



Comunicaciones

Ha vuelto Juan Mayorga: La puesta de *Hamelin* en San Miguel de Tucumán

Valeria Mozzoni y María Laura Nuñez
Instituto de Literatura Española - Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Luego del éxito de la puesta de *El chico de la última fila* del madrileño Juan Mayorga en Tucumán (temporadas 2007 – 2008), el director Leonardo Goloboff renueva y redobra la apuesta, presentando en los escenarios locales *Hamelin*, del mismo autor. El texto nos interpela como seres humanos y como espectadores, habla del abuso y la perversión y habla también del teatro, entre otras cosas. Otra vez la dupla Mayorga-Goloboff nos invita a un juego. Un juego de sensaciones, de sentimientos, de miradas. Un juego profundamente teatral y humano. Juan Mayorga ha vuelto a Tucumán de la mano de Goloboff, Tríbulo y Delgado. Le damos la bienvenida y nos proponemos desde este trabajo invitar a nuestros lectores/escuchas también a jugar/pensar en esas cosas que como sociedad nos incomodan pero frente a las cuales no podemos dar vuelta la cara. Esas cosas de las que el teatro sabe hablar tan bien. ¿Vamos? Vale la pena

Palabras clave: Ficción - Teatro - Metateatralidad - Pacto de lectura

Acerca de *Hamelin*

El flautista de Hamelin es un cuento tradicional alemán; *Hamelin* es un texto dramático de Mayorga y también es la adaptación y puesta en escena de esta obra del autor madrileño por parte de Leonardo en Goloboff.

En el programa de mano que se les entrega a los espectadores de la puesta en escena de *Hamelin* en Tucumán dirigida por Leonardo Goloboff ya aparece referida la versión que aún se cuenta en “Hamelin, ciudad muy próxima a Hannover, Alemania” sobre el *Flautista de Hamelin*. En resumen, cuenta la historia de un flautista que por medio de su melodía salva a una ciudad de una invasión de ratas; sin embargo, al no ser retribuido como lo habían pactado, el músico decide vengarse llevándose a los niños del pueblo nuevamente a través de su melodía.

Hamelin (2005) del autor madrileño Juan Mayorga cuenta la historia de la investigación que lleva a cabo el juez Montero acerca de un supuesto caso de abuso de un menor por parte de un adulto. La mirada pesquisidora se dirige primero a un posible pederasta cercano a la familia, pero también a la propia familia del niño como cómplice de ese abuso. Pero esa no es la única familia cuestionada porque la obra también trata sobre la familia del juez, conformada por su esposa y su hijo (quien nunca aparece en escena); un hijo “problemático” con el que Montero no se puede comunicar. Entre estas dos historias, inscribiendo una insoslayable impronta metateatral, el personaje del **acotador**, interpela al público constantemente conectando la ficción que se desarrolla en el escenario con el circuito de la recepción, el otro lado de la sala.

Por *Hamelin*, publicada por la editorial Ñaque en 2005 y reeditada en 2007, Mayorga recibió los premios Quijote de la asociación Colegial de escritores al mejor autor (2005), Max al mejor autor (2006), Ercilla (2006), y Telón Chivas (2006). La obra ha sido puesta en escena en distintas partes del mundo: España, Argentina, Chile, México y Canadá, por citar algunas. También ha sido traducida al inglés, portugués, italiano, y rumano. Estos datos,



aparentemente sólo informativos, nos hablan del posicionamiento de Juan Mayorga como uno de los dramaturgos más importantes de la escena (española) actual.

Hamelin fue puesta en escena en Tucumán, durante la temporada 2011 (de junio a septiembre) en la sala del bar cultural El árbol de Galeano y estuvo a cargo del Equipo Teatral Dominó, bajo la dirección de Leonardo Goloboff. En el elenco se destacan las figuras de Juan Tríbulo en el rol de Montero y Pablo Delgado como el acotador. Estos actores, de reconocida trayectoria en el medio, ya habían compartido con Goloboff la experiencia de montar una obra de Juan Mayorga, ya que también encarnaron los roles principales en la puesta de *El chico de la última fila* en 2007 y 2008. Completan el equipo Rodrigo Herrera, Javier Lazarte, Huerto Rojas Paz, Mario Ramirez, Belén Mercado y la asistente de dirección, María José Stefani.

El detalle de este *Hamelin una obra (dolorosamente) adulta*: es que el grupo todo, desde la información paratextual (programa de mano y pantalla al final de la puesta) manifiesta: “Parafraseando a Antoine de Saint-Exupéry, dedicamos este trabajo al niño que fuimos... y que aún vive en nosotros”

El juego de la ficción, ficciones en juego

Partimos de la idea de que “la ficción no es lo contrario a lo real, sino precisamente la imagen que de lo real puede constituirse” (Gómez Redondo, 1994). *Hamelin*, en este sentido, plantea un juego de ficciones que resulta complejo de esclarecer, aunque sensible de generar un alto impacto en el receptor. La obra presenta la ficción en la misma construcción dramática. Es “la ficción de la ficción”.

Es preciso aclarar que abordaremos sólo algunos rasgos de la ficción que aparece en la obra, porque su análisis total excede, en gran medida, los límites de este trabajo.

Para entender este juego de cajas chinas, es necesario recurrir a una cita del texto dramático, que nos permitirá desentrañar los mecanismos ficcionales que operan en el texto.

Acotador: (...) Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo se enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia”, dice “unidad familiar”. No dice “Josemaría”, dice “paciente”. (*Hamelin*, Cuadro trece)

Este fragmento de la obra, metatextual, resume su complejidad ficcional. Expresa un abordaje de la palabra que habla de sí misma como una invención, pero que, al mismo tiempo, pretende develar la realidad misma. La enfermedad del lenguaje alude a las formas distorsionadas con las que nos manejamos los sujetos en la vida cotidiana. Un claro ejemplo de esto, es cuando en *Hamelin*, Raquel, la psicopedagoga, le dice a Montero que “el paciente”, para volver a ver a su madre, necesitará de un tiempo, determinado por él mismo, “para reconstruir su proyecto de vida” (*Hamelin*, Cuadro trece). Es la palabra “proyecto” la que genera la respuesta del acotador denunciando el retorcimiento de las palabras, y, en este caso particular, la pretensión de que un niño de diez años pueda pensar y, aún más, reconstruir un proyecto de vida.

De esta manera, queda evidenciada la importancia de la palabra en la escena como primer mecanismo generador de ficción, convirtiéndose en tema junto a la constante de la figura del adulto que seduce a los niños presente en las tres obras mencionadas (*Hamelin*-Cuento, *Hamelin*-texto dramático, *Hamelin*-texto espectacular tucumano). En este sentido, coincidimos con las palabras del Director de la puesta de nuestra provincia quien explica que trabaja “con escasos apoyos físicos despojando la escena al máximo para que el ocupante principal sea el tema”.



Mayorga y Goloboff crean ficciones para develar realidades complejas. Así, la ficción deviene en imagen de lo real, que, en términos de Gómez Redondo (1994):

equivale a la imagen de la realidad que un tiempo histórico determinado precisa acuñar para definir los ideales que entonces existen, o comprender las razones contrarias, es decir, asimilar los planteamientos de una decadencia moral y atisbar los principios que deben ser modificados.

Por eso, decimos que autor y director nos enfrentan a una conmovedora realidad que incomoda, de la que muy pocos se atreven a hablar y otros prefieren callar: la pedofilia. Un adulto, Pablo Rivas, finge seguir los preceptos morales de la Iglesia Católica, pero, subrepticamente, se aprovecha de la necesidad y de la inocencia de los niños marginales, entre ellos, José María, el niño, y su hermano, Gonzalo. Además, se abordan otras formas de violencia como la incomunicación y la indiferencia reflejadas en la figura del Fiscal Montero quien no puede hablar con su propio hijo, al mismo tiempo que intenta salvar a otro niño.

Insistimos en que *Hamelin* es un espejo en el que se despliega lo real en tanto que Mayorga toma el tema de la pedofilia de la noticia de un diario, siendo éste el pretexto no ficcional. Goloboff también se vale de noticias periodísticas similares para anclar la puesta en nuestra provincia. Lo especular de la representación se manifiesta en un recuerdo de Montero cuando mira la ciudad: “Montero- Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas”.

La ciudad que mira Montero junto a los periodistas la noche en la que él los convoca es la ciudad dividida: la que duerme y la que libera a las ratas. En la puesta de Goloboff la gran ventana de la que habla el texto da hacia la platea involucrándola y situándola en el lugar de la ciudad o “las ciudades”. De este modo, la escena no es simplemente una representación de lo real, sino que devuelve, en su reflejo, la denuncia de lo que oculta la luz del día y la sensación de que Pablo Rivas, realmente, puede ser un espectador más.

La intencionalidad de Mayorga es, según sus propias palabras, hacer del arte “una tarea moral” que consiste en “mostrar la violencia allí donde se da” (Brizuela, 2011). De hecho, esto es explicitado en el texto dramático en la voz de Montero: “Yo no estoy buscando una buena historia. Yo busco la verdad. Más: el origen del mal, eso es lo que yo busco”.

Muy ligado al concepto de ficción, ingresa el de metateatralidad, en tanto en palabras de W. Iser (2004): “las ficciones literarias [...] descubren su ficcionalización [...] contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino “discurso espectacularizado”.

Así, en *Hamelin*, la incorporación del **acotador** como personaje, es la primera clave para entender cómo se tramita la impronta metateatral tanto en la obra (texto dramático) como en la puesta (texto espectacular).

La figura del “acotador” tiene a su cargo hacer explícitas en sus parlamentos, las acotaciones escénicas que informan sobre el decorado, el vestuario, los movimientos y gestos de los personajes, las inflexiones de la voz, etc. Este texto “secundario” forma parte del texto dramático y, en la puesta en escena, suele estar ausente en tanto se diluye como texto lingüístico para ingresar en el escenario con una naturaleza sémica diferente a la de la palabra, al cobrar la materialidad de signos no-verbales muy sugerentes.

En *Hamelin*, estas intervenciones encarnadas en el personaje del **acotador**, forman parte de la obra misma y su valor excede al meramente informativo o instructivo de una



acotación escénica ya que el acotador interpela al espectador, es el nexo que borra la frontera entre la escena y el público, es el responsable más evidente de la ruptura de la cuarta pared.

Así, el acotador dirá cosas como:

Acotador: *Se abre el telón. "Hamelin", cuadro uno. o Acotador: Abre la caja. Los periodistas vacilan. La caja contiene diapositivas. Uno de los periodistas toma una, la mira al trasluz. Después los demás.* (Hamelin, Cuadro uno)

Pero también, como hemos señalado, dice mucho más que eso. Por ejemplo:

Acotador: *[...] De reojo, Montero observa a Paco y a Feli. Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Quizás usted, espectador, se haya sentido así alguna vez. De usted depende crear esa sensación. "Hamelin" es una obra con iluminación sencilla, prácticamente sin escenografía, sin vestuario teatral. Una obra en la que las luces, la escenografía y el vestuario los completa usted, el espectador. [...]* (Hamelin, Cuadro cinco)

Hamelin habla de *Hamelin*, el teatro habla del teatro. Es momento entonces de definir el concepto de **metateatralidad**. El teatro se "autorrepresenta" en tanto habla de sí mismo y, en palabras de Pavis (2005) *no es necesario - a diferencia del teatro en el teatro - que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera*. En el caso de Mayorga, y para su obra *Hamelin*, se trata de una metateatralidad estructural¹ puesto que el autor tematiza en el interior de la trama y en la composición misma de la obra su postura acerca del lenguaje dramático y acerca de su propia producción. Veamos algunos ejemplos más en boca del acotador:

Acotador: *"Hamelin" cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada "Hamelin" el papel de Josemaría es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacerse el niño.* (Hamelin, Cuadro siete)

Y más adelante:

Acotador: *"Hamelin", nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: "Han transcurrido diez días". O decir: "La tarjeta lleva una hora sobre la mesa". En teatro, el tiempo lo crea el espectador. Solamente si el espectador acepta, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono. [...]* (Hamelin, Cuadro nueve)

Como vemos, y tal como señala Pavis (2005) al hablar de las prácticas metateatrales en el teatro contemporáneo, la obra no se conforma con contarnos una historia, refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando esa reflexión/reflejo en la representación. Con esto obliga a los asistentes a la puesta a no perder de vista el carácter ficcional de lo que están

¹En relación a la obra de Juan Mayorga, la Dra. Mabel Brizuela (2011) distingue tres tipos de metateatralidad como recurso constante en la producción del madrileño. Una es la "metateatralidad general", a la manera del teatro dentro del teatro, la segunda corresponde a una "metateatralidad discursiva" o intertextual, en donde los personajes aluden en sus réplicas a autores, textos o teorías dramáticas. Y la última es la "metateatralidad estructural" a la que nos referimos en el cuerpo de este trabajo.



presenciando, esto es teatro y no deben olvidarlo. Este es el pacto de lectura que proponen Mayorga y Goloboff: la ficción es necesaria porque *sólo podemos presentarnos a nosotros mismos en el espejo de nuestras propias posibilidades* (Iser, 2004). El “pacto de ficción” es una relación pragmática que se establece entre el autor y el lector, entre el equipo responsable de la puesta y los espectadores.

Goloboff despeja el texto de una manera sutil, dejándolo al servicio de su público. Realiza, como él mismo lo expresa, una traslación de lenguaje, es decir, modifica aquellas expresiones del español peninsular que podrían sonar ajenas al oído del espectador tucumano, conservando siempre la unidad de sentido. Y también adapta: recorta para precisar, a favor del espectador y fiel al significado que le quiere otorgar a su puesta, el estilo elíptico y elegante que Mayorga imprime a sus textos.

Se hace evidente que tanto autor como director coinciden en la idea de que, mejor que cualquier otro medio de expresión, el teatro permite hablar de ciertas cosas: del abuso, de la perversión, de la responsabilidad ciudadana, del silencio social, en fin, de las formas de violencia que nos atraviesan a diario. No hay recurso mejor para desmontarlas, que “ponerlas en escena”, hacerlas visibles.

Texto y puesta nos interpelan, nos ponen en ese lugar perturbador desde el cual el teatro nos invita a hacernos preguntas, a poner en cuestión certezas, a revisar prejuicios. El juego se completa con nosotros, los receptores. Al decir de Mayorga (Brizuela, 2011):

[...] lo esencial sobre dramaturgia está expresado en la sección séptima de la Poética de Aristóteles que yo parafraseo así: la obra es más hermosa cuanto más compleja, siempre que esa complejidad no desborde al espectador. Esa compleja sencillez es lo que busco en mi teatro, partiendo de mi principal aliado: la imaginación del espectador.

Consideramos que la puesta de Goloboff parte de la misma premisa. Justamente, porque piensa en el público al que se dirige (quizás sería mejor hablar de “los públicos” que integran la numerosa y heterogénea masa de espectadores del teatro que se representa en Tucumán hoy), el director resume su proceso de trabajo en unas cuantas palabras clave: indagación, adecuación y “obediencia” creativa respecto del propósito autoral.

Tanto en el texto como en la puesta en escena resulta evidente que lo importante es el tema y que nada debe desviar la atención de él. Por esto mismo la escena es despojada y, en consecuencia, cada elemento presente gana en valor semántico.

Todo el elenco permanece en escena durante la totalidad de la puesta, de hecho, ya están en el escenario - que carece de telón - cuando los espectadores entran a la sala. Esto implica involucrar a la platea desde el comienzo; no existe el ritual convencional que sirve de preámbulo cuando se asiste al teatro. Ellos ya están allí, el público también. Las fronteras están desdibujadas desde el inicio. En la puesta tucumana el propio director, a la manera de un maestro de ceremonia, pide que se apaguen los celulares porque dará comienzo la obra, ese será el telón imaginario que se abre para invitar a los espectadores a entrar en la ficción.

El magro decorado consiste en un perchero con las prendas roídas que usarán en cada “cambio” de vestuario y algunas más; cubos de madera con figuras de ratas; algunos juegos/juguetes infantiles con colores q contrastan con el fondo gris y negro que domina el escenario. Estos resultan funcionales puesto que servirán para representar distintos objetos, como por ejemplo una caja de diapositivas. Hay una cortina blanca que baja para dar lugar a las escenas en la casa de Montero. Cabe señalar que, en una escenografía particularmente operativa, alternan permanentemente en escena los múltiples espacios donde se desarrolla la acción dramática. Como la oficina del fiscal Montero, su casa (como hemos dicho), la vivienda de la familia del niño, bares, las calles de la ciudad, el Hogar Escuela.

Todos los sonidos en escena se logran de forma vocal y manual. Sonidos, silencios y ruidos surgen a partir de las voces de los actores y de la percusión generada por ellos



usando los funcionales cubos de madera que también harán las veces de mesas, sillas, atril, y hasta una columna en la que se sitúa el acotador. Desde ese lugar elevado y, usando una especie de megáfono, genera uno de los momentos de mayor tensión de la obra al “denunciar” el uso distorsionado las palabras. La ambientación se completa con los sugerentes efectos de iluminación.

Una vez que culmina la obra (la escenificación del texto dramático), a manera de paratexto, baja delante del escenario una pantalla en la que van apareciendo cada uno de los integrantes del elenco más el autor, el director y la asistente de dirección en fotografías de cuando eran niños. Ese es el verdadero cierre de la puesta. Esto constituye una suerte de efecto circular que se conecta con el comienzo, ese telón imaginario, que se levanta con la palabra del Director y con los actores ya sobre el escenario, baja con la presencia de todo el equipo responsable de la obra.

Sin lugar a dudas, la impronta metateatral que Mayorga le imprime a su texto, es aquí ampliamente explotada, en tanto el conjunto del equipo teatral se escenifica en “segundo grado”, tal como propone Pavis (2005), indicando que:

De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autoreflexiva y lúdica: mezcla alegremente el enunciado (el texto que debe ser dicho, el espectáculo que debe ser montado) con la enunciación (la reflexión sobre el decir).

A manera de conclusión podemos decir que *Hamelin* es una obra (dolorosamente) adulta, tal y como lo expresa el subtítulo de su puesta en Tucumán, pues nos convoca a una reflexión sobre el mismo ser humano, pero más específicamente sobre un momento particular de la vida: la adultez. Nos enfrenta a ese adulto que, aturdido por las responsabilidades, olvida las verdaderas cosas importantes como los vínculos interpersonales o aquellos seres humanos más débiles a quienes deberíamos cuidar.

La obra de Mayorga y la puesta en escena de Goloboff, como decíamos ya en el inicio, nos invita a un juego profundamente teatral y humano. El director utiliza estrategias para conectar al espectador como miembro participante de la obra y logra, de este modo, que él mismo se interpele y se posicione con respecto a la temática. El despojo que propone en la escena y que deja al “descubierto” el tema, o mejor dicho, la imagen de lo real, permite que el receptor cree, interprete, agregue y, sobre todo, permite que su propia imaginación lo traicione, es decir, que lo trascienda y que confunda qué fue lo que vio realmente con qué fue lo que inventó en su propia mente; como esa lucha que se da entre lo onírico y lo real.

Bibliografía

- Brizuela, Mabel (ed.) (2011): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Argentina. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Gómez Redondo, Fernando (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. España. Editorial EDAF.
- Iser, Wolfgang (2004): “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”. En *Cyber Humanitas* N° 31 (invierno de 2004). http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID,%253D14079%2526SCID%253D14081%2526SID%253D499,00.html.
- Pavis, Patrice (2005): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Argentina. Paidós Comunicación.



Datos de las autoras

Valeria Mozzoni es Licenciada en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular del Doctorado en Letras (UNT – Argentina). Ha publicado: “*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana”, ILE – Universidad Nacional de Tucumán, 2004; además de artículos en actas y libros especializados. Es integrante del Proyecto: “Presencia hispánica en el espacio multicultural de Tucumán”. Aprobado por el CIUNT para el período 2008-2012. Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales. Ejerce la docencia en las cátedras de Literatura Española I e Introducción a los Estudios Literarios de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

María Laura Nuñez es Profesora en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular de la Maestría en Psicología Social (UNT-Argentina). Ha publicado artículos en actas y libros especializados. Es integrante del Proyecto: “Presencia hispánica en el espacio multicultural de Tucumán”. Aprobado por el CIUNT para el período 2008-2012. Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales. Ejerce la docencia en el Colegio Secundario “Tulio García Fernández”.