiaristotelismo no sirven sin un espectador crítico, es lo que nos dice el dramaturgo. La superioridad del arte sobre la vida (idea central del



Comandante) es una quimera. En este sentido, Mayorga es plenamente brechtiano al proponer en sus ficciones una crítica al mundo que requiere de la participación activa del espectador, que no muera cuando este se levante de la butaca o cierre el libro.

Juan Mayorga no es un dramaturgo griego de la Antigüedad ni un escritor alemán del período de entreguerras. No puede, por tanto, seguir al pie de la letra los modelos teóricos que Aristóteles para los primeros y Brecht para su propia producción dramática postularon. Pero, como creemos haber mostrado en estas páginas, ha aprovechado las lecciones y modelos que le proporciona la historia del teatro para crear una síntesis original adecuada a sus ideas estético-éticas y a la sociedad que recibe y disfruta su producción dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Física. Acerca del alma. Poética*, Traducción y notas de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2014.
- AZNAR SOLER, Manuel, «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga», en Juan Mayorga, *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011a, págs. 15-112.
- _____, «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», en Juan Mayorga: *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011b, págs. 269-276.
- BOBES NAVES, María del Carmen, Gloria Baamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla e Inés Marful, *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.
- BRECHT, Bertolt, «Sobre una dramática no aristotélica», en Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dietrich (trad.), Barcelona, Alba Editorial, 2015a, págs. 17-125.



- _____, «Nueva técnica del arte interpretativo», en Bertolt Brecht: *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dietrich (trad), Barcelona, Alba Editorial, 2015b, págs. 127-183.
- BRIGNONE, Germán, «Huellas de la *Poética* de Aristóteles», en Mabel Brizuela (ed.): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba), 2011, págs. 73-80.
- BROOKER, Peter, «Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht», Pedro Tena (trad.), en Peter Thomson y Gledyr Sacks (eds.): *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998, págs. 227-244.
- CARNEVALI, Davide, «Per una drammaturgia piu umana. Entrevista a Juan Mayorga», en *Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo*, 2006, núm. 4, ottobre/dicembre, págs. 11-14.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres dramas en español », en *Taller de Letras*, 2013, núm. 53, págs.: 51-65.
- _____, «Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de *Himmelweg*)», en García Barrientos (ed.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2016, págs. 225-264.
- MAYORGA, Juan, *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, 2011.
- _____, *Himmelweg*, en Juan Mayorga, *Teatro (1989-2014)*, Ciudad Real, Ñaque, 2014.
- _____, «La representación teatral del Holocausto», en Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, 2011b, págs. 191-197.
- _____, «Cultura global y barbarie global», en Juan Mayorga: *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016a, págs. 23-28.
- _____, «El dramaturgo como historiador», en Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016b, págs. 153-164.
- _____, «Estatuas de ceniza», en Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016c, págs. 303-315.



PERAL VEGA, Emilio, «Introducción», en Juan Mayorga, *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, 2015.

SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, 2013, [en línea] en *Tesis Doctorales en Red*,

<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/120196/cs1de1.pdf?sequence=1> [12-07-2017]

