

Entrevista a Juan Mayorga

Mónica Molanes Rial

Universidad de Vigo

monica.molanes@uvigo.es



Juan Mayorga es uno de los dramaturgos más relevantes del panorama teatral actual que cuenta con gran proyección internacional. Ganador de los principales premios de teatro del país, ha publicado más de una veintena de textos dramáticos largos, casi treinta piezas breves, varias versiones de autores clásicos españoles y europeos y una amplia producción ensayística. Se ha estrenado recientemente como director teatral. Dentro de su obra dramática, el teatro breve tiene una importancia capital. A finales de 2009 se publicó en Ñaque una recopilación que reúne sus 28 piezas breves bajo el título de *Teatro para minutos*.

Se ha publicado en *Ñaque Teatro para minutos*, compendio de tus piezas breves escritas durante los últimos veinte años. *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* es la primera pieza de la colección. ¿Cómo ha afectado a los textos esta recopilación?

Tenía el deseo de reunir mis textos breves. En muchos casos, lo que he hecho es prácticamente hacer una revisión mínima o nula. Algunos sí que los he reescrito porque estaba especialmente insatisfecho y *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* es uno de ellos. Escribí *Concierto fatal* porque, cada año, la sociedad de autores nos propone a los asociados publicar un monólogo. Entonces yo escribí *Kolakowski*, que es muy distinto a lo que ahora ves. Este es quizás el primer texto breve que escribí, un monólogo más complejo que se ha convertido en algo tan esencial como eso.

El final de la pieza, esa frase que se repite, «Si de verdad supiera cantar, podría para la guerra», ¿resume el significado de la obra?

En la versión original era mucho más complejo. Lo que yo ahora entiendo es que tiene algo que ver con otros textos míos, breves y largos; tiene que ver también con el lugar del arte en el mundo. Nosotros deseábamos que el arte fuese capaz de intervenir en la sociedad. En particular, deseábamos parar la violencia. Y, de algún modo, en *Kolakowski* está esa preocupación. Hay una cita de Canetti en algún lugar en la que cuenta que una vez leyó una pintada en un baño que decía: «Si de verdad supiera escribir, podría parar la guerra». Es algo que ha estado en mi cabeza en la reescritura de la pieza. Esto tiene algo que ver con la visión mágica del lenguaje o visión mágica del arte. Si nosotros fuésemos realmente capaces de hacer teatro, de hacer música, de hacer arte, seríamos capaces de cualquier cosa, seríamos capaces, nada menos, que de hacer la paz, de parar la guerra. Kolakowski ha visto como todos los demás han desertado y ella siente que si pudiese de verdad cantar, si de verdad supiese cantar, pararía la guerra. Y lo que ocurre es que, de algún modo, yo creo que lo consigue, pero al mismo tiempo muere en ese último esfuerzo, muere en el último concierto de su vida.



En muchas de tus piezas breves el desenlace de la acción está en las acotaciones, no en el último parlamento del personaje.

Efectivamente. Si alguien lee esos textos y no conoce nada más mío, probablemente encontraría buena parte de mis obsesiones y de mis preocupaciones del momento, de mis búsquedas estilísticas. Las acotaciones en unos casos son ampliamente utilizadas y en otros son muy reducidas.

Tienen una importancia enorme en *El buen vecino*, por ejemplo.

O en *BRGS*. En ocasiones, es verdad que hay textos en los que solo hay una última acotación escasa, pero extremadamente significativa. En *BRGS* o en *El buen vecino* dos personajes están hablando en una suerte de tanteo y, en efecto, la acción decisiva tiene lugar precisamente porque las palabras callan y habla una acción: el brindis en *El buen vecino* o la pelea en *BRGS*, lo que entre los lectores es especialmente significativo.

Es que ahí la palabra ya no funciona.

Efectivamente, es algo así como que hay una renuncia última a la palabra o un reconocimiento de que el conflicto no se puede resolver a través de ella, sino que ha de aparecer la acción decisiva.

¿Cómo surge *El buen vecino*?

El buen vecino procede del *Royal Court* de Londres, para quien también escribí *581 mapas*, que nos propuso a cuatro autores de distintos lugares que escribiéramos textos de diez minutos sobre la política de nuestro país. Así que pensé que lo más significativo en ese momento era la ley de extranjería que había lanzado el gobierno del PP. Esta obra dio lugar a otra, que se llama *Animales Nocturnos*, pero, y en esto es importante insistir en este contexto, *Animales nocturnos* no es un desarrollo de *El buen vecino*, o mejor dicho, *El buen vecino* no es la primera escena de *Animales Nocturnos*,



sino que es un texto con autonomía que se puede desarrollar en forma de *Animales nocturnos* o de otra. El otro día se volvió a leer en la presentación y soy consciente de que en la escena funciona, tiene una intensidad superior.

Varias de tus piezas tienen que ver con el tema de la guerra, como *El hombre de oro*.

El hombre de oro procede de un taller, de una experiencia del Astillero. En Cuarta Pared decidimos escribir cuatro textos dividiéndonos un poco la historia de España, incluso pensando en el futuro. Es una de mis obras sobre el mundo de la Guerra Civil y también es una reflexión sobre el arte. En un momento en que el país está en guerra, la guerra puede darte una ocasión para hacer el arte que nunca pudiste hacer, paradójicamente.

Cuando estaba escribiendo esta obra, en ese momento me venía a la cabeza la guerra de Yugoslavia que estaba teniendo lugar. Pensaba en los futbolistas que andaban en ese momento triunfando en España mientras su gente se estaba matando y cómo vivirían que sus hermanos se estuviesen matando mientras ellos vivían en una situación de privilegio. Pero, más allá de esto, pensé también en ese tipo de gente para quien la guerra es una ocasión, por ejemplo, los científicos. Yo, por aquel entonces, estaba estudiando Matemáticas y recuerdo que supe que las ecuaciones diferenciales habían tenido un desarrollo muy especial prácticamente gracias a la Guerra Fría, porque hay un tipo de Matemática que, aunque luego es útil para otras cosas, en principio se genera por necesidades de la industria de armamento. En la obra se ve que esos tres personajes, de algún modo, viven de forma distinta la guerra: el Mayor la vive como ocasión para hacer lo que nunca hizo; el Mediano, como un ‘voy a pasar la guerra sin mancharme’; y el Menor lo ve como alguien que quisiera abandonar el arte para luchar y le da igual batirse con unos que con otros. De alguna forma, en esta pieza hay un esfuerzo de lenguaje, la búsqueda de un ambiente mágico.



También en *El hombre de oro* destacan las acotaciones. Algunas no son funcionales, sino que parecen contribuir a la construcción de una estética determinada, como la que encabeza el texto: «[...] La mujer huye como un gato sobre una tapia sembrada de vidrios.»

Yo creo que, efectivamente, algunas acotaciones pueden dar soluciones concretas de qué hacer pero, en otros casos, no es que estén hechas solo para la lectura, sino que, de alguna forma, proponen un pacto. Las acotaciones de Valle-Inclán se pueden hacer o no, pero si existen también hay que tenerlas en cuenta para la puesta en escena, no solo para la lectura. El autor está proponiéndonos que ingresemos en un mundo poético en el que no vale cualquier cosa. En este mismo sentido, esa acotación que señalas es evidente que nadie la puede hacer tal cual, pero es una instrucción entre otras cosas para que el personaje no salga corriendo como si fuese simplemente una salida técnica. Hay un esfuerzo que no está simplemente orientado a la lectura, sino también a que estas acotaciones se hagan de una manera determinada.

Hay piezas que destacan por su estructura formal como *La mala imagen*. ¿A qué responde?

La mala imagen procede también de un trabajo colectivo de El Astillero. Todos trabajamos sobre el mundo de las fotos. A mí, este texto me gusta, me interesa y funcionó bien. El montaje lo hizo Carlos Rodríguez.

En este texto yo exploré ciertas cosas, por ejemplo la fragmentación. Creo que es un texto formalmente ambicioso, ya que estamos viendo a unos personajes que hablan, sabremos luego que lo hacen acerca de una foto y, mientras tanto, paralelamente, sin advertirlo todavía, observamos cómo se construyó esa falsa foto. Luego, finalmente, aparece esa escena final en la que podríamos encontrarnos con el verdadero hombre del saco, o una imagen teatral del hombre del saco o el hombre del saco tal y como lo imagina Edi.

La mala imagen, de algún modo, tiene algo que ver o es un antecedente, como alguien ha advertido, de *Hamelin*, porque hay un mundo



de adolescentes y porque si en *Hamelin* hay un flautista que se lleva los niños, aquí aparece el mito del hombre del saco que te puede llevar. Esa figura puede ser ambigua, que es lo que yo intenté explorar: de pronto hay niños que pueden sentir que el mundo del hombre del saco es atractivo o mejor que aquel en el que vives. Igual que en *Hamelin*, podemos preguntarnos ¿quién conoce la música del hombre flautista, alguien la ha oído alguna vez?, en *La mala imagen* surge la cuestión de ¿quién ha oído la canción del hombre del saco? Porque, en realidad, es una música secreta. Si algún niño se ha sentido atraído por un hombre con un saco o por alguien extraño que anduvo en un parque, por lo misterioso, por lo oscuro, habrá oído esa música. Cuando yo escribí *Hamelin* no era consciente de este paralelismo. Fue luego cuando pensé que yo había escrito algo que tenía que ver con esto.

Esa fragmentación y esa secuencialidad tienen mucho que ver con la narrativa.

Yo intento explorarla. En *El chico de la última fila* eso se utiliza sistemáticamente porque, precisamente, me parece que tiene una gran teatralidad. Por ejemplo, si nosotros estamos aquí, como en *Cartas de amor a Stalin*, tú y yo somos Bulgákov y Bulgáкова y él es Stalin, él está en otro plano, pero compartimos espacio. Esto es una de las cosas extraordinarias del teatro. Mientras que en el cine esto es más torpe, en el teatro se produce el fenómeno de yuxtaposición y simultaneidad con la realidad, que te permite colocar a tres actores que están en diferentes niveles, a edades distintas o tres actores que sean de edades del mismo personaje. Esto es fascinante.

De nuevo la acotación final tiene una relevancia enorme como en *El buen vecino*.

La de *El buen vecino*, normalmente, se sabe hacer, pero ¿cómo se hace esto? Yo tampoco me lo imagino. Vi una puesta en escena y una



lectura dramatizada y eso fue torpe, es muy difícil que el público entienda que ahí está el hombre del saco.

Casi todos los textos de los que estamos hablando son encargos. ¿Es así como trabajas?

A mí me gustan los encargos y en particular los que te pueden llevar a explorar posibilidades que están en ti, pero no conoces; es decir, cuando recibo un encargo de estos, no intento aprovechar una idea que ya tenía, sino que intento, con mejor o peor éxito, explorar a ver hasta dónde me lleva eso.

Amarillo es uno de esos textos que me gusta. Surgió de uno de los trabajos que hice estando de alumno en el *Royal Court*. De lo que se trataba era de formar grupos de tres escritores y un director que acordaban un asunto y, luego, el director ponía en escena esos tres modestos textos ante los otros alumnos del *Royal Court* y un público, una especie de muestra privada. Cuando se optó por *Amarillo*, estuve tentado, como dijeron algunos de mis compañeros, a poner en escena algo que fuese amarillo. Pero yo intenté, por así decirlo, que el núcleo del conflicto, del drama, estuviese en torno al amarillo. Entonces pensé, ¿qué hago? Y ahí apareció la ceguera. En otras palabras, yo intenté que no saliese el amarillo como elemento adjetivo, sino como núcleo de la cuestión, que el hecho de que una cosa fuese o no amarilla no resultase decisivo.

Este texto leído, probablemente, tiene una fuerza menor que en escena. Yo lo vi en el *Royal Court* y fue muy contundente. Un director rumano, Cristian Popescu, puso en escena a un viejo y a un chaval que entraban en un espacio y lo tocaban con los dedos: un sofá, y decían *green*; luego cogían una pelota, y decían otro color. Los objetos no estaban, con lo cual lo dramático ya se encontraba en la cuestión de la visión. Y, finalmente, aparecía eso, que en este caso no sabíamos si era realmente amarillo o no lo era porque, por así decirlo, valga el chiste, nuestro punto de vista era el de un ciego. Entonces comprendíamos como, al final, el tema iba



más allá de los colores: el invidente que, de algún modo, había intentado violentar al niño para que dijese rojo, y el niño aceptaba cambiar solo por compasión o por lo que fuere, porque en el color estaba en juego otra cosa, estaba en juego la relación con su pasado.

La ceguera es un motivo recurrente en tus textos dramáticos.

Es verdad que hay muchos textos míos en los que aparece la ceguera. La ceguera es dramática, el ciego siempre es un personaje dramático porque en el mero hecho de que le digas o no la verdad siempre aparece el drama.

Como en *Una carta de Sarajevo*.

Yo creo que el origen de esta obra tiene algo que ver con *Amarillo*, con el tema de alguien que no puede leer, alguien que sin el otro no puede leer porque no conoce esa lengua. El traductor tiene distintas posibilidades, en este sentido tiene que ver mucho con *Amarillo*: puede decirte la verdad, como ocurre también en *La mano izquierda*, puede decirte lo que ve o puede contarte algo que sea útil. En este caso, creo que lo que estaba en mi cabeza era un texto de Walter Benjamin que se titula *Alemanes*, una colección de cartas entre las que hay una de real (estamos hablando del siglo XVIII) dirigida a una persona muy lejana que el autor de la misiva no conoce. En ella le dice que sabe que un amigo suyo ha estado por ahí, le da sus detalles y le pide que le dé cualquier noticia sobre este amigo, pues para él sería todo un soplo de esperanza saber de él. Es una carta de tremenda ternura, es como una botella echada al mar. Hay una historia de amor homosexual implícita. Yo creo que esta obra solo se ha leído, no estoy seguro.

***La piel* es un texto enigmático, lleno de lirismo. ¿Se ha representado?**

La piel es un texto que escribí hace mucho, se puso en escena en la RESAD y es uno de los que más he reescrito, le di muchas vueltas. Antes era un texto mucho más sociológico, con la presencia de una fábrica que



había cerrado y cuyos obreros iban a la casa del amo. Pero ahora es más poético y misterioso. No estoy seguro si lo escribí con un motivo concreto. Es un texto que ahora me interesa más de lo que me interesó, creo que está en un ambiente que bordea lo onírico. Me parece que es importante la ausencia de la madre y el delirio del padre. Las mujeres existen para exhibirse, para tener presencia, no como mujeres floreros, y yo quiero que este texto tenga ese matiz de magnetismo y de ambigüedad.

Seguimos con los personajes femeninos, que tanta importancia tienen en tu teatro. ¿Cómo surgió *La mujer de mi vida*?

La mujer de mi vida procede de un encargo de la radio. Los de Cadena Ser celebraban el aniversario de Radio Barcelona, así que nos encargaron a un montón de autores que escribiésemos textos breves en los que todo tenía que ocurrir en un espacio de radio. En un principio escribí sobre un personaje que era una estrella de la radio, pero que tenía la capacidad de convertirse, a través de la voz, en la mujer de tus sueños. Pero, cuando revisé el texto y pensé otras posibilidades, se me ocurrió que sería más potente si fuese un consultorio telefónico: igual que en los consultorios pornográficos hay mujeres que trabajan con tu imaginación, que aquí la imaginación fuese más de tipo sentimental, que tú pudieses llamar para realizar otro tipo de ilusiones. Me parece muy interesante jugar a ponerte en la cabeza del otro.

Antes mencionaste un texto muy interesante del que todavía no hemos hablado: *BRGS*. ¿Cómo ha influido Borges en tu literatura?

BRGS lo escribí porque en Casa América nos ofrecieron hacer textos para un espectáculo homenaje a Borges. Para mí Borges es un hombre biblioteca, un hombre para quien el mayor acontecimiento de su vida fue heredar la biblioteca de su abuelo, un hombre que puede imaginar un mundo sin pájaros, pero no sin libros. Para ello imaginé una situación extrema: que en la biblioteca de Buenos Aires, donde ya no hay nadie (Borges fue



bibliotecario de esta biblioteca, además; no sé hasta qué punto ejerció, porque fue un cargo honorífico), nos encontrásemos de pronto a un personaje que ha leído todos los libros salvo uno, junto a otro personaje que puede estar toda una vida dándole vueltas a un solo párrafo. Ambos son Borges, de algún modo, porque Borges tenía esa capacidad de leer tonterías y sacar un mundo de una frase.

Siguiendo esta línea de homenaje escribiste *Encuentro en Salamanca*, ¿no?

Sí. Helena Pimenta, encargada de organizar el evento conmemorativo de la capitalidad cultural de Salamanca en 2002, me encargó la escritura de un texto teatral, teatralizable, en torno a Salamanca. Entonces se me ocurre la idea de que una serie de personajes tengan una misteriosa cita en Salamanca, que se vayan encontrando, como si ahora tú escribes algo sobre la Gran Vía y ahí aparece Chicote, Hemingway, Felipe II, Azaña o Franco.

El texto tiene que ver con algún texto mío posterior como *El Cartógrafo*, acerca de cómo los espacios tienen una vida y una biografía. Además, es un texto de compromiso y de negociación, como muchos del resto de mis piezas breves. Es un texto de celebración de Salamanca, pero me consta que a algunos les sentó mal que recordase el episodio de Millán Astray que, precisamente, es un momento extraordinario que honra a Salamanca, aunque algunos lo consideran vergonzoso. He de decir que este texto que lees es una revisión, precisamente para reducir el carácter claramente celebratorio, o sea, que este texto es ahora más mío, más de encuentro misterioso.

La cuestión del exilio también está presente en tu teatro. ¿Cómo surge *La biblioteca del diablo*?

La biblioteca del diablo fue una propuesta de una autora argentina a la que se le ocurrió rastrear los periódicos del día de nuestro nacimiento y



escribir algo relacionado con una noticia que hubiese pasado ese día. Yo encontré una un tanto extraña: una mujer tenía que dar noticia de que llevaba cuarenta años sin ver a sus hermanos para que los diesen por fallecidos y poder disponer de la herencia. A mí me pareció una noticia tremenda, por lo visto en Galicia se ha dado mucho con emigrantes. Así es que elegí esta noticia frente a otras más coyunturales como que Franco había abierto una presa o España había quedado séptima en Eurovisión. Pienso que esa sí que es una de las obras en las que quizá cabría un desarrollo, como que de pronto viésemos a esos tres hermanos en 1933.

Retomando el tema de la mujer, hay un texto que me parece extraordinario, *Mujeres en la cornisa*.

Tres actrices nos propusieron a varios autores vinculados a Animalario escribir algo para ellas. Es un texto que me gusta y que tiene un eco en otra obra mía, *Si supiera cantar, me salvaría*. Hay quien me puede decir que en este texto y en otros he entrado mucho en el discurso de exaltación de la mujer y que hay una visión angelical de ella. Pero sí que me parece que existe esa idea de hombres siniestros y mujeres que salen a respirar y a soñar.

No parece que haya una visión angelical de la mujer, realmente existe esa infelicidad.

Lo que pasa es que alguien podría decir que también habría una versión masculina del asunto, hombres que tienen mujeres terribles en casa y que se juntan en el bar y, cuando parece que están hablando de fútbol, los pobres intentan negociar con su soledad. De algún modo, sí que hay aquí un intento de respirar y de ir más allá, y realmente me parecía bella y exaltable la figura de la mujer en la cornisa, creo que tiene una gran potencia teatral.

En esta misma línea, y en la de los homenajes, está *La mujer de los ojos tristes*, ¿no?



Esta pieza procede de un encargo que nos hace el Teatro español a Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, García May y a mí para un homenaje a Mihura. Teníamos que hacer algo relacionado con *Tres sombreros de copa* y yo pensé en la chica que no sale. Se supone que Dionisio se encuentra a la bailarina en la noche. La chica que no sale, su prometida, es una pánfila que, en cierta forma, también tiene sus ganas de vivir una vida diferente. Leí muchas cosas de la vida de Mihura, como que pasaba por ser un facha, se cuenta que era un señorito; pero, por otro lado, su humorismo y su visión tierna era lo que quería explotar. Hay frases que están más o menos parafraseadas, pero lo que buscaba era ver el conflicto desde el otro lado.

Hay una pieza muy curiosa, *Las películas del invierno*. ¿Para qué fue escrita?

Esto procede de una propuesta que nos hace el CDN a varios autores para trabajar en torno al *Quijote*. Se nos ocurrió escribir sobre la cueva de Montesinos porque tiene algo del mundo de la literatura. Cada uno hizo lo que quiso: Sanchis escribió una parodia sobre unos excursionistas que llegan a la cueva de Montesinos, Luis García Montero hizo otra cosa diferente y, en cuanto a mí, se me ocurrió esta idea porque me parecía que lo fundamental de la cueva de Montesinos es que uno entre e ingrese en un espacio mágico en que, como ocurre en el *Quijote*, dos horas pueden ser doscientos años, como es precisamente el mundo de la literatura y el mundo del teatro donde el tiempo real queda suspendido. También quería trabajar con adolescentes, con el tema del último verano, cuando a todos les gusta una chica y nadie se atreve a decírselo, y donde cada gesto puede ser un momento decisivo; luego con la historia entre ellos y cómo a través de esos cuentos, que en buena medida son inventados y en buena medida soñados, aparecían también sus miedos.

Es una obra en la que, con el tiempo, he pensado qué pasaría si, de pronto, hiciese otra en la que apareciese esto y un acto después nos



encontrásemos con los mismos personajes veinte años después. Son posibles líneas de desarrollo.

Háblame de *581 mapas*, la última pieza de *Teatro para minutos*.

581 mapas me lo encargó el *Royal Court* el año pasado. Nos propusieron a varios autores escribir textos breves sobre la libertad de expresión. Muy fácil, pensé: sacas una cosa en la que muy claramente te manifiestes en un acto de represión. Pero lo importante es que te preguntes hasta dónde llegan tus propios límites. Personalmente me fascina el mundo de los mapas, tengo otra obra sobre ello que se llama *El Cartógrafo*. Pensé, ¿habría mapas inaceptables? Un mapa de los jueces en Madrid, por ejemplo. Si tienes un mapa así te pueden meter en la cárcel. Mapas que son legales o ilegales: eso me dio para pensar en un personaje extravagante, un personaje que pudiese ser peligroso por hacer mapas de encargo.

Es un texto con el que he disfrutado mucho. Precisamente ayer recibí un mensaje de una directora de Londres por si quería desarrollar ese texto porque le parecía que tenía posibilidades.

¿Buscas en tu teatro breve ahondar en la renovación formal?

No creo que lo haga de forma distinta que en el teatro largo. Yo intento hacer un teatro tan complejo como sea posible, tan complejo como lo es la vida humana, en el que haya cultura y a la vez emociones elementales. Al mismo tiempo busco estrategias para interesar a gente muy distinta. Por otro lado, hay algo que te permite el teatro breve porque, precisamente, es más arriesgado, y ahí aparece algo que me importa y en lo que sigo un poco a Sanchis Sinisterra: plantearme cómo conseguir extender el teatro. Cómo en una de las piezas breves, *Tres anillos*, que procede de un cuento, puedes hacer drama a partir de una narración.



El teatro breve ha sido considerado, en algunas ocasiones, un teatro de menor importancia. En tu producción dramática, sin embargo, tiene una presencia relevante.

A mí me interesa mucho y desearía escribir más teatro breve y creo que continuaré haciéndolo. Ciertamente es que, dado que el teatro breve llega más difícilmente a la escena, uno puede tener mayor pereza, pero no porque considere que tiene menos importancia. En el anterior prólogo de *Teatro para minutos* hablaba de reventar los formatos, es decir, si uno tiene ganas de escribir una obra de seis horas ha de intentarlo. También al contrario, si uno quiere trabajar un texto de tres minutos, también ha de hacerlo porque muchas veces no hay que buscarle tres pies al gato. Yo creo que es lo que dice Aristóteles en la *Poética*: el texto tiene que tener una extensión en la medida en que, lo cito en *Himmelweg*, tú puedas controlar la complejidad de la pieza. Si el resultado es armonioso, la obra puede durar veinte horas o dos minutos. A mí me interesan, sobre todo, aquellas piezas como *La mala imagen*, por ejemplo, que son capaces de jugar con muchos elementos en una extensión breve, así como *BRGS* y *El buen vecino*, obras que consiguen, me parece, contar algo muy fuerte solo en un puñetazo.

