

***Hamelin*, de Juan Mayorga: en busca de un espectador activo y de una escenografía verbal**

Diana B. Salem¹

Centro de Estudios de Narratología

Resumen: Este artículo estudia la obra teatral *Hamelin*, de Juan Mayorga. Aunque el tema central sea la pederastia, el autor escenifica la dificultad de encontrar la verdad y cómo las palabras enmascaran acciones e intenciones de las personas. En esta obra “pobre” en recursos teatrales el espectador tiene que poner mucho de sí para explorar los silencios y todo lo que no aparece en escena para construir una opción estética e ideológica cercana a ese “grado cero de la teatralidad” que propone el autor.

Palabras clave: Teatro postdramático; narrador épico; acotador; lenguaje- silencios; ética de la representación.

Abstract:

This article studies the work Hamelin, by Juan Mayorga. Although the central theme is the pederasty, the author stages the difficulty to find the truth and how words can mask the actions and intentions of people. In the piece, with few theatrical means, the viewer must give a lot of his own to explore the silences and all what it doesn't appear on stage to build an aesthetic and ideological option close to the "Zero degree of theatricality" proposed by the author.

Keywords: *Post-drama theater; epic narrator; plotter; language-silences; ethics of representation.*

En el campo de las escrituras contemporáneas consagradas al teatro es posible considerar distintas modalidades que nos permiten abordar la obra del autor

¹ Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora. Es socia fundadora y miembro del Centro de Estudios de Narratología, donde ha publicado y editado libros en colaboración. Publicó además: Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti (2007) y El yugo de la memoria. Autoficciones (2012).

español Juan Mayorga. En un trabajo anterior² subrayé que su dramaturgia se alejaba de la propuesta del teatro postdramático postulada por Hans- Thies Lehmann, aun cuando el autor alemán comprende con este nombre el conjunto de espectáculos contruidos desde 1970. Lehmann cuestiona la primacía del texto propia del teatro dramático para considerar un nuevo lenguaje escénico cimentado en el carácter fragmentario, que no está fundado sobre el principio de la acción y de la fábula, sino que presenta sobre todo una situación, un estado. Desde sus orígenes mismos las prácticas teatrales y por consiguiente los lenguajes escénicos se han ido transformando, y de ello da cuenta desde su abigarrado campo la expresión “teatro postdramático” al señalar la permanente interrelación e intercambio entre teatro y texto, estableciendo la salvedad de que es el teatro el que ocupa el papel central, mientras el texto representa solamente un elemento más entre otros y se lo considera al mismo nivel en una composición visual o musical; en palabras de Lehmann: “estrato y material de la configuración estética (30). Mayorga, por su parte, considera el texto teatral un signo de contradicción, ya que el dramaturgo escribe pensando en un destinatario que no es el lector sino el espectador y el hombre de teatro que va a construir una experiencia poética en el espacio y el tiempo³, y, en su caso, también trabaja para quien lee teatro sin otra intención que la lectura.

Herederas del teatro postdramático, la propuesta de Bruno Tackels: la escritura de plató⁴, retoma la noción de escritura en el centro mismo de la creación escénica, pero en este caso no necesariamente textual sino poniendo el énfasis en la dualidad actor-personaje, situación que instala un nuevo paradigma en la creación

² “La representación de lo real en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga”, 197.

³ “Conversación con Juan Mayorga”, 2.

⁴ *Écriture de plateau*. El relato cuestiona la distinción clásica de lo dramático y lo narrativo. Aunque la irrupción del relato no es una novedad en la historia del teatro, aquí no es interno a la mimesis sino que se transforma en una instancia propia y redefine la imitación y la ficción (Anne Monfort, p. 3).

teatral al suponer una apuesta interesante: el actor es más un creador que un intérprete y el director le exige que se implique personalmente en escena puesto que las improvisaciones dependen casi exclusivamente de él. En esta forma, el texto no precede al proceso teatral y debe inventarse a cada instante. Los personajes son atravesados por el lenguaje, a diferencia del teatro clásico donde la palabra es un instrumento que prepara la acción mientras permite avanzar en el texto. Los actores suelen hablar en su nombre y esto se hace por el bies de la autoficción, antes relegada a la novela y que en las piezas contemporáneas se utiliza con bastante frecuencia; puesto que actor y autor suelen ser una misma persona, el actor ficcionaliza su vida en escena como personaje. (Monfort, 4)

El carácter híbrido de las manifestaciones teatrales contemporáneas conduce al riesgo de englobar cada una de estas prácticas, innovadoras, dentro de un mismo grupo pese a las diferencias bastante notables de las mismas. En este sentido, el uso de nuevas tecnologías permite al espectador estar dentro del mundo contado; es lo que se ha denominado teatro de inmersión: una experiencia ante todo sensorial que busca disolver la frontera entre el escenario y la sala, entre el actor y el espectador, mientras cuestiona la noción misma de representación y se invita al espectador a vivir situaciones que no podría soportar si no tuviera el marco de la contención ficcional⁵.

La noción de teatro neo-dramático, por otro lado, como superación de la propuesta de Lehmann “designa una teatralidad donde un texto, los personajes y una ficción quedan en la base del trabajo escénico, aun cuando el texto sea desestructurado, los personajes dislocados, la ficción puesta en duda” (Monfort, p. 2). En ambas formas

⁵ También llamado teatro físico, combina danza, performance, instalación y hasta texto. “*Entertainment technology has changed for ever the way we enjoy storytelling while gaming industry offered us the amazing gift of immersion: that particular experience of being somebody else for a moment in time, of having the power to tell our stories in a variety of ways; the amazing gift of landing in fantasy places and outside time*”. Recuperado 19 de mayo 2016 de: <https://immersivetheatre.com/>.

de teatro coexiste lo ficcional y lo no ficcional. También fuera del modelo descrito por el teórico alemán, a partir de 1980 surge en Gran Bretaña un movimiento llamado *In-yer-face-theatre* (por *In your face*); teatro experimental y agresivo que provoca al espectador por el extremismo y la crudeza del lenguaje, y la franqueza de las acciones representadas que puede encontrar su origen en las teorías de Alfred Jarry y Antonin Artaud⁶. Todos estos calificativos hablan de la dificultad de englobar en una denominación única los diversos tipos de representación del espectáculo teatral que en la actualidad roza las fronteras con distintas artes o prácticas artísticas. En todo caso, y para continuar con Lehmann, quizá podría hablarse de “constelaciones” de características en el amplio espectro de la escena contemporánea.

Estas consideraciones nos permiten abordar la obra de Mayorga que participa temporalmente de alguna de estas modalidades, puesto que es un creador del Siglo XXI, pero solo por el sesgo. Este teatro “pobre”, que en un escenario vacío deja al descubierto la palabra desnuda, sencilla, aunque cruda, revela la necesidad del autor español de provocar al espectador hasta meterlo dentro de ese lugar poco confortable en que convierte su teatro. Se trata de un espacio crítico, de conciencia, donde es posible luchar contra una realidad que no siempre resulta satisfactoria y, a la vez, un ámbito donde explorar la memoria, una zona de tensión que oscila entre la palabra escrita y la palabra pronunciada; el logos es ante todo “organizador de los dispositivos escénicos regidos por principios de heterogeneidad e interrupción” (Spooner, p. 14).

Mayorga ironiza en uno de sus numerosos textos teóricos sobre la tecnificación y el uso de una lógica no discursiva constituida por impactos visuales y auditivos en muchas piezas de teatro contemporáneas, mientras el espectador y los

⁶ Cfr: "El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica" de Aleks Sierz.

actores son relegados a un segundo plano y se los humilla ante el poder de la técnica: “Qué tentación trabajar para un teatro dominado por la técnica, qué tentación, escribir para máquinas. Para marionetas perfectas. Para objetos actores” (p. 70), subraya.⁷

El dramaturgo español cuestiona sus piezas al punto de considerar cómo evolucionan a partir del contacto con el público: hay un espacio escénico por un lado, y por el otro un espacio dramático construido por el espectador con quien inicia una relación dialéctica. Monique Martínez propone el término “*spectalecture*” como el carácter mixto del trabajo de desciframiento de una pieza de teatro cuya recepción consiste en una visualización de una “dramaturgia textual”. La *espectalecture* es la puesta en escena inscrita en el texto, lo que Mayorga llama “escenografía verbal”⁸, es decir: ningún efecto especial puede construir imágenes tan precisas ni provocar tanto al espectador, en ocasiones, como algunas palabras que lo obligan a involucrarse dentro del espacio del texto representado en un proceso de identificación.

Hamelin: la economía dramática.

Como su título lo indica, la obra está tomada de su hipertexto *El flautista de Hamelin*, del que se cita el argumento. Aunque el tema central aparenta ser la pederastia o el abuso sexual de un adulto a un niño, el autor pone en escena la dificultad de encontrar la verdad y cómo las palabras enmascaran acciones e intenciones de las personas, en este caso, personajes. Aun cuando se escenifica una ciudad imaginaria, el espectador siente que le están contando una historia cercana. Como lo dice el juez Montero, se trata de lo que pasa cuando la ciudad duerme. En efecto, la obra se inicia

⁷ Véase al respecto la tesis de Claire Spooner: *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Recuperado: 30 de mayo, 2016.

⁸ Spooner, op. cit.

con la presentación del juez con una caja de diapositivas que muestra a la prensa con fotos obscenas que vinculan a un líder vecinal respetado y cercano a la iglesia con los hechos. Con la pregunta: “¿Quiere alguien que lo lleve a misa?”, que se repite como *leit motif*, el hombre, adinerado y con un auto tentador para los niños del barrio pobre, se implica en sus vidas, ayuda a la familia con dinero, y pervierte al hijo que se siente salir de su situación de desamparo. “Esta es una obra sobre el lenguaje.⁹ Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje”, (*Hamelin*, p. 412) dice el Acotador. Y sobre las distintas versiones- agregamos-, construcciones lingüísticas sobre un mismo hecho que ensanchan el texto en escena y obligan a tomar partido por el discurso jurídico, el estereotipado de la psicopedagoga, que llama al chico “paciente”, el discurso cómplice del padre: “Si paso unos días sin verlo me dice: Anda, llámalo” [...] Queda con él, que se porta muy bien con nosotros”(p. 416) y el repulsivo de Rivas, el pederasta, o el silencio de los niños, especialmente Josemari, protagonista de *Hamelin*. El silencio, como anverso de la palabra, está a cargo del más débil y es el personaje del Acotador el encargado de reafirmarlo y describir la gestualidad del chico. El lenguaje de Josemari se representa por medio de la imagen; en lugar de palabras dibuja caballos y ratas, muchas ratas, alegoría que remite al cuento original. Los pobres están desposeídos de lenguaje y son incapaces de enunciar un relato que exprese su sentimiento, por lo que son las relaciones de poder las que determinan cómo configurarlo. “El teatro es el lugar donde se escuchan los silencios”-dice Mayorga- (p. 473). Silencio es la palabra que más repite el Acotador. Ante todo, la obra plantea un tema complejo como tal, sin morigerarlo ni simplificarlo.

⁹ “Quant au langage, loin d’être un instrument de communication transparent, c’est dans la dramaturgie de Juan Mayorga une matière opaque qui tout en voilant la réalité – incitant le spectateur à questionner ce qu’il voit –, en révèle de nouveaux aspects” (Spooner, p. 111).

Hamelin es una obra tan “pobre”¹⁰ que el espectador tiene que poner mucho de sí para explorar los silencios y todo lo que no aparece en escena para construir una opción estética e ideológica cercana a ese “grado cero de la teatralidad” que propone el autor. “Un trapo atado a un palo es una niña”, sostiene para aseverar su teoría. Mayorga toma esta idea del texto de Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, donde se propone un teatro que exista sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación, sin iluminación, sin efectos de sonido. Y esa, justamente, es la propuesta de representación para *Hamelin*, una puesta en escena sin artificios, despojada, que exige una mirada responsable ante ese teatro como lugar de provocación.

El hecho teatral está atravesado por un narrador épico que es el personaje del Acotador, cuyo papel es comentar, interrogar las acciones como el coro griego y a veces ejercer el papel de crítico. Si bien en el texto escénico pueden diferenciarse dos niveles¹¹: uno ficticio (el diálogo) y otro no ficticio (las didascalias) y aunque parece legítimo según distintos críticos asimilar la voz de la didascalia con la del autor, el dramaturgo español se encarga de desmentir este aserto en su obra al considerar que el personaje del acotador encarna al espectador mientras lo obliga a reflexionar sobre la ética de la representación. En este sentido, hay una ruptura con la ilusión de la teatralidad cuando el personaje del acotador se dirige directamente al espectador interpe­lándolo sin la mediación de los personajes enunciativos:

“La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no solo el meollo de ese arte, sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística” (Grotowski p. 18).

¹¹ Issacharoff, Michael. “Voix, autorité, didascalies”, p. 474. Es lícito asimilar las didascalias, o indicaciones escénicas a la voz del autor, p. 474. Galopentia, Sandra. “Les didascalies de la source locutoire”, p. 491. La autora diferencia entre mesodidascalias, las que anuncian el comienzo de un acto, una escena o una réplica; macrodidascalias, el título, el subtítulo y el diálogo de los personajes, y microdidascalias, que señalan a los actores la entonación y los gestos que acompañan su enunciación.

Acotador: [...] Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así. Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa situación (p. 396).

En ese trabajo minucioso se advierte la autonomía del personaje del narrador épico, o acotador, que en la dramaturgia de Mayorga no se confunde con el autor, como dijimos, ni con las didascalias, pese a que es el encargado de verbalizarlas. Ese artificio tiene la función de una economía teatral porque permite imaginar distintas puestas en escena solo con la palabra, y porque pone en escena el lenguaje. Es el primer espectador de la obra y además de reflexionar sobre lo que va sucediendo, en sus acotaciones tiene la misión de recordar que se trata de una ficción y hasta qué punto es arbitraria una representación teatral pues al interrumpir la acción que se desarrolla en escena rompe con el artilugio del teatro:

Acotador: *Hamelin*, nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta con decir: Han transcurrido diez días. O decir: la tarjeta lleva una hora sobre la mesa. En teatro, el tiempo solo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa[...]. (p. 401)

Es, además, quien crea espacios para la creatividad del espectador, una de las mayores búsquedas en la obra de Mayorga: “En teatro-dice-las ideas más importantes no son las del autor sino las del espectador”. (Spooner, p. 482).

Conclusiones

La obra teatral de Juan Mayorga revela el compromiso ético del autor al cuestionar al mundo e interrogarlo cada vez que escribe. Como Walter Benjamin, de quien se considera deudor, su dramaturgia establece una relación dialéctica entre cultura y barbarie. La extrema libertad que se permite al ensayar nuevas formas de expresar la verdad hacen de su teatro el lugar del rigor extremo, del “ring de boxeo del que nadie sale indemne”, para utilizar la imagen de Spooner, su prologuista.

La irrupción de lo real en la ficción y el lugar preponderante que se otorga al espectador como el que encarna el papel esencial en la construcción de una conciencia que trasciende la puesta en escena, permitirían hablar de signos postdramáticos en el teatro del autor español; aunque es cierto que la expresión a menudo despectiva de “teatro de texto”, lejos de significar una forma ya superada se confirmará, según Lehmann, “como una variante genuina y auténtica del teatro postdramático” (p. 30).

El texto, no obstante, no prevalece sobre la escena en la dramaturgia de Mayorga sino que actúa como un juego de tensiones, un espacio de experimentación donde el receptor debe poner mucho de sí. Creo, dice, “que el objetivo fundamental de un espectáculo teatral no ha de ser contar una historia, sino construir una experiencia poética para el espectador. Pero yo creo que el instrumento óptimo es precisamente contar una buena historia”¹².

Las formas del teatro contemporáneo dejan el campo libre al espectador para que construya su propio espectáculo, y las intervenciones del Acotador lo inducen a involucrarse idealmente en el silencio. La idea que Mayorga tiene del teatro aparece plasmada en cada obra donde se le pide a ese espectador la conciencia de estar asistiendo a una representación. Como sostiene en *El crítico*, obra sobre la responsabilidad de la crítica y la necesidad de exigirle al teatro la verdad que no se le pide a la vida: “Nuestro tiempo es de una falsedad tan abismal que, si alguien pusiese un poco de verdad sobre el escenario, la gente saldría del teatro a quemar el mundo. Solo hay dos modos de escribir, [...] a favor del mundo o contra el mundo”. (p. 595). Dramaturgia atravesada por el lenguaje y los silencios, en esa encrucijada donde se

¹² Conversación con Juan Mayorga, op. cit.

interrogan los límites se construye una teatralidad ni utópica ni pesimista, sino el producto de una conjunción entre su formación filosófica y su sensibilidad extrema materializados en el espacio escénico.

Referencias bibliográficas

- Artesero, Salva y Vilar, Ruth. “Conversación con Juan Mayorga”. www.salabeckett.cat/fitxers/.../conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero.
- Galopentia, S. (1993) “Les didascalies de la source locutoire”. *Poétique* 96: pp. 475-492.
- Hennaut, B. (2013). “Narratologies et écritures théâtrales: quel dialogue possible? *Cahiers de Narratologie* 24 “Immersive Theatre”. Blog. <https://immersivetheatre.com/blog/>
- Issacharoff, M. (1993) “Voix, autorité, didascalies”. *Poétique* 96: pp. 463-474.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro postdramático*. México: Paso de Gato.
- Thiebault, G. “Eloge de la specta-lecture: le cas de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5356993>
- Grotowski, J. (:1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI
- Mayorga, J. (2014). *Teatro. 1989-2014* Segovia: la Uña Rota.
- . *Hamelin*. (2005) Ciudad Real: Ñaque,
- Monfort, A. “Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique”. <https://trajectoires.revues.org/392>.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique
- Salem, D. B: (2013) “La representación de lo real en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga”, en *Escritura, cultura y referencialidad*. Daniel Altamiranda, coordinador. Buenos Aires: Dunken, pp. 193-205.
- Sierz, A. (2008) "El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica": *Primer Acto* 323.
- Spooner, C. *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975193/document>.