

Juan Mayorga El inventor de mundos a través de palabras¹

Beatriz Velilla
Barlovento Teatro
velilla.beatriz@gmail.com



Juan Mayorga. Fuente: ÑAQUE (<http://www.naque.es>)

[Enlace directo al vídeo de la entrevista](#)

Juan Mayorga, uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más representados, y quizás el más comprometido con la realidad social y política actual, nació en Madrid hace cincuenta años. Su teatro ha traspasado las barreras nacionales para ser traducido y representado por todo el mundo. Hablamos de «un teatro en el que la palabra es elemento central»².

¹ El contenido de esta entrevista fue también cedido por Beatriz Velilla a la revista *Artez*, que lo publicó en su nº 214.

² SERRANO, Virtudes. *Teatro breve entre dos siglos*. Antología, Madrid. Cátedra, 2004, pp. 69-72.

En 2016 Mayorga ha sido además galardonado con el Premio Europa de Realidades Teatrales³. Este galardón se le ha otorgado recientemente en el marco del Festival Shakespeare que se organiza en la ciudad rumana de Craiova, que aspira a ser nombrada Capital Europea de la Cultura de 2021. Acaba de recibir también el XVI Premio Nacional de las Letras «Teresa de Ávila»⁴.

Doctor en Filosofía, y licenciado también en Matemáticas, Mayorga amplió sus estudios en Münster, Berlín y París. La obra de este autor se nutre precisamente de ambas materias: «un matemático es alguien que reconoce la afinidad entre formas y la filosofía es el asombro radical, la interrogación sobre uno mismo». ⁵

Mayorga ha dirigido el seminario Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo en el Instituto de Filosofía del CSIC y es director de la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid. Enseñó Matemáticas en institutos, además de haber sido profesor de Dramaturgia durante ocho años en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, en la que nos recibe con abrumadora generosidad.



³ 2016: <https://auladelasartes.uc3m.es/master-creacion-teatral/juan-mayorga-nuevo-premio-de-teatro-de-europa/>

⁴ 2016: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-dramaturgo-juan-mayorga-premio-letras-teresa-avila-20161009150737.html>

⁵ MAYORGA, Juan. *Teatro 1989-2014*. Segovia: La Uña Rota, 2014.



Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid. Fuente: RESAD

La RESAD es una institución muy importante en mi vida y también en mi carrera, de la que me siento parte, puesto que en ella enseñé algo y aprendí mucho. Tengo aquí muy buenos compañeros. Todavía hoy siento una emoción especial cada vez que atravieso las puertas de esta Escuela.

¿Cómo entró el teatro en tu vida? ¿Recuerdas algún hecho particularmente relevante de tu infancia y adolescencia que condicionara especialmente tu camino teatral?

No fui al teatro de niño, algo que lamento mucho. Sin embargo, sí que tengo dos recuerdos de algún modo pre-teatrales. Uno de esos recuerdos tiene su origen en las colonias escolares de Jávea (Alicante), en el llamado «fuego de campamento», nombre que considero abusivo puesto que ni había tiendas de campaña ni había fuego. Por la noche, después de cenar, nos reuníamos en el porche del lugar y cada uno de nosotros mostraba sus habilidades. De esos días, recuerdo a un chaval que imitaba a Chaplin tan bien que dejaba de ser él para convertirse en un Chaplin perseguido por mil policías. Me fascinó esa capacidad de transfiguración. Fue ese niño, el que sin yo saberlo, me presentó el teatro, que depende siempre de la imaginación del espectador, esa capacidad de transfiguración, porque era él quien ponía los mil policías gracias a la elocuencia del actor.

El segundo recuerdo pre-teatral es la circunstancia de que mi padre leía en voz alta⁶, lo que me llevaba a encontrarme con diálogos y distintos personajes a los que mi padre daba voz, y así, de algún modo, sin quererlo, también estaba instalando en mi cabeza la convicción de que las palabras pueden crear paisajes, emociones, sentimientos, miedos y pesadillas, y también sueños. De ahí surge mi fe en la palabra leída. Eso era palabra leída, pero también palabra pronunciada, palabra hecha voz.

⁶ MAYORGA, Juan. «Mi padre lee en voz alta». *Participación educativa*. Julio de 2008, núm. 8, pp. 139-141.



Mi contacto con el teatro como tal se produce cuando tenía quince o dieciséis años y una profesora de Bachillerato nos propuso que fuéramos a ver *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, que se estaba haciendo en ese momento en el teatro María Guerrero. Esa fue la primera vez que, de hecho, fui al teatro. Y de algún modo fue un encuentro con el teatro como arte de la imaginación y fue un enamoramiento por mi parte. Pero antes de eso había esos otros recuerdos pre-teatrales, anteriores, que también yo creo que son parte de mi biografía como hombre de teatro.

¿Qué es lo que convierte a un filósofo y matemático en dramaturgo y director teatral?

No diría de mí mismo que soy una persona que se ha dedicado a las matemáticas y a la filosofía y que en un momento dado se encontró con el teatro. De algún modo, todo eso, las matemáticas, la filosofía y el teatro, cabalgaban juntos, se encontraron en mi camino y de hecho siguen juntos, así como otras cosas.

Yo desde muy pronto quise ser escritor. Desde muy pronto ensayé la narración y la poesía. Creo que escribí una novela en torno a los catorce años, y también en torno a esa edad intentaba ese esfuerzo de lengua al que llamamos poesía. Y en un momento dado me convierto en un espectador de teatro. Vi *Doña Rosita la soltera* y recuerdo dos sensaciones sobre aquel encuentro con el teatro: fui con cuatro amigos tan poco preparados para ir al teatro como yo (Javier Villalba, Julián Lozoya, Ignacio Laskaray, Benito de Luís), y nos dijeron que estaba todo lleno salvo los palcos, y pensamos «Ah, tenemos que irnos», ¡porque pensábamos que los palcos eran para los reyes! Y resulta que no, que podíamos comprar el palco pero había que comprarlo en bloque. Entonces, todavía no había aparecido en mí la ilusión por el teatro. La verdad, nuestra decepción ante la taquillera no era no poder ver la función sino no poder acreditarlo, no tener el documento de la entrada.





Nuria Espert, como Rosita, en *Doña Rosita la Soltera*⁷, 1982.

Fuente: http://www.deisidro.com/isidro/foto_nuria_espert.htm

Recuerdo ver a Núria (Espert) saliendo de la sombras, y recuerdo dos sensaciones ante aquel espectáculo: aburrimiento, porque no estaba preparado, pero también fascinación. Y recuerdo que poco a poco he ido sabiendo, me he dado cuenta, de que aquel chaval se estaba encontrando con una representación a través del cuerpo de una actriz nada menos que de las edades de la vida de un ser humano porque eso es lo que se te presenta en *Doña Rosita la soltera*. Es decir, de algún modo yo estaba siendo expuesto ante el misterio del tiempo, que es el misterio mismo de la vida, el hecho de que tenemos edades. Y sucede además que aquel montaje estaba dirigido por Jorge Lavelli, quien años después dirigiría tres obras más en París, es

⁷ El estreno en Madrid de *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca, tuvo lugar en el Teatro María Guerrero (CDN), en septiembre de 1980. Música: Antón García Abril.

Diseño, vestuario y decorado: Mex Bignens. Intérpretes: Nuria Espert (Rosita), Encarna Paso (Ama), Carmen Bernardos (tía), José Vivó (tío), Joaquín Molina (catedrático), Gabriel Llopert (Don Martín), etc.

Dirección: Jorge Lavelli. Fuente: *RESEÑA*, Septiembre-Octubre de 1980, núm. 145, pp. 18-20: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro059.htm>



decir, se estaba produciendo de algún modo una cita entre un chaval y un maestro.

Insisto en esa experiencia porque ponía ante mí nada menos que el misterio del tiempo, que es por cierto uno de los problemas fundamentales de la Filosofía. Yo no disocio mi camino a la Filosofía con mi camino en el Teatro. Siento que no en balde ambas nacen juntas en aquella Atenas tan tensa y fascinante. El Teatro nace para interpelar a los dioses y para que unos nos interpelemos a otros. Y en ocasiones puede ocurrir que, si bien pareciera que la Filosofía es el mundo de lo abstracto y el Teatro el mundo de lo concreto, de los cuerpos en el espacio, ocurre que algunos grandes, como Sófocles en *Antígona*, han sido capaces de hacer concreto lo abstracto: presentar una paradoja filosófica, una aporía, una situación problemática, de una forma sensible. El Teatro en ocasiones es capaz de hacer visible una pregunta para la que el filósofo todavía no tiene palabra. Y siento que la relación entre Teatro y Filosofía ha de ser tal que el Teatro no ha de buscar una Filosofía que lo legitime sino de algún modo aspirar a provocar una Filosofía que lo prolongue, es decir que el Teatro ha de ser capaz de suscitar preguntas al filósofo. Para mí la Filosofía es un plan de vida, no es una asignatura entre otras. Creo que todos estamos llamados a cuestionarnos permanentemente quiénes somos, cuál es nuestra relación con los demás, qué es lo que hacemos, qué es la sociedad, qué es la escuela, qué es educar, qué es la familia, qué es la sociedad, qué es el Teatro, qué es representar, si hay límites en la representación, si tenemos una respuesta social o moral.

Yo no me siento un filósofo, soy un aprendiz de filósofo o alguien que siente esa pasión por la reflexión, por el cuestionamiento. Y de alguna forma esa pasión ya estaba en mí en la adolescencia: yo veo *Doña Rosita la soltera*, me convierto en espectador de teatro y ya no dejo de ir al teatro. El poco dinero que tenía lo ahorraba para ir al teatro, para ir a espectáculos con mi amigo Javier. Para mí, ir al teatro era una fiesta. Tuve la suerte de ver, a los aproximadamente dieciséis o diecisiete años, *Las Criadas*, en el montaje



de Víctor García, que recuperó Nuria (Espert), vi *Seis personajes en busca de autor*, en el montaje de Narros, luego vi *El Alcalde de Zalamea*, de José Luis Alonso. De algún modo eso caracteriza mi encuentro con el Teatro, porque yo me encontré con el teatro grande, un teatro muy ambicioso, un teatro que, además, me respetaba en el sentido de que esperaba algo de mí, de forma que fue natural que si yo escribía, en un determinado momento me sintiese tentado por escribir para el teatro.

Y por otro lado, como estudiante del Bachillerato de Ciencias, y como interesado en las ciencias en general, pues resulta que en un momento dado también decido estudiar Matemáticas, hice la licenciatura y me gané la vida algunos años con ello, y siento también mucha nostalgia de las matemáticas y continúo explicándolas y estudiándolas cuando puedo. Las matemáticas me han ayudado como dramaturgo porque, al fin y al cabo, lo que hace el matemático es intentar dar una expresión tan sintética como sea posible a un conjunto de objetos aparentemente visibles, es decir, de algún modo presentar lo complejo como sencillo. Si yo hago así [dibujando un triángulo imaginario en el aire] y todos reconocéis un triángulo, eso es fruto de un extraordinario pacto entre imaginaciones. La noción de triángulo es una extraordinaria creación de la imaginación humana, porque se refiere no solo a los triángulos que vemos o que podemos dibujar, sino también a triángulos que no veremos jamás. Eso es algo extraordinario. Es decir, la Matemática también es un arte de la imaginación, y es capaz de presentar lo muy complejo como muy sencillo, y en eso se basa también nuestro «viejo arte». El actor ha de ser capaz de dar cuenta del estado de un personaje con un gesto, con una mirada; el dramaturgo, con una frase o con una acción ha de ser capaz, o al menos de eso han sido capaces los grandes, de dar cuenta de un personaje, de una situación, incluso de una época. El escenógrafo es capaz, o debería serlo, de construir un espacio a través de un objeto, de un elemento que se convierte en metonimia de todo ese espacio. De pronto un escenógrafo nos hace ver «estamos en Euskadi» o «estamos en Tejas». En este sentido, yo creo que el trabajo de la Matemática me ha también educado y me ha sido útil. De modo



que no soy un dramaturgo que venga de la Matemática y de la filosofía sino alguien que ha tenido la suerte de poder conocer esos espacios y pisarlos.

¿En qué familia, colegio, barrio..., tiene lugar esa revelación del teatro en tu vida?

Para mí es muy importante la biblioteca de casa. Es fundamental el haber vivido, de algún modo, en una casa habitada de palabras, de las palabras que estaban en la biblioteca y de las que estaban en el aire a través de la voz de mi padre. Eso no es insignificante. Sucede además que alguno de esos libros que estaban en la biblioteca eran libros de teatro y algunos me sobrecogieron ya en mi adolescencia. Recuerdo el impacto que me produjo, por ejemplo, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. Me impresionó por un lado la palabra de esos personajes que me revelaba un dramaturgo con un fino oído para escuchar la calle, pero además también recuerdo la impresión que tuve de encontrarme con una España de posguerra de la que yo apenas sabía. En este sentido, solo la lectura de ese texto teatral, y de otros, fue para mí un acontecimiento. Pero ni en mi casa me llevaron al teatro, ni tampoco era importante el teatro en mi colegio, en el que sin embargo, sí había alguna ocasión de hacer alguna función escolar. Yo recuerdo solo haber participado en una, que es aquella historia, aquella parodia, creo que se llama *El Puñal del Godo*, aquello de «A cuatro leguas de Pinto y a treinta de Marmolejo», pero recuerdo haber elegido el papel de narrador, es decir que en este sentido, inhibía de algún modo mi presencia en el escenario. Y tampoco recuerdo haber encontrado nunca entre mis amigos un chaval que me dijese que hacía teatro, pero sin embargo, la imagen era muy importante para mí, y a Bartolo, mi mejor amigo del colegio, el Fernando el Católico, y a mí, nos gustaba tanto el fútbol, que, aparte de jugarlo, teníamos una liga de la que luego registrábamos los resultados. Era una liga de fútbol completamente inventada, en la que Bartolo y yo narrábamos partidos, y nos lo tomábamos tan en serio que luego registrábamos esos resultados. Tengo que hablar con él para que me diga más o menos a qué edad hacíamos aquello delirante, y yo creo que



eso de inventar mundos a través de palabras, y creérselos, de algún modo darles realidad, eso, algo tiene que ver con el teatro.

Buena parte de tu teatro tiene que ver con la fábula del zorro y del erizo. Así por ejemplo, en *Animales nocturnos*, el hombre Alto cita «El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante». En tu teatro, ¿quién gana de los dos?

El texto sabe cosas que el autor desconoce. Creo que poco a poco voy entendiendo alguna de mis obras, que he escrito de forma por supuesto muy consciente en algunos aspectos, pero también de forma muy inconsciente en otros fundamentales, porque de pronto una imagen, un personaje, una frase ha aprehendido en ti el deseo de teatro, el deseo de hacer teatro. Pero observo por mí mismo, y gracias a la ayuda de otros, que en buena parte de mis textos lo que hay se produce a partir de la escena básica, la escena esencial que es el encuentro entre dos personajes, que es la situación básica en la vida y en un escenario. De algún modo un hombre entra en la vida de otro, o un hombre sale al paso de otro o un hombre irrumpe en la vida de otro. En *Animales nocturnos* aparece la fábula del erizo y el zorro, un personaje aborda a otro en un bar, pero esa situación también se da de algún modo en *La lengua en pedazos*, donde el inquisidor entra en el camino de Teresa, u ocurre también, por ejemplo en *Reikiavik*, donde un chaval va caminando hacia su clase y aparece Waterloo y le pregunta si quiere jugar esa partida. Y creo que ese esquema, ese dispositivo, esa situación, aparece una y otra vez en distintas obras mías, y siento que eso tiene que ver acaso con una convicción conforme a la cual la escena original, básica, que en el fondo una y otra vez estamos contándonos, y viviendo, es la escena del encuentro entre dos seres humanos, y cuando un ser humano encuentra a otro puede ver en él un obstáculo, una presa, un medio, un enemigo, y cada una de esas visiones genera acción. Pero tampoco debemos desconocer las otras: un ser humano se encuentra a otro y puede ver en él alguien a quien ayudar, puede ver en él un amigo, alguien respecto del que tiene una responsabilidad, incluso una responsabilidad absoluta, y también eso genera acción. Siento que lo que estamos haciendo



una y otra vez es vivir, y en los escenarios contarnos, la escena de Caín y Abel, la escena que dice la Biblia que está en el origen de la cultura: Caín y Abel están juntos, pero en esa escena está también implícita la pregunta de Yahvé a Caín «¿Dónde está Abel?» y Caín contesta «¿Soy acaso el guardián de mi hermano? ». Y creo que una y otra vez en mi teatro lo que aparece es ese encuentro entre Caín y Abel y sus distintas posibilidades, y una de sus posibilidades es que Caín no mate a Abel sino que lo cuide, que cuide de Abel. La historia del erizo y del zorro yo la veo como una versión de ese encuentro, una versión en la cual hay uno que ataca y otro se defiende pero sabe defenderse bien. Es algo sobre lo que estoy pensando últimamente. El cuidado puede entrañar un conflicto enorme, como por ejemplo es el caso de lo que está ocurriendo ahora mismo mientras estamos teniendo esta conversación con la llamada «crisis de los refugiados», expresión que ya es un eufemismo, porque de lo que estamos hablando es de decenas de miles de personas que requieren una ayuda inmediata porque su vida corre peligro. También la ayuda genera acción. Por supuesto que el par «enemigos íntimos» genera acción, pero también si un personaje piensa que otro necesita alguna forma de ayuda eso también genera acción. Eso ocurre por ejemplo en la obra *Los yugoslavos*, obra donde también aparece ese modo: un camarero pide ayuda a un cliente para su mujer, porque su mujer se está hundiendo, y el cliente, contra todo pronóstico, siente que ha de hacerlo, acaso porque el barman le dice «Usted es una buena persona», y quizás el cliente es un canalla, pero por una vez quiere ser buena persona, quiere mejorar quizás la relación consigo mismo, y ahí es la ayuda la que genera acción.

En 2009, en la entrega de los Premios Valle-Inclán⁸ por tu obra *La Paz Perpetua* comentaste que quisiste «ponerte en la piel de todos los personajes...» ¿No son muchas pieles? ¿No es agotador? ¿Tiene que tener un dramaturgo más empatía que un psicólogo?

⁸ El Mundo, 2009: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/17/cultura/1237256394.html>



El otro día se presentó la traducción brasileña de *La paz perpetua* en Recife (Pernambuco), y una espectadora que me pidió que le firmase el libro, me dijo que ella veía en la obra que todos los personajes eran de algún modo versiones de mí. Y a mí me gustaría que cada espectador sintiese eso, que cada espectador sintiese que, de algún modo, él es cada uno de ellos. Es un signo de la escena en nuestro tiempo, un teatro autobiográfico, un teatro del yo, etc., y lo respeto, pero quiero recordar que cuando El Greco pinta *Tempestad sobre Toledo*⁹, no sé si estoy citando bien el título, pinta un cuadro en el que él no aparece y sin embargo el gran Eisenstein, el cineasta, dice cuando ve el cuadro, «Aquí el Greco no está pintando Toledo cuanto su temperamento». Y eso ocurre, cualquier obra es autobiográfica, cualquier obra es un documento de sus autores, pero el valor de una obra depende de su capacidad de expresar a otro, a cada uno de los espectadores, que cada espectador de algún modo sienta que esos personajes son posibilidades de sí mismos. El teatro tiene la capacidad de construir un encuentro de cada uno de nosotros con nuestro doble, y nuestro doble no es nuestra copia, sino otra posibilidad de nosotros mismos. En el escenario podemos reconocer no solo quiénes somos, sino por ejemplo, también otros latentes, fallidos, que hay en nosotros, y otros reprimidos, y otros posibles. De forma que creo que efectivamente para generar esa conversación entre el actor y espectador que es el teatro, es necesario que uno defienda a muerte cada uno de sus personajes, y eso no quiere decir que los legitime, que los justifique. Yo hay personajes que he escrito por los que no siento ninguna simpatía: el Comandante de *Himmelweg*, el (ser) Humano de *La paz perpetua*, sin compararlo con ninguno de los dos, José María Aznar de *Alejandro y Ana*, pero sin embargo, de algún modo, tengo que ponerme en sus zapatos. El otro día asistiendo a una lectura dramatizada de *La paz perpetua* llegué a la conclusión de que tenía que tocar todavía más el monólogo final de esta obra, y lo hice inmediatamente, y ahora va a haber una nueva edición en que

⁹ https://es.wikipedia.org/wiki/Vista_de_Toledo



aparece ese texto revisado porque sentía que no había defendido lo bastante bien al personaje, porque para mí es fundamental que ese personaje no sea un monstruo respecto del que el espectador inmediatamente se distancie. Y esto también valdría para el comandante Himmelweg o para el Hombre de *Animales Nocturnos*. Lo útil, lo política y moralmente útil podría ser que el espectador reconociese a esos personajes de algún modo en sí mismos, pero para que eso ocurra yo tengo también que sentir que esos personajes son parte de mí, es decir yo tengo que descubrir en qué medida también el comandante, Stalin o el Hombre Bajo son parte de mí.



El titular de Cultura entrega el premio a Mayorga. | Foto: Antonio Heredia
Fuente: El Mundo, 17/03/2009. Europa Press | Madrid

Tu obra *El chico de la última fila* ha sido adaptada al cine por François Ozon¹⁰ en la película *Dans la maison* (Concha de Oro a la mejor película y Premio del Jurado al mejor guion en el Festival de San Sebastián 2012). La prensa¹¹ ha descrito esta obra como «una acto de amor al público». ¿Qué ha supuesto para ti, como dramaturgo, ver tu obra en el cine?

Últimamente está ocurriendo, hay posibilidades de que algunas obras más lleguen a otros medios, a otros lenguajes. Ocurrió con la película *Dans la*

¹⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0654830/>

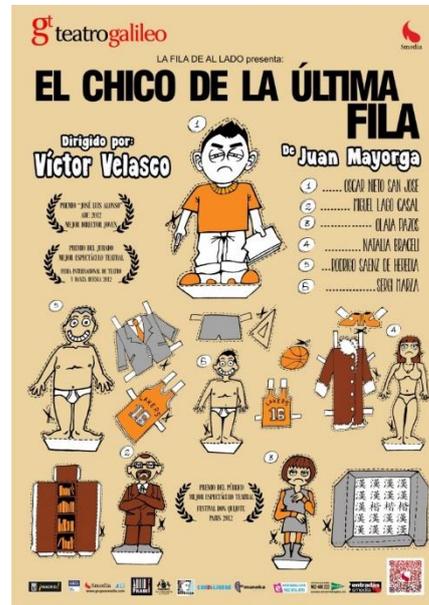
¹¹ BRAVO, Julio. ABC, 2014: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20140117/abci-chico-ultima-fila-mayorga-201401161521.html>



Maison, de François Ozon, a partir de *El chico de la última fila*; Paula Ortiz, la directora de *La novia*, está intentando llevar adelante *La lengua en pedazos* y también *El arte de la entrevista*; y hoy mismo he sabido que hay alguna posibilidad de convertir *La paz perpetua* precisamente en una ópera, y hay algún intento de convertir en novela gráfica alguno de mis textos. A mí me produce alegría que algo que yo imagine sirva de ocasión para otros creadores a los que respeto. Yo procuro tener una visión no heroica del autor, yo creo que uno de algún modo es un medio del tiempo para que se traten ciertos asuntos, para que el lenguaje viaje en determinada dirección, y que de pronto un creador vea una obra mía e imagine cine, o imagine una ópera o una novela gráfica, e imagine a esos perros cantando, me resulta muy rico y además me pone a mí ante mi propia obra. Por ejemplo, el que se quiera hacer una ópera a partir de *La paz perpetua* me hace preguntarme cómo cantarían los perros, ¿cantará igual el Rottweiler que el Pastor Alemán?, ¿qué voz corresponde? Y eso es de agradecer porque le lleva a uno a ver su obra, las posibilidades y los límites de su obra desde otro lugar al que solo no hubiera llegado. Por lo demás, yo estoy muy agradecido a François Ozon por que haya llevado con la calidad con la que lo hizo al cine *El chico de la última fila*, y al mismo tiempo, siempre insisto en que el cine no es una primera división respecto al teatro, que sería la segunda. Se trata de lenguajes distintos, que por supuesto se parecen mucho, pero que son también mucho más disímiles de lo que a simple vista podría parecer. Creo que el Teatro es el arte de la imaginación del espectador y el cine el arte de la imaginación del director. Por supuesto que eso no es una objeción al cine. Cuando vemos el *David* de Miguel Ángel es el David de Miguel Ángel imaginado por él, pero si hacemos una obra sobre David o simplemente invocamos a David en una obra de teatro cada espectador lo imaginará de un modo distinto y a mí eso me resulta fascinante. Y en este sentido me siento tan agradecido a François Ozon por su excelente película como a todos los directores de escena que de algún modo han permitido que el espectador imagine la escuela donde Germán y Claudio se



encuentran, o la casa de los Rafa. Y probablemente seguiré dialogando con el cine.



Cartel de *El chico de la última fila*, Teatro Galileo, Madrid, 2014

Ficha artística y técnica del programa de mano de *El chico de la última fila*, Teatro Galileo, Madrid, 2014.

En alguna ocasión has mencionado que el teatro «es lo único que nadie puede bajarse de Internet». Ahora coexisten la difusión de textos teatrales a través de las NTIC, las bibliotecas virtuales como la Miguel de Cervantes,... con nuevos formatos de teatro a la carta, teatros para un solo espectador «Lone theater»¹² («teatro Solo») de Matías Umpierrez, teatros en nuevos espacios y formatos... ¿Vamos hacia un consumo más universal? ¿Más exclusivo? ¿Hacia un mayor protagonismo del espectador?... ¿Hacia dónde va el teatro?

¹² <http://www.teatrosolo.com/>



Pues no sé hacia dónde va. Mi experiencia en estos años es que ha habido un redescubrimiento del arte teatral como arte de la reunión y de la imaginación. Como arte de la reunión pareciera que hay cada vez menos razones para encontrarse. Hace no mucho apareció en los medios un japonés que tiene una novia con la que nunca se había encontrado físicamente; eso es cada vez más posible y hasta razonable, el hecho de que uno no necesita ir al supermercado para hacer la compra, no necesita ir al quiosco y hablar con el quiosquero, las ocasiones de encuentro se reducen, el quiosco acabará desapareciendo y ya no tienes a ese tipo del barrio que conocía a todo el mundo y con el que conversabas; es que también va a desaparecer la plaza, el mercado y demás, es que ya no es solo una opción personal sino que hay también una reducción objetiva de espacios de encuentro. Y, en este sentido, el teatro es un lugar que te exige salir y que te exige encontrarte con otros, y en el que no es que la representación sea indisociable de la recepción, es que la recepción es parte de la representación. Sales del teatro y comentas si había mucha o poca gente, y comentas que la gente se reía de cosas sobre las que no hay que reírse, o que, sin embargo, no agradecieron con su aplauso el esfuerzo de un actor. Es decir, que realmente el teatro se hace en asamblea. Es asamblea. Y creo que ha habido un redescubrimiento de eso, y por otro lado, creo que también ha habido un redescubrimiento del Teatro como un arte de la imaginación. Y respecto de eso, también ha habido un achicamiento, un empequeñecimiento, porque, entre otras cosas, la invasión de las pantallas es tal que las encontramos hasta en las iglesias, y las pantallas nos ofrecen un menú completo, ofrecen algo tan rico que precisamente no requieren de tu participación sino solo de tu actitud receptiva. Y, en este sentido, yo siento que el horizonte del teatro es Atenas, es decir, que lo que está en nuestro futuro es un teatro para la polis, un teatro político, un teatro que convoca a la ciudad para representar posibilidades de la vida humana y que precisamente ofrece al espectador una ocasión para imaginar. Y eso es gozoso. Yo no creo que sea verdad, creo que es una falta de respeto decir que la gente no quiere pensar, no quiere imaginar, no quiere recordar. Todo lo contrario.



Igual que en la escuela el alumno agradece que el maestro espere algo de él, porque esperar algo de él es la mayor muestra de respeto que puedes darle. Como cuando al espectador de teatro le piden no que trabaje sino que comparta, que cree él mismo, siente un gozo, cuando le piden que descifre una ininteligibilidad, cuando le piden que relacione dos elementos. Yo siento sinceramente que es eso hacia lo que vamos o hacia lo que hay que ir. Y por supuesto que las nuevas tecnologías nos ofrecen posibilidades formidables, como por ejemplo que ahora nos planteemos que el espectador esté asistiendo a un espectáculo en el que un personaje, un actor, se esté relacionando con otro que está ahora mismo en Buenos Aires. Todo ese tipo de posibilidades han de ser exploradas, las posibilidades de que se introduzca la pantalla sin que el teatro, escenario, se arrodille ante la pantalla, sino que, de algún modo, se valga de ella como un elemento dramático más. Todo eso es fundamental, pero una y otra vez tenemos que recordar ese doble carácter de nuestro «viejo arte»: un arte de la imaginación y de la reunión.

En una entrevista en 2014 para *El Mundo*¹³, decías «las obras nacen de impulsos que voy anotando en esta libretilla». ¿Siempre es así?

La libretita es esta [Mayorga saca una libreta minúscula] y se la recomiendo a todo el mundo que se dedique a esto, no solo a los que escriben, a la gente en general. Yo antes tenía otras que tenían alambre y me machacaban el bolsillo, y entonces descubrí estas que tienen un formato idóneo. Porque antes yo anotaba en cualquier sitio, pero muchas veces perdía esos papeles. Tienen un formato idóneo para archivar, anoto una frase, algo que oigo en la calle, una imagen, un consejo que alguien me da, y hay obras que han surgido efectivamente así. Surgen por ejemplo cuando uno va por la calle y uno va caminando por un parque, ve a dos tipos en un parque jugando al ajedrez, y dice «¿Estos dos estarán realmente jugando al ajedrez o estarán jugando a ser Fischer y Spassky en *Reikiavik*?»

¹³ <http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/21/537c59a1268e3e8d0c8b456b.html>



O surge de una foto. Así surgió *La tortuga de Darwin*. Yo vi en el periódico *La Vanguardia* una foto en la que veía a dos tipos a los que caracterizaba el pie de foto como cuidadores de animales en el zoo de Sídney (Australia), y ponía «Harriet cumple 175 años». Ahí me entero de que Darwin se trajo de las Galápagos cuatro tortugas gigantes, una de las cuales supuestamente todavía vivía en Sídney después de no haberse aclimatado a Londres o a las Islas Británicas. Y pensé «¡qué interesante!: un personaje que ha visto, o que ha tenido noticia de ello, de la Revolución de Octubre y la Perestroika», y así surgió *La tortuga de Darwin*, de estas libretitas.



Fotograma de video de entrevista realizada por Beatriz Velilla. 2016, RESAD (Madrid).
Vídeo: Natxo F. Laguna (Desberdina Films)

En varias de tus obras tratas el tema de la relación de necesidad entre el arte y el poder, como por ejemplo en *Cartas de amor a Stalin*. La relación entre el arte y el poder en nuestro país atraviesa una relación delicada. Muchos opinan que más que de necesidad, la relación del poder respecto



al arte es de rechazo. ¿El arte necesita al poder tanto como el poder al arte?

He tratado abiertamente esa relación en *Cartas de amor a Stalin*, pero de algún modo aparece también en *Animales nocturnos*, donde un hombre que es un intelectual, un escritor, sueña, de forma análoga a la de Bulgákov con respeto de Stalin, que con su palabra puede transformar a aquel que lo domina. Estamos hablando de una cuestión muy seria, sobre la que además estoy ahora revisando ciertos materiales que escribí hace años, porque la editorial La Uña Rota quiere compilar textos teóricos de distintos orígenes y formatos en un solo volumen. Y me doy cuenta por ejemplo de que cuando tenía veinticinco años asisto a un congreso, a un encuentro de jóvenes dramaturgos, en el castillo de Albuquerque, y en mi ponencia hablo de este asunto y utilizo la imagen del castillo: buscamos el calor del castillo porque a la intemperie se vive muy mal, y acabo diciendo «Pero solo estaremos legitimados, justificados, en este gesto de entrar en el castillo si escribimos también para los que se quedan fuera del castillo». Soy lector de Kafka, y Kafka decía que del poder no debe esperarse nada, que respecto del poder siempre hay que sentir desconfianza, empezando por el propio poder, porque uno también tiene poder. Porque desde el momento en que uno puede hablar, puede pronunciarse, tiene cerca una calefacción y puede dormir, sin temer que le vayan a sacar de esa seguridad del sueño, ya es parte del poder. Entonces, como ser humano y también como hombre de teatro, creo que debo desconfiar permanentemente del poder, también de mi propio poder, y en este sentido debo desconfiar permanentemente de cualquier galardón, de cualquier crítica. El otro día hicimos la función de *Reikiavik* para chavales en Torreldones y un chaval me preguntó que qué habían supuesto para mí los premios y los chavales rieron porque les dije: «Creo que hay desconfiar de los premios como de las buenas notas».

Hay que desconfiar de los premios, de las críticas, y hay que desconfiar de todo aquello que, sin duda, puede animarte, pero que también puede volverte



más conservador y puede hacerte ignorar tus propios límites, tus propias carencias, tus propios silencios.

Mi obra *Reikiavik* habla de cómo dos seres humanos extraordinariamente talentosos para una determinada actividad como es el ajedrez, pero probablemente no tan capacitados, eso en particular es cierto para Fisher, para cualquier otra, son de algún modo convertidos en emblemas de sus respectivas sociedades, utilizados, y luego en un momento dado arrojados al cajón de los juguetes rotos. Y es significativo que ambos acaben en el exilio, acaben expatriados de las sociedades que los eligieron como emblemas, como abanderados. Creo que ese esquema se repite una y otra vez. Se repite desde luego con deportistas, con artistas, con intelectuales etc. y desde luego en España eso se da una y otra vez. Es como cuando Miguel Ángel pinta aquel techo. El Papa le dijo «pinta eso» y él lo convirtió en la Capilla Sixtina. Un artista inevitablemente tiene que negociar con las condiciones de posibilidad pero siempre ha de estar desconfiando de aquel que le demanda y siempre tiene que preguntarse qué peaje está pagando. De todos modos, siento que conviene insistir en que el Teatro es especialmente libre porque las condiciones de posibilidad del Teatro, lo que necesita, son un actor elocuente y un espectador cómplice, y en este sentido nuestro arte es comparativamente libre, no es absolutamente libre pero sí comparativamente libre, y por tanto ha de exigirse más, ha de ser más responsable. He escrito hace poco, o en realidad reescrito porque esto es algo que he descubierto hace más de veinte años, que el estado natural del Teatro es la ruina, porque en la ruina lo que nos encontramos es el teatro mismo, el teatro ateniense, es decir un actor pidiendo la complicidad a un espectador. Evidentemente, yo no soy Edipo, pero si tú quieres lo soy.





Cartel de Reikiavik en el Teatro Valle-Inclán, CDN. Madrid, 2015.

«La Loca de la Casa» es la compañía que fundaste en 2011 para, un año después, hacer el montaje de *La lengua en pedazos*¹⁴. ¿De dónde surge el nombre de «La Loca de la casa»?

Yo me animé por fin a dirigir, es decir a encerrarme con unos actores en una sala de ensayo y luego a abrir esos ensayos, esas repeticiones, a la ciudad, porque nuestro trabajo consiste en esa doble reunión, primero con los actores y luego con la ciudad, y había que nombrar de algún modo a esa compañía, a ese encuentro, y entonces sentí que «La loca de la casa», que es como algunos dicen que Teresa llamaba a la imaginación,... sentí que ese nombre correspondía muy adecuadamente a una compañía que nacía precisamente con una obra sobre Teresa de Jesús, una obra en la que la imaginación era tan importante, y una compañía con la convicción de que en el teatro el arte de la imaginación es fundamental. Hay quien me ha dicho que no es posible

¹⁴<http://www.farodevigo.es/opinion/2013/11/21/juan-mayorga-imaginacion-loca-casa/918339.html>



encontrar en los textos de Teresa esa expresión «la imaginación es la loca de la casa», que es algo que se le ha atribuido, pero si alguien se lo ha imaginado, si alguien ha imaginado que Teresa pudo decir eso, para mí ya es suficiente, porque de la imaginación estamos hablando.

Cada vez más frecuentemente diriges también tus propias obras. ¿Te supone discusiones frecuentes contigo mismo? ¿Grandes renunciaciones textuales a favor de la escena o al revés?

En ambos casos el dramaturgo y el director se pelearon, pero creo que los textos se vieron enriquecidos con esa pelea, es decir, los textos con que entré a la sala de ensayos difieren mucho de los textos que llegaron a presentarse al público.

Yo digo a veces que la reescritura es previa a la escritura porque cuando escribimos una frase ya hemos renunciado a dos en nuestra cabeza. Por tanto la reescritura es un fenómeno natural. Creo que el escritor se siente naturalmente tentado de reescribir, pero tanto más el dramaturgo que se ve expuesto ante lo que un día escribió. A mí eso me ocurre permanentemente, y en la medida en que uno sea humilde pero al mismo tiempo ambicioso, creo que es natural que reescriba. Y entonces sí, hay una tensión que yo en ambos casos he vivido. Yo siento, y lo he escrito, que de algún modo un texto siempre va a entrar en conflicto con una puesta en escena. Uno entrega un texto a la comunidad teatral, un texto que ha de despertar deseo de teatro, pero que cuando llegue a la sala de ensayos en un determinado momento entrará en conflicto con decisiones y elecciones de los actores, del director, del escenógrafo. Y yo creo que un autor debe estar abierto, no debe custodiar su texto como si fuera una instancia respecto de la que juzgar la puesta en escena. Lo que tampoco deben hacer los intérpretes de ese hecho teatral es despreciar un elemento de ese texto antes de haberlo explorado hasta el límite. En ocasiones, uno ve que hay rebajas, recortes, que en realidad son achicamientos, centrifugados, o simplemente que el director o los actores se han bajado el listón. Eso no debería ocurrir, el texto siempre debe tensionar



la puesta en escena, pero en un determinado momento, un director, o unos actores, pueden darse cuenta de que una frase debe ser corregida o rodeada.

En una entrevista que te hicieron en 2014¹⁵, dijiste «Yo no creo que mi teatro vaya a sobrevivir más allá del próximo fin de semana». Siendo como eres el dramaturgo español de mayor proyección internacional, todo apunta a que eso no va a ser así, sino todo lo contrario. ¿No te imaginas siendo leído y representado por las generaciones futuras?

Discutiré que yo sea el dramaturgo de mayor proyección internacional. Sí siento que mi obra está llegando a determinados lugares, y lo agradezco, pero conviene subrayar que en determinados espacios y circuitos hay autores o creadores como Rodrigo García y Angélica Liddlle que están llevando su teatro muy lejos. En otro orden de lugares, hay otros autores como Jordi Galcerán, que están también haciendo un teatro que está siendo aplaudido en muchos lugares, y hay muchos dramaturgos españoles que están haciendo obra relevante, obra significativa.

En lo que a mí se refiere, es cierto que mis textos están llegando a lugares a los que no imaginaba llegar. Por ejemplo se acaba de hacer *El chico de la última fila* en Corea. En Corea del sur ya se han estrenado cinco obras mías. Y, de hecho, de *La tortuga de Darwin* ha habido dos montajes, cosa que me llama mucho la atención. *El chico de la última fila* se está haciendo ahora mismo en Riga (Letonia), se estrena ahora en Friburgo (Suiza), en Corea... en sociedades muy distintas. En la medida en que el espacio es el tiempo, mientras ocurra que, para mi sorpresa, mis textos están siendo desplazados, ojalá alguno de ellos se desplace no solo a otros lugares sino también a otros tiempos. *Cartas de amor a Stalin* se estrenó en el 99 y se sigue haciendo, e incluso con creciente frecuencia. Con la pregunta que un ser humano se hace de hasta qué punto estoy siendo manipulado... Es una obra en torno a la pregunta de quién escribe mis palabras. Esta obra parece una miniatura de la sociedad soviética estalinista, pero en realidad lo que importa en esta obra es

¹⁵ ALVARADO, Esther. El Mundo, 2014:

<http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/21/537c59a1268e3e8d0c8b456b.html>



que el dramaturgo, un hombre, ha decidido dejar de escribir para su sociedad y ha decidido escribir para un solo lector, pensando que, de algún modo, su palabra podría conmover, movilizar, transformar a ese único lector y, sin embargo, ya desde ese primer momento está, de algún modo, escribiendo al dictado de Stalin, y que finalmente sea el propio Stalin quien escriba las cartas. A veces uno cree estar haciendo un gesto de independencia y puede realmente estar trabajando al dictado. Yo esa pregunta me la hago cada día: ¿Quién escribe mis palabras? ¿Quién escribe realmente las palabras que estoy diciendo yo ahora? En la medida en que esta obra se está haciendo en distintos lugares y con creciente presencia en teatros, eso me hace pensar que acaso, más allá de los límites de la propia obra, la pieza toque una pregunta que haya gente que se esté haciendo en distintos lugares. Entonces, sí aspiro, deseo, trabajo para que mis obras sean útiles, sean merecedoras de una adaptación, puedan generar una conversación, si no dentro de mucho tiempo, sí al menos la próxima semana. Entonces sí es cierto que no escribo para la coyuntura, sino con una exigencia, y quizás por eso no ceso de reescribir porque soy humilde pero también soy ambicioso y pretendo entregar a la comunidad teatral los textos más ricos, más complejos y al mismo tiempo más eficaces dramáticamente, ojalá lo consiga. Yo si fuese el carpintero que hubiese hecho una mesa y pensase que cojea, o que es desproporcionada, o que podría ser más hermosa, no estaría tranquilo, y mi situación respecto de mis textos es esa misma. Y la verdad es que me siento agradecido cada vez que una compañía de algún lugar elige un texto mío para reunirse alrededor de él y luego abre su reunión a la sociedad, y eso está ocurriendo y me siento agradecido, me hace sentirme menos inútil.

Esta mañana me han escrito desde Estocolmo para hacer *La Paz Perpetua*, y de pronto te llama la atención: un músico quiere hacer una ópera, en Brasil quieren estrenarla en Río de Janeiro, un tipo quiere hacerla en Suecia. Y te preguntas por qué es esto. Y creo que esto no tiene que ver solo con la mayor o menor calidad dramática de un texto; tiene también que ver con que ha pasado algo, con que algo está en el aire; por ejemplo, *La paz perpetua* es una



obra sobre el mal necesario, no es una obra solo sobre el terrorismo, sino que la pregunta es cómo defender nuestros cuerpos sin que perdamos el espíritu, o sea cómo dar seguridad a nuestros cuerpos sin que nuestros espíritus sean envenenados. Y en este sentido, he venido con una reescritura de Brasil porque me di cuenta de que, en un cierto momento, Emmanuel habla sobre su antigua dueña, que es a través de la cual por primera vez supo de Kant y entonces dice «Isabel tendría vergüenza de esta oferta que me está haciendo de torturar a un hombre». Entonces el (ser) Humano antes decía: «Kant estaría a nuestro lado. Kant se avergonzaría de usted». Y la nueva versión, que no está publicada todavía, dice otra cosa: en esta nueva versión él dice «Isabel tendría vergüenza» y el ser humano dice «Kant tendría vergüenza. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant». Y a mí eso me parece más interesante porque, de algún modo, frente a un enfrentamiento en el que el (ser) Humano aparece simplemente como un reaccionario, ahora, al decir eso, el (ser) Humano aparece como algo mucho más complejo y mucho más cercano a nosotros. Mi posición es que la presión física sobre un detenido, la tortura, es inaceptable. La tortura significa tratar a un ser humano como mero cuerpo, como medio, animalizarlo. Y por eso es significativo que la obra sea un conflicto entre perros, entre animales. Si yo solo escribo una obra en la que presento mi posición personal respecto de la tortura creo que no estoy haciendo algo tan política y moralmente útil como si planteo la pregunta al espectador y es él el que tiene que contestarla. Y en este sentido, estas dos frases del (ser) Humano, «Kant tendría vergüenza. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant», me parece más teatral, más conflictivo, porque instala el conflicto en el corazón del espectador.



BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Esther, «El texto teatral ha de ganarse su autoridad frente a director y actores» *El Mundo*, 21 de mayo de 2014, [online]: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/21/537c59a1268e3e8d0c8b456b.html>
- BRAVO, Julio, «*El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, un acto de amor al público» *ABC*, 17 de enero de 2014, [online]: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20140117/abci-chicoultima-fila-mayorga-201401161521.html>
- CABALLERO, Marta; OJEDA, Alberto, «El Valle-Inclán premia el teatro de ideas de Juan Mayorga» *El Cultural*, 17 de marzo de 2016, [online]: <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-Valle-Inclanpremia-el-teatro-de-ideas-de-Juan-Mayorga/504054>
- ENTRECAJAS Producciones teatrales S.L., *La lengua en pedazos de Juan Mayorga, a partir del «Libro de la vida», de Teresa de Jesús* (dossier de prensa), [online]: http://www.jaca.es/sites/default/files/dossier_la_lengua_en_pedazos.pdf
- EUROPA PRESS, «Juan Mayorga gana el Premio Valle-Inclán por su obra ‘La paz perpetua’», *El Mundo*, 17 de marzo de 2009, [online]: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/17/cultura/1237256394.html>
- ___, «El dramaturgo Juan Mayorga, Premio de las Letras ‘Teresa de Ávila’», 9 de octubre de 2016, [online]: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-dramaturgo-juanmayorga-premio-letras-teresa-avila-20161009150737.html>
- MÁSTER CREACIÓN TEATRAL DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (Web), «Juan Mayorga, nuevo Premio de Teatro de Europa», 2016 [online]: <https://auladelasartes.uc3m.es/master-creacion-teatral/juanmayorga-nuevo-premio-de-teatro-de-europa/>



MAYORGA, Juan, «Mi padre lee en voz alta», *Participación Educativa*, julio de 2008, pp. 139-141.

_____, *Teatro 1989-2014*, Segovia: La Uña Rota, 2014.

MOLANES RIAL, Mónica, «Juan Mayorga: ‘La imaginación es la loca de la casa’», *Faro de Vigo*, 21 de noviembre de 2013, [online]: <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/11/21/juan-mayorgaimaginacion-loca-casa/918339.html>

SERRANO, Virtudes, *Teatro breve entre dos siglos*, Antología. Madrid: Cátedra, 2004.

VEZA, Juan Luis, «Doña Rosita la Soltera de Federico G. Lorca» (reseña), *Madrid Teatro* (Web), Septiembre-Octubre de 1980, núm. 145, pp. 18-20: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro059.htm>

