Dramaturgia y comunicación : el papel del receptor en la obra de Juan Mayorga

Autor(en): **Orozco Vera, María Jesús**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2012)**

Heft 19

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047260

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Dramaturgia y comunicación:

el papel del receptor en la obra de Juan Mayorga

María Jesús Orozco Vera *Universidad de Sevilla*

> ...la primera misión de un dramaturgo es imaginar un mundo en el que el director, los actores y finalmente los espectadores puedan desatar su propia imaginación.
>
> Juan Mayorga

Texto dramático y texto espectacular conforman dos etapas de un proceso creador en el que cristaliza la búsqueda de mecanismos sugerentes y significativos de comunicación. En un primer momento el texto se "abre a la vida cuando es leído", como señala Wolfgang Iser, al destacar el papel significativo del receptor[1]. Y así la obra literaria será interpretada, matizada, recreada por diferentes lectores, entre ellos cabe reseñar el papel asumido por el director de escena y los actores y actrices que afianzarán su carácter pluricódico e interpretarán el mensaje del dramaturgo. No en vano, como señalara Fernando de Toro, el texto espectacular teatral se caracteriza por presentar una gran densidad semántica, donde se integran la comunicación visual, gestual y auditiva[2]. A dicho marco comunicativo se suman intertextos literarios, pictóricos, musicales, cinematográficos, en-

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 19 (primavera 2012): 97-108.

[1] Iser, Wolfgang: «La estructura apelativa de los textos», en: Warning, Rainer (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 133-148. Otra obra clave en esta línea lleva el significativo título de *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

[2] Cfr. Toro, Fernando de: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987, p. 73.

tre otros, que conforman un discurso plagado de guiños cómplices.

El dramaturgo inicia el proceso conjurando a la imaginación artística, mostrando, en ocasiones, interrogantes, enigmas, tramas inconclusas. El papel del lector asume, en estos casos, un lugar significativo en la reconstrucción del sentido último del texto. Así se manifiesta en la dramaturgia de Juan Mayorga, cuya matriz artística se delimita en educar en la pregunta, en la sospecha. La misión del receptor será crucial para desentrañar las claves de su discurso dramático. A él le estará destinado introducirse en los enigmas de la creación, de la historia, de la realidad cotidiana; inmortalizados en diferentes modelos de mundo que se cruzan y solapan, preñados de guiños culturales, de huecos, de espacios vacíos que tendrá que rellenar con su imaginación. No en vano proclamaba Mayorga su deseo de hacer un teatro que "respetara al espectador", que convocara "su imaginación y su memoria" y que también "lo desafiara"[3]. Evoquemos, por ejemplo, en este sentido, su obra *Hamelin* (2005) despojada de todo artilugio y dotada, como contrapartida, de una gran densidad semántica:

> *Hamelin* es una obra de teatro tan pobre que necesita que el espectador ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más. A cambio, le ofrece entrar en un cuento, desde el "Érase una vez" hasta el "Colorín colorado". El cuento de una ciudad que no ama bien a sus niños (*Hamelin*, p. 10)[4].

---

[3] Navarro, Luis: «Entrevista a Juan Mayorga», *Revista Proscritos*, III, 11 (mayo 2004), www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=11&d=t&s=t2&ss=1.

[4] El corpus elegido para abordar el presente análisis reúne obras de diferente extensión, poniendo de manifiesto la diversidad que caracteriza a la propuesta artística del dramaturgo madrileño, tanto en lo que se refiere a su temática como a su experimentación formal. A continuación reseñamos los diferentes volúmenes, concretando, en el caso de *Teatro para minutos*, las minipiezas que lo integran. En citas posteriores se anotará, junto al texto, el año de edición y el/los número/s de página/s correspondiente/s: *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco* (2004), *El chico de la última fila* (2006), *Hamelin* (2007), *El jardín quemado* (2007), *La tortuga de Darwin* (2008) y *Teatro para minutos* («Concierto fatal de la viuda Kolakowski», «El hombre de oro», «La mala imagen», «Legión», «La piel», «Amarillo», «El Crack», «La mujer de mi vida», «BRGS», «La mano izquierda», «Una carta de Sarajevo», «Encuentro en Salamanca», «El buen vecino», «Candidatos», «Inocencia», «Justicia», «Manifiesto comunista», «Sentido de calle», «El espíritu de Cernuda», «La biblioteca del diablo», «Tres anillos», «Mujeres en la cornisa», «Método Le Brun para la felicidad», «Departamento de justicia», «J K», «La mujer de los ojos tristes», «Las películas de invierno» y «581 mapas»).

El arte de narrar, de contar historias, breves —a veces, mínimas— aparece asociado, por otra parte, a la influencia que en él ejercen las matemáticas. Así lo manifiesta en una entrevista publicada en marzo de 2010, donde destaca la tendencia a la expresión sintética y al cultivo de la imaginación. Estrategias que le permiten mostrar interrogantes en el receptor, hacerlo partícipe de un juego, de la resolución de un problema o de un enigma a partir del goce artístico:

> Un problema matemático en el que a uno le ofrecen que resuelva una situación hasta llegar a un resultado debería ser una ocasión para disfrutar, y no una amenaza. En este sentido, yo creo que hay una similitud entre el estudiante de matemáticas y el espectador del teatro[5].

Y junto al matemático se proyecta también el filósofo, trazando un puente crítico hacia el lector/espectador, invitándolo a pensar, a profundizar en el pasado y en el presente, en los grandes problemas que afectan y afectaron a la humanidad. No en vano, como señala Mayorga, "el teatro vive del conflicto" y éste se evidencia "entre el escenario y el patio de butacas"[6]. El teatro lo concibe, por tanto, como un espacio excepcional para la contradicción, la paradoja, el debate y la reflexión[7].

En sus textos dramáticos se proyectan, en última instancia, las claves de un pacto de ficción, donde el receptor debe asumir las reglas de un juego que le conducirá hacia el desvelamiento y la reflexión. Y así debe aceptar el desafío que supone desentrañar las claves de su discurso dramático y descubrir los intertextos[8] artísticos y no artísticos que se cruzan y solapan en sus

---

[5] Fernández Abejón, Leticia: «Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria», *Matematicalia. Revista digital de divulgación matemática*, VI, 1 (marzo 2010), www.matemacicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid= 528.

[6] Cfr. Corroto, Paula: «Entrevista a José Manuel Mora y Juan Mayorga. El teatro debe hacernos reconocer al fascista que llevamos dentro», *La Voz de Asturias* (24/04/2011), en www.lavozdeasturias.es/culturas/teatro-debe-hacernos-reconocer-fascista-llevamos_0_468553230.html.

[7] Las reflexiones en torno a la influencia de la filosofía en su teatro han ocupado un lugar destacado en sus entrevistas, como se manifiesta, por ejemplo, en la que realizó Isabel Bugallal: «Juan Mayorga: El caso Gürtel merece una obra de teatro de urgencia», www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/05/07/juan-mayorga-caso-gurtel-merece-obra-teatro-urgencia/382411.html). En esta misma línea cabe destacar la entrevista diseñada por Ruth Vilar y Salva Artesero: «Conversación con Juan Mayorga», www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero/view.

[8] Antonio Mendoza Fillola caracteriza el intertexto lector en los siguientes términos: "hace referencia al componente de la competencia literaria, que se vincula con la actividad de recepción y que también conecta con las facetas dis-

obras, dotándolas de significado y de evocación. No en vano, el arte en general y la literatura, en particular, en tanto actos de comunicación, se constituyen en filtros de la cultura, evocadores de una tradición que se suma a la Vanguardia, como se desprende también de la trayectoria de Juan Mayorga, donde se despliega su formación libresca, su perfil filosófico y matemático, al que se suma su compromiso con la realidad y su gran sentido ético, como bien ha señalado Carla Matteini:

> Mayorga posee, en su vida y en su escritura, un fortísimo sentido ético, en el sentido más filosófico del término, que determina y condiciona casi todas sus historias y personajes. Esto tiene que ver, y mucho, con su discurso sobre la función del teatro como «arte político, arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia»[9].

Así, sus obras, preñadas de significados, plagadas de huecos, de laberintos, de enigmas, de interrogantes, reclaman un lector/espectador modelo, cuya mirada crítica se complemente con su agudeza e ingenio, pues el texto, como señala Mayorga, "sabe cosas que incluso el propio autor desconoce"[10]. Por ello, para lograr completar el proceso creador, necesita la colaboración de un lector/espectador activo que contribuirá a trazar nuevas claves.

Sus obras dramáticas invitan a una lectura pausada, reflexiva. El lector/espectador se enfrenta a creaciones donde los hechos reales se entrelazan con la ensoñación, incluso con la pesadilla. "Lo ficcional verosímil" se combina con "lo ficcional inverosímil", si utilizamos la terminología que apuntara Tomás Albaladejo[11]; sin embargo, tras el juego de las apariencias, se revela siempre la realidad más cruel: la guerra, el poder devastador, aniquilador de la personalidad, la locura, la soledad, la

---

cursivas de la intertextualidad. El concepto sobre el que aquí se trata se relaciona con la conceptualización apuntada por Riffaterre (1991): «El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido»": *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 49.

[9] Matteini, Carla: «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280 (1999), p. 49.

[10] Cfr. «Juan Mayorga afirma que el dramaturgo viene a ser un ciego con una pistola porque no sabe dónde da el tiro», en: Gabinete de comunicación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo http://www.uimp.es/blogs/prensa/2008/09/02/juan-mayorga-afirma-que-el-dramaturgo-viene-a-ser-como-un-ciego-con-una-pistola-porque-no-sabe-donde-da-el-tiro/.

[11] Cfr. Albaladejo Mayordomo, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998, pp. 58-59.

incomunicación. Pero también su obra se tiñe de poesía y de humor y de juego para difuminar la tragedia, como se manifiesta, por ejemplo, en *El jardín quemado* (1998), *El chico de la última fila* (2006), *Palabra de perro* (2004), *El Gordo y el Flaco* (2001), «Mujeres en la cornisa» y «La mano izquierda»[12].

Es significativo considerar, por otra parte, el sutil hilo que permite unir obras dramáticas de extensión convencional con algunas minipiezas[13], conformando un universo singular donde los personajes y sus historias se completan, se complementan. Estrategia que evoca, en cierta forma, el universo narrativo de Gabriel García Márquez y cuya radiografía traza Mayorga con apunte matemático, como se desprende de sus propias palabras:

> Por un lado, las matemáticas me han hecho más consciente de la importancia de la estructura y, por otro, me han educado en la síntesis. En mis obras existen ciertas simetrías, repeticiones que se dan en un mismo texto que de algún modo se puede decir que son matemática oculta. [...] La matemática te propone juegos y te insta a indagar sobre ellos[14].

Así, el lector encuentra un puente dramático entre «Método Le Brun para la felicidad», minipieza dramática, y *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2005), donde, significativamente, el mono albino, protagonista de esta última obra, se enfrenta a la muerte, privado de libertad, de felicidad. De manera similar se manifiesta la relación entre *Animalario* (2005) y «El buen veci–

---

[12] Indicamos entre comillas los títulos de las obras breves reunidas en *Teatro para minutos*.

[13] Estas piezas mínimas constituyen un corpus significativo que reunió Mayorga en el volumen que lleva por título *Teatro para minutos (28 piezas breves)* (2009), en cuyo prólogo reivindicaba el valor de la pieza breve, "que no ha de ser juzgada como un esbozo o boceto de un texto más amplio". Virtudes Serrano califica a dichos textos como "destellos dramáticos", al afrontar una panorámica del autor madrileño en el prólogo que dedica a *El jardín quemado* (2007: 17-18). Esta innovadora apuesta dramática, que se ha desarrollado sobre todo en las tres últimas décadas en el panorama teatral español, se proyecta como motivo de reflexión en algunos estudios críticos que me permitieron afrontar nuevos horizontes de investigación: «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas», en: Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006, pp. 721-734; «Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio», en: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Aedile, 2009, pp. 431-442, y «Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine comprimido», en: Nieto Nuño, Miguel (coord.): *Literatura y comunicación*. Madrid: Castalia, 2010, pp. 345-368.

[14] Cfr. Fernández Abejón, *op. cit.*

no». La Ley de extranjería, el poder sobre el más débil, que enfrenta al hombre bajo (residente) y al hombre alto (emigrante sin papeles), concluye en una sorprendente relación de dependencia:

> BAJO: Usted ha tenido suerte conmigo. No voy a obligarle a trabajar para mí, ni a cometer ninguna fechoría, no voy a ponerle la mano encima. Un día le pediré un rato de conversación, otro, que me acompañe a dar una vuelta. Nada feo, nada humillante. Que me lea un poema, que me cuente un chiste... Nada humillante (*El buen vecino*, p. 88).

Si bien es cierto que algunos textos breves, como ha señalado Mayorga, se transformaron con el tiempo en otros más extensos, no deja de ser significativo ese tejido dramático donde confluyen reiteraciones, repeticiones, que se desarrollan en mayor medida en sus piezas mínimas, reunidas en el volumen *Teatro para minutos*. Así se manifiesta, por ejemplo, en *La mano izquierda*, «Las películas de invierno» y «Una carta de Sarajevo», donde la ceguera de uno de los personajes constituye el hilo conductor. Estos textos que evocan la estructura y las estrategias artísticas recreadas en el microrrelato presentan entidad dramática en sí mismos, como reivindicara Mayorga en el prólogo, si bien su lectura o su puesta en escena pueden desvelar sutiles relaciones entre ellos:

> Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa. Ello no excluye que un lector o una puesta en escena descubran pasadizos que comuniquen unas piezas con otras. Quizás algunos de esos pasadizos entre textos sean menos secretos para el lector que para quien los ha escrito. Al fin y al cabo, un texto siempre sabe cosas que su autor desconoce (*Teatro para minutos*, p. 7).

Si significativa es la labor de los prólogos, en tanto que apuntan al lector las claves de su lectura, de su interpretación, contribuyendo a trazar un puente con la dimensión sumamente comunicativa que atribuye al teatro, también lo son sus ensayos sobre su dramaturgia. Evoquemos, por ejemplo, «Teatro y `Schock´» (1996), «El espectador como autor» (1999) y «El teatro es un arte político» (2003). A ellos se suma la reflexión metafictiva que se desprende de algunas de sus obras, mostrando al lector guiños cómplices con respecto al proceso creador y al proceso lector. Así se manifiesta en la minipieza «El hombre de oro», cuyo protagonista se enfrenta al papel en blanco "con la mirada obsesiva del matemático que medita el problema más

complejo" (2009: 19). Con más profundidad se afronta en *El chico de la última fila*, donde la relación entre el maestro y el alumno permitirá esbozar algunas claves de la escritura dramática de Juan Mayorga y el papel relevante que le confiere al lector[15]:

> GERMÁN [...] Al lector no se le puede dar tregua, hay que mantenerlo tenso. El lector es como el Sultán de Sherezade: si me aburres, te corto la cabeza [...] La gente necesita que le cuenten historias (*El chico*, p. 37).

> GERMÁN [...] Confía en el lector, él completará. Evita describir los estados de ánimo de los personajes, haz que los conozcamos por sus acciones [...] Ese es el secreto de una buena escena: llevar la acción mansamente y, de pronto, golpear al lector (*El chico*, p. 43).

> GERMÁN [...] ¿Sabes cuáles son las características de un buen final? Un buen final ha de ser tal que el lector se diga: no me lo esperaba y, sin embargo, no podía acabar de otra manera. Ese es el buen final. Necesario e imprevisible. Inevitable y sorprendente (*El chico*, p. 64).

Así, en su obra se despliega una apología de la escritura, de la creación; esta situación también se contempla asociada al disfrute o goce de la lectura. No en vano, en su dramaturgia, se evocan de forma reiterada bibliotecas públicas y privadas, lectores cuya obsesión por un libro puede rayar en la locura, como por ejemplo «BRGS» o como «Tres anillos». Mensajes, cartas que invitan a ser descifradas contribuyen a plasmar un homenaje a la palabra, a su poder de comunicación y de forjar mundos posibles, evocando, en ocasiones, a la narrativa de Franz Kafka.

Sus obras se contaminan así, no sólo de discursos literarios tomados de la literatura universal, sino de textos filosóficos, de referentes científicos y cinematográficos, entre otros. Apuntaba Mayorga, como objetivo de su teatro, que el lector debe ser desafiado. A ello contribuye en gran medida la introducción de intertextos artísticos y no artísticos, sin olvidar, que "lo importante de la cita es el desplazamiento, la utilización insólita, la

[15] Analizo dichos aspectos en «La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*», *Revista Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla (en prensa).

descontextualización"[16]. Así la historia y la ciencia aparecen sutilmente tejidas en *La tortuga de Darwin*, la filosofía en *Últimas palabras de Copito de Nieve* y el cine de humor en *El gordo y el flaco*.

La literatura ocupa también un lugar destacado, como se desprende, por ejemplo, de *Palabra de perro* (2004) y «Las películas de invierno», donde se evidencia un rendido homenaje a la obra de Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros* y *Don Quijote de la Mancha*, respectivamente. No faltan tampoco guiños cómplices que evocan el teatro, como se desprende, por ejemplo, de «La mujer de los ojos tristes», donde se recrea la figura y la dramaturgia de Miguel Mihura. A ellos se suman otros textos clásicos, como *El Lazarillo de Tormes* o *El Licenciado Vidriera*, que ocupan un lugar significativo en la tradición literaria española, cuyos protagonistas emergen como fantasmas conjurados en una noche salmantina, como se desprende de «Encuentro en Salamanca»:

> HOMBRE 2. Allí estuve desde mucho antes de las doce, viendo pasar el río. Reflejada en el agua, Salamanca parecía flotar en el tiempo. Estaba mirando la ciudad, o más bien su doble, amodorrado por la espera, cuando escuché voces en la sombra. No erais vosotros, sino un ciego y un niño. El ciego dijo: "Llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro de él". Cuando el niño arrimó la cabeza al toro, el ciego, a traición, le pegó tal golpe contra la piedra que hasta yo vi las estrellas [...]. Por oír más, fui siguiéndoles un rato. Cuando quise darme cuenta, me había alejado tanto que, por mucho que corrí, ya os habíais ido. Viéndome perdido, me ofreció ayuda un estudiante que presumía de conocer cada piedra de Salamanca. Andaba por el centro de la calle, mirando a lo alto, temeroso de que le cayese teja encima. Afirmaba ser de vidrio de los pies a la cabeza. No me consintió acercarme a él, por miedo a que de un abrazo lo quebrase (*Teatro para minutos*, p. 77).

Por otra parte, es significativo reseñar cómo en la obra de Juan Mayorga los personajes fantásticos, como, por ejemplo, la tortuga de Darwin o el hombre estatua de *El jardín quemado*, conviven con los personajes históricos reales; personajes públi-

---

[16] Cfr. Navarro, Luis: «Entrevista a Juan Mayorga», *Revista Proscritos*, III, 11 (mayo 2004), http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=11&d=t&s=t2&ss=1. Ilustrativa resulta también la reflexión en torno a la intertextualidad que realiza Juan Mayorga, junto a otros dos dramaturgos, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral: «Yo me cito, tú te citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», *Reescritura e intertextualidad. Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 7 (verano 2001), pp. 4-9.

cos que el lector/espectador reconoce. Así cabe mencionar al escritor Jorge Luis Borges, al presidente José María Aznar, representante del Partido Popular español, al mono albino Copito de Nieve, etc. No menos significativa resulta la contraposición entre animales que se humanizan frente a hombres y mujeres que se transforman en meros fantoches, conformando la imagen de la vida como máscara, como carnaval, como animalario. No en vano, Harriet, protagonista de *La tortuga de Darwin* (2008), proclama su gran decepción, tras una dilatada experiencia con los seres humanos. Así lo manifiesta su teoría de la involución: "llegado a un punto, el hombre retrocede hasta la bestia" (*La tortuga*, p. 60).

Las parábolas y los símbolos constituyen también estrategias recurrentes en la dramaturgia de Juan Mayorga. Realidad, sueño y ensueño recrean una atmósfera enigmática donde el lector es invitado a descifrar sus claves. Así cabe destacar la ventana, evocadora de la mirada curiosa que se atreve a profundizar en la realidad (*El chico de la última fila, Hamelin*), el tren y el camino, símbolos de la trayectoria vital («La mano izquierda», «Una carta de Sarajevo»), los espacios cerrados, aniquiladores de la personalidad y de la libertad (*El jardín quemado, Últimas palabras de Copito de Nieve*) y la ceguera, asociada a la capacidad de soñar, de fabular («Amarillo», «La mano izquierda»)[17].

En definitiva, la obra de Juan Mayorga no deja indiferente al lector/espectador. La lectura de sus piezas dramáticas genera interrogantes que sólo se desvelarán con otros posteriores acercamientos al texto. Su teatro invita a la reflexión sobre el mundo actual y contribuye a proclamar el goce de la escritura y de la lectura que cristaliza en la puesta en escena, en el texto espectacular. La complicidad con el lector/espectador deriva, en última instancia, en el éxito de un pacto de ficción que permitirá potenciar un teatro que apuesta por el cambio, contribuyendo a generar una comunicación plena. Así se desprende de las acertadas apreciaciones que preceden a su obra *Hamelin*, cuando reflexiona sobre la esencia del teatro: "El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del

[17] La ceguera, como señala Mayorga, se delimita como "un motivo teatralmente muy rico, ocasión de conflicto, en la medida en que pone en marcha un juego de poder: el que ve tiene algo que el que no ve desea. Sin embargo, en «La mano izquierda» ese juego se invierte. El niño de esa obra describe una fotografía [...]. El niño describe una fotografía que luego el ciego interpreta. El niño puede ver pero el ciego tiene la capacidad de interpretar, de imaginar, de asociar elementos cuyo vínculo escapa a la mirada": Gorría, Ana: «Juan Mayorga. Los cuerpos ausentes», www.elcoloquiodelosperros.net/numero29/hor29ju.html.

espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo".

BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo Mayordomo, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998

Brizuela, Mabel: «El teatro de Mayorga. Arte de la memoria», http://congresoespanyola.fahce.Unlp.edu.ar/i-congreso/ponencias/BrizuelaMabel.pdf (consultado 5-XII-2011).

Bugallal, Isabel: «Juan Mayorga: El caso Gürtel merece una obra de teatro de urgencia», www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/05/07/juan-mayorga-caso-gürtel-merece-ob (consultado 7-XII-2011).

Corroto, Paula: «Entrevista a José Manuel Mora y Juan Mayorga. El teatro debe hacernos reconocer al fascista que llevamos dentro», *La Voz de Asturias*, 7-V-2011, www.lavozdeasturias.es/culturas/ teatro-debe-hacernos-reconocer-fascista-llevamos_0_468! (consultado 6-XII-2011).

Fernández Abejón, Leticia: «Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria», *Matematicalia, Revista digital de divulgación matemática*, VI, 1 (marzo 2010), www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=528 (consultado 8-XII-2011).

Gorría, Ana: «Juan Mayorga. Los cuerpos ausentes», www.elcoloquiodelosperros.net/numero29/hor29jun.html (consultado 7-XII-2011).

Iser, Wolfgang: «La estructura apelativa de los textos», en: Warning, Rainer (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 133-148.

Iser, Wolfgang: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

Luis, Genma de: «Entrevista a Juan Mayorga», *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 25 (enero 2009), www.la-ratonera.net/numero25/n25-mayorga.html (consultado 7-XII-2011).

Matteini, Carla: «Los motivos de Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280 (1999), pp. 48-53.

Mayorga, Juan: *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Ciudad Real: Ñaque, 2004.

— *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*. Madrid: Teatro del Astillero, 2004.

— *El chico de la última fila*. Ciudad Real, Ñaque: 2006.

— *Hamelin*. Ciudad Real: Ñaque, 2005.

— *El jardín quemado*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2007.
— *La tortuga de Darwin*. Ciudad Real: Ñaque, 2008.
— *Teatro para minutos*. Ciudad Real: Ñaque, 2009.
Mayorga, Juan/ Caballero, Ernesto/ Moral, Ignacio del: «Yo me cito, tú te citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», *Reescritura e intertextualidad. Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 7 (verano 2001), pp. 4-9.
Mendoza Fillola, Antonio: *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
Navarro, Luis: «Entrevista a Juan Mayorga», *Revista Proscritos*, III, 11 (mayo 2004), www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=11&d=t&s=t2&ss=1 (consultado 8-XII-2011).
Orozco Vera, María Jesús: «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas», en: Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006, pp. 721-734.
— «Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio», en: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Aedile, 2009, pp. 431-442.
— «Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine comprimido», en: Nieto Nuño, Miguel (coord.): *Literatura y comunicación*. Madrid: Castalia, 2010, pp. 345-368.
— «La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga», *Revista Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla (en prensa).
Perales, Liz: «Hay que provocar la desconfianza del público», *El Cultural*, 11-VI-2003, www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/7757/Juan_Mayorga (consultado 8-XII-2011).
Ragué, María José: «El universo referencial del teatro. Evasionismo y escaparatismo. Perplejidad y compromiso de los autores», *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 7 (enero 2003), www.la-ratonera.net/numero7/n7_ponrague.html (consultado 6-V-2012).
Serrano, Virtudes: «Introducción a *El jardín quemado*», en: *El jardín quemado*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 9-25.
Toro, Fernando de: *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

Vilar, Ruth/ Artesero, Salva: «Conversación con Juan Mayorga», www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-32/conver.-co-juan-mayorga.-ruth-villar-i-salva-artesero (consultado 8-XII-2011).