

El espacio y tiempo: pilares del discurso dramático de Juan Mayorga en *El jardín quemado*

Paola A. Marchena Segura
marchenaiv@yahoo.com
Maestría en Teatro y Cine Argentino
Y Latinoamericano
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Argentina

La obra *El jardín quemado*, escrita por Juan Mayorga en el 1996, es un ejemplo concreto de cómo una estructura dramática consistente otorga enormes dimensiones de funcionamiento y dinamismo a un contenido. Podemos afirmar esto ya que esta pieza aborda un tema naturalmente muy trabajado por el teatro español del siglo XX –la estela de efectos de la dictadura franquista- pero puesto al servicio, no de ilustrar un pasado histórico sino de manifestar, de traducir agudamente una voluntad crítica del autor dirigida claramente al espectador. No resulta así *El jardín quemado* un mero recordatorio histórico ni una palmada a la memoria tipo teatro-documento que, como bien dice Mayorga, “en sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera” (Mayorga: 1999).

Es entonces el objeto de este análisis el articular cómo logra el dramaturgo un ideograma (Pavis: 2000) redondo a través de una estructura dramática agudamente pensada. Dentro de esta estructura probaré el gran peso que tienen su diseño o uso del espacio y el tiempo dramático como mecanismos dramáticos. Cabe señalar los límites de este análisis que lo hacen uno casi exclusivamente intratextual: poca referencia histórica sobre el tema, poco contacto con otros textos del autor o de sus predecesores y contemporáneos que hayan abordado el mismo tema. Sin embargo, estas limitaciones, que muy bien podrían o no alterar el resultado final, no competen al objetivo específico de esbozar el funcionamiento del espacio y tiempo dramáticos como las estrategias principales de Mayorga en *El jardín quemado*.

1. Acción dramática y discurso

La fábula de la obra nos resulta muy sencilla a simple vista ya que los acontecimientos son presentados en un orden diacrónico recurriendo a procedimientos claramente tradicionales: una *casi*

unidad *clásica* de espacio y tiempo organizados bajo cierto principio de causalidad. Digo *clásica* pues conserva una estructura de prólogo, cinco actos -que el autor no llama como tal sino que simplemente los enumeró como unidad de situaciones marcadas por entradas y salidas de personaje o sutiles traslaciones en el espacio- y un epílogo. Notemos que el prólogo y el epílogo son los que rompen esta aparente unidad espacial y temporal, ya que el resto de los otros fragmentos suceden en menos del transcurso de un día y en un mismo lugar – nótese que la didascalias del fragmento 1 indican que desde el despacho del *doctor Garay* se observa el jardín quemado a través de un enorme ventanal y que en los diálogos se hace referencia constante al despacho y al pabellón número seis, por lo que se desprende que escénicamente estén presentes estos tres espacios guardando así una unidad-. Además, en cuanto a la ruptura también temporal que producen el prólogo y el epílogo, obsérvese que en este último el autor resta importancia ya a la especificidad del tiempo: *De día o de noche en el puerto*. Estos detalles son ya indicios de que el armazón dramático tradicional está en funcionamiento pero sutil e ingeniosamente trastocado.

Esbozemos pues la fábula de la obra para ilustrar la transposición de un mundo poético sensible complejo sobre una situación concreta y sencilla:

Benet, un joven estudiante de psiquiatría, se encuentra recientemente en un hospital psiquiátrico en la isla de San Miguel haciendo una pasantía bajo la dirección del Doctor Garay, director del hospital. Las investigaciones del estudiante se develan de repente como una indagación sobre lo que le pasó a un grupo de 12 republicanos que llegó a la isla en abril de 1937 y que fueron alegadamente fusilados dos años más tarde en mayo del '39, recién acabada la guerra civil española de donde resultaron victoriosos los franquistas. Las indagaciones de Benet con los internos, y en general, fracasan ya que no llegó a comprobar sus presuposiciones -de que Garay fue un opresor y quién ejecutó a los poetas- y fueron surgiendo inesperadas posibilidades de los hechos que él se rehusó a creer. Benet abandona la isla con más preguntas que respuestas en negación a creer la nueva versión de lo que allí sucedió.

Vemos entonces cómo esta fábula nos ilustra un orden diacrónico de los acontecimientos y un conflicto claro pero de final casi abierto que, por un lado, si bien nos remite un poco a una estrategia decimonónica –la concepción del *tranche de vie* naturalista como discutimos en el seminario- nos pone en evidencia concreta la primera pista de la ideología del autor: la propuesta de hacer una mirada actual y crítica sobre la historia, sin conclusiones petrificadas ni maniqueas y sugiriendo nuevas reflexiones sobre el tema.

También podríamos concentrar más aún la fábula, de una manera más deductiva que narrativa, de la siguiente forma:

Benet quiere descubrir lo que sucedió en San Miguel con 12 republicanos para hacer justicia, no lo logra y no acepta lo que allí se le reveló.

Esta fábula sintetizada –a la que le podemos llamar el *cuento corto*- nos ayuda a ubicar quién lleva la acción y qué le pasa. De esta manera vemos que hay un deseo del personaje, un deseo hasta pasional se podría decir, que se topa de frente con una realidad, una realidad contradictoria, difusa e inconclusa en ciertos aspectos que su deseo pudo muy bien intentar tergiversar, pero ante la cual se rinde por encontrarse desarmado. Es esto una segunda afirmación contundente de que la vida, en este caso el pasado, no tiene un solo significado o posibilidad.

De aquí entonces podemos desprender como principio organizador (Sanchís: 2003) la duda, o más aún el enigma (Aznar: 2006). El autor nos lanza a un texto que si no fuera por su final casi abierto y un fuerte uso de figuras retóricas –sobre las cuales ampliaremos más adelante-, se aceraría a ser un ejemplo de *pièce-bien-faite* de tinte policial en estructura, no así en intención. Policial en el sentido de que uno de los recursos dramáticos que se utilizan, quizá hasta como aparente principio organizador, es el de la pregunta-respuesta; pero, estas preguntas son pocas veces contestadas, o si lo son, lo son de manera ambigua a través de información incompleta retórica o poéticamente enunciada. Por lo tanto, no se trata de exponer una serie de acontecimientos que planteen un conflicto, que éste se resuelva y que sobre tal resolución emitamos un juicio. Se trata de plantar la duda, de hacer entender que no todo es lo que parece ser. Mayorga no nos permite asumir como espectadores una posición definida sobre el asunto, no nos provee de las pistas suficientes para tal cosa, por lo que se trata de crearnos más preguntas, de hacernos desconfiar de la opinión común o, más allá, de las posiciones morales asumidas por tradición. Esta versión socavada de los hechos que proporciona la acción dramática nos esboza también el discurso del autor, al cual hasta este momento me he referido como su “ideologema”.

Podríamos sintetizar este discurso del autor -que ya habíamos mencionado- como *hacer una mirada actual y crítica sobre la historia, sin conclusiones petrificadas ni parciales*, sustentado este discurso con el final abierto, el abandono del deseo del personaje principal y el uso del enigma como principio organizador.

2. El espacio dramático

El espacio dramático de *El jardín quemado* es uno de los aspectos dramáticos que más concretamente ilustran la manipulación de los recursos en pro de la sustentación del discurso del autor. Antes de continuar en este camino, es importante enfatizar que Mayorga es un doctor en filosofía, de opiniones e ideologías muy concretas y conocidas y que este bagaje es lo que esencialmente otorga la forma y el contenido de su producción teatral, hay unas inquietudes humanas y políticas que tonifican su dramaturgia: “no es posible hacer teatro y no hacer política” (Mayorga: 2003).

El espacio de la obra se encuentra escindido en dos tiempos: el tiempo presente de la fábula –el hospital psiquiátrico de San Miguel- y el tiempo pasado de los sucesos que intenta reconstruir el personaje de Benet –el mismo hospital entre abril del 1937 y mayo de 1939). Es por esto que será indispensable abordar el análisis desde una perspectiva espacio / temporal y no por separado ya que es muy difícil desvincular una noción de la otra (Sanchís: 2003; Pavis: 2000) y, en este caso menos, ya que la principal intención de Mayorga se podría decir es el rescate de una memoria – presencia *en* (espacio) la mente de algo *pasado* (tiempo)- reflexiva. Tenemos entonces dos planos espaciales: uno material y circunstancial y otro esbozado en los diálogos de los personajes en sus rememoraciones, es decir, un lugar extra-escénico de suma importancia ya que modula y conduce totalmente el tiempo / espacio / acción del presente. Lo que pase en escena dependerá de lo que pasó y cómo pasó en San Miguel hace aproximadamente 30 años. Plano este el dialogado que se escinde a su vez en la imagen que cada personaje tiene, proyecta y sustenta de este lugar en ese tiempo pasado e incluso en el presente. Tenemos aquí ya claramente dibujado, una vez más, el discurso del autor que definimos inicialmente. Llegamos así, sólo con este esbozo espaciotemporal, a un cuestionamiento de la historia a través de la puesta en duda de la memoria y toma de conciencia de que las intenciones e interpretaciones privadas de cada personaje tergiversan y transforman cualquier versión real que pueda existir de la misma historia.

En adición a este tono enigmático del espacio y el tiempo que todo lo tiñe, ninguno de los personajes llega a referirse, en el presente de la fábula, directamente al lugar como lo que es: un hospital psiquiátrico. A éste el espectador-lector lo identifica como tal por una acumulación de indicios extraídos de los personajes y las didascalías, como hará con todo el resto de las conclusiones a las que se pueda llegar. Lo más cercano a la realidad inmediata es que lo llamen hospital o vagamente *San Miguel*; pero hay una recurrencia a referirse a sólo sus partes –el despacho, el jardín en oposición a patio, el pabellón

número 6, el muro, etc.- o a lo que está fuera de él –el mar, el puerto, el pueblo, el viñado- de lo que podemos deducir una aparente negación del espacio común y a su vez un juego de negación de la identidad pues se podría plantear que si ellos enuncian que es un “manicomio” se tendrían que ver como “locos-enfermos”, o si ellos no son “enfermos mentales” plantearse si es eso entonces un “manicomio”; por supuesto, que caben aquí muchísimas sustituciones de identidad determinada por el espacio: enfermos en un hospital, prófugos en un escondite, prisioneros en una cárcel, huérfanos en un hogar... De hecho, la evasión a la identidad “real” del lugar se da también en la enunciación donde se le denomina como caserón, prisión, gigantesca pecera, el vacío, la cárcel, el infierno, hogar y tumba, entre otros.

En este espacio duplicado, sino multiplicado, en lo presente y en lo pasado coinciden varios aspectos: a ambos se le puede considerar como espacios simbólicos del adentro / afuera, de lo lejano / próximo, del arriba / abajo. Curiosamente la oposición entre espacio privado / público no es un actante evidente aquí. Detalle que podría ser un indicio de la proyección social del contenido; esto no es un conflicto del individuo con la naturaleza, contra ideales subjetivo, ni desvaríos románticos; se trata de un conflicto con el otro, de todos contra todos. Sin embargo, considero que la oposición más importante es la del espacio-identidad presente / pasado.

Analicemos cada aspecto: la simbología más clara me parece la del *adentro / afuera*. Empecemos por que el hospital psiquiátrico está en una isla. Una isla aparentemente ficticia –o no- donde a su vez está el hospital y dentro del cual se halla el jardín quemado y dentro del jardín la fosa común. Los personajes están en un lugar completamente cerrado, tipo cebolla, cuyo corazón palpitante y expectante es una fosa común cubierta de cenizas. Fosa que contiene cuerpos anónimos, víctimas inocentes, identidades falsas: la evidencia incriminatoria o la revelación de una verdad distinta.

También observamos los lugares satelitales: el despacho del doctor Garay, el pabellón seis, el muro contiguo, más allá el puerto; todo a la vista o evocado a la distancia y con un peso actancial claro, pues aquí entraría la segunda oposición simbólica del *arriba / abajo*. Por ejemplo, el despacho es el lugar desde donde se mira –es una especie de *théatron*- desde donde se observa una representación y desde donde se la cuida o protege, lugar de vigilancia que al ubicarse en lo alto denota autoridad, omnipresencia. Mientras que, por el contrario, tenemos el puerto, ubicado a un nivel más bajo y en la distancia, habitado imaginariamente –y concretamente en el prólogo y el epílogo- por una estatua,

estatua de un hombre viejo, marcado por el tiempo con arrugas y una herida profunda que, curiosamente, el protagonista no ve. Lugar lejano que ya en el epílogo no tiene tiempo: *De día o de noche, en el puerto*. Lugar y tiempo alejados en el abajo por el bien de la supervivencia y de no afrontar la noción del futuro. Por el arriba y el abajo podemos también tomar como indicio la recurrencia o repetición de “ángeles” y de calidades de lo sublime como metáfora y como alegoría: “ángeles viejos” (Garay), “son como sombras flotando en el vacío” (Benet), “sombras atrapadas dentro de un cristal” (Benet), “para que el ángel despierte” (Benet y Garay).

Retomando la oposición del *adentro* / *afuera* vemos que aquellos que sí están conformes con el lugar, son los que allí lo habitan, los que incluso lo vivieron – ese mismo espacio- en el tiempo pasado y los que han convenido, por diferentes razones, en hacerlo su hogar, tomando el hogar como el lugar feliz, allí donde *soy* cómodamente. Esto es así pues para esto han tenido que despojarse de sus identidades y de la del espacio. Ninguno de los internos llama al jardín como tal y sólo al final le dan un uso común: el del barco que llega a la costa, espacio entonces congelado en el tiempo pasado que aun continúa en sus mentes. Benet, por su parte, no participa de este convenio colectivo del cual sí participa el doctor Garay y los enfermos. Por lo tanto está fuera de esa realidad, realidad a la cuál se resiste y a la cual renuncia con su partida. Se repite aquí la multiplicidad de interpretación de un mismo sujeto, la duda sobre la identidad y esencia pues Benet llama repetidas veces “patio” a lo que el doctor Garay corrige como “jardín”. Pero es esta una duda planteada no como una que inhabilite las posibilidades de ser del/de los espacios sino que las abre, las amplía. El mismo lugar, diferente nombre, diferente concepción, diferente uso -pero reales en cuanto a la existencia- nos da paso a decir: la misma historia, diferentes protagonistas, diferentes verdugos, diferentes víctimas, diferentes verdades...

Cabe citar aquí al semiólogo ruso Iuri Lotman quien argumenta lo siguiente:

“Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en “propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales.” (Lotman: 1992)

Es decir, que la alternativa a la que recurren los “enfermos” o los “muchachos” como sagazmente los llama el doctor Garay, es un *modus operandi* inmanente al ser humano según Lotman.

Por su parte, los espacios *lejano* / *próximos* también juegan en un doble nivel: los próximos se podrían considerar como los concretos e inmediatos –la isla, el jardín...- y los lejanos como los

abstractos o inaccesibles –el barco, el país, el pabellón seis-. También podríamos decir que juegan entre lo próximo como lo realizado y lo lejano como ese pasado irrealizado que continúan representando en el presente. Benet se encuentra también desubicado en este binomio espaciotemporal: Benet intenta rescatar aquél espacio-tiempo del pasado, subjetivo, lejano para traerlo al presente concreto, validarlo y hacer “justicia” sobre su interpretación del mismo. Lo que sucede es que se topa con que el espacio-tiempo próximo no es más que una representación de aquél lejano con una valoración moral diferente a la que él le adjudicaba.

Por último, podemos condensar los paralelismos de las diferentes oposiciones de los espacios simbólicos de la siguiente manera:

Presente	/	Pasado
Adentro	/	Afuera
Arriba	/	Abajo
Próximo	/	Lejano

Es entonces como el espacio-tiempo presente contiene el adentro con el encerramiento, el arriba con la idealización –angélico-infantil- y la realidad del fracaso moral sublimada con la prolongación del pasado que es también, para los internos, lo próximo. Mientras, por su parte, el espacio-tiempo pasado contiene el afuera, lo que no se quiere o quiso ser; contiene incluso lo que no quiso formar parte de ese pasado prolongado como lo es el Hombre Estatua; contiene también el abajo, al contener a esos muertos enterrados, pertenecientes a esa parte del pasado sublimada y, por último, contiene también lo lejano en calidad de pasado y de no accesible.

Otra observación referente al uso del espacio-tiempo es el procedimiento dramático de escenificar dos acciones sincrónicas siendo una metáfora de la otra. Esto sucede con el avance de la excavación del jardín, donde primero “*la fosa que excavan los hombres de bata blanca*” y el desarrollo de la acción dramática centralizada en las indagaciones de Benet pasan al mismo tiempo. Indicio-metáfora de grandes virtudes dramáticas si se emplea con mesura ya que nos puede anticipar información al mismo tiempo que descentraliza la atención y otorga dinamismo al momento de la recepción. Como espectadores-lectores nos podemos ir preguntando si ambas cosas son un acto paranoico de Benet, hasta qué punto llegará, encontrarán algo esos “*hombres de bata blanca*”... Además, el resultado de estas dos búsquedas concluye de igual manera: ambos entes buscadores –Benet

y los hombres de bata blanca- se encuentran con cadáveres del pasado; cadáveres físicos unos y cadáveres morales los otros.

Por último, se puede considerar que el concepto general de espacio-tiempo se encuentra encarnado en los personajes de los internos, un espacio-tiempo de coordenadas de identidad y de ubicación en la Historia probadamente subjetivas y relativas. Es un espacio-tiempo por decisión unánime impenetrable en el que cada uno sobrelleva la existencia con una metáfora o alegoría de la misma y de su relación con el mundo y con el de los otros.

3. El tiempo dramático

En cuanto al tiempo dramático puntualmente, podríamos recurrir a las categorías definidas por Pavis como tiempo objetivo exterior –lo que sería el medible de la lectura o representación- y el dramático –lo que podríamos llamar el tiempo fabular (Pavis: 1996; Sinisterra: 2003). Considero que en el caso de *El jardín quemado* ambos tiempo son regulados por la excavación de la fosa. A su vez, se puede tomar la vida imaginaria que lleva cada uno de los personajes como una fragmentación del tiempo –y del espacio- y, en el caso del personaje Hombre-Cal-Ferrater, se añadiría una especie de dilatación del tiempo pasado. Es decir que coexisten sincrónicamente el espacio-tiempo presente de la fábula, los espacios-tiempos imaginarios y el espacio-tiempo del pasado dilatado. Esto dota al texto –al que describimos como con una “aparente unidad de tiempo y espacio” pues no recurre a procedimientos temporales retrospectivos- de una multiplicidad espaciotemporal muy dinámica ya que esa “unidad” contiene “multiplicidad”: dentro del tiempo presente de la acción se contienen –como acabamos de mencionar- las realidades, identidades, espacios y tiempos imaginarios que existen en cuanto imágenes metafóricas enunciadas y la realidad circunstancial que podríamos concretizar a través de los personajes de Benet, el doctor Garay y los hombres de bata blanca.

Más aún, habría que añadir otra versión del espacio-tiempo de la existencia de los personajes en la obra y es la de la ausencia de ambos planos en el Hombre Estatua. Hombre Estatua paralizado fuera del tiempo o más bien en un deseo no realizado de irse o de morir:

(La estatua representa a un hombre a punto de lanzarse a mar...)

Lo que ubicaría a este personaje en un espacio liminar (Lotman: 1992) muy interesante que continua guardando la ambigüedad como discurso del autor. Este personaje sí logró irse del hospital pero no salir de la isla; por lo tanto, no pertenece ni a ninguna de las otras alternativas coexistentes de los demás personajes: ni al *adentro / afuera* ni al *presente / pasado* ni al *próximo / lejano*; ni a ninguna otra posibilidad fuera de ellas. Un *Hombre Estatua* sin tiempo, un *Hombre Estatua* sin espacio. Un *Hombre Estatua* que incluso imposibilita darle cabida a un espacio-tiempo futuro pues en cierto grado lo representa de una manera inerte:

GARAY ¿Quién los está esperando? ¿Qué hay para ellos ahí fuera? No podrían reconocer ese país al otro lado del muro. Estos hombres fueron vencidos. No pueden volver a un país que no fue posible. Fuera del jardín enfermarían.

BENET Los sacaré de aquí y...

GARAY (Interrumpiéndole). ¿Para qué más hombres estatua?

En este aspecto, si aplicásemos el llamado *cronotopo* propuesto por Mijaíl Bajtín (1981, citado en Pavis: 2000) podríamos abrir ciertos márgenes de interpretación a las diferentes dinámicas de binomios espaciotemporales que trazamos en el texto. Podríamos plantearnos aquí otra apertura de interpretaciones a qué nos provoca o nos hacen evocar todas estas propiedades: los espacios cerrados y limitados en oposición a la sensación de infinitud o estatismo espaciotemporal del prólogo y el epílogo frente al mar; qué sensaciones nos evoca el muro, un muro perforado o la fosa, esa fosa al pie de un naranjo seco que está en flor en la imaginación de la mayoría de los personajes. Traemos este otro modelo de interpretación espacial, no para pecar de multireferencial, sino para probar nuevamente que el discurso del autor de enfrentar o más bien, de sumergir al lector-espectador en las sensaciones del enigma y de la ambigüedad es auto-sustentable tanto en un análisis intratextual como en extratextual.

Por último, habría que también evaluar el funcionamiento del ritmo dentro de la obra como parte del concepto temporal. Se puede considerar que el patrón del ritmo nos revela un modelo muy parecido al procedimiento de la *pièce bien faite*: organización lógica de la acción, estructura cerrada, desarrollo continuo y progresivo de motivaciones de la acción, altos y bajos en la curva de la acción para mantener la atención del espectador, cada uno de los actos incluye un *crescendo* de la acción que permiten luego que la obra llegue a su conclusión y que se pueden agrupar para revelar y resolver el conflicto central (Pavis: 1998). El punto de giro se sostiene entonces en esta estructura que continua en la línea de

conservación de procedimientos o modelos clásicos, cuyos efectos sin embargo se subvierten al cambiar u omitir otros procedimientos: el conflicto no es totalmente resuelto y abre otros, no se plantea una ideología específica, sino que se induce a cuestionar cualquiera que surja; y, por último, se bloquean dialécticas de identificación y verosimilitud al relativizar los paradigmas morales y/o ideológicos y recurrir a un sólido y ambiguo mundo poético.

4. Conclusiones

Hemos corroborado entonces que Mayorga logra diseñar una estructura dramática tan sólida que tolera la aplicación de modelos de análisis textuales tanto intra y extratextuales como paratextuales. Sus estrategias se convierten en un discurso sólido e inmanente al texto al jugar con la filtración a cuenta gotas de la mayor prehistoria posible de la obra al tiempo que la construye en el terreno de la duda, de la sospecha y del enigma. De otro modo, Mayorga desestabiliza la propia prehistoria para abrir las posibilidades a nuevos valores de la acción intercalando datos puntuales de la historia ficcional –fechas, lugares, sucesos- con interpretaciones poéticas de la misma –fuerte uso de la metáfora y la alegoría que otorga una profunda complejidad significativa-.

Es así como su texto se convierte en uno de alta reversibilidad (Sanchís: 2003) donde permanecer con una memoria petrificada como la de Benet resulta un anacronismo; donde la jerarquía de los personajes se difumina para polarizar y dinamizar los tensores de la acción - ¿lleva la acción realmente Benet o es conducido él en el camino de las peripecias?--; donde rescata el primer plano que deben ocupar los muertos de la guerra donde todos han puesto en juego la identidad.

Por esto es indispensable que el espacio tenga varias capas, que el tiempo tenga varias capas para que la Historia las tenga también.

BIBLIOGRAFÍA

-Abad Nebot, Francisco [2004], “Ideas y contexto teórico en *La estructura del texto artístico*”. Granada, *Entretextos*, número 3 (mayo).

-Aznar Soler, Manuel [2006], “Teatro, política y memoria en *El jardín quemado* de Juan Mayorga” en *Anales de la literatura española contemporánea*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

- Lampis, Mirkos [2004], “*La textura del texto*. El concepto de texto en la obra de Iuri M. Lotman”. Granada, *Entretextos*, número 4 (noviembre).
- Lotman, Iuri [1992], “El texto y le poliglotismo de la cultura”, en *La semiosfera I*, pp. 83-90.
- Mayorga, Juan [2000], “El jardín quemado”. Madrid, Caos Editorial.
 -----[1999], “El dramaturgo como historiador”. *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre).
 -----[2003], “El teatro es un arte político”. *Primer Acto*, 297 (enero-febrero-marzo).
- Pavis, Patrice [1998], “Diccionario del teatro”. Buenos Aires, Ediciones Paidós.
 -----[2000], “El análisis de los espectáculos”. Buenos Aires. Ediciones Paidós, pp. 157-176.
- Puchades, Xavier [????], “Para asaltar la memoria. *Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*”. Barcelona, Universitat de Valencia.
- Sachís Sinisterra, José [2003], “Dramaturgia de textos narrativos”. Ciudad Real, España, Ñaque Editora.
- Sirera, Joseph Lluís [2001], “Teatro catalán contemporáneo: un anhelo de normalidad”. *Teatral*, Número 3, pp. 31-40. Santiago de Chile, Universidad de Finis Terrae.