



RESISTIR AL VÉRTIGO: ACELERACIÓN Y TEMPORALIDAD EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

AGAINST VERTIGO: ACCELERATION AND TEMPORALITY IN JUAN MAYORGA'S THEATER

Zoe Martín Lago

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Universidad de Salamanca

zoe.martin@unir.net / zoemartin@usal.es

<https://orcid.org/0000-0001-9682-4378>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.08

ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo analiza la dramaturgia de Juan Mayorga desde las teorías de la aceleración social y de la resonancia, formuladas por Hartmut Rosa, y explora cómo el teatro puede funcionar como espacio de resistencia frente a los ritmos vertiginosos de la modernidad tardía. A través del estudio de tres obras —*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *Reikiavik*—, se examinan estrategias dramatúrgicas como la repetición, la fragmentación y la ralentización, que configuran una temporalidad escénica alternativa. Estas estructuras desaceleradas no solo tematizan el tiempo, sino que intervienen en su percepción, promoviendo una atención sostenida y una ética de la presencia. El análisis revela cómo Mayorga convierte el tiempo en materia estética y política, y diseña formas teatrales que interrumpen la lógica de la productividad y abren espacios de contemplación, memoria y juego. Así, su teatro cuestiona los modos actuales de relación con el mundo y propone una poética del pensamiento lento.

Palabras clave: teatro contemporáneo, Juan Mayorga, aceleración social, temporalidad escénica, ética del tiempo.

Abstract: This article analyzes Juan Mayorga's dramaturgy from the perspectives of social acceleration and resonance theories formulated by Hartmut Rosa, exploring how theater can function as a space of resistance against the vertiginous rhythms of late modernity. Through the study of three plays —*Himmelweg*, *El cartógrafo*, and *Reikiavik*— it examines dramaturgical strategies such as repetition, fragmentation, and slowing down, which construct an alternative scenic temporality. These decelerated structures not only thematize time but also actively intervene in its perception, fostering sustained attention and an ethics of presence. The analysis reveals how Mayorga turns time into both an aesthetic and political material, designing theatrical forms that disrupt the logic of productivity and open spaces for contemplation, memory, and play. In doing so, his theater questions contemporary modes of relating to the world and proposes a poetics of slow thinking.

Keywords: contemporary theatre, Juan Mayorga, social acceleration, scenic temporality, ethics of time.

Sumario: 1. Introducción: aceleración social y poéticas temporales en el teatro contemporáneo; 2. Marco teórico: el tiempo en disputa; 2.1. La aceleración en las formas teatrales contemporáneas; 3. Metodología; 4. Teatro contra el vértigo de la aceleración; 4.1. *Himmelweg*: la pausa como forma de violencia; 4.2. *El cartógrafo*: caminar el tiempo, narrar la memoria; 4.3. *Reikiavik*: la repetición como estrategia de pensamiento lento; 4.4. Estructuras temporales en la dramaturgia de Mayorga: desacelerar como forma; 4.5. Figuras del tiempo: recuerdo, posibilidad, suspensión y juego; 4.6. El espectador ante la desaceleración: atención, resonancia y ética del tiempo; 5. Conclusión: el tiempo como resistencia en la dramaturgia de Juan Mayorga.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ZOE MARTÍN LAGO, es doctora en Filosofía, investigadora teatral y directora escénica. Subdirectora del Área de Arte en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), docente del Máster de Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales y el Máster de Estudios Avanzados de Teatro. Profesora del Área de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca (USAL), y miembro de los Grupos de Investigación GESTA (USAL) y MediaArt (UNIR). Autora de más de una veintena de publicaciones sobre estética y teatro contemporáneo y directora, hasta la fecha, de siete montajes con su compañía La Bulé.

1. INTRODUCCIÓN: ACELERACIÓN SOCIAL Y POÉTICAS TEMPORALES EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

El concepto de aceleración social ha sido formulado con particular rigor por el sociólogo alemán Hartmut Rosa, quien lo entiende como un proceso estructural de la modernidad tardía que incide en todos los ámbitos de la vida contemporánea. Rosa (2010) distingue tres dimensiones principales: la técnica, que remite al incremento exponencial de la velocidad en los sistemas de transporte, comunicación y producción; la del cambio social, relativa a la transformación rápida de instituciones, normas y formas de vida; y la del ritmo vital, que alude a la intensificación subjetiva de actividades que deben ser realizadas en lapsos de tiempo cada vez más reducidos.

Lo significativo de su planteamiento es que no se concibe como un efecto colateral del progreso tecnológico, sino como una lógica constitutiva de la modernidad. Esta dinámica produce una forma específica de alienación: no la clásica vinculada al extrañamiento laboral o a la perdida de sentido, sino una incapacidad para establecer relaciones estables y resonantes con el mundo.

Para Rosa (2019) la resonancia constituye la alternativa crítica a esta dinámica: se trata de una forma de relación con el mundo basada en la reciprocidad, la apertura y la transformación mutua. La resonancia constituye un eje de relación vibrante entre sujeto y mundo caracterizado por tres rasgos: afectación, es decir, la capacidad del mundo de tocarnos, de conmovernos o interpelarnos; autoeficacia, que se manifiesta cuando respondemos a esa llamada de manera activa, dando forma a una interacción viva; y transformación, ya que en todo proceso resonante ambos polos —el sujeto y el mundo— se ven modificados. A diferencia del consumo pasivo o de la apropiación instrumental, la resonancia es siempre dinámica y abierta a lo inesperado. La resonancia no puede programarse ni garantizarse, pero puede propiciarse en espacios como el arte, la naturaleza, la religión, la democracia o la educación.

Para comprender las relaciones humanas con el mundo, resulta decisivo entender que no solo el vínculo entre el sujeto y el mundo (social) puede reconstruirse como relación de resonancia, sino que la lógica de la resonancia es el único modo de entender adecuadamente la organización

interna de la percepción, el pensamiento, la acción y la interrelación entre el cerebro y el organismo (Rosa, 2019, p. 191).

La resonancia se convierte así en criterio normativo y en propuesta ética: una vida buena no se mide por la acumulación de bienes o logros, sino por la calidad de nuestras relaciones resonantes con los otros, con la naturaleza y con nosotros mismos.

En el teatro —práctica fundada en la copresencia y la duración— esta problemática se hace especialmente visible. Las prácticas escénicas contemporáneas pueden responder miméticamente, reproduciendo la lógica de la velocidad y el impacto, o bien críticamente, mediante estrategias de pausa, repetición, dilatación o contemplación.

La teoría teatral contemporánea ha abordado con creciente atención estas tensiones entre velocidad y presencia, entre fragmentación y duración. En este contexto, el teatro aparece como un espacio privilegiado para pensar estéticamente los efectos de la aceleración contemporánea sobre la experiencia sensible, la atención y la memoria.

La presente investigación propone aplicar el marco teórico de la aceleración al teatro de Juan Mayorga con la finalidad de interrogar una de las constantes más destacadas de su poética: su apuesta por un tiempo dramático detenido, denso y reflexivo, que desafía las formas de percepción propias de la modernidad tardía. En una época marcada por la inmediatez y el consumo rápido de imágenes, la obra de Mayorga propone un teatro del pensamiento, donde el tiempo no es simplemente un medio narrativo, sino una dimensión estética y política.

Frente al vértigo del presente, construye una poética de la pausa, donde los personajes se detienen a pensar, a recordar, a imaginar otras posibilidades. En su dramaturgia el tiempo no avanza de forma lineal ni acelerada, sino que se descompone, se bifurca o se repite, configurando estructuras que exigen del espectador una forma de atención sostenida y activa.

Este manejo del tiempo dramático puede ser leído como una forma de resistencia a la aceleración, en la medida en que invita al público a suspender el ritmo exterior, a interrumpir la lógica productiva de la eficacia y a habitar un espacio de resonancia. Desde esta perspectiva, el teatro de Mayorga no solo tematiza los efectos del tiempo acelerado —en la memoria, en la historia, en la política—, sino que interviene sobre ellos,

diseñando dispositivos escénicos que ralentizan la experiencia y restauran la posibilidad de la escucha, del encuentro y de la conciencia crítica.

2. MARCO TEÓRICO: EL TIEMPO EN DISPUTA

La aceleración como fenómeno estructural de la modernidad ha sido explorada, en los últimos años, desde múltiples disciplinas, y ha comenzado a ocupar un lugar destacado en los estudios teatrales. Más allá de una simple tematización, el interés crítico se ha desplazado hacia el análisis de cómo la aceleración incide en las formas mismas de la creación y la recepción escénica: los ritmos, las duraciones, las estructuras o las expectativas perceptivas.

En el plano internacional, Hans-Thies Lehmann ha destacado en *Teatro posdramático* (2013) cómo la fragmentación temporal, la simultaneidad narrativa y la dislocación de la linealidad se convierten en herramientas estéticas que dialogan con la experiencia temporal del presente. Erika Fischer-Lichte, por su parte, ha insistido en la dimensión performativa del acontecimiento teatral como una forma de suspender el tiempo funcional y activar una experiencia de presencia intensificada (2011). Patrice Pavis ha propuesto pensar el ritmo escénico como categoría clave que articula lo sensible con lo narrativo y lo político (2000).

Una contribución fundamental en este campo en el ámbito hispanoamericano es el volumen colectivo *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (2023), editado por Manuel García Martínez y Cristina Vinuesa Muñoz. Este trabajo reúne aportaciones críticas que exploran cómo las estructuras dramatúrgicas responden o se adaptan a la lógica temporal contemporánea. García Martínez propone una metodología de análisis textual basada en la detección de recursos dramatúrgicos que generan o simulan aceleración: el ritmo de las réplicas, la simultaneidad de acciones, la progresión fragmentada, entre otros. Uno de sus conceptos más sugerentes es el de «paradoja temporal»: la posibilidad de que una aceleración formal no implique necesariamente una percepción acelerada, lo que abre la escena a efectos de extrañamiento, dilación o ambigüedad temporal. En el mismo volumen, Patrice Pavis recupera la forma breve como un modelo alternativo de temporalidad escénica: lo breve no como reducción, sino como condensación sensible, capaz de proponer otras formas de percepción del tiempo. Esta línea se conecta

con los desarrollos recientes de una estética de la desaceleración, en la que el tiempo deja de estar al servicio de la eficacia narrativa o productiva.

También en el contexto hispano, la aportación de José Gabriel López Antuñano en *La escena del siglo XXI, volumen 2: De lo dramático a lo post-dramático* (2024) ofrece un marco útil para pensar la aceleración como condición estilística dominante en la creación contemporánea internacional. López Antuñano destaca que muchas de las corrientes escénicas del presente —incluidas las que se autodefinen como experimentales— están marcadas por la sinestesia, la saturación visual y la lógica de lo inmediato, elementos que, para el autor, configuran una estética de la velocidad que a menudo dificulta el pensamiento escénico sostenido.

Estas perspectivas confluyen con otros estudios recientes que también abordan la transformación de las formas perceptivas en la escena contemporánea. Francisco Javier Gomariz-Zarapico, por su parte, analiza en su trabajo sobre *Y llegar hasta la luna* (2022) cómo el tiempo escénico puede ser modulado desde lo corporal y lo material, generando zonas de fricción frente al espectáculo acelerado.

En conjunto, estas aportaciones configuran un marco crítico desde el que pensar el teatro contemporáneo como un espacio de disputa sobre el tiempo, donde la aceleración no aparece solo como un tema dramático, sino como un problema estructural que afecta a la propia construcción del acontecimiento escénico.

2.1. La aceleración en las formas teatrales contemporáneas

En términos compositivos, una de las manifestaciones más evidentes de la aceleración es el abandono de la estructura lineal tradicional. Las dramaturgias fragmentadas, las narraciones discontinuas, el montaje simultáneo de planos temporales y la superposición de espacios generan una percepción del tiempo descentrada, no progresiva, que refleja la experiencia saturada del presente. Como ha señalado Lehmann (2013), estas estructuras se articulan como cartografías rizomáticas que sustituyen la lógica de causa y efecto por asociaciones temporales abiertas y ambivalentes.

En la dimensión performativa, la aceleración se evidencia en el uso intensivo de tecnologías digitales, en la multiplicación de estímulos

sensoriales y en el empleo de escenografías mutables o veloces. Estas estrategias tienen en unas ocasiones un efecto espectacularizador, que consolida la lógica del rendimiento adaptando la escena al ritmo del espectador hiperconectado e intermitente; en otras ocasiones operan como crítica interna que dramatiza el exceso de estímulo y la dificultad de concentración. Y es en este segundo paradigma donde podemos identificar una línea de creación escénica que apuesta por lo que podríamos llamar una estética de la desaceleración. En estas propuestas el tiempo se dilata deliberadamente a través de pausas, repeticiones, silencios, escenas contemplativas o narrativas detenidas. En lugar de buscar un retorno a una supuesta naturalidad del tiempo, estas obras construyen un espacio de resistencia perceptiva: un lugar donde la atención puede sostenerse, la memoria activarse y el pensamiento tomarse su tiempo.

Esta desaceleración, como ha señalado García Martínez (2023), puede entenderse no solo como un recurso estético, sino como una intervención crítica sobre la percepción y el ritmo escénico. Al ralentizar la progresión narrativa o introducir bucles temporales, la dramaturgia abre un espacio donde el espectador no solo observa, sino que se ve implicado en una experiencia de suspensión, atención y resonancia. Estas formas lentas activan una relación reflexiva con el tiempo, desarticulando la lógica acelerada del rendimiento y proponiendo, en su lugar, un vínculo abierto con la escena y con el mundo.

En suma, las formas teatrales contemporáneas se articulan como campo de batalla entre distintas concepciones del tiempo. La aceleración aparece no solo como un marco social exterior, sino como un material dramatúrgico que puede ser asumido, tensionado o desarticulado.

3. METODOLOGÍA

Este estudio se inscribe en el campo del análisis dramatúrgico, entendido como una práctica crítica orientada a examinar las relaciones entre forma, contenido y poética en una obra teatral. En particular, se propone una metodología cualitativa y comparativa centrada en la lectura de tres piezas clave del dramaturgo Juan Mayorga: *Himmelweg* (2003), *El cartógrafo* (2010) y *Reikiavik* (2015). Estas obras han sido seleccionadas por constituir ejemplos representativos de su teatro de madurez y por desplegar, cada una a su manera, distintas estrategias de construcción

temporal que dialogan críticamente con la lógica de la aceleración contemporánea.

El análisis se organiza en torno a tres niveles interrelacionados. En primer lugar, la estructura temporal: se examina la disposición interna de las escenas, el uso de la linealidad o la fragmentación, la inclusión de elipsis, bucles, repeticiones o dislocaciones cronológicas, en tanto operaciones que configuran una temporalidad dramatúrgica específica. En segundo lugar, la dramaturgia del ritmo: se observa cómo la duración, la pausa, el silencio o la reiteración afectan a la percepción del tiempo escénico, el desarrollo del conflicto y el vínculo con el espectador. En este sentido, se analizan las modulaciones rítmicas como parte de una ética del tiempo. En tercer lugar, la estética de la desaceleración: se indaga en qué medida las obras analizadas interrumpen o dilatan la acción dramática para abrir espacios de pensamiento, contemplación y resonancia. Se parte de la hipótesis de que estas dilaciones constituyen gestos éticos y políticos que se resisten a la lógica acelerada del presente.

El objetivo de esta metodología es detectar cómo la dramaturgia de Mayorga no solo tematiza conflictos históricos, sino que interviene en la forma misma en que el tiempo se construye en escena. A través de estas operaciones sus textos generan una experiencia temporal que desafía los hábitos perceptivos de la modernidad tardía y propone un modelo de atención alternativo.

Así planteado, el análisis busca contribuir a la reflexión sobre el teatro como espacio crítico de temporalidades: un lugar donde el ritmo, la pausa y la repetición pueden entenderse como formas de pensamiento que articulan una poética del presente ralentizado.

4. TEATRO CONTRA EL VÉRTIGO DE LA ACELERACIÓN

4.1. *Himmelweg*: la pausa como forma de violencia

En *Himmelweg*, Juan Mayorga despliega un dispositivo dramatúrgico centrado en la reconstrucción ficcional de una visita de un Delegado de la Cruz Roja a un campo de concentración nazi, escenificada como parte de una operación propagandística para ocultar el horror de lo que allí estaba sucediendo. La obra articula una estructura temporal

marcada por la suspensión, el ensayo y la repetición, en la que los personajes parecen atrapados en un bucle performativo que imposibilita el avance dramático convencional.

Uno de los elementos más significativos en relación con la aceleración es la manera en que Mayorga ralentiza el tiempo escénico mediante repeticiones, ajustes mínimos, correcciones de tono o énfasis en las diferentes escenas que, además, se nos presentan reiteradas en el texto. Este efecto de suspensión temporal provocado desde la repetición queda inaugurado simbólicamente con el reloj de la estación, detenido a las seis en punto, hora a la que llegaban los trenes destinados al exterminio de las personas judías. La primera noticia que tenemos del reloj está contenida en el relato inicial del Delegado de la Cruz Roja: «El comandante nos propone ir a la estación a través del bosque, bordeando el río. (...) El reloj de la estación marca las seis en punto. Gottfried me cuenta su historia» (Mayorga, 2014, p. 308); volverá a aparecer a mitad del relato de su visita: «El reloj sigue marcando las seis en punto» (Mayorga, 2014, p. 309); y de nuevo en el recuerdo que le atormenta años después de haber escrito el informe favorable sobre las condiciones de vida en el gueto tras realizar su visita: «Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana» (Mayorga, 2014, p. 312). Por otra parte, el reloj detenido vuelve a aparecer en la versión de la historia que dirige al público, rompiendo la cuarta pared, el Comandante Nazi—gesto con el que el dramaturgo vuelve a hacer presente el horror de la visita al gueto en cada escenificación—: «No pueden irse sin ver el reloj de la estación. Iremos a través del bosque, bordeando el río» (Mayorga, 2014, p. 320). Este bucle temporal, que incorpora al propio espectador escenificado, se convierte en condena también para la memoria, como apreciamos en el discurso del Delegado: «Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar (...) Mi memoria vuelve a escribirlo [el informe] todas las noches» (Mayorga, 2014, p. 312). La temporalidad detenida no es una simple opción estilística, sino una forma de dramatizar el horror desde la espera, de escenificar la imposibilidad de clausura.

El ensayo de la realidad, tal como se representa en la obra, impone una lógica de preparación sin acontecimiento, en la que la representación sustituye a la acción y el tiempo se pliega sobre sí mismo en un gesto de suspensión ética. El espectador asiste a la representación de las mismas escenas repetidas hasta cuatro o cinco ocasiones, y pronto toma

conciencia de que lo que está viendo es el ensayo del simulacro que está diseñando el Comandante Nazi para la visita del Delegado. Estas repeticiones, sin embargo, no son idénticas, en cada una de las iteraciones se aprecian sutiles cambios, bien en los actores, o bien en el propio texto que el Comandante les obliga a representar. Si analizamos el personaje del Comandante como dramaturgo de la escenificación (Martín, 2021), comprenderemos que está tratando de optimizar su propia obra de teatro, en la que tiene presos a todos los habitantes del gueto.

La estructura circular y los desplazamientos temporales interrumpen la linealidad de la narración y refuerzan una experiencia espectatorial de inquietud y extrañamiento. El Delegado, figura de mediación entre pasado y presente, reconstruye lo vivido desde una memoria fragmentada, no confiable, editada. Este tratamiento del tiempo narrativo crea un efecto de colapso temporal que evoca la paradoja antes mencionada: formas dramatúrgicas que, aunque avanzan, no generan sensación de progreso ni resolución, y en cambio insisten en una suspensión crítica.

Esta detención del tiempo se traduce también en la imposibilidad de resonancia, como se desprende de la reacción del Delegado durante la visita:

Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno. Por eso ingresé en la Cruz roja, porque quería ayudar. Por eso acepté trabajar en Alemania, y por eso estoy aquí, porque quiero ayudar. Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie ha dicho: «Necesito ayuda». En lugar de eso, todos me dirigen una extraña mirada (Mayorga, 2014, p. 309).

Frente a la expectativa de reciprocidad, lo único que recibe son «extrañas miradas» que intensifican su sensación de alienación: «Me invade una rara sensación de soledad entre esos alemanes y esos judíos. Empiezo a sentir que también yo soy una pieza del juguete. Pero, ¿cuál es mi función?» (Mayorga, 2014, p. 310). La lógica de Rosa sobre la alienación se materializa así en una escena en la que el vínculo resonante con el mundo resulta imposible. «Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto» (Mayorga, 2014, p. 312). La

artificialidad de este mundo queda subrayada por la mecanización de las voces: «Gottfried habla como un autómata (...) La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo artificial en ellos? (...) La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde» (Mayorga, 2014, p. 309), incluso el Comandante resulta «demasiado amable, demasiado culto» (Mayorga, 2014, p. 309). Todo el conjunto contribuye a la creación de un simulacro que sustituye a la vida, un artificio teatral que expone crudamente la alienación.

El ritmo de la obra se sostiene en torno a pausas prolongadas, silencios cargados de tensión y reiteraciones discursivas que impiden la aceleración del relato. La acotación «Silencio» aparece en más de sesenta ocasiones, y el propio Comandante distingue entre diferentes duraciones.

GOTTFRIED: *¿Cuál es la diferencia entre «pausa» y «silencio»?*

Comandante: Es una cuestión de ritmo. Cuando dice «silencio», cuenta mentalmente hasta tres. Cuando dice «pausa», cuenta hasta cinco.

Pausa. Gottfried cuenta en silencio, primero hasta tres, luego hasta cinco (Mayorga, 2014, p. 331).

La violencia se ejerce también sobre la percepción del tiempo, que se convierte en una espera meticulosamente coreografiada. «Concentraos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil, por causa de los trenes. Procurad no oírlos. Concentraos en las palabras y en los gestos» (Mayorga, 2014, p. 338) llega a recomendar Gottfried a los actores involuntarios del simulacro de realidad.

En este contexto, también las interpelaciones directas al espectador producen una falsa resonancia. *«Niña: Mira a un espectador como si lo descubriese. Saluda al espectador. Sé amable, Walter, saluda a este señor. Hace que el muñeco salude al espectador»* (Mayorga, 2014, pp. 314-315). Estos gestos rompen la cuarta pared, pero no para establecer comunicación auténtica, sino para mostrar la violencia del simulacro: lo que debería ser encuentro se convierte en gesto vacío, en resonancia frustrada.

El mecanismo represivo de la obra se despliega a través del ensayo interminable. La exigencia del comandante de perfeccionar cada detalle evidencia la violencia del tiempo:

COMANDANTE: Estoy decepcionado, Gottfried. Muy decepcionado. Su gente no asimila lo que se le dice. (...) ¿qué me dice de la escena de la peonza? La he probado ¿con cuántos chicos distintos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj, Gottfried, ¡el monólogo del reloj!! (Mayorga, 2014, p. 327).

La preparación se convierte en un bucle sin fin.

GOTTFRIED: Tenemos que seguir esperando un poco más. Tenemos que seguir esperando hasta que ese hombre aparezca. Cuando ese hombre aparezca, coges a Walter y dices: (*Toma el muñeco*) «Sé amable, Walter, saluda a este señor». No sabemos cómo es ni cuándo va a venir, nadie lo sabe (Mayorga, 2014, p. 338).

La dilatación temporal infinita se constituye aquí en forma de violencia estructural: el tiempo no avanza, se ensaya, se repite y se suspende.

La escena final —en la que Gottfried repite sus líneas ante un público ausente— cristaliza esta lógica de tiempo detenido, que funciona como imagen del estancamiento moral de una modernidad incapaz de responder éticamente al horror que representa.

En conjunto, *Himmelweg* elabora una poética escénica en la que la desaceleración no actúa como forma de contemplación serena, sino como un campo de batalla temporal donde se disputa la posibilidad misma de representar. La pieza invita al espectador a enfrentarse a la incomodidad de una espera sin desenlace y a la violencia que implica, precisamente, la dilación de un acontecimiento por todos conocidos. Desde esta perspectiva, la pausa se revela como una forma de violencia y la desaceleración como un modo de resistencia crítica frente a la aceleración contemporánea.

4.2. *El cartógrafo*: caminar el tiempo, narrar la memoria

En *El cartógrafo*, Juan Mayorga articula una estructura dramatúrgica en la que la relación con el pasado y el ejercicio de la memoria adquieren una dimensión temporal densificada. Ambientada entre Madrid y Varsovia, la obra entrelaza dos planos narrativos: el presente de Blanca, una mujer que investiga la leyenda de una niña que cartografió el gueto

de Varsovia con su anciano abuelo, y el pasado reconstruido por medio de evocaciones, relatos y desplazamientos simbólicos.

El eje central de la obra es la memoria, entendida como una forma de resistencia. Mientras camina por las calles de una desconocida Varsovia, Blanca trata de descifrar las huellas que dejó el gueto en la ciudad, convertidas ahora en vacíos, en ausencias, en silencio.

BLANCA: Aquí hay un monumento, el pedestal está lleno de flores y velas, y piedrecitas. Parecen náufragos intentando llegar a tierra. Pero lo que impresiona es el vacío alrededor, el vacío que rodea a las estatuas. (...) En las fotos esa calle estaba llena de niños, era la calle más alegre del mundo. (...) Esta casa, mira el mapa. Nuestra casa está dentro del gueto (Mayorga, 2014, p. 608).

Desde esta perspectiva, la cartografía, más que instrumento técnico, se transforma en una poética de la memoria que interpela el presente. Deja de ser una herramienta de representación objetiva para convertirse en un trabajo de restitución ética.

ANCIANO: El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras, cubre y descubre, da forma y deforma. Si un cartógrafo te dice «soy neutral», desconfía de él. Si te dice que es neutral ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido (Mayorga, 2014, pp. 612-613).

Desde el punto de vista de la estructura temporal, la obra no responde a una lógica lineal ni progresiva. Las escenas se organizan como fragmentos que se despliegan de forma discontinua, siguiendo una temporalidad bifurcada entre la experiencia actual de la protagonista y la reconstrucción imaginaria del pasado. Esta doble línea temporal se entrecruza mediante analepsis, elipsis y solapamientos, lo que configura una dramaturgia del tiempo como exploración sensible, no como sucesión causal.

Uno de los recursos más significativos es el caminar como gesto dramatúrgico, algo que comparte la protagonista, Blanca, con Deborah – quizás aquella niña que cartografió el gueto durante la ocupación nazi. Esta manera de andar no es mero desplazamiento espacial: es una forma de pensar el tiempo con el cuerpo, de inscribir el pasado en el presente a través de una acción desacelerada.

DEBORAH: Camino haciendo memoria, como si tuviese que contar lo que veo a alguien que me espera. La gente me mira mal, el que camina despacio y mirando es sospechoso. Tengo tiempo, todo el tiempo del mundo, pude morir a los diez años. Nunca voy derecha, doy vueltas alrededor, miro el lugar a distintas horas, intento recordar qué hubo antes allí. Desconfía de tus ojos, lo que tus ojos ven oculta cosas. Quédate quieta mientras todo se mueve, échate a un lado, échate atrás. No basta mirar, hay que hacer memoria, lo más difícil de ver es el tiempo (Mayorga, 2014, p. 643).

Frente a la lógica de la velocidad digital y la circulación incesante, esta forma de caminar propone una temporalidad de la atención, de la lentitud, de la orientación paciente. Mayorga convierte el andar en un acto escénico de rememoración y resistencia.

DEBORAH: Mire, esa es la Europa que me enseñaron en la escuela. Un día colgaron ese otro y yo supe que mi vida había cambiado. Quizá usted también lo vea algún día, las fronteras de tu país se borran y aparecen otras, los lugares cambian de nombre, observe cómo cambia de nombre ese lugar (Mayorga, 2014, p. 641).

La cartografía aparece como metáfora de los límites de la representación.

ANCIANO: El mal cartógrafo quiere ponerlo todo. Si quieres ponerlo todo, nadie verá nada. Te lo he explicado mil veces: «Definitio...

NIÑA: «Definitio est negatio»

ANCIANO: «Sacrificar: eso es lo más importante al hacer un mapa. ¿Qué quiero hacer visible? Si tengo eso claro, sabré qué dejar fuera. (...) Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa solo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas? (Mayorga, 2014, p. 619).

El mapa no busca clausurar el sentido, sino abrir preguntas y preservar memorias dispersas. Cada trazo funciona como acto de resistencia contra el olvido.

Deborah: Todo va a borrarse, la cabeza es como un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, nuestros pies descalzos. Los gemidos del gueto, el silencio del gueto (Mayorga, 2014, p. 643).

El silencio ocupa, de nuevo, un lugar crucial en la obra. La memoria no se articula solo en palabras, sino también en pausas que detienen el flujo dramático. «El silencio del gueto» se convierte en signo de una ausencia que aún hoy habla. Este recurso ralentiza la acción e impone al espectador un tiempo de contemplación y escucha.

En cuanto al ritmo, la obra ralentiza deliberadamente el desarrollo de la acción dramática. Los personajes evocan más que actúan, narran más que reaccionan. El mapa —metáfora central— no guía hacia un destino, sino que abre posibilidades interpretativas. Las escenas se detienen en las palabras, en los recuerdos, en la búsqueda de sentido. El tiempo escénico se ensancha para generar una experiencia de contemplación reflexiva.

Desde la perspectiva del espectador, esta forma de desaceleración activa una ética de la escucha y del pensamiento. La densidad temporal no impone una conclusión, sino que deja abiertas las conexiones posibles entre presente y pasado. Podemos afirmar que estas estructuras no buscan acelerar el conflicto ni intensificar el drama, sino abrir zonas de resonancia, en las que el tiempo se convierte en espacio de relectura y posibilidad.

El cartógrafo propone, así, una dramaturgia en la que el tiempo no está subordinado a la eficiencia narrativa, sino que se convierte en materia poética y ética. A través del caminar, la fragmentación y el silencio, Mayorga configura una estética de la desaceleración que resiste la urgencia del presente y convoca al espectador a una experiencia de memoria activa y resonante.

4.3. *Reikiavik*: la repetición como estrategia de pensamiento lento

En *Reikiavik*, Juan Mayorga convierte la célebre partida de ajedrez que enfrentó a Bobby Fischer y Boris Spassky en el campeonato mundial de 1972 en el eje estructurante de un dispositivo teatral que explora las tensiones entre historia, memoria y juego. La obra se despliega como un ritual en el que dos personajes anónimos —bajo el seudónimo de dos batallas perdidas: Waterloo y Bailén— que frecuentan un parque público, reconstruyen incansablemente aquella confrontación histórica encarnando alternativamente las voces, gestos y decisiones de los dos ajedrecistas bajo la curiosa mirada de un Muchacho. Lo que podría haber sido una narración lineal o una evocación histórica se transforma aquí en una escena circular, lúdica y suspendida, donde la repetición no clausura, sino que abre.

Desde la perspectiva estructural, la obra se aleja de toda progresión dramática tradicional. Las escenas giran sobre sí mismas, retornan a momentos previos, exploran variantes de lo ya dicho. Esta repetición no remite a una incapacidad de avanzar, sino a una voluntad de habitar el acontecimiento. No hay urgencia, ni meta clara. El tiempo se densifica a través del juego, la demora y la palabra vuelta a decir. El ajedrez —metáfora central en este caso— encarna una ética del cálculo, de la previsión, del movimiento pensado: lo opuesto a la velocidad impulsiva de la cultura digital. Jugar no es aquí distracción, sino forma de pensamiento lento, espacio de construcción simbólica y resistencia existencial.

Desde el inicio, los personajes se lanzan a la posibilidad de comenzar una y otra vez:

WATERLOO: Negras juegan y ganan en cuatro movimientos. *El Muchacho no había visto a Waterloo. Es un extraño, no se debe hablar con extraños. El Muchacho va a reanudar su camino, pero se detiene al ver que Waterloo mueve una pieza negra. El Muchacho acaba acercándose para observar la nueva disposición sobre el tablero. Mueve una pieza blanca. Waterloo y el Muchacho prosiguen la partida hasta que aquel dice: Jaque mate.*

El Muchacho comprueba que se trata, en efecto, de un mate. ¿Volvemos a intentarlo? Sin esperar respuesta, Waterloo coloca las piezas como al principio. Juegan; el Muchacho intenta hacerlo de otro modo. Mate (Mayorga, 2014, p. 735).

Esta invitación al reinicio convierte la partida en una metáfora de la propia construcción dramatúrgica de la obra, donde no existe una única versión de los hechos, sino una pluralidad de relatos posibles.

MUCHACHO: ¿Siempre igual? ¿Spasski y Fischer todo el rato?

BAILÉN: No es «siempre igual». Es siempre con las mismas reglas, pero cada vez es distinto. No podemos contradecir al libro: las partidas, las notas al pie, las fotos... Trae ocho fotos. (*Las muestra*). Tenemos límites, como los tienen el caballo o la reina. Sesenta y cuatro casillas, treinta y dos piezas: eso no puedes cambiarlo, ni cómo mueve el alfil. La torre puede mucho, pero no puede hacer diagonales. Hay reglas, y si las ignoras, si haces trampas, deja de tener gracia. (...) Cambias de orden dos palabras y cambia todo, un gesto lo cambia todo (Mayorga, 2014, p. 764).

La repetición se revela como matriz de variaciones infinitas, en contraste con la lógica de la aceleración que busca novedad constante. Mayorga desplaza la innovación hacia la diferencia mínima, hacia la alteración de un gesto o una palabra capaz de transformar todo el tablero.

El juego repetido se reconfigura también como una forma de resistencia frente a la fragmentación caótica del mundo exterior. Bailén reconoce que el ritual de Reikiavik le proporciona un orden que lo protege de la intemperie. «*Bailén*: Si no fuera por Reikiavik, me habría vuelto loco. Fuera de aquí no hay reglas. Hay muchas reglas, pero no se cumplen» (Mayorga, 2014, p. 764). El ajedrez, con su sistema cerrado y sus reglas inmutables, se convierte en refugio frente a la aceleración social y la incertidumbre de la vida cotidiana. La partida rememorada no es solo un hecho histórico, sino un espacio donde el tiempo se desacelera, se somete a una lógica distinta que abre la posibilidad de resonancia.

El tema de la memoria ocupa un lugar central. La partida de 1972 es revivida no como acontecimiento clausurado, sino como narración inagotable. «*Waterloo*: No hace falta tablero, es un estorbo, los cosacos jugaban cabalgando. Sólo necesitas memoria e imaginación. Pe4» (Mayorga, 2014, p. 752). La evocación se convierte en acto performativo: el tablero no es material, sino mental, construido en la memoria compartida y en la imaginación activa de quienes lo recrean. De este modo, la obra cuestiona la linealidad temporal: el pasado retorna al presente una

y otra vez, resistiéndose a quedar fijado. Cada narración de la partida es distinta, y con cada repetición el tiempo se abre a lo inesperado.

La tensión entre historia y ficción se articula precisamente en este cruce entre memoria e imaginación. Waterloo y Bailén se disputan detalles, corrigen y reinventan, revelando que la verdad histórica es inseparable de su narración. Así, la partida se convierte en metáfora de la historia misma: una secuencia de jugadas posibles, siempre sometidas a la interpretación. El teatro dramatiza la imposibilidad de una memoria definitiva y la potencia de su reescritura constante.

El silencio desempeña también un papel decisivo. «*Bailén*: El silencio. No había oído un silencio así en ningún lugar del mundo» (Mayorga, 2014, p. 751). El silencio no es ausencia, sino densidad: es la pausa que interrumpe la aceleración narrativa y abre un tiempo contemplativo, cargado de resonancia. El silencio de Reikiavik funciona como suspensión, como intervalo en el que la historia se contiene y se ofrece al espectador como experiencia sensible. Es un silencio que permite la resonancia.

En el plano performativo, la obra desdibuja constantemente los límites entre ficción y realidad. Los personajes se deslizan entre su presente anodino y la gloria ajena que reviven, generando un entrelazamiento de planos temporales que impide una lectura unívoca del tiempo. Esta ambigüedad contribuye a la percepción de un tiempo escénico suspendido, disponible, que se ofrece al espectador como un presente dilatado.

Desde la perspectiva de la recepción, esta dilatación no propone una evasión, sino una interrupción significativa. Al habitar un espacio donde no hay urgencia ni desenlace, el espectador es invitado a entrar en una lógica alternativa del tiempo, donde pensar, recordar o imaginar se convierten en el núcleo activo del drama. En este sentido, *Reikiavik* propone una dramaturgia donde el tiempo no se consume, sino que se conserva, se repite, se vuelve a jugar indefinidamente. Esta apertura a la posibilidad de un bucle infinito de tiempo detenido se hace aún más patente en la escena final, cuando el personaje del Muchacho, que hasta el momento ha jugado un papel de espectador o testigo, ocupa el lugar de Waterloo y se dispone a escenificar una nueva partida.

«*Muchacho*: Tengo una variante. / *Silencio*. / *Waterloo*: Adelante, Leipzig» (Mayorga, 2014, p. 771). El Muchacho, bautizado como un nuevo jugador, entra a formar parte del eterno juego de Reikiavik. Así, la obra despliega una poética de la reiteración que no responde al agotamiento, sino a la búsqueda: en cada repetición se actualiza una posibilidad, se

explora una variante, se abre una resonancia. Frente a la aceleración productivista, *Reikiavik* ensaya una forma de resistencia lúdica, en la que la lentitud no equivale a pasividad, sino a pensamiento, memoria y juego como estrategias críticas.

4.4. Estructuras temporales en la dramaturgia de Mayorga: desacelerar como forma

Si tomamos como punto de referencia las piezas comentadas, resulta posible identificar en la dramaturgia de Juan Mayorga una serie de operaciones formales recurrentes que configuran una poética estructural del tiempo desacelerado. Estas estrategias actúan como parte de un sistema dramatúrgico coherente, en el que el tiempo deja de ser un vehículo neutro de la acción para convertirse en el objeto mismo de la reflexión escénica.

Una de las operaciones más evidentes es la repetición: determinadas escenas, gestos o diálogos se reiteran con variaciones mínimas. Esta insistencia en el retorno no busca el énfasis ni la intensificación emocional, sino la detención del tiempo narrativo. La repetición funciona, así, como una técnica de desautomatización perceptiva, que interrumpe la progresión dramática y abre espacios de atención sostenida y crítica.

Otra operación clave es la fragmentación: la linealidad se sustituye por un montaje discontinuo, donde el pasado y el presente se entrelazan sin jerarquías temporales fijas. Esta estructura fragmentaria responde a una poética del palimpsesto: una forma de narrar que acumula capas temporales superpuestas y que exige del espectador una lectura activa, no secuencial. La fragmentación, en este sentido, no dispersa, sino que concentra, al convocar múltiples niveles de sentido en un mismo presente escénico.

La tercera operación es la ralentización del ritmo: el tiempo escénico se dilata mediante pausas, silencios, escenas contemplativas o el uso extensivo de la narración. Esta desaceleración constituye una posición ética frente a la lógica productiva contemporánea. Mayorga no busca impactar, sino densificar la experiencia: sustituye la velocidad por espesor, la acción por pensamiento, la urgencia por demora.

Estas tres operaciones —repetición, fragmentación, ralentización— configuran una estructura dramatúrgica que combate la reproducción

de la aceleración social desde la escena. Frente a la linealidad, propone el bucle; frente al progreso, el retorno; frente al consumo rápido, la atención densa. En esa elección formal reside una forma de resistencia estética y política: el derecho a desacelerar, a volver sobre lo dicho, a repensar y cambiar de opinión, a suspender, en definitiva, la lógica del rendimiento.

4.5. Figuras del tiempo: recuerdo, posibilidad, suspensión y juego

Sobre la base de las operaciones estructurales que definen su poética dramatúrgica, las obras de Juan Mayorga despliegan distintas formas de temporalidad escénica que configuran una ontología del tiempo densa, plural y conflictiva. Mayorga construye un sistema de temporalidades en tensión que interrogan la linealidad moderna y habilitan otros modos de pensar el presente, y de los que destacamos a continuación cuatro figuras recurrentes.

Una primera figura es la del recuerdo. En *El cartógrafo*, pero también en *Himmelweg*, la memoria configura un trabajo de restitución crítica del pasado en el presente. Esta forma de temporalidad está construida desde la fragmentación y la repetición, y no se orienta a la resolución, sino a la persistencia: los recuerdos vuelven, se reformulan, se superponen. Esta memoria encarnada y escénica interrumpe la aceleración del presente para abrir zonas de densidad histórica y de responsabilidad ética.

Otra temporalidad clave es la de la posibilidad. Mayorga introduce frecuentemente estructuras hipotéticas o condicionales: ¿qué habría pasado si...? En *Himmelweg*, la reconstrucción de la visita se convierte en un ejercicio de ficción moral; en *Reikiavik*, cada jugada revivida reabre lo que pudo haber sido. Esta temporalidad de lo posible evita la clausura del pasado y lo abre a la imaginación crítica. Se trata de un tiempo contrafactual que impugna la lógica teleológica del progreso y que instala el teatro en el terreno de lo irresuelto.

La tercera figura es la suspensión, que aparece como un gesto ético que interrumpe la acción para abrir un espacio de contemplación. Esta pausa no es pasividad: es una forma de producir presencia densa, de sostener el tiempo como experiencia compartida. En términos de García Martínez, se trata de una «ralentización simbólica» que modifica la

percepción del espectador, lo saca del flujo acelerado y lo convoca a una atención expandida.

Finalmente, aparece la temporalidad del juego. En *Reikiavik*, el ajedrez no solo organiza la escena: la convierte en un espacio de experimentación temporal. El juego, como ha mostrado la teoría cultural, suspende las coordenadas del tiempo real y genera un tiempo propio, autónomo, circular. Esta lógica lúdica permite a Mayorga construir escenas que no se dirigen hacia una finalidad narrativa, sino que se justifican por el acto mismo de jugar, de repetir, de explorar. En esa gratuidad radica una forma de desaceleración radical: el tiempo del juego no es productivo, sino disponible.

Estas formas temporales —recuerdo, posibilidad, suspensión y juego— son recurrentes en la dramaturgia mayorguiana y construyen una textura compleja en la que el tiempo se convierte en problema dramatúrgico, estético y ético. A través de ellas, el teatro de Mayorga ensaya una crítica sensible al tiempo acelerado de la modernidad, propone una escena donde el espectador no avanza hacia la solución de un conflicto, sino que habita una temporalidad que interpela, dilata y transforma.

4.6. El espectador ante la desaceleración: atención, resonancia y ética del tiempo

Uno de los efectos más relevantes de la poética temporal de Juan Mayorga es la reconfiguración del vínculo con el espectador. Lejos de exigir una atención basada en la inmediatez, la sorpresa o la velocidad —como ocurre en muchas propuestas escénicas contemporáneas—, sus obras demandan una disposición distinta: una atención sostenida y reflexiva. En este sentido podemos entender la desaceleración como una pedagogía del tiempo. En primer lugar, las estructuras temporales desaceleradas activan una ética de la atención. Frente a la dispersión perceptiva que caracteriza al espectador de la era digital, Mayorga propone escenas que requieren pausa, escucha y elaboración. Esta atención implica una forma de participación cognitiva y afectiva que obliga a mantenerse presente, a habitar el intervalo, a completar los huecos del relato.

En segundo lugar, la desaceleración promueve una forma de resonancia escénica, una relación no instrumental con el mundo, en la que algo nos interpela y nos transforma. Las obras de Mayorga generan estas

experiencias resonantes mediante pausas, silencios o repeticiones que abren una distancia crítica respecto a la lógica acelerada del presente. En lugar de estimular una respuesta rápida, convocan a una experiencia reflexiva, lenta y abierta.

Finalmente, esta temporalidad desacelerada propone una ética del tiempo compartido. El teatro, como arte de la presencia, se convierte en el lugar donde es posible recuperar un ritmo común, un tiempo no pausado por la productividad, sino por la atención mutua. En este sentido, el espectador mayorguiano es un sujeto convocado a una experiencia de resonancia que involucra pensamiento, imaginación y memoria.

Así, la relación que Mayorga establece con el espectador se sitúa en las antípodas del régimen de atención extractiva que domina los entornos mediáticos contemporáneos. Sus obras evitan la tentación de capturar la atención mediante la espectacularidad, y juegan a favor de la apertura de un espacio de espera y de escucha donde el tiempo, desacelerado, pueda volver a sentirse como experiencia común, como materia de conciencia crítica.

5. CONCLUSIÓN: EL TIEMPO COMO RESISTENCIA EN LA DRAMATURGIA DE JUAN MAYORGA

A lo largo de este trabajo se ha explorado cómo la dramaturgia de Juan Mayorga constituye una respuesta estética y ética frente a la lógica de la aceleración que define la modernidad tardía. En lugar de reproducir los ritmos fragmentados y vertiginosos del presente, sus obras proponen una poética del pensamiento lento, donde el tiempo se vuelve materia activa de construcción escénica y de interpelación crítica.

Las piezas analizadas —*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *Reikiavik*— despliegan distintas estrategias formales que resisten la aceleración: la repetición como suspensión de la progresión lineal; el recuerdo como reapropiación del pasado en el presente; la posibilidad como apertura de lo no realizado; la suspensión como pausa densa y la lúdica como temporalidad alternativa. Estas operaciones se sostienen sobre estructuras no lineales, ritmos dilatados y una relación con el espectador basada en la atención sostenida, la escucha activa y la resonancia.

Desde esta perspectiva el teatro de Mayorga, además de tematizar la historia, da un paso más allá, haciendo de la reflexión sobre el tiempo y

sus consecuencias una propuesta formal. Sus obras no aceleran el conflicto ni precipitan la resolución, sino que abren un espacio donde el tiempo se vuelve denso, discontinuo y disponible para el pensamiento. En lugar de impactar, invitan a pensar; en lugar de avanzar, vuelven; en lugar de clausurar, abren.

La aportación crítica de esta dramaturgia radica en su capacidad para devolver al teatro una de sus funciones más profundas: la de ser un espacio de resistencia temporal. En un mundo donde el tiempo ha sido colonizado por la productividad, la hiperconexión y la eficiencia, el escenario desacelerado se convierte en un gesto político. Detenerse, repetir, habitar la pausa o suspender el ritmo son, en este contexto, formas de insubordinación simbólica. De esta manera el teatro de Mayorga ensaya una reconfiguración ética del presente que podemos leer en un doble sentido: su dramaturgia es tanto contemporánea como contra-contemporánea, ya que se sitúa en el corazón del presente para desmontar sus automatismos temporales y para proponer, desde la lentitud, nuevas formas de resonar con el mundo.

6. BIBLIOGRAFÍA:

- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- GARCÍA, M. (2022). La representación de la aceleración de la modernidad tardía en *Fictionality Shows*, de Diana I. Luque, y *Punto Muerto*, de Blanca Domenech. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, (49), 99–122. <http://dx.doi.org/10.32621/acotaciones.2022.49.04>.
- GARCÍA, M., VINUESA, C., (eds.) (2023) *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.
- GOMARIZ-ZARAPICO, F. J. (2022). La revolución desde dentro. *Y llegar hasta la luna. Montaje de investigación documental con un elenco con discapacidad*. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, (49), 15–36. <http://dx.doi.org/10.32621/acotaciones.2022.49.01>.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro postdramático*. CENDEAC.
- LÓPEZ, J. G. (2024). *La escena del siglo XXI. Vol. 2: De lo dramático a lo postdramático*. Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

- MARTÍN, Zoe. (2021). El comandante como dramaturgo, una nueva lectura de *Himmelweg*, de Juan Mayorga. En *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI*. Antígona, 83-102.
- MAYORGA, J. (2014). *Teatro 1989–2014*. La uña rota.
- PAVIS, P. (2000). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- ROSA, H. (2010). *Aceleración y alienación. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz.
- ROSA, H. (2019). *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo*. Katz.