

TEATRALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA: ÉTICA, MEMORIA Y ACCIÓN SUSPENDIDA EN LAS OBRAS DE JUAN MAYORGA

*Theatricality and representation of History: Ethics, memory and suspended
action in Mayorga's dramaturgy*

Ana GORRÍA FERRÍN
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ana.gorria@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 31-XII-2011

Fecha de aceptación: 28-III-2012

RESUMEN: La reflexión sobre la imagen alcanza en la segunda mitad del siglo XX un episodio cenital, uno de cuyos máximos representantes resulta ser el aparato teórico y bibliográfico surgido alrededor de la imagen fotográfica. La ontología de la imagen fotográfica, de esta manera, supone un episodio fundamental en el andamiaje teórico y crítico relativo a la imaginación. La noción de imagen y la reflexión que sobre ella se establece impregna no solo el ámbito de la teoría y praxis artística sino también afecta a la codificación literaria suponiendo tanto un motivo de reflexión epistemológica alrededor de la representación como la indagación sobre la autenticidad fenomenológica de ésta. El propósito de este artículo es mostrar la importancia del pensamiento alrededor de la imagen fotográfica y su mostración práctica como acción en el caso concreto de la dramaturgia de Juan Mayorga, donde el análisis de la ontología fotográfica se pone al servicio de la comprensión no solo de lo real sino también de la historia, de la memoria y de las emociones a través de la imaginación dialéctica en la obra *El cartógrafo*.

Palabras clave: Teatralidad, Juan Mayorga, Fotografía, Memoria, Retórica, Poética.

ABSTRACT: Reflection on the image reaches the second half of the twentieth century zenith an episode, one of whose chief representatives is to be the theoretical and literature emerged around the photographic image. The ontology of the photographic image, thus, represents a fundamental event in the critical theoretical framework and on the imagination. The notion of image and reflection on it is established that permeates not only the field

of theory and practice of art but also affects the coding literature assuming a source of epistemological reflection about representation and authenticity phenomenological of this. The purpose of this paper is to show the importance of thinking about the photographic image and its practical demonstration as action in the specific case of Juan Mayorga's drama, where the analysis of the photographic ontology is at the service of understanding not only of reality but also of history, memory and emotions through the dialectical imagination as proposed in the play *El cartógrafo*.

Keywords: Theatrical, Juan Mayorga, Photography, Memory, Rhetoric, Poetic.

1. INTRODUCCIÓN

El pensamiento sobre la imagen constituye uno de los capítulos esenciales del siglo XX y, más en concreto, el pensamiento que se ha generado alrededor de la imagen fotográfica, dado que a través de la reflexión sobre ésta se han estructurado una serie de motivos que atraviesan la reflexión sobre la teoría de las artes del siglo XX: los conceptos de mimesis respecto a la naturaleza, la articulación de la identidad, las relaciones de la fotografía con su modelo en tanto que mecanismo reproductor, el problema de la visión - y del compromiso - o el problema del documento, aspectos que, en última instancia, tienen consecuencias éticas alrededor de nociones de tanta centralidad como la memoria o la autenticidad. Un motivo que ha sido relacionado tanto con la representación del testimonio como de con el uso estratégico de la propaganda a lo largo de la historia del siglo XX: Al mismo tiempo se ha propuesto, también, como responsable de funcionar como mecanismo de control, en tanto en cuanto supone una fuente de construcción del imaginario social colectivo:

Fotografía como elemento dominante y de dominación. Elemento clave en los engranajes de los aparatos de vigilancia, coerción y manipulación de nuestras sociedades. Pese a la supuesta democratización de los medios de producción y difusión de imágenes y la consecuente pérdida de confianza hacia su capacidad para reproducir la realidad, quienes (los medios e instituciones que) detentan el poder para significar las imágenes siguen y seguirán controlando la construcción (y construcción) de nuestra realidad. Sólo la modificación de los órdenes institucionales y de las significaciones sociales de las imágenes podría liberarlas del insoportable peso de la representación.¹

1 ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Fotografía democracia y (sin)razón. La imagen ante el dolor del otro» en *Foro de Educación*, N.º. 11, 2009, p. 12.

La fotografía, de este modo, resulta ser en el siglo XX no solo objeto de reflexión teórica sino una acción que mueve a la teoría desde la práctica artística. La naturaleza de su condición resulta ser fuente de amplios debates antropológicos, éticos y estéticos que atañen en última instancia a las posibilidades de la representación mimética y sus consecuencias sobre la fijación «de lo real» y sobre lo «mecánicamente reproducible», tal y como refiriera Benjamin:

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural².

La importancia en consecuencia de la fotografía queda ya señalada en este texto liminar de Benjamin. Un texto en el que se destaca la crítica y el análisis a los medios de reproducción y supone también, al mismo tiempo, un análisis de las posibilidades de instrumentalización del testimonio en función de la apariencia de verdad o autenticidad fenomenológica que puede llegar a postular la reproducción fotográfica. Un aspecto que, como señala Víctor del Río, fue tempranamente detectado por las prácticas artísticas y puesto en cuestión en el ámbito de las primeras vanguardias:

La construcción de la verdad oficial tiene así un alto precio y genera sus propias imágenes. La historia de las manipulaciones de las imágenes se convierte en un reverso permanente de la presunción de verdad que les atribuimos. Y podríamos preguntarnos, más allá de la obviedad de estos casos, si nuestros actuales sistemas de información operan, en realidad, de modo diferente a estas burdas tergiversaciones. Nuestra lectura comparada de diversos canales de comunicación parecería garantizar un mayor contraste, pero siempre encontramos la sospecha residente en el aspecto testimonial con el que se nos presentan los hechos³.

2 BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos* I. Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 31.

3 DEL RÍO, Víctor: *Factografía*. Vanguardia y comunicación de masas. Madrid, Abada editores, 2010, p. 18.

El cuestionamiento, en consecuencia, tanto de la estética del documento⁴ como de los medios de comunicación social en tanto que elementos cohesionadores del imaginario social⁵ supone uno de los puntos centrales en la teorización del documento fotográfico. Este aspecto ha sido codificado de manera sistémica en la literatura en espacios como, por ejemplo, la obra de Sebald (donde la inclusión de fotografías incide en el juego de referencialidades que la obra establece entre lo documental y lo fingido) y ha sido discutido, de manera reciente, en ámbitos especializados como el de los estudios relativos a la *performance*, dado el carácter performativo que se le puede atribuir, también, al documento. Si bien la documentación se opone tradicionalmente a lo teatral y a lo performativo es posible deshacer, afirma Philip Auslander, esta oposición ontológica en una cuestión que, en última instancia, atañe a la autenticidad fenomenológica:

*The more radical possibility is that they may not even depend on whether the event actually happened. It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience.*⁶

En el caso de Juan Mayorga, cuya dramaturgia ha sido caracterizada como una dramaturgia sostenida por el motivo de la memoria, la fotografía es un tema tangencial, pero no por ello menos eficaz, a la hora de representar de una manera crítica las relaciones entre autenticidad fenomenológica y representación, tal y como subraya Philip Auslander.

Si en *Jardín quemado* la fotografía supone el motivo de confrontación entre los personajes Benet y Garay, ya que es el documento fotográfico el

4 Las oposiciones entre «autonomía artística» y «praxis vital» desarrolladas por la teoría crítica en el contexto de una estética idealista fuertemente cuestionada pueden encontrar un correlato en los debates de la crítica norteamericana entre formalismo y estructuralismo. En ambos casos los análisis críticos se ven siempre orientados a desentrañar una función contextual de lo artístico, a convertir la formalidad ensimismada en discurso sobre lo real, a retener en definitiva un conjunto de valores operativos en el imaginario o en el terreno de la conciencia. DEL RÍO, Víctor: *Fotografía objeto*. La superación de la estética del documento. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 13.

5 MC LUHAN, Marshall: *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

6 AUSLANDER, Philip: «The performativity of performance documentation» en PAJ: a Journal of Performance and Art, 84, 2006, p. 9.

que supone el testimonio de las atrocidades en el frente, en Hamelin, por ejemplo, el universo de la opinión pública representado por el periodismo resultará uno de los motivos esenciales y motores de la acción dramática.

Otras obras tematizan directa o indirectamente la acción fotográfica desde una perspectiva que supone un testimonio crítico relativo a la posibilidad de descontextualización de los hechos y, en consecuencia, relativo también a la capacidad de instrumentalización que suscita la imagen fotográfica⁷. De esta manera en la dramaturgia de Juan Mayorga, como dramaturgo de la historia, se hace preciso que el testimonio se muestre capaz de activar los mecanismos de la memoria a la hora de representar a las víctimas, como sucede en el caso de la obra dramática *Himmelweg* o *El cartógrafo*.

En esta última obra, la fotografía no solo aparece tematizada en la acción dramática (la visita a una exposición de fotografía es la que promueve la acción principal) sino también forma parte de la arquitectura retórica de la obra (en algunas escenas de tiempo suspendido, en que se intercalan, de manera dialéctica, distintos estadios temporales) legibles desde la teorización barthesiana alrededor de la ontología fotográfica en relación a la memoria y a la conceptualización de la temporalidad⁸:

En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente; atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno, pero deportando ese real hacia el pasado («esto ya ha sido»), la foto sugiere que éste ya está muerto.

7 Helen Gilbert ha subrayado: «The instrumentality of photographic medium derived from both its semiotic qualities and its comfortable fit within a scopic regime that intertwined looking, seeing and knowing». GILBERT, Helen. «Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre». *Textual Studies in Canada* 10/11, 1998, p. 17

8 BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona. Madrid, Paidós, 1989.

2. LA FOTOGRAFÍA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE JUAN MAYORGA

La fotografía como espacio de representación es uno de los motivos principales de la historia de las artes del siglo XX, como he apuntado anteriormente, y, en consecuencia, supone un ámbito de reflexión teórico que atañe también a la ética, a la antropología y a la sociología. La fotografía, desde sus inicios, tiene una relación conflictiva con la institución artística dado el carácter documental que le fue atribuido en un principio, aspecto que puede constituirse como uno de los motivos (y en concreto el problema de la autenticidad fenomenológica de la representación) del teatro poscolonial⁹. En el caso de la dramaturgia de Juan Mayorga, la fotografía y la reflexión que, en consecuencia, se deriva de esta ocupa un lugar importante en algunas de las obras mayorguianas, que procederé a describir.

2.1. La fotografía en las piezas breves: la mala imagen, la mano izquierda

La complejidad de la ontología del documento fotográfico se hace patente en dos piezas breves pertenecientes al libro *Teatro para minutos: La mala imagen y La mano izquierda*. La obra *La mala imagen* se articula en doce escenas en las que se intercalan dos núcleos de personajes: una pareja, Edi y Lola, que tienen un grupo de música rock y una fotógrafa y un modelo que están llevando a cabo una sesión de fotos.

Modelo- Antes no le daba importancia, pero últimamente no paro de darle vueltas. En esta profesión tienes todo el tiempo del mundo para pensar. Entre flash y flash, parece que no pasase el tiempo. Estás como colgado en el tiempo. Así que te pones a darle vueltas: qué hago yo aquí vestido de cura o de hombre rana, qué coño hago yo aquí.¹⁰

⁹ In literature and the creative arts, one response to photo-imperialism has been to document the process in ways that reveal and critique the operations of power often exercised in the «simple» act of taking a photograph. In other words, the photograph is contextualized or framed so that the interactions between the photographer and his/ her subject come into focus, while the image, if it is presented at all, is revealed as the artifact of a particularized historical relationship. GILBERT, Helen: Op.Cit., p. 18.

¹⁰ MAYORGA, Juan: «La mala imagen» en *Teatro para minutos*. Madrid, Ñaque editora, 2005, p. 3

El conflicto se establece en esta pieza breve entre la mercadotecnia y la instrumentalización descontextualizada del modelo que entrega su cuerpo a un objetivo, dar propaganda a un grupo de música, sin ser consciente del uso que van a hacer de su imagen: «el hombre del saco», en referencia a la leyenda urbana del secuestrador de niños.

Modelo- ¿Qué fondo me vas a poner?

Fotógrafa- Olvídate de la cámara. Como si no hubiera cámara.

Modelo- ¿Qué fondo?

Fotógrafa- Un parque. Columpios. Un niño.

No está satisfecha con la boca. La corrige una vez más.

Modelo- ¿Un niño? ¿Qué niño?

*Inmóvil, el Modelo intuye el fondo blanco, el vacío que lo envuelve.
Está en el vacío.*

Fotógrafa- Hay que hacerles daño en los ojos. Shock. Una imagen que no puedan olvidar.

Modelo- ¿Por qué un niño? ¿Qué significa?

*No lo entiende. ¿Qué debe pensar la gente cuando vea esta foto? La
Fotógrafa enciende un foco sobre él. El Modelo parece entrar en un hechizo o
salir de él. La luz le hace daño.¹¹*

La obra propone en consecuencia dos líneas de meditación sobre la imagen fotográfica que resultan de gran productividad a la hora de proceder a llevar a cabo una crítica de los medios y de los procesos a los que la industria cultural somete a los hechos artísticos. Como acción paralela o secundaria en la obra se presentan las reticencias del compositor a aceptar intromisiones por parte de los productores en la letra que ha compuesto.

En consecuencia, lo que se pone en escena a través de esta pieza breve es el mercado cultural como industria frente a la institución artística. También se presenta como tema principal la falta de escrúpulos por parte de los

11 MAYORGA, Juan: *Ibid.*, p. 9

medios de comunicación social a la hora de instrumentalizar la acción de sus protagonistas tratándoles de manera cosificada, es decir, deshumanizada.

En la pieza breve *La mano izquierda* se teatraliza, en cambio, una fotografía de Sebastiao Salgado y, en consecuencia, cabe llamar la atención sobre esta pieza como una manifestación de écfrasis fotográfica, en el que el asistir a una fotografía se transforma en un ejercicio de crítica y solidaridad.

Ciego- Será mejor que volvamos a empezar.

Pausa.

Chico- Un niño se frota un ojo. Viene por un camino que divide en dos un campo dispuesto para la siembra. Al fondo hay un tren, parado o en marcha, de al menos seis vagones. El niño es rubio, del Este de Europa quizá. Le echo unos siete años. Va vestido con ropa estilo americano de los noventa: camiseta, pantalón vaquero y cazadora. No se ve la mano izquierda.

Pausa.

Ciego- ¿Eso es todo?

Chico- Es todo.

*Pausa.*¹²

De esta manera, si en la pieza citada previamente el autor expone el valor temático e instrumentalizador de la imagen, en *La mano izquierda* la escenificación crítica de los medios de comunicación social ya no se refiere solo a los artífices del documento sino a sus receptores, proponiendo como tema tangencial de esta obra la necesidad de una participación crítica, no narcisista ni voyeurista, en la construcción del mensaje¹³.

12 MAYORGA,, Juan: «La mano izquierda» en *Teatro para minutos*. Madrid, Ñaque editora, 2005, p. 49.

13 A este respecto, ha sido subrayada como una de las características del teatro de Juan Mayorga en su dimensión ética estética y política «la puesta en escena, a modo de orientación para el espectador. Su objetivo básico es eliminar elementos puramente dramáticos de la obra de teatro, o al menos, restarles la dramaticidad, acentuando lo narrativo. Este resurgimiento (y desarrollo) de los elementos épicos también tendría sus raíces en la tendencia que tuvieron los demás géneros literarios a tomar elementos de la novela que fue el arte predominante desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX, donde el punto más alto de esa

De esta manera, se propone como eje central de la pieza dramática la visión y la pérdida de la visión respecto al documento o al testimonio representado en la fotografía y se discute también el proceso de composición de la fotografía dado el juego de roles que se establece entre el niño y el invidente:

Chico- Estoy aquí. Vamos, un esfuerzo más.

Pausa.

Ciego- El niño no sabe dónde está. Es un mensajero. Viajaba en el tren y se quedó dormido. Al despertar, ha descubierto que está solo en el tren. Por la ventana ha visto un campo abierto para la siembra. Entonces, ha tirado del freno de emergencia. Tiene miedo porque es la primera vez que lleva un mensaje. Y porque no sabe dónde está.

Pausa.

Chico- Apoya tu mano en mi hombro. Nos vamos a casa.

Ciego- Yo me quedo aquí.

Chico- ¿"Aquí"? ¿Qué es "aquí"? Ni siquiera sabes dónde estás.

Silencio.

¿Quieres que te lleve a algún sitio?

Ciego- Estoy bien aquí. Vete.

Pausa.

Chico- ¿Por qué esconde la mano izquierda? ¿Lleva ahí el mensaje?

Ciego- Él es el mensaje.

influencia fue el momento naturalista en el teatro, donde tanto Antoine como Stanislavsky intentaban recrear en el escenario el mundo tal como se pudiera describir en una novela». DE LA MAZA CABRERA, Lucía: *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*. [en línea]. Tesis doctoral inédita en ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072.../treball+de+recerca.tx [Consulta: 20/02/2012].

La obra alcanza mayor dignidad a la hora de interpelar de forma crítica los medios de comunicación si tenemos en cuenta tanto que los protagonistas de la pieza son un ciego y un niño como el juego de papeles que se establece entre ellos. Solo la imaginación emotiva encarnada en el invidente a través de lo íntimo, es capaz de reconstruir la historia trascendiendo el ámbito de la mera visión física y de proponer una hermenéutica de la imaginación social en la era de los medios a través del documento que funciona en este caso tanto como testimonio como codificación artística¹⁴.

De esta manera, resulta evidente la atención que presenta Juan Mayorga a la fotografía como elemento modelizador de la realidad al mismo tiempo que susceptible de instrumentalizar sentidos y seres humanos en su tarea, por lo que la función de la fotografía como documento es asumida de manera crítica. Pero no solo esto, también se presenta su carácter testimonial, al tomar como motivo la foto de Sebastião Salgado que funciona como un testimonio de la desigualdad capaz de transmitir un mensaje fundado en la iconicidad del sentido que es connatural al documento fotográfico: *-Él es el mensaje.*¹⁵

En este sentido, Giorgio Agamben ha subrayado la relación, a la hora de plantear una deriva ética del documento y el archivo, entre gesto y fotografía: «Tengo para mí que existe una relación secreta entre gesto y fotografía. El poder del gesto de resumir y convocar órdenes enteros de potencias angélicas se constituye en el objetivo fotográfico y tiene en la fotografía su *locus*, su hora tópica».¹⁶

En ambas obras, además se tematiza directa o indirectamente la recepción del documento fotográfico a través bien de la instrumentalización de la imagen: «la mala imagen», puesta al servicio de intereses empresariales o mercadotécnicos, bien a través del propio proceso de lectura de la obra

14 A este respecto, y desde un punto de vista tanto ético como político ha subrayado Óscar Cornago, en relación a la autenticidad fenomenológica de la teatralidad frente al aspecto documental del arte:

La multiplicación de los cuerpos en la cultura de la imagen ha hecho menos visible el espacio social, que ha quedado revestido por lo privado, diluyendo los límites entre uno y otro. Ante esta situación el cuerpo se presenta como garantía de un reducto último desde el que volver a pensar lo esencial del yo, su condición humana, pero también su dimensión política; el cuerpo como garantía de lo más concreto, de una verdad. CORNAGO, Óscar: *Éticas del cuerpo*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, p. 51.

15 MAYORGA, Juan: «La mano izquierda» en *Teatro para minutos* Ñaque editora, 2005.

16 AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p. 31.

fotográfica. Un proceso de lectura que es expuesto de manera crítica dado que la visión, en última instancia, resulta ser competencia del invidente en escena, capaz de percibir e interpretar los signos más allá de su simple manifestación física a través de la facultad de la imaginación transformada definitivamente. Un hecho que hace posible relacionar esta semantización del código y del medio con los cuestionamientos a la representación que efectuaron las vanguardias históricas, tal y como indica Mc Luhan:

El cubismo, al capturar la percepción instantánea y total, anunció de repente que el medio es el mensaje. ¿Acaso no es evidente que, en el momento en que la secuencia deja paso a la simultaneidad, se encuentra uno en el mundo de la estructura y la configuración? ¿Acaso no es lo que pasó en la física y la pintura? ¿Y en la poesía y las comunicaciones? Se han mudado segmentos especializados de atención al campo total, y ahora podemos decir con toda naturalidad: «el medio es el mensaje». Antes de la velocidad eléctrica y del campo total, no era obvio que el medio fuera el mensaje. El mensaje, según parecía, era «el contenido», y la gente preguntaba de qué trataba un cuadro. Sin embargo, nadie preguntaba de qué trataba una melodía, una casa o un vestido¹⁷.

2.2. La fotografía en *El cartógrafo*

La obra *El cartógrafo* -Varsovia, 1: 400.000 de Juan Mayorga, pieza a día de hoy inédita, pero que ha sido puesta en escena a través de diversas lecturas dramatizadas y traducida al inglés y francés es una de las más recientes obras del autor español. Esta obra ocupa un lugar privilegiado en el corpus de la dramaturgia de su autor, dado que es atravesada por las principales preocupaciones que caracterizan su obra: la puesta en escena de la Shoah, la reflexión y la necesidad de hacer un teatro histórico, la memoria como elemento articulador de la vida pública y las relaciones entre arte y sociedad¹⁸.

El tratamiento del documento fotográfico en *El cartógrafo* es más complejo dado que, y ésta es una de las novedades del tratamiento de la modelización

17 MC LUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicacion. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, paidós, 2009, p. 37

18 GARCÍA BARRIENTOS, J: «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga» en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 2011.

fotográfica en Juan Mayorga, no solo aparece tematizada (una exposición de fotografía sobre el Gheto de Varsovia a la que Blanca, la protagonista de la obra, llega por casualidad al extraviarse en la ciudad) sino que también buena parte de las escenas que constituyen la obra son presentadas como acciones suspendidas en las que se va poniendo en escena, a través de un tiempo *radicalmente presente*, acciones que atañen al pasado y al presente y que hacen dialogar diversos niveles de realidad y de temporalidad. Una yuxtaposición que viene a coincidir con los presupuestos que Walter Benjamin desarrolló para la imagen dialéctica:

Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad). No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de que de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.

La fotografía, como en *La mano izquierda*, no se presenta como un gesto, pese a su iconocidad, susceptible de salvaguardar la memoria, sino como símbolo del deseo de verdad agitado tras el acceso al documento fotográfico con el propósito conocer de una manera íntima la tragedia desarrollada durante el Gheto.

De esta manera, Blanca (la protagonista principal de la obra) persigue una leyenda alrededor de un cartógrafo cuya base se pone en relación con la exposición de la fotografía a la que asiste por casualidad, aturdida ante la ciudad que no conoce. El proceso de reconocimiento del espacio supone también un reconocimiento del yo, como asidero existencial, articulado sobre el conocimiento de la historia.

Resulta preciso llamar la atención sobre la disposición estructural de la obra, donde el símil con la fotografía ocupa un papel fundamental en tanto en cuanto resulta ser el puente ontológico que admite y permite la

interrelación de niveles en el ámbito de la ficción dramática. Un espacio de convivencia que resulta posible en el ámbito de la modelización fotográfica, espacio ucrónico que aparece delimitado de la siguiente forma en las escenas: «Un anciano congelado como en una fotografía»¹⁹, en la escena cuatro «Congelados como en fotografías, el Anciano y una Niña»²⁰, en la escena seis «La niña mide distancias con sus pasos. Blanca camina siguiendo un mapa»²¹, en la escena quince «La niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina»²², en la escena veintiuno «Raúl observa la silueta vacía de Blanca. Suena el silbato. El anciano y la niña se tienden en el suelo, boca arriba, inmóviles»²³, en la escena veinticinco «El Anciano, solo. Suena el silbato. Se tiende en el suelo, boca arriba, inmóvil. En la escena veintinueve. «El anciano y la niña, tendidos en el suelo, boca arriba, inmóviles. Blanca ante su silueta vacía. Por fin, dibuja sobre ella»²⁴, para culminar en el último fragmento de tiempo suspendido, en la escena treinta y nueve: «La Niña entra. Elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña saca un punzón y hace otra marca. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia»²⁵.

En estas escenas, que admiten una lectura independiente de su imbricación en la totalidad semántica de la obra- aunque es preciso subrayar el peso específico que tienen a la hora de determinar su significación total- se observa a través de la temporalidad suspendida, un recurso muy propio del teatro- ya que la temporalidad es susceptible de interrumpirse y presentarse de manera suspendida o interrumpida- algo que incluso puede delimitar procesos de écfrasis o de interpretación escénica de realidades artísticas. Así sucede en el caso de *Las meninas* del dramaturgo Alfonso Buero Vallejo, en el que en un momento de la representación la interrupción de la temporalidad conduce a una recreación en escena del cuadro de Velázquez, de manera que la écfrasis dramática conduce a una presentación o representación de la acción como un documento bien pictórico, como en el caso de la obra de Buero Vallejo,

19 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 10.

20 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 16.

21 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 36.

22 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 46.

23 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 52.

24 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 57.

25 MAYORGA, Juan: *Ibíd.*, p. 75.

bien fotográfico, como sucede en el caso de las obras reseñadas previamente de Juan Mayorga²⁶.

Este aspecto de la suspensión temporal acerca la teorización temporal de la fotografía, y en concreto del punctum, a la temporalidad suspendida de la dramaturgia de *El cartógrafo* de Juan Mayorga:

*Ese punctum, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir (...) En último término, no es necesario que me represente un cuerpo para sentir ese vértigo del Tiempo anonadado*²⁷.

El problema de los medios y su capacidad reproductiva es expuesto de diversas maneras en las obras referidas con anterioridad. En el caso de la obra *El cartógrafo*, la búsqueda de la verdad histórica y el archivo de la memoria suponen el motivo principal de la obra, así como la decisión de abandonar la pasividad por parte de la protagonista principal, Blanca, para pasar a la acción. Esta urgencia de la acción a través de la palabra respecto a la comprensión es uno de los motivos principales de la totalidad del corpus de Mayorga, tal y como ha subrayado Xavier Puchades:

*El único modo para que una sociedad abandone su pasividad y pase a la acción parece ser entonces el rescate de la palabra. Este posicionamiento del autor cuestiona ya su posible inserción en un determinado posmodernismo teatral que él mismo rechaza; de hecho, desconfía del máximo representante del teatro posmoderno: el teatro visual o de la imagen. Y, en este sentido, Mayorga es quizás excesivamente ortodoxo en su posicionamiento cuando afirma que este tipo de teatro - el de la imagen - „sacrifica la palabra“ y participa de la muerte de las ideologías, de las ideas, de la palabra y, por tanto, de la memoria; en una palabra, colabora en el mantenimiento de la condición pasiva y acrítica de la sociedad*²⁸.

²⁶ María Fernanda Santiago Bolaños ha destacado también la presencia de la fotografía o de la representación de la acción fotográfica en la obra del dramaturgo Alfonso Buero Vallejo, si bien en ambas dramaturgias el lugar de la fotografía tiene un valor semántico distinto: La idea subyacente a los colosos griegos se acerca a la sugerida por la fotografía en *El terror inmóvil*: para Luis es el símbolo de lo que un día fue, mientras que para Álvaro lo es de lo ido; para el segundo es olvidar, mientras que para Álvaro es el recuerdo. Y la cámara fotográfica es dadora de vida para la mujer y es disparo mortal para el hombre. SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda: *La palabra detenida: Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia, EDITUM, 2004, p. 45.

²⁷ BARTHES, Roland: *op.cit.* p. 147.

²⁸ PUCHADES, Xavier: *Para asaltar la memoria*. Comentario interrumpido sobre el teatro

Un problema que es articulado en diversos niveles de relato: la leyenda (cuyo emisor es la memoria del pueblo de Varsovia), el testimonio (encarnada en la figura de Deborah, nexo de unión entre el pasado y el presente dramático) y el archivo fotográfico, representado por la exposición inicial del Gheto de Varsovia.

En un cuarto nivel se pone en relación teatralidad e imagen dialéctica. Un hecho que supone la gran aportación de esta obra al problema del archivo: la reflexión alrededor de la memoria y el documento, en este caso encarnado como acción en un nivel de realidad a través de la dramaturgia como historia y de una invitación a la ética, una acción que subraya la inminencia ética de la relación entre gestualidad y documento que ha reiterado Agamben²⁹:

Pero hay otro aspecto en las fotografías que amo, que no quisiera de ninguna manera dejar de lado. Se trata de una exigencia: lo retratado en la foto exige algo de nosotros. El concepto de exigencia me interesa muy particularmente y no quisiera confundirlo con una necesidad fáctica. Aun si la persona fotografiada estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres -y a pesar de esto; es más, precisamente por esto-, esa persona, ese rostro exigen su nombre, exigen no ser olvidados.

La discusión entre acción y documento (fotográfico, en este caso) atañe también a una discusión más fundamental sobre las relaciones entre arte, filosofía, historia y sociedad, un aspecto que atraviesa, también, la estética del documento fotográfico:

Así, la vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La historia es histórica: solo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella. En tanto que alma viviente, soy propiamente lo contrario de la Historia, lo que la desmiente en provecho únicamente de mi historia (imposible para mí creer en los «testigos» imposible cuanto menos ser uno de ellos. Michelet no pudo, por así decir, escribir nada sobre su propio tiempo). El tiempo en que mi madre vivió antes que yo, esto es para mí la Historia) por otro lado, esta época en la que históricamente me interesa más). Ninguna anamnesis podrá jamás hacerme entrever ese tiempo a partir de sí mismo (es la definición de la anamnesis), mientras que

de Juan Mayorga. Valencia, Universitat de València, 2004, p. 1.

29 AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora 2005, p. 32.

contemplando una foto en la que ella, siendo yo niño, me estrecha contra sí, puedo rememorar en mi interior la suavidad arrugada del crespón de China y el perfume de los polvos de arroz³⁰.

En *El cartógrafo* se propone la representación de la dialéctica entre *spectrum*, *punctum* y temporalidad escénica. Un motivo íntimamente ligado a una reflexión e invitación ética sostenida alrededor de la memoria. Un motivo que atraviesa la obra de Juan Mayorga³¹, y que se constituye sobre la exigencia de la memoria íntima y la posibilidad de conocer y de participar del pasado y del nombre de aquellos que, como refiere Agamben, exigen no ser olvidados.

Precisamente, la fábula dramática es articulada por la exigencia contra el olvido, fruto de una sacudida íntima que es susceptible de ser conceptualizada como una huella nocional o un guiño textual a la noción del *punctum* barthesiano y que se materializa en la recursiva alusión a la silueta vacía que dibuja Blanca. Un hecho que es legible desde la puesta en escena de la *pietas* a la que mueve el punzado generado por la fotografía en su llamado a la memoria íntima:

El noema de la Fotografía es simple, trivial; no tiene profundidad alguna: «Esto ha sido». Conozco a nuestros críticos: ¡qué es esto! ¿Todo un libro (aunque sea corto) para descubrir lo que ya sabía desde el primer vistazo? Sí, pero tal evidencia puede ser hermana de la locura. La fotografía es una evidencia extrema, cargada, como si caricaturizase no ya la figura de lo que ella representa (es todo lo contrario), sino su propia existencia. La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotografía lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto: es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura: pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa si no era por etapas; pero con la Fotografía mi certeza es inmediata: nadie en el mundo puede desengañarme. La Fotografía se convierte entonces para mí

30 BARTHES, Roland: *op.cit.*, p. 106.

31 Este teatro que usa la palabra como herramienta para rescatar la memoria, pretende remover al espectador, sacarlo de su pasividad y actitud acrítica con la sociedad, con su pasado y su presente y Mayorga quizás ha sido el que se ha mantenido de forma más constante en esta condición, convirtiéndose, posiblemente, en el principal representante de la recuperación y ampliación de una tradición teatral al rescate de la memoria perdida. DE LA MAZA CABRERA, Lucia: *op.cit.*, En ddd.uab.cat/pub/treecpro/2008/hdl_2072.../treball+de+recerca.tx [Consulta: 20/02/2012].

en un curioso médium, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, dividida (por un lado «no está ahí», por el otro «sin embargo ha sido efectivamente»): imagen demente, barnizada de realidad³².

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La exposición del peso específico que tiene el documento fotográfico como acción susceptible de ser objetualizada en el marco más amplio de la arquitectura dramática de Juan Mayorga hace evidente que este autor considera la problemática de la imagen y su fijación uno de los elementos nucleares para llevar a cabo la articulación y la reflexión sobre la memoria a partir de la noción de *spectrum* y *punctum* y la relación de estos dos conceptos con la articulación de la historia y de la memoria.

La estructuración, no obstante, de la construcción documental se sostiene sobre la mediatización (aspecto que posibilita las estrategias de manipulación sugeridas en la pieza dramática de *La mala imagen*). La espectacularidad dramática, en cambio, es una acción inmediata. Modos de representación que funcionan de una manera tropológica distinta, en un caso la metonimia, los documentos fotográficos, y la metáfora, en el caso de los documentos teatrales.

En consecuencia, un mismo problema, el de la articulación de la memoria y el acceso a ésta a través del archivo (sea fotográfico o dramático) tiene tratamientos epistemológicos distintos y consecuencias éticas divergentes de proponer la relación entre sujeto e historia como espacio de comprensión de la memoria y de «lo real».

Sin duda, la articulación de la memoria desde un punto de vista inmediato (como sucede en el teatro o la performance) exige llevar cabo tanto una reflexión sobre el pasado como sobre su puesta en escena frente a la fotografía como objeto artístico. Ambas manifestaciones proponen articulaciones ontológicas divergentes aunque coincidan en algunos rasgos, tal y como se deduce de la dramaturgia de la memoria de Juan Mayorga.

32 BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989, pgs.171-172

No obstante, la acción dramática tiene la capacidad, frente al documento fotográfico, de situar en un tiempo radicalmente presente la memoria, frente a la documentación fotográfica, tal y como ha subrayado Helen Gilbert:

*One of the primary distinctions between photography and performance is, of course, that the first presents its subject to the viewer as an inerte, mechanically reproduced image, while the second displays a live body, albeit still a coded representation of something/one else. When the same subject is simultaneously photographed and staged, as in the plays examined here, the performance event sets up the conditions for fringe interference (...)*³³

Es decir, la acción dramática es susceptible de ser leída como una imagen dialéctica capaz de sobreponerse a las distinciones temporales que atañen al observador convirtiéndolo en un participante más del relato que se analiza y se construye al mismo tiempo³⁴.

Las estrategias retóricas relativas a la arquitectura de la fábula dramática en los ejemplos propuestos aluden a una temporalidad que funciona de manera complementaria a la imagen fotográfica a la hora de exponer el pasado. Si la imagen fotográfica es responsable de presentar o representar el pasado, la acción dramática supone la exploración de ese pasado desde un ámbito participativo en que el conocimiento del pasado promueve el conocimiento del presente. De esta manera, es posible observar un cambio sustancial en la propuesta ontológica que se pone en escena en lo relativo a la imagen, a pesar de que, en última instancia, la dramaturgia de Juan Mayorga recoge buena parte de la problemática desarrollada alrededor del problema del archivo.

La capacidad representativa del teatro y su naturaleza comunitaria, en consecuencia, hace posible una relación panóptica con el pasado y con la articulación de la memoria, algo que la fotografía en su condición mediada, limitada, no puede hacer al promover una relación de expectación. La tematización del documento fotográfico supone un testimonio indicial de la preocupación del dramaturgo en relación a la memoria y a su articulación

33 GILBERT, Helen: *Op.cit.*. p. 21.

34 Es decir, la acción dramática es susceptible de ser leída como una imagen dialéctica capaz de sobreponerse a las distinciones temporales que atañen al observador convirtiéndolo en un participante más del relato que se analiza y se construye al mismo tiempo. GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis: *Drama y tiempo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 153.

y eficacia respecto al presente radical que supone la acción teatral y la performance.

Una eficacia, que tal y como postula Barthes respecto a la inautenticidad fenomenológica de la fotografía, es posible en el ámbito de la experiencia dramática dado que el documento no es capaz de restituir o restaurar la referencia convirtiéndose, así, en una fenomenología fracasada que solo impone una autenticidad temporal.

La dramaturgia de Juan Mayorga invita a considerar como uno de los temas de su corpus dramático la subversión de la noción de imagen a favor de una concepción dialéctica donde la autenticidad temporal implique participación y construcción de experiencia³⁵, tal y como se observa en la obra en las escenas de tiempo suspendido, capaces de aunar en un mismo momento, de manera dialéctica, distintos momentos del pasado y de la actualidad en el presente de la representación dramática.

Esta subversión tanto de la temporalidad fotográfica como de su fenomenología viene a subrayar la crítica al medio, al documento, como forma privilegiada de comprensión de lo real. El arte dramático como experiencia literaria, en cambio, que se propone como una metáfora participativa es fenomenológicamente una experiencia más plena dada la sinergia que se establece en la comunidad convocada por el hecho teatral. Un hecho que frente al análisis científico, como nos recuerda el propio dramaturgo, es

35 También Davide Carnevali ha subrayado la autenticidad fenomenológica que persigue Juan Mayorga con su teatro de la historia, extendiendo el legado del pensamiento de Walter Benjamin: «La nozione di ‘esperienza’ trova anch’essa le sue radici nella dottrina benjaminiana. Mayorga recupera la formulazione del concetto di ‘shock’ che il filosofo tedesco - prendendo spunto dalle vicissitudini occorse ai reduci della prima guerra mondiale - utilizza per descrivere uno stato di sospensione della coscienza causata da uno stimolo violento, che può imprimersi nella memoria, pur non essendo capace di creare un’occasione di riflessione; il contenuto in questo caso si riduce alla forma. Come Benjamin individua nello *shock* il linguaggio dominante nella modernità, a cui è esposto il consumatore, allo stesso modo Mayorga vi identifica l’estetica dominante nel teatro contemporaneo, in cui l’invasione della tecnica fa in modo che lo spettatore si ridotta ad un ricettore passivo. Di fronte ad un tale pericolo l’autore sente la necessità di impugnare un teatro che sappia integrare la tecnica, ma che riscopra la propria intima natura: la possibilità di instaurare un discorso ‘vivo’ tra scena e spettatore, che permetta a quest’ultimo di uscire dalla sala arricchito, predisposto alla riflessione». CARNEVALI, Davide: *Per un teatro critico: Strategie e tendenze drammaturgiche nell’opera di Juan Mayorga*. Tesis doctoral inedita. Università degli studi di Milano, p. 192.

una construcción retórica y artística que no ha de entrar en disputa con la historia como discurso científico:

Esto me lleva a llamar la atención sobre el hecho de que es una pieza de teatro histórico, pero al mismo tiempo como inmediatamente se verá esto indica hasta qué punto mi teatro histórico no pretende entrar en disputa con la historia que escriben los historiadores sino que es una ficción, una construcción deliberadamente artificiosa que traiciona si se quiere la documentación, pero que de algún modo espero que pueda revelar algo sobre el pasado.³⁶

Por tanto, cabe subrayar que la reflexión sobre la ontología fotográfica que aparece puesta en escena en *El cartógrafo* propone una dimensión crítica sobre la mediatización de la imagen –y de la mirada– a favor de una presentación ostensiva de ésta misma y una dimensión participativa, creativa, en el pasado, más allá de la lógica del mero observador, tal y como sugiere Estrella de Diego: ¿Es posible acaso «mirar» desde el objetivo de la cámara de un modo que no sea la convención visual que lo convierte todo, un poco, en ficción en tanto consenso?³⁷

La historia y su representación artística, en consecuencia, de la misma manera que se propone en *El Cartógrafo* de manera alegórica, funciona como un mapa, un enigma, cuya autenticidad se detiene en la participación de los convocados³⁸ al llamado de la comprensión de la memoria del pasado para ponerlo al servicio de la experiencia del presente.

36 GORRÍA FERRÍN, Ana: *Diálogo sobre el pensamiento dramático de Juan Mayorga* en http://www.cienciatk.csic.es/Videos/DIALOGO+SOBRE+POETICA+DE+LAS+ARTES%3A+DIALOGO+CON+EL+PENSAMIENTO+DRAMATICO+DE+JUAN+MAYORGA_25561.html [Consulta: 20/02/2012]

37 DE DIEGO, Estrella: *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores*. Madrid, Siruela, 2011, p. 68.

38 Así se explica que la actividad del actor pueda ser entendido como la puesta en juego de signos que promueven una intensa participación colectiva. El actor posee, en realidad, los medios para ligar las conciencias de los espectadores. Y esto es, entre otros motivos que veremos a continuación, lo que hace de él un ser atípico, excepcional y, por ello, causa del recelo tradicional con que la sociedad lo contempla dentro y fuera del marco escénico. CASTRILLÓN, José María: *La actividad comunicativa del actor en el teatro*. Tesis doctoral inedita. Universidad de Oviedo, 1998, p. 24.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.

Albarrán Diego, Juan: «Fotografía democracia y (sin)razón. La imagen ante el dolor del otro» en Foro de Educación, N°. 11, 2009, págs.133-144.

Auslander, Philip: «The performativity of performance documentation» en *PAJ: a Journal of Performance and Art*, 84, 2006, págs.1-10.

Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989.

Benjamin, Walter: «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

Santiago Bolaños, María Fernanda: *La palabra detenida: Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia, EDITUM, 2004.

Carnevali, Davide: *Per un teatro critico: Strategie e tendenze drammaturgiche nell'opera di Juan Mayorga*. Tesis doctoral inédita. Università degli studi di Milano.

Cabrera, Lucía: *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelpweg de Juan Mayorga*. [En línea]. Tesis doctoral inédita en ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072.../treball+de+recerca.tx [Consulta: 20/02/2012].

Castrillón, José María: *La actividad comunicativa del actor en el teatro*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 1998.

Cornago, Óscar: *Éticas del cuerpo*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.

De Diego, Estrella: *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores*. Madrid, Siruela, 2011

Del Río, Víctor: *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada editores, 2010.

Fotografía objeto. La superación de la estética del documento. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Dowling, Gwyneth: *Performances of Power in the Theatre of Juan Mayorga*. Tesis doctoral inédita. Belfast, Queen University of Belfast, 2009.

García Barrientos, José-Luis: «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga» en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 2011.

Gilbert, Helen. «Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre» en *Textual Studies in Canada* 10/11, 1998, págs.17-32.

Gorría Ferrín, Ana: *Diálogo sobre el pensamiento dramático de Juan Mayorga* en http://www.cienciatk.csic.es/Videos/DIALOGO+SOBRE+POETICA+DE+LAS+ARTES%3A+DIALOGO+CON+EL+PENSAMIENTO+DRAMATICO+DE+JUAN+MAYORGA_25561.html [Consulta: 20/02/2012]

El cartógrafo de Hurbineka. Varsovia, 1:400.000, inédita, no estrenada (copia de trabajo), 2010.

Teatro para minutos. Madrid, Ñaque editora. 2005.

Teatro y cartografía. Lectura magistral realizada el 26 de abril de 2011 en la Fundación Juan March en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2728> [Consulta: 20/02/2012]

MC Luhan, Marshal: *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano. Barcelona, Paidós, 2009.

Puchades, Xavier: *Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*. Valencia, Universitat de València, 2004.