

Teatro de reflexión: la dramaturgia de Juan Mayorga

Julio Salvador Salvador

Doctorando en Lengua española y Literatura
Universidad Complutense de Madrid
E-mail: jusalvad@estumail.ucm.es

Recibido: 27 de noviembre de 2017

Acceptado: 13 de enero de 2018

RESUMEN: Juan Mayorga es uno de los dramaturgos de mayor relevancia en España, con gran proyección internacional. La consecución del Premio Europa de Nuevas Realidades Escénicas (2016) y su éxito en los dos últimos años con *Reikiavik* y *El cartógrafo*, representadas con su propia compañía, ponen bajo los focos a este autor teatral, de formación filosófica y matemática, y propician que, debido al reconocimiento de público y crítica, sea conveniente indagar en las características esenciales de su teatro, un teatro creado para la reflexión.

PALABRAS CLAVE: Juan Mayorga, *El cartógrafo*, teatro de compromiso, canon, teatro español del siglo XXI, *shoah*.

1. Introducción

«Es que Dios hizo las cosas, la palabra hacedora en ellas es el embrión del nombre conocedor, al haber nombrado Dios a cada cosa, una vez hecha. No obstante, este nombramiento es manifiestamente sólo la expresión identificadora de la palabra hacedora y del nombre conocedor en Dios, no la solución predestinada de esta tarea de nombrar las cosas que Dios deja expresamente al hombre. El hombre resuelve este cometido cuando recoge el lenguaje mudo e innombrado de las cosas, emparentados en Dios,

surgidos ambos de la misma palabra hacedora»¹.

Uno de los fenómenos que más se producen entre estudiosos de la literatura es lo que denominaría “configuración de burbujas”. En lenguaje llano, espacios cerrados del saber. Los críticos apenas se molestan en transmitir a sus propios colegas sus gustos y sus reflexiones sobre la calidad literaria de una obra, lo cual

¹ W. BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus 1998, 69.

se lo achaco al imperio de dos factores: la comodidad y la nebulosa tecnológica. Uno y otro están interconectados; la tecnología ha creado un mundo virtual en el que todo el mundo ejerce el derecho de opinión con grandes dosis de inconsciencia. Ya se sabe, cualquier opinión es válida, tanto la argumentada como el grito visceral. El proceso afecta incluso a la conformación del parnaso o canon literario, pues defender la calidad y méritos de un autor sobre una base argumental es visto como un vestigio del más rancio academicismo. A esto se le ha de unir el adocenamiento del analista literario, quien prefiere entregarse a la barahúnda de opinión antes que exigir a gran número de colegas y alumnos, o entregarse a una jergona léxica de vocablos que suenan rimbombantes pero que no comunican nada del tema del que se habla. Y así, poco a poco, en nuestra crítica literaria del siglo XXI, esos factores, unidos al *buenismo* lleno de corrección política de los estudios literarios, fagocitan cualquier posibilidad de una buena exégesis, de un análisis que entienda y parta del texto.

Para conseguir semejante misión, debemos rebelarnos mediante la recuperación de aquello que Dámaso Alonso denominaba «segundo conocimiento de la obra poética»². El

² D. ALONSO, *Poesía Española*, Gredos, Madrid 1971, 203.

poeta-profesor era consciente de la importancia de la expresión del crítico, quien debe comunicar más allá de la mera intuición y determinar qué es lo que hace literario a una obra literaria. Quizás, por ello, me haya fijado en el teatro de Juan Mayorga, cuyo ideal dramático se expresa de la siguiente forma: «Filosofía y teatro surgen del conflicto, y ponemos en escena aquello que nos hace pensar»³. Un teatro de reflexión que sabe de su misión social, y que, por tal motivo, es ideal para romper esa burbuja de incomunicación literaria que asola a nuestro gremio.

2. Un autor humanista de trayectoria científica

La razón intrínseca de este artículo reside en la literatura que escribe el dramaturgo madrileño, quien se inserta en la tradición hispánica del drama comprometido al tratar, desde su horizonte filosófico, problemas que afectan a la sociedad; pero que, desde su eventualidad, revelan principios universales que resultan aplicables a personas de

³ J. I. GARCÍA GARZÓN, “Juan Mayorga recibe en Rumanía el Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales”: http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-juan-mayorga-recibe-rumania-premio-europa-nuevas-realidades-teatrales-201604270412_noticia.html (consultado el 25 de noviembre de 2017).

todo tipo y condición. El interés por Mayorga no surge de la mera contingencia de la fama: tanto la forma de la expresión como la del contenido de su teatro logran trascender lo artístico al sustentar sus dramas en el concepto de *polis* y en el del teatro como lugar físico y mental de agitación, como escenario que mueve a las conciencias a examinar la realidad.

No obstante, la fama nos indica una serie de causas extrínsecas que hay que tener en consideración. En los últimos años la obra de Mayorga se ha convertido en objeto de estudio, ayudada por el evidente éxito que ha tenido, no ya solo en las salas de la capital sino también en el resto de España ⁴. Además, la fortuna del madrileño se ha expandido más allá de los escenarios y ha hecho suyo el *urbi et orbi*. Reseñas de diarios, trabajos académicos incluso se han publicado sus obras en editoriales como Cátedra o Castalia. Pero, ¿quién es Juan Mayorga? El dramaturgo nació en Madrid el 6 de abril de 1965.

⁴ En los tres últimos años el propio autor ha dirigido los montajes de *Reikiavik* (2015-2016) y *El cartógrafo* (2016-2017) con la compañía que creó en 2012 para poner en escena *La lengua en pedazos*, *La loca de la casa*. Además, en estos tres años se han estrenado montajes de otras obras suyas en España: *Angelus novus*, *Animales nocturnos*, *Famélica*, *El arte de la entrevista*, *El gordo y el flaco*.

Según confiesa él mismo ⁵, el hecho que le hizo tener conciencia de la magnitud de la expresión literaria fueron las lecturas en voz alta de su padre. La costumbre paterna surgió del consuelo de la voz, capaz de dar asidero al necesitado:

«Mi padre cuenta que adquirió la costumbre de leer en voz alta mientras estudiaba Magisterio. Allí entabló amistad con un compañero ciego y empezó a estudiar las lecciones en alto, de modo que el amigo aprovechase su lectura» ⁶.

Así, de natural curioso, no es de extrañar que Mayorga obtuviese los títulos de Filosofía y Matemáticas en 1988, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), respectivamente. Compaginó su formación doctoral con la enseñanza de matemáticas en los institutos madrileños, y en 1997 se doctoró en Filosofía con la máxima calificación, *apto cum laude*. Se doctoró por la UNED con la tesis *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por su maestro Reyes Mate, trabajo académico en el que también se ocupó de obras de autores como Donoso Cortés, Franz Kafka, Carl Schmitt y Georges Sorel.

⁵ Cf. J. MAYORGA, "Mi padre lee en voz alta", *Elipses*, La uña rota, Segovia 2016, 295-298.

⁶ *Ibid.*, 295.

Mientras tanto, durante esos años de crecimiento humanístico y científico, le picó el gusanillo del teatro y decidió matricularse en el taller de Marco Antonio de la Parra⁷. Además, al conocer a José Sanchis Sinisterra, uno de los grandes dramaturgos de fines de siglo, hubo de inoculársele, de manera definitiva, la pasión por el teatro.

Su primera obra, *Siete hombres buenos*, centrada en el choque realidad-ficción, al escenificar las fricciones entre los miembros de un grupo de exiliados republicanos que dicen ser el legítimo gobierno español, fue publicada en 1990 tras obtener el accésit del premio Marqués de Bradomín en 1989. En 1993 participa en el *Teatro del Astillero*, iniciativa teatral vital para Mayorga al permitirle profundizar en nuevas técnicas de dramaturgia. Durante la década de los noventa escribe algunas de sus obras más destacadas como *Más Ceniza* (1992) o *Cartas de amor a Stalin* (1999), aunque dentro de su producción es difícil poder dar un año exacto de escritura, pues sufre, como padecía Juan Ramón Jiménez, de la tendencia de la re-escritura constante y absoluta.

⁷ Cf. J. MAYORGA, "Un teatro para una época", en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 24 (2000), 169.

Mayorga sigue cultivando su faceta de investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y la de docente en la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid. Además, colabora activamente con su mentor Reyes Mate en diversos grupos de investigación del CSIC sobre el judaísmo y el holocausto y en el Centro para el estudio de las religiones, en el Monasterio de Santo Tomás de Ávila⁸. Estas actividades revelan muchas de las inquietudes del teatro de Juan Mayorga, pues la *shoah* es una de las temáticas más importantes de su producción teatral, como atestiguan obras fundamentales como *Himmelweg* (2003) o la todavía de gira, *El cartógrafo* (2010); aunque dentro de sus obras más destacadas encontramos algunas, que si bien proponen un conflicto ético y social, abordan temas tan dispares como la pederastia (*Hamelin*, 2005), el terrorismo (*La paz perpetua*, 2007), la fe y la duda representadas en la figura de santa Teresa de Jesús (*La lengua en pedazos*, 2010) o la lucha antagonica entre el individuo y la sociedad, trasmutada en la relación entre realidad y ficción (*Reikiavik*, 2013). Eso sí, en su teatro siempre se establece con

⁸ He tenido la oportunidad de consultar el currículum del autor, de ahí que haya podido mencionar ciertos datos sobre su formación profesional y artística en las líneas anteriores.

el espectador una discusión para discernir entre lo justo e injusto, lo aceptable y lo inaceptable, discusión que se basa en la recuperabilidad pragmática, por parte del lector-espectador, del contenido implícito del texto y de nuestro conocimiento del mundo.

Como vemos, estamos ante un autor que ya es presente en las letras españolas, pues fuera de nuestras fronteras es uno de los escritores de mayor éxito, junto con novelistas de gran fama como Javier Marías o Arturo Pérez-Reverte. Fe de ello lo dan las múltiples traducciones del teatro *mayorguiano*: inglés, francés, alemán, griego. Su dilatada trayectoria ha sido reconocida en la última década con los premios Nacional de Teatro (2007), Valle Inclán (2009), Nacional de Literatura Dramática (2013) por *La lengua en pedazos* y Europa de Nuevas Realidades Escénicas (2016).

3. Teatro de compromiso de estética posmoderna

Dentro de la dramaturgia actual, Mayorga se caracteriza por escribir teatro histórico, aunque con una perspectiva muy personal, pues su formación filosófica incide en su planteamiento de la fábula teatral. Así, como discípulo de Benjamin, edifica una dialéctica que defiende la existencia de unos valores universales, aunque siempre evitan-

do adoptar una mirada maniquea propia del teatro más comprometido, en el sentido más militante del término. En obras como *La tortuga de Darwin* o *Reikiavik*, Mayorga se sirve de sucesos históricos como el nazismo o, dentro del contexto de la guerra fría, el campeonato mundial de ajedrez conocido como el *match* del siglo entre Bobby Fischer y Boris Spassky. Caso paradigmático, dentro de sus últimas obras, es el de *Reikiavik*, en la que se produce un juego metaficcional. Bailén y Waterloo juegan cada día de la semana una partida de ajedrez, pero esa partida resulta ser siempre una de las que enfrentaron a Fischer y Spassky en el mundial de Reikiavik. Así, cuando un estudiante aparezca en la ecuación, los dos desconocidos le explicarán que se turnan los roles y que cada tarde reviven la vida de un jugador u otro, aunque siempre contada de distinta forma. De este modo, el autor pone de relieve la idea de la «intrahistoria» unamuniana, con el objetivo de que el receptor se plante que los problemas de la *polis*, si bien universales, inciden en la responsabilidad individual, cuyas normas vienen dadas por una ética que ha de ser sustento del sistema de creencias.

Este tipo de tramas enlazan con el teatro épico de Bertolt Brecht, ya que el choque entre la dimensión individual del personaje y la sociedad hace hincapié en la contradicción de la existencia, que se mani-

fiesta en el teatro de Brecht, según Benjamin, en «el único punto en el que puede ser superado: el hombre»⁹. Es, además, un teatro que se sirve de la analogía que se establece a partir del comportamiento de los personajes, que pese a pertenecer a una historia conocida, muestran casi siempre comportamientos no muy explicitados, para, en términos épicos, transferir conocimientos al espectador. No obstante, este proceso de “transferencia” o “recuperabilidad pragmática” enlaza mejor con lo que Francisco Ruíz Ramón comentaba sobre el teatro de Buero Vallejo, aplicable al teatro *mayorguiano*: «La función catártica del drama histórico estriba en la necesidad de responder (por la acción o por la reflexión) en el presente a la interrogación hecha acción en el pasado que el drama espacializa»¹⁰.

El teatro comprometido de Mayorga bebe así de las influencias de Buero Vallejo y Brecht, aunque desde el punto de vista estético su obra solo se puede explicar gracias a la revolución que supusieron, en los

primeros años de la democracia, autores como Sanchis Sinisterra. Ese cambio estético no se refiere únicamente a la escenografía, sino también a la forma o estilo que se deriva de los parlamentos teatrales, en la que la reflexión sobre el propio teatro resulta trascendente. La literatura se convierte en la propia protagonista de su mensaje, y es lo que explica el mundo a sus protagonistas, como ocurre en una de las obras más comentadas de Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (1999), homenaje al escritor ruso Mijaíl Bulgákov, represaliado por el régimen estalinista. En la pieza, Bulgákov está desesperado porque cree haber recibido una llamada de Stalin, quien le promete reexaminar su caso. Poco a poco, dicha llamada se convierte en una obsesión que hace que el represaliado confunda la realidad con la ficción, al dedicarse en exclusiva a escribir cartas para el dictador con la esperanza de que se vuelva a repetir la ya no tan real primera llamada.

Estas técnicas metaficcionales, comunes en la obra de Mayorga, se explican por el influjo del teatro barroco de Calderón, pero sobre todo por el posmodernismo. Hemos de utilizar el término con cuidado, ya que se suele caer en el error de confundir el posmodernismo filosófico con el literario, que si bien parte del primero, se ha conformado como una opción estética, entendiendo “estética” como conjunto de rasgos

⁹ W. BENJAMIN, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus 1999, 24.

¹⁰ F. RUIZ RAMÓN, “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. Vol. II, Berlín 1989, 388.

formales. Si tuviéramos que dar un sumario sobre las características de la dramaturgia nacida del pensamiento posmoderno, habría que citar tanto el fragmentarismo y el uso de elementos oníricos como la devaluación significativa del lenguaje, que tienen como misión producir una estética aturdidora que buscaría mostrar «la pérdida de fe en los sistemas globalizantes para explicar el mundo»¹¹. Esto es lo que ocurre en obras de autores influyentes en Mayorga, como Samuel Beckett.

El terremoto que supuso el posmodernismo ha afectado al concepto de lo teatral: si bien las tesis filosóficas (en las que tanto la fenomenología y la epistemología no pueden ser sino una interpretación incierta y temporal de las cosas) no han sido asumidas como axiomas, sus herramientas estéticas se han expandido a otros modelos de teatro, como al teatro de compromiso, y dentro de este, al teatro histórico. Mayorga, por tanto, bebe de tal estética. No obstante, respecto al plano del pensamiento, es cierto que su teatro tiene en cuenta algunos de los tres rasgos más generales del posmodernismo filosófico:

¹¹ W. FLOECK, “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, en W. Floeck-M. F. Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid 2004, 190.

«La indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal»¹². Pero no hay resignación ante tales caracteres: Mayorga se embarca en la aventura que supone la pregunta ética, aunque su misión no sea encontrar axiomas, sino respuestas que no nieguen la posibilidad de avanzar en el campo epistemológico. Es difícil defender que la obra dramática de Mayorga fundamente sus obras en una ética posmoderna: aunque su teatro no niegue la quiebra de la modernidad, es heredero de los principios ilustrados y del humanismo.

4. La palabra como ente creador

Parece imposible hablar de un “posmodernismo comprometido”, tal y como defiende el teórico del teatro Wilfried Floeck¹³. El relativismo afianzado en la cúspide del pensamiento choca contra la búsqueda de la verdad que se aprecia en obras como *Himmelweg*, *Reikiavik*, *La lengua en pedazos*. La posmodernidad no supone una carencia de valores, pero su carácter *multívoco* propicia una mirada contraria a posicionamientos éticos claros: un relativismo en el que

¹² G. NAVAJAS, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, EUB, Barcelona 1996, 17-19.

¹³ W. FLOECK, *art. cit.*, 193.

nada es totalmente bueno ni malo. Y si bien Mayorga se caracteriza por no crear un discurso de voz única, esto se conjuga muchísimo mejor con una mirada orteguiana, de perspectivas. Dice nuestro autor sobre el teatro: «Su misión última es examinar posibilidades de la vida humana: es decir, examinar esta vida e imaginar otras formas de vivir»¹⁴. El examen de las posibilidades da pie a una reconstrucción de la realidad, la cual se explica por la raigambre dialéctica del teatro mismo, que, como arte de la reflexión se sirve de la novedad formal para que el espectador tenga que establecer una relación activa con el hecho teatral y encontrar así su perspectiva, su búsqueda de la verdad. Quizás el dramaturgo madrileño asuma la quiebra del lenguaje propuesta por el mundo posmoderno, pero aspira a recuperar el valor divino de la palabra del que hablaba Benjamin, porque tras un proceso de destrucción del lenguaje, queda la sustancia pura: la verdad. ¿Hay posibilidad de conjugar esto con un teatro de reflexión?

El poder de la palabra es una de las obsesiones que tienen la mayoría de los personajes del teatro *mayorguiano*. En *El Cartógrafo*, obra que todavía está recorriendo España de pun-

ta a punta, Mayorga divide la acción en dos planos temporales que comparten el mismo espacio: Varsovia. Parece difícil hacer coincidir el drama de una pareja española, Blanca y Raúl, que intenta protegerse de una tragedia inmensa (la muerte de una hija) y el afán de justicia y supervivencia de una estirpe de cartógrafos polacos durante la invasión alemana. Pero desde las primeras páginas de la pieza, cuando Blanca descubre unas fotografías del gueto, se establece el paralelismo entre la tragedia común y la individual, pues el efecto de catástrofe, se manifieste como se manifieste, es muy similar: «En una de esas fotos esa calle estaba llena de niños, era la calle más alegre del mundo. Hoy no hay nada»¹⁵.

Mayorga establece de esta forma un nexo entre la imagen y la palabra, como si así hiciese tangible la anhelada dialéctica entre el pasado y el presente y evitase una lucha similar a la que tenían en el arte medieval la iglesia y la sinagoga, que solían aparecer enfrentadas: una con los ojos abiertos y la otra con una venda. Nuestra época ha decidido explicarse a través de los medios audiovisuales constituyendo un sistema semiótico en el que la imagen es un elemento que posee unidad y carga informativa en sí misma. Lo novedoso no es esto propiamente, sino la vorágine de

¹⁴ J. MAYORGA, "Resistir para ayudar a otros a resistir", en *Elipses*, La uña rota, Segovia 2016, 195.

¹⁵ J. MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014*, La uña rota, Segovia 2014, 606.

signos que se crean a través de la imagen, signos de usar y tirar que solo tienen valor en función de su inmediatez. El teatro, al unir imagen y palabra se rebela ante ese sentido, y Mayorga, como buen discípulo de Benjamin, se pregunta por el aterrador avance del progreso, aunque incide en el lado positivo de la técnica: la imagen permite al ser humano capturar el instante, por lo que así podemos retener el recuerdo y escapar al olvido.

Los espectadores, guiados por Blanca, nos damos cuenta de lo terrorífico de la *shoah* mediante la imagen, lo que permite a la *polis* iniciar un camino de transformación dialéctica: tesis, antítesis y síntesis. Para poder emprender esa aventura ética, Mayorga se ha servido de la palabra, pues si la imagen es el salto desgarrador del impacto, el testimonio directo de la memoria es a partir de la palabra, mediante la cual el hombre se replantea el gran dilema, preguntarse qué debe ser recordado. Al observar la fotografía de la Varsovia luminosa e infantil, aún llena de inocencia, Blanca y los espectadores examinan sus vidas y, como ya señalaba Buero en *El tragaluz*, asumen que la memoria es innegociable, si se apuesta por agitar el espíritu y retener la esencia del otro, sea hijo o pueblo.

Resulta innegable que Mayorga cree en los valores universales, acto similar al de aquella persona que

posee una fe sincera que orienta su vida. La fe en la palabra, en su facultad de hacer corpóreo lo que permanece desconocido permite que superemos «la última realidad del hombre: su pobreza y su fragilidad»¹⁶. Es esta la fe que mueve al viejo cartógrafo que ya puede caminar e intenta construir el mapa del horror a través del coraje y la inocencia de una niña, ya que la palabra es la que mantiene con vida los valores universales, es la palabra la que permite la reflexión. Este sentimiento trágico de la vida se encuentra presente en santa Teresa de Jesús, lo que explica que lo teatralizase en *La lengua en pedazos* a partir del *Libro de la Vida*. La forma de nombrar a Dios (o lo que es lo mismo, de honrarlo) constituye uno de los dilemas que la santa siente en esta pieza, lo que es de agradecer, pues demuestra que, en nuestra época de corte relativista, en la que se está produciendo un desarraigo consciente, todavía queda hueco para escritores que se planteen cuál es la relación entre religión, filosofía y sociedad, pues, aunque Mayorga no sea creyente, reconoce que: «Yo he sido educado en la herencia judeocristiana, que se puede resumir en la idea del “no matarás” y en el amar a todos. Esa es una enorme herencia para

¹⁶ J. MAYORGA, “En compañía de Reyes Mate”, en *Elipses*, La uña rota, Segovia 2016, 71.

creyentes y no creyentes, es un mensaje poderosísimo: el mensaje del amor»¹⁷. Santa Teresa actúa por amor a Dios, Blanca, por amor a su hija, la estirpe de cartógrafos, por amor a su pueblo. El amor, en estos casos, se erige como palabra hacedora y salvadora, el mayor compromiso de todos.

5. Telón

Tras trazar esta panorámica, parece claro que Juan Mayorga se ha convertido en uno de los escritores que hay que seguir dentro de las corrientes renovadoras del teatro español, tanto desde el punto de vista de la estructuración de los elementos de la dramaturgia como en la elaboración del contenido, con el cual establece connotaciones de índole psicológica y hermenéutica que exigen una lectura atenta para interpretarlo en toda su complejidad. Por tanto, Mayorga busca emprender un viaje desde el pasado para entender mejor el presente, ya que la palabra parece resquebrajarse, pero de su teatro podemos deducir que es en la creencia, en la fir-

meza de las convicciones, donde habita la verdad. Toda su escritura teatral pone de manifiesto que la experimentación conceptual está por encima de las innovaciones escenográficas: está presente en la palabra, en el verbo. Una especie de *shemá* que afirmase la unidad del teatro en el decir.

En definitiva, no será extraño que en una generación se hable de Mayorga como el primer gran dramaturgo español del siglo. Sin embargo, no hemos de olvidarnos de lo que comentaba Dámaso Alonso, mencionado al principio de este artículo: la literatura, como manifestación de la lengua, es un organismo vivo. De ahí que el literato no sea el que necesite de los estudios para trascender. Es el gremio filológico el que necesita al escritor, porque no puede sustraerse al imperativo categórico de acercarse a la creación contemporánea para formar un canon de calidad y no alejado de, en palabras de Machado, “lo que pasa en la calle”. Esta es una de las grandes razones para hacer artículos como el presente y escapar tanto de la comodidad como de la nebulosa tecnológica. ■

¹⁷ I. FERNÁNDEZ, “Juan Mayorga: «Todos somos el sultán de Sherezade: necesitamos que nos cuenten historias»”: <http://www.elperiodico.com/es/dominical/20130422/juan-mayorga-todos-somos-sultan-sherezade-2370850> (consultado el 25 de noviembre de 2017).