

# EL TEATRO DE JUAN MAYORGA: IMAGINACIÓN, MEMORIA Y MAYÉUTICA

## TESIS DOCTORAL

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
JULIO DE 2017

ZOE MARTÍN LAGO

DR. JOSÉ LUIS MOLINUEVO



UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



## ÍNDICE



---

<b>PRÓLOGO</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
Estado de la cuestión	17
Revisión bibliográfica de las fuentes	39
<b>CAPÍTULO I: PASADO</b>	<b>49</b>
<i>Siete hombres buenos</i>	59
<i>El jardín quemado</i>	117
<i>Cartas de amor a Stalin</i>	161
<i>Himmelweg</i>	213
<i>La tortuga de Darwin</i>	267
<b>CAPÍTULO II: PRESENTE</b>	<b>297</b>
<i>Más ceniza</i>	305
<i>Animales nocturnos</i>	347
<i>Últimas palabras de Copito de Nieve</i>	383
<i>Hamelin</i>	411
<i>La paz perpetua</i>	449
<b>CAPÍTULO III: FUTURO</b>	<b>493</b>
<i>El traductor de Blumemberg</i>	501
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>549</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>557</b>



## **PRÓLOGO**





## Sobre el título

El título elegido para esta investigación, «El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica», sintetiza todo lo que en ella se encontrará. Es este un trabajo sobre la concepción que el dramaturgo madrileño tiene acerca del hecho teatral, para el que he recorrido no solo la totalidad de sus piezas dramáticas y versiones de textos clásicos, sino también —no podía ser de otra manera— sus ensayos de reflexión sobre los caminos comunes que transitan filosofía y teatro. Los dos primeros conceptos que aparecen en la explicación del título, proceden de la definición que el propio Mayorga emplea para hablar del teatro: «el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria» (*Elipses*, 88). La importancia del concepto de «imaginación» en la dramaturgia mayorguiana está presente desde sus primeros textos, y se asienta en la confianza en que: «si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo» (*Hamelin*, 9). Tal es el peso de este concepto en su imaginario, que el autor eligió como nombre para su compañía teatral *La loca de la casa*, rescatando la sentencia que se atribuye a Teresa de Jesús: «La imaginación es la loca de la casa» (*Teatro*, 560). Por otra parte, la «memoria» nutre tanto sus propuestas teatrales como su forma de entender el valor político del teatro, deudora de la filosofía de Walter Benjamin, de quien hereda el horizonte de la necesidad de construir «una cita entre el presente y el pasado en que ambos mutuamente se desestabilicen, haciendo que el presente vea el pasado como no lo había visto y se vea a sí mismo como no se había visto» (*Elipses*, 104). Finalmente, el tercer y último concepto, supone la concreción del enfoque que ha guiado este trabajo: la mayéutica. Esta idea tiene su razón de ser en la otra cara de lo que el autor considera que es el hecho teatral: «arte de la crítica y de la utopía» (*Elipses*, 93), cuya misión no es responder a las preguntas que se plantea el dramaturgo, sino al revés, proponer preguntas fecundas: «su misión es que el espectador haga experiencia de la complejidad de la pregunta y de la insuficiencia de cualquier respuesta. Cumpliendo esa misión, puede hacer al espectador más crítico y resistente» (*Elipses*, 98). En resumen, imaginación y memoria trabajan a favor de un teatro concebido como arte político, cuya misión es mayéutica —como se expondrá a lo largo del presente trabajo—, pues desea fortalecer la capacidad crítica de los espectadores-ciudadanos compartiendo, en la asamblea teatral, una experiencia poética.

## **Metodología y originalidad de la investigación**

Dos son las principales novedades que aporta este trabajo a la investigación sobre el teatro de Juan Mayorga. La primera es su acercamiento metodológico, ya que se trata de la primera tesis doctoral que aborda este tema desde la estética, disciplina filosófica a medio camino entre la reflexión y la creación. Las posibilidades que ofrece la estética para indagar sobre el hecho teatral son múltiples y muy productivas, permitiendo un acercamiento tanto al texto como al espectáculo, y posibilitando la combinación de la teoría, el análisis y la propia práctica escénica.

La segunda novedad reside en el enfoque con el que ha sido tratado el universo dramático de Mayorga: la mayéutica. Se entiende aquí «mayéutica» como un ejercicio político que, a través del diálogo, busca desestabilizar al interlocutor, obligándolo a sospechar de sus prejuicios y a replantearse cuestiones éticas y políticas que, en muchas ocasiones, se creían superadas. A través de las incómodas preguntas con las que el dramaturgo interpela al espectador, desea favorecer un debate crítico sobre nuestro presente y nuestro pasado, guiado por el horizonte de la utopía, que se concreta en la idea de trabajar a favor de una posibilidad más justa y digna de la sociedad futura.

## **Estructura**

Este trabajo se presenta estructurado en una introducción, tres capítulos y un anexo.

La introducción consta de dos partes: la primera, una revisión comentada de los principales trabajos que han conformado el estado de la cuestión del presente estudio; la segunda, una revisión bibliográfica de las fuentes.

El estado de la cuestión se presenta organizado cronológicamente y con una subdivisión interna que considero productiva. Por una parte, se revisan las exploraciones realizadas por profesionales de las artes escénicas y académicos de diversas instituciones que señalan la labor de Mayorga, bien de sus obras, bien de rasgos de estilo, etc.; este primer bloque recopila la producción más relevante a la que he podido tener acceso, publicada en revistas teatrales, en monográficos, y acompañando la publicación de las obras del propio

dramaturgo. Por otra parte, he recogido los principales estudios que están viendo la luz durante estos años como fruto de la investigación académica —trabajos de fin de Grado, de fin de Master y tesis doctorales—; estos están agrupados en un segundo bloque, por hallarse la mayoría sin publicar, o recogidos solo en repositorios universitarios. Pero resultan de gran utilidad para destacar el interés que, desde hace algunos años, despiertan las artes escénicas en la investigación universitaria. Estos dos grandes bloques de investigaciones existentes, constituyen las principales referencias que irán apareciendo en los tres capítulos de la tesis, y se recogen en la bibliografía final en el apartado de los estudios sobre Mayorga.

La segunda parte de la introducción la compone una revisión bibliográfica de las fuentes, que considero relevante para un proyecto de este tipo, puesto que Mayorga es un autor contemporáneo y en activo, y publica con asiduidad no solo piezas teatrales, sino también artículos y ensayos sobre el panorama actual del teatro. En este apartado se recogen las fuentes principales a las que se ha acudido para recopilar el mar de textos útiles para abordar, desde todos los puntos de vista necesarios, la presente investigación. Quiero destacar aquí el gran hito que han supuesto los dos volúmenes recopilatorios que ha publicado La Uña Rota: el primero, en 2014, de las piezas teatrales largas del autor (*Teatro 1989-2014*), y el segundo, en 2016, de sus ensayos (*Elipses*). Estos dos recopilatorios facilitan en la actualidad enormemente el acceso a las fuentes y serán, salvo en momentos indicados, las dos fuentes principales de referencias en adelante. Al no existir estas dos publicaciones durante los primeros años de mi trabajo de investigación, me vi obligada a rastrear en las fuentes más variadas e inaccesibles para obtener los textos, y esas publicaciones son las que enumero en este apartado. Su utilidad tras la publicación de los dos volúmenes mencionados, tiene cierto sentido arqueológico, pero también actualizador, puesto que el autor sigue publicando con normalidad en las editoriales y revistas mencionadas, y será ahí donde haya que acudir para mantener al día una investigación sobre su devenir dramaturgico.

La primera decisión tomada fue la de no incluir un apartado de contexto teatral, elección motivada por dos factores. El primero es la existencia en la actualidad de excelentes artículos, manuales e investigaciones en desarrollo sobre el devenir histórico y artístico del teatro hasta nuestros días; así como de publicaciones y debates de gran interés que se están llevando a cabo en estos años sobre nuestro presente teatral más inmediato. Algunos de estos

textos, ya clásicos para cualquier estudio que afronte el hecho teatral en el presente, se citan en la bibliografía secundaria por haber sido consultados durante la investigación. El otro factor que influyó en la idea de no incluir un apartado de contexto es el hecho de que se trata del estudio de un autor coetáneo a la presente investigación, con la que comparte contexto social, político, económico, cultural, etc., un autor que, además, está en el momento de consolidación de su carrera profesional. Se afirma en diversos foros que Mayorga es ya un autor llamado a ser clásico, por la magnitud de su obra, por la profundidad en el tratamiento de algunos de sus temas, por la presencia tanto nacional como internacional que ya posee. Pero creo que la falta de distancia temporal respecto del objeto de estudio exige cautela, e imposibilita por el momento afirmaciones sobre el lugar que ocupará el autor en la literatura dramática universal.

Una vez presentado el marco general en el que se desarrolla esta investigación, se afronta sin más dilación el estudio de las piezas dramáticas de Mayorga, que presenta una división en tres capítulos, uno dedicado a cada momento temporal: pasado, presente y futuro. La elección de esta secuencia para ordenar el trabajo, se sustenta en una idea que se desprende del programa filosófico del propio autor, que concibe el teatro como herramienta para analizar la sociedad, pasada y presente, en aras de construir una realidad más crítica y humanizada en el futuro. El primer capítulo está dedicado a las obras que hacen referencia directa al pasado, y en él se comentan, siguiendo el orden cronológico de su escritura: *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* y *La tortuga de Darwin*. El segundo capítulo está dedicado a las piezas que sitúan la reflexión y el conflicto en nuestro presente, y se comentan las obras: *Más ceniza*, *Animales Nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin* y *La paz perpetua*. El tercer y último capítulo está dedicado al teatro del futuro. Mayorga no escribe piezas futuristas en sentido estricto, pero en este caso creo relevante incluir aquí *El traductor de Blumemberg* pues, si bien su ubicación temporal queda indeterminada, contiene en su núcleo una reflexión sobre el futuro que resulta de gran interés para profundizar en la misión que atribuye el autor al teatro en relación con la sociedad del mañana. Cada uno de los tres capítulos está precedido de un breve comentario en el que se destacan los aspectos estéticos y filosóficos que han motivado al autor a escribir sobre el mencionado tiempo —pasado, presente, futuro—, comentario que bebe fundamentalmente de su corpus ensayístico. Por otra parte, a lo largo de los comentarios de las diversas obras, he tratado no solo de analizar los textos,

sino también de arrojar luz sobre la evolución de la escritura dramática del autor y, sobre todo, de tender puentes entre unas piezas y otras, tomando el corpus dramático de Mayorga como un todo completo y complejo con infinitud de autorreferencias e intertextos.

Quedan fuera del foco de la presente investigación, necesariamente, otras muchas obras del autor. Las más evidentes son las piezas breves, que aparecerán mencionadas solo al hilo del comentario de las obras ya mencionadas, así como las versiones y adaptaciones de obras clásicas, y los textos que ha coescrito con Juan Cavestany para *Animalario*, que aparecen referenciados de la misma manera. En cuanto a las piezas largas que han quedado fuera, hay un grupo que podemos caracterizar por centrarse en relaciones personales: *El gordo y el flaco*, *Angelus Novus*, *El arte de la entrevista*, *Los yugoslavos*; son piezas que, creo, que podríamos considerar secundarias en la producción del autor. Fuera quedan también *El chico de la última fila* y *El crítico*, en este caso obras centradas en el propio arte de la escritura —novela y teatro, respectivamente—, piezas de primera línea, especialmente *El chico de la última fila*, pero sin cabida en la presente investigación. Por último, no se dedica un comentario específico a las tres grandes piezas que han visto la luz como montajes dirigidos por el propio dramaturgo: *La lengua en pedazos*, *Reikiavik* y *El cartógrafo*, piezas sobre las que resultará interesante hacer, en el futuro, un trabajo comparativo entre el texto original y sus modificaciones para las puestas en escena dirigidas por Mayorga.

Tras los tres capítulos, que conforman el cuerpo central del presente trabajo, se proponen las conclusiones generales a las que ha llegado esta investigación y algunas líneas de trabajo que afrontar en el futuro. Mayorga es un escritor prolífico y ahora, además, afronta la dirección escénica de algunas de sus propias obras, lo que asegura que la tarea de analizar y comentar su trabajo tiene aún muchos frutos que dar.

Por último, se presenta un pequeño Anexo en DVD que recoge el aspecto práctico de la presente investigación. Este apartado contiene información sobre el trabajo que yo misma he tenido la oportunidad de realizar en paralelo a la investigación teórica, plasmado en el montaje de dos obras: dossier de *Cartas de amor a Stalin*; y dossier y grabación en vídeo completa de *Animales Nocturnos* (montaje estrenado en Estrasburgo y después en temporada en el Teatro Fernán Gómez de Madrid). Si bien este aspecto práctico se presenta aquí como algo complementario, por tratarse de interpretaciones personales

## **CONCLUSIONES**



A lo largo de la presente investigación se han ido desgranando algunos de los rasgos más relevantes del universo dramático de Juan Mayorga, así como de su concepción sobre el hecho teatral, rasgos que el autor plasma tanto en su creación dramática como en su reflexión ensayística. Desde los orígenes, su escritura ha ido creciendo en voz personal y estilo, evolucionando, como hemos ido viendo, a lo largo no solo de un gran número de piezas dramáticas —tanto largas como breves—, sino también de un sinfín de versiones de cada una de ellas. La meticulosidad con la que trabaja el lenguaje, buscando siempre «la palabra perfecta», «el lenguaje libre de grasa», ha contribuido sin duda a la poetización de su palabra, evocadora de imágenes y mundos que calan en la imaginación del receptor.

En esta búsqueda de un lenguaje depurado, hemos podido apreciar cómo el dramaturgo trabaja siempre a favor del hecho escénico, huyendo progresivamente de aquel gesto castrador del novelista que se colaba en sus primeras piezas, donde trataba de dejarlo todo atado, a través de acotaciones poco generosas hacia futuros montajes. En esta misma progresión, el autor ha ido eliminando las referencias espaciales y temporales que podrían anclar situaciones, personajes y conflictos a momentos históricos o referentes geográficos determinados. Mayorga desea que sus obras trasciendan el tiempo y el espacio, que sean capaces de interpelar a espectadores distintos en diferentes lugares del mundo, y que los temas tratados sean lo suficientemente universales como para continuar vigentes a lo largo de los años. Y podemos afirmar que, en muchas de sus piezas más relevantes, el dramaturgo supera con éxito esta meta, puesto que sus textos han sido capaces de convocar a directores y actores de todo el mundo que, a su vez, han compartido con multitud de espectadores sus puestas en escena. Hemos visto que una obra de hace más de quince años, como *Animales Nocturnos*, mantiene su vigencia en la actualidad, e incluso se ha resignificado. Lo mismo ha sucedido con otras muchas, que han visto enriquecidos sus universos referenciales e intertextuales gracias, simplemente, al paso del tiempo, o a su puesta en escena en un contexto distinto del que las vio nacer.

A este trabajo de perfeccionamiento en el lenguaje de su dramaturgia ha contribuido en gran medida, según el propio autor afirma, el trabajo de traducción, adaptación y versionado de textos clásicos. Enfrentarse a la labor de traer al presente algunas de las grandes piezas de la literatura dramática universal, ha puesto al dramaturgo frente a un reto que él caracteriza de traducción. Mayorga considera que la adaptación de un texto clásico es



una traducción en un doble sentido: traducción del pasado al presente de la fábula presentada, con su necesaria adaptación al contexto actual; y traducción lingüística, que ha de respetar tanto la palabra original como nuestro lenguaje actual. En este sentido, afirma el autor que este tipo de trabajo le ha servido para ensanchar su propio lenguaje, ampliándolo y profundizándolo; tensar para descubrir expresiones y situaciones a las que en su propio léxico, de aquí y ahora, nunca se hubiera visto empujado a llegar. La preocupación por las palabras atraviesa sus textos tanto en la forma, como en el contenido: Mayorga desconfía del lenguaje, pero al mismo tiempo tiene una fe total en él.

Su concepción del lenguaje bebe de la filosofía benjaminiana, así como su concepción de la traducción o de la historia. El pensador judío-alemán es el referente más constante en la escritura dramática de Mayorga, tanto en la forma, a través de la fragmentación, la interrupción, la construcción de imágenes dialécticas, la poética del silencio; como en el fondo, llevando a escena la reflexión sobre el Holocausto, el estado de excepción, el *shock*, la violencia o el origen del mal. Podemos afirmar que el teatro de Mayorga es, en esencia, benjaminiano.

El autor ha construido, a lo largo de las obras y de los años, un universo dramático completo y complejo, en el que encontramos temas y motivos que atraviesan, saltando, de un texto a otro. Existen una gran cantidad de elementos que poseen significación simbólica dentro de su construcción dramática del mundo: ventanas y espejos, perros y animales humanizados, cartas y manuscritos, teléfonos, cenizas, mapas, periódicos, cuentos infantiles... toda una serie de objetos y recursos que emplea de manera recurrente y que, a medida que aumenta su producción dramática, se van resignificando unos a otros en una progresión infinita, que se nutre de cada lectura, de cada puesta en escena, de cada interpretación nueva que descubre un espectador.

También entre sus personajes las referencias son abrumadoras: locos, niñas, ángeles, escritores, poetas, tiranos, ciegos, hombres atormentados por la memoria, extorsionadores, mujeres luchadoras; todos ellos se mezclan en el universo que ha creado, siendo fácil imaginar a unos estableciendo nuevas relaciones con los otros. Las situaciones que para ellos crea transcurren siempre en lugares que son universales: el interior de una casa —dormitorio, sótano, despacho—, lugares públicos —un zoológico, un parque, un bar, las

calles de la ciudad—. La caracterización de los espacios es siempre escueta pero poética, impulsando al receptor a imaginar su propio dormitorio, su propio zoológico, su propia ciudad. El autor es consciente de que, para que el hecho teatral se dé, es necesaria la complicidad del espectador, que pondrá en juego su imaginación y su memoria para completar los huecos dejados en la dramaturgia con sus propias imágenes y recuerdos. En este sentido, llama constantemente la atención sobre la idea de que «lo más importante del espacio es el tiempo». Y con el tiempo juega como uno de los elementos más relevantes de la arquitectura dramática, experimentando con sincronías, saltos temporales, coexistencia de tiempos pasados y presentes que se funden en uno solo, aceleraciones, elipsis, indeterminaciones. A lo largo de sus piezas aborda planteamientos temporales distintos, que fortalecen siempre la estructura y condicionan los espacios y el modo de interacción entre los personajes: unos viven anclados al pasado, otros tienen la vista puesta en el futuro, muchos de ellos se encuentran en bucles temporales de los que son incapaces de salir. Así, encontramos en su producción dramática conflictos que nos reenvían a momentos históricos pasados, tanto como a posibilidades del presente y, completando su programa filosófico y dramático, nos plantea en todo momento la vinculación de estos tiempos con el tercero, también por crear, el futuro.

El horizonte de escritura de Mayorga se mueve, en todo momento, en una dirección estable: aquella que lleva de sus textos teatrales hacia el patio de butacas, en una constante búsqueda del espectador activo, aquel que se plantee —durante la lectura, durante la función, al salir de ella— qué hubiera pasado si algo hubiera sido diferente, enfrentándose a ese «si» condicional, mágico, característico del modo teatral. Pero el autor es consciente de que, para captar la atención del espectador, es necesario poner en escena temas capaces de convocar al público, temas universales que a todos nos interesen. Habla entonces de la necesidad de devolver a la ciudad no un calco sino un mapa, no una reproducción del ruido de la propia ciudad, sino una selección ordenada y ordenadora, capaz de guiar al espectador en su propio presente. Y este mapa le lleva a transitar por los grandes temas del presente, de todos los presentes: la violencia cotidiana, el terrorismo, la guerra, el exilio; pero también la libertad, la dignidad, el cuidado del otro, el arte y su relación con el poder.

Al llevar a escena posibilidades de la realidad, Mayorga está trabajando a favor de un teatro del que el espectador salga más rico en experiencia comunicable, un teatro que genere división de opiniones en el patio de butacas, que obligue al espectador a buscar argumentos para los discursos de los poderosos; un espectáculo, en fin, capaz de agitar las conciencias. Y el método que emplea para ello es el de la mayéutica. El dramaturgo trabaja para desestabilizar al espectador en su butaca, sacándolo de la comodidad de sus prejuicios, y exponiéndolo ante cuestiones incómodas. A través de las preguntas que el texto plantea, anima a continuar el debate que la obra representa, llevándolo a tomar partido. Para ello, los personajes que construye no pueden ser nunca arquetípicos, así como los conflictos no pueden ser maniqueos. Es necesario mostrar las luces y las sombras de los personajes, sus fuerzas y sus heridas, sus fisuras, para evitar el peligro de caer en la identificación tranquilizadora con la víctima, así como en el rechazo tajante del verdugo. Lo relevante para el autor es que cada espectador reconozca las partes de verdugo que hay en él, tanto como las de víctima, de cómplice o de testigo mudo. Sólo a través de personajes poliédricos y situaciones complejas presentadas como tal, puede el espectador tomar parte en el juego de identificarse con pequeños rasgos, gestos, palabras, de cada uno de los personajes. Solo si el espectáculo crea una experiencia poética puede el espectador sentirse interpelado. El trabajo del dramaturgo, desde la óptica de la mayéutica, es el de formular las preguntas adecuadas, preguntas que sean fecundas, que generen debate y animen la capacidad crítica y reflexiva de quien las ve encarnadas en escena.

Y si Mayorga emplea la mayéutica en sus textos es porque se basa en la confianza de que el teatro es una herramienta política, «poelítica» en el sentido en que la define Enzo Cormann, ese «utopista del teatro», como Mayorga lo caracteriza. El teatro es el arte de la crítica y la utopía, afirma el dramaturgo: nos ofrece posibilidades de la realidad para animarnos a imaginar opciones, alternativas, vías de escape que abran nuevos caminos. Si el teatro es un arte político es porque se hace ante la asamblea de espectadores, con la intención de sacarlos del letargo de las butacas —y de la vida cotidiana— para animarlos a que tomen parte de manera crítica, aspirando a que, estos espectadores críticos, tengan más mecanismos de defensa, más herramientas, mayor profundidad de lenguaje, en definitiva, más posibilidades como ciudadanos críticos. Si el gran problema de la violencia cotidiana es su invisibilización en la sociedad, el teatro levanta el velo, la muestra desnuda en escena para que el espectador pueda identificarla no solo en la obra, sino también en la

vida. Mayorga confía en la inteligencia crítica de los espectadores y lectores de teatro, confía en su imaginación y en su memoria, y el horizonte de su escritura es el de contribuir, desde la práctica escénica, a crear una realidad mejor, más digna, más justa, más humanitaria.

Sin embargo, uno de los peligros que encierra este programa filosófico, y en el que Mayorga se desliza en varias ocasiones, es el didactismo. A pesar de su deseo de plantear preguntas complejas al espectador, en muchas ocasiones se intuye, tras la pregunta, la respuesta del autor. También esto lo tiene en común con Sócrates, pues el gran mayeuta conocía la respuesta adecuada a todas esas preguntas con las que, como un tábano, aguijoneaba a sus vecinos en el ágora. Mayorga posee una formación filosófica sólida, que le ha permitido, a lo largo de los años, establecer sus propias posturas y formulaciones sobre los grandes temas que plantea para la reflexión. El carácter neomoderno que le atribuye Barrera Benítez hace referencia, precisamente, a la negación consciente del autor ante el vacío axiomático de la posmodernidad, y su deseo de recuperar lo mejor del espíritu de la ilustración en el sentido más esencialmente kantiano —como un horizonte, un proceso interminable en el que el hombre siempre se encuentra—, pero teniendo siempre presente las enseñanzas de Benjamin en oposición al concepto hegeliano de la historia. Este sustrato, que late en su corpus ensayístico tanto como en el dramático, se filtra en ocasiones, traicionando su vocación de productor de preguntas y llevándolo a explicitar demasiado algunas posibles respuestas. El propio autor reconoce que, en las obras en las que emplea la animalización de los personajes, se expone más que en muchas otras, dejando ver al filósofo que hay tras el dramaturgo, y explicitando, de manera patente, argumentos y contraargumentos de pensadores clásicos, y representando su propia postura ante el conflicto. Este peligro no lo esquiva en todas sus obras, convirtiéndose el didactismo en un lastre que arrastra a lo largo de su producción dramática.

Como se indicaba al inicio del presente estudio, la prolija obra de Mayorga ha de ser todavía comentada y revisitada, pues contiene la complejidad necesaria como para extraer de ella sentidos y significados nuevos que, por supuesto, escapan a los límites de esta investigación. A esto hay que añadir el hecho de que el dramaturgo se encuentra actualmente en el momento de consolidación de su carrera, y podemos confiar en que continuará escribiendo —y dirigiendo nuevas obras teatrales—, y ahondando en su defensa de un teatro crítico, responsable hacia el pasado, comprometido

con el presente y constructor del futuro.

A modo de cierre, acompaña a esta indagación teórica un Anexo de carácter totalmente práctico. Se trata de una recopilación de material audiovisual y gráfico que da cuenta de los dos montajes que he podido llevar a escena. El primero, *Cartas de amor a Stalin*, fue una exploración dentro del ámbito del teatro universitario, en el que propuse una relectura de la pieza desde la perspectiva externa, esto es, eliminando al actor que debía encarnar a Stalin, para destacar el hecho de que este personaje es, en realidad, una proyección de Bulgákov. Se adjunta el dossier de la obra, cuya dramaturgia y codirección firmo. El segundo montaje, esta vez ya en el ámbito profesional, es el de *Animales Nocturnos*, con la que generosamente me invitaron a participar los organizadores del Primer Congreso sobre la Dramaturgia de Juan Mayorga, que tuvo lugar en Estrasburgo. En esta ocasión, se adjunta tanto el dossier de la primera versión del montaje, como información sobre su estancia en el Teatro Fernán Gómez de Madrid, y una grabación completa de la obra. Como he indicado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, considero fundamental la reivindicación del trabajo teórico-práctico para afrontar con la profundidad adecuada el estudio del hecho teatral. Las limitaciones de esta investigación impiden afrontar el estudio pormenorizado de las puestas en escena, de la recepción crítica de los montajes y las decisiones dramáticas que ha tomado el autor, convertido actualmente en director de escena, a la hora de poner en pie sus propias obras. Son propuestas que quisiera dejar abierta para trabajos futuros.