

El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga



Bernardo Antonio González
Wesleyan University

Hamelin en contexto

Diversas circunstancias relacionadas con su producción escénica señalan que con el estreno de *Hamelin* en el Teatro de la Abadía en mayo de 2005 estamos ante un fenómeno singularmente importante –*capital*, en todos los sentidos del término– para la historia reciente del teatro español. La obra de Juan Mayorga goza de un triunfo contundente tanto de crítica como de público. Se estrena en una pequeña sala de carácter semioficial que ha conseguido una gran notoriedad desde su fundación en 1995 y que, gracias a la reputación y visión de José Luis Gómez, fundador y director de la Abadía, y al éxito de su programación, se aproxima a las grandes salas nacionales en términos de los procesos consagratorios (formación de un canon teatral) y salvando las distancias de gestión y de financiación (González). Cabe recordar además que Mayorga llega a la Abadía habiendo pasado ya por el Centro Dramático Nacional con *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg* (*Camino del cielo*) en 1999 y 2004 respectivamente. Con todo, el que la compañía independiente “Animalario” decida encargarse del estreno de Mayorga en La Abadía justamente cuando la compañía como tal y sus componentes están accediendo a los centros más importantes de la producción nacional, en cine y en teatro –después del éxito de su *Ana* y *Alejandro*, parodia de la *estatalizada* boda de la hija del Presidente Aznar representada en un salón de bodas madrileño (26/XII/03 - 27/IV/04), “Animalario” prepara (desde 2005) su versión de *Marat Sade* (Peter Weiss) para el *estatal* Teatro María Guerrero (22/II/07-29/IV/07)¹ – constituye otro factor más en esta mezcla particular de lo público y lo privado, en esta pequeña historia de cómo el significado de una pieza se modifica a medida que esa pieza transita por el mapa cultu-

¹ Otros datos significativos son la colaboración de Blanca Portillo en la película “Volver” (2006), de Pedro Almodóvar, y en la superproducción “Alatriste” (2006), de Agustín Díaz Yanes.

ral de un país. La concesión de los Premios Max a *Hamelin* en 2006 –mejor espectáculo de teatro, mejor autor teatral en lengua castellana (Mayorga), mejor director (Andrés Lima) y mejor productor privado de artes escénicas (Animalario) representa una especie de coronación semioficial, el Premio Nacional de Teatro vendría un años después –ya que la sociedad artística que otorga los Max– la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación Autorgoza de importantes colaboraciones públicas a pesar de ser independiente.

Si la proximidad y el acceso a los centros y mecanismos dominantes de producción teatral nacional han influido de forma positiva en la carrera de Mayorga, esto constituye un indicio significativo de cierta imbricación de texto y contexto en la producción teatral de quien escribe y estrena para la comunidad (Madrid) de la que se nutre y que, de forma más o menos implícita, protagoniza a menudo sus obras. Tal es el caso en *Hamelin*, cuyo título anticipa el protagonismo del recinto urbano evocado por Mayorga como si de un sueño –de un mal sueño– se tratase. Esto se acentúa a comienzos de la primera escena, donde Montero aclara que se trata de la “bella ciudad” del cuento infantil que “se había llenado de ratas” mientras la gente dormía a pesar de que el juez no evoca nunca la figura del flautista, de manera directa o inmediata al menos, ni alude a las nefastas consecuencias de su música para los niños del Hamelin legendario. Como veremos, estas alusiones sugieren que la parábola del flautista se completa en el *argumento* que se desenvuelve a continuación, en el Hamelin que se inmediateza en la imagen de la ciudad *real* que Montero sí evoca, a partir de la primera escena además, donde él plantea una tan rara como inquietante conexión entre su ciudad y el crimen que él está a punto de investigar (una red de pederastas acusados de traficar con imágenes de pornografía infantil en el Internet), entre su ciudad y su propia pesquisa, entre *sí mismo* y *su comunidad*:

Todas las noches, antes de salir de este despacho, dirijo una última *mirada* a la ciudad. Desde aquí *se ve* toda la ciudad. A través de esta ventana he sido *testigo* de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas *deslumbrantes*. Joyas que nos *deslumbran*, que nos *ciegan*. Que nos impiden *ver* otra ciudad. Porque hay otra ciudad. (13; *énfasis mío*)²

² Aunque la primera frase de esta cita no aparece en la edición de *Hamelin*

Por ser Montero el “testigo” –nuestro “testigo” – su mirada se construye como un marco hermenéutico de primer orden en *Hamelin*, algo que arroja luz no sólo sobre ciertos postulados ideológicos de la obra sino sobre aquello que marca con mayor claridad el papel que el recinto urbano ejerce dentro de la semiótica personal de Mayorga: la proyección eidética de la ciudad que, virtualizada o (mejor dicho) *hamelinizada*, se acerca ligeramente, gracias a importantes insinuaciones, a la imagen de Madrid. Se trata de un centro político, de autoridad jurídica, con barrios pobres situados hacia el sur, un panorama desolador de deterioro urbanístico y social que se nos abre gracias a la mirada de un Montero noctámbulo. Los paseos solitarios convierten a este vástago del *flâneur* decimonónico en el indicio primordial de unas influencias benjaminianas que provienen de la formación de Mayorga como doctor en filosofía y estudioso del pensador alemán y que se vierten en su creación literaria (Mayorga, *Revolución*).

De ahí que la imagen de la ciudad que Montero proyecta sea *dialéctica*. Por un lado está la ciudad del “progreso,” con sus espacios dedicados al ocio (museos, estadios, auditorios) y sus joyas deslumbrantes: *fantasmagoría* que Benjamin trata en su *Passagen-Werk*, mediante los conceptos de “progreso” y “moda,” como indicadores materiales de la obsesión burguesa. Es decir, tales espacios y joyas se revelan como espejo de una modernidad falsa (Mayorga, *Revolución*, 55) cuando el filósofo ahonda en ellos para “retener la imagen de la historia” y así “desenterrar” la temporalidad *estática* que subyace bajo las ilusorias nociones de dinamismo asociadas con esa modernidad:

Benjamin attempted to construct a counter-discourse by unearthing buried markers that expose “progress” as the fetishization of modern temporality, which is an endless repetition of the “new” as the “always-the-same.” The rebus in which *this* temporality appears is fashion. (Buck-Morss 56)

La inmovilidad (“endless repetition”) ocultada, según Benjamin, por los oropeles de la modernidad “deslumbrante” se proyecta en *Hamelin* en la

publicada por Ñaque, está en el manuscrito inédito y se incluyó en la versión escénica.

imagen explícita de la “otra” ciudad estancada, “deslumbrante” también aunque de otra forma. Es ésta la *imago mundi* que emerge en la imaginación del juez-testigo, residente del centro urbano, cuando él penetra los barrios del sur, donde el ocio de *aquí* (del centro) se opone a la inercia (económica y social) de *allá* (del sur) de personas que no “progresan” ni saben lo que es “deslumbrarse.”

Ya que “deslumbrante” denota la admiración o confusión que determinadas realidades producen en nuestra imaginación por su magnitud o exceso, el término puede asociarse con el verbo *escandalizarse* y con concepciones de lo *escandaloso*, otro ladrillo más en la muralla que *une* las dos ciudades en lugar de separarlas –de ahí que la imagen urbana sea dialéctica– convirtiendo los museos, estadios y auditorios del centro, por un lado, y las ruinas del sur, por otro, en la cara y cruz de una imagen o idea unitaria. Para el caso, conviene destacar la manera en que el testigo Montero adquiere conciencia de las vivencias de allá y cómo esa toma de conciencia marca el momento y lugar en que los dos mundos se juntan, quedando así relativizados los valores éticos que los definen. Resulta notable por eso la cita de Paco y Feli en el despacho de Montero. La marginalidad que los padres de Josemari transmiten en sus gestos y lenguaje³ –ante la foto de la familia del juez, “otra familia” casi irreconocible para Feli, mujer que lleva seis hijos y el paro de su marido a cuestas; ante las desconcertantes preguntas de Montero acerca de Pablo Rivas, el “buen chico,” según Paco, que sólo ofrece “apoyo” a las familias pobres de la parroquia– convierten a estos individuos en los protagonistas del escandaloso (“deslumbrante”) drama de la vida del sur cuyo espectador-testigo principal es Montero: papel que el juez desempeña gracias fundamentalmente a sus incursiones nocturnas en las zonas marginales de la ciudad.

Los paseos de Montero enmarcan el fluir general de la investigación del juez –configuran su toma de conciencia– mientras que le convierten en el punto de focalización principal –por no decir único– para la proyección dialéctica de su metrópolis *hamelinizada*. En la imaginación de Montero la distancia entre el centro y el sur se acorta, figurativamente hablando. Sus pa-

³ Así lo captaron los actores de “Animalario” tal y como se puede apreciar en la grabación audiovisual de la función, disponible a través del Centro de Documentación Teatral (Madrid).

seos se intercalan, además, con escenas intermitentes de la vida pública y privada de un hombre que se obsesiona con el caso de Josemari hasta el extremo de desatender por completo a su propio hijo, Jaime, adolescente como Josemari y envuelto como él en su propia crisis social más acá de la frontera entre el centro y el sur. Esta crisis se manifiesta en prontos de violencia (con daños colaterales al matrimonio de Montero) que se agravan hasta que le expulsan a Jaime del colegio (al final sus padres ya no se hablan). La adolescencia se somete así a los mismos rigores de la dialéctica al ser la piedra de toque de la crisis familiar. La proyección escénica de esta dialéctica es el silencio. La incomunicación a la que los padres de Jaime llegan, que es culminante, y el silencio del adolescente doblemente incomunicado –su ausencia es la proyección escénica de su tendencia introvertida comentada por Raquel– son el eco, retóricamente hablando, de un silencio que es primordial en *Hamelin* y que une a dos adolescentes –Josemari, presente; Jaime, ausente– quienes, sin conocerse y colocados como están en las antípodas sociales, económicas y geográficas del mundo que habitan, comparten algo esencial: una relación con Montero. El territorio por el que el juez transita está circunscrito por estos dos jóvenes, en fin. Ellos constituyen los horizontes absolutos de su gestión y pensamiento. Definen el campo vacío o lingüísticamente deshabitado que el juez penetra y ocupa con su palabra.

Así se construye la correlación metonímica que es central en *Hamelin*: el espacio urbano se perfila *sup specie adolescentis*. Esta correlación entre urbe y adolescencia da un giro particular gracias a la confluencia de la acción dramática y la fábula del flautista anunciada, como dijimos, en la primera escena y concretada cuando Raquel insiste en que Montero le cuente su historia predilecta, la que su padre le contaba cuando el juez tenía la edad más o menos de Jaime y de Josemari:

[Montero] le cuenta el cuento [a Raquel] hasta el final. Luego hablan de otras cosas, pero *siempre vuelven a la historia de aquel flautista* que, para castigar a la ciudad, se llevó a los niños. Todavía hablan de él cuando salen a la calle. Montero la acompaña hasta un taxi. Él va a tomar otro, pero finalmente *decide caminar. No camina hacia su casa, sino hacia el sur*. Conforme se aleja del centro, *las calles se hacen más anchas y más largas*. Camina durante una hora, hasta llegar a una plaza cuadrada. Aunque nunca ha estado allí, Montero reconoce la plaza en la que Rivas se paraba con su coche. “¿Quiere alguien que lo lleve a misa?” Montero

callejea. Reconoce lugares o *cree reconocerlos*: la iglesia, el colegio de Josemari, la casa de Paco y Feli. No ve luz en las ventanas del segundo piso, pero cree adivinar a Feli detrás de una cortina. Es noche cerrada cuando Montero sale del barrio. Hace frío, pero aún elige caminar. No camina hacia su casa, sino hacia el juzgado. Telefonea a doce periodistas, convocándoles para dos horas después. (41; *énfasis mía*)

Interrumpido por esta intervención del “Acotador” (como veremos, el impulso metateatral es fundamental en Mayorga), el diálogo entre Montero y Raquel cede a un complicado fluir multidimensional –su paseo, el avance de las horas, sus cavilaciones, el hilo del monólogo– cuyos tonos oníricos aumentan a medida que las calles se ensanchan y el ambiente se vuelve casi irreconocible. Diferentes momentos y situaciones –el presente y el pasado, la realidad y la fantasía, la adultez y la adolescencia– se amalgaman en torno a (y dentro de) la prolífica imaginación del juez, en la que Pablo Rivas ronda ofreciendo “apoyo” a los niños del barrio (así diría Paco). En la lógica de un texto que fluye entre el monólogo y el diálogo, entre la narración y la representación escénica, entre la dimensión empírica y la onírica, la sustitución del “flautista” por Pablo Rivas resulta fácil de reconciliar. En la conciencia de Montero, el flautista y Rivas se proyectan como una sola obsesión gracias, en parte, al escamoteo escénico, que sería propio de un entremés cervantino y que se produce cuando el monólogo del Acotador cae como un telón sobre la recitación de la fábula: telón-pantalla, más bien, ya que en él se proyecta la experiencia urbana de Montero como un acto de memoria (el recuerdo de “aquel flautista” que es y no es Pablo Rivas) y de contemplación (de plazas, colegios, iglesias y casas del sur) a la vez, dentro de la marcha implacable del argumento hacia la confusión definitiva de la realidad urbana y los espectros de su imaginación obsesiva.

En la impronta mítica que surge en el marco de estos esquemas vemos otra huella más de Walter Benjamin. Mayorga tiende un puente clave en este sentido en su análisis de la “imagen de la historia” en Benjamin, al subrayar el dramaturgo la vinculación entre “la imagen dialéctica” –“la forma del verdadero conocimiento histórico” – y la *temporalidad mítica* que Benjamin concibe como intrínsecamente moderna. Como afirma Buck-Morss, Benjamin apoya su tesis en figuras míticas “reanimadas” por él –y, más tarde, por los grandes mitólogos del siglo XX (Joyce y Proust, Sartre, Camus y Beckett, inter alia) – como tipos sociales *modernos* cuyos castigos son refleja-

dos en la condición repetitiva de la existencia humana: “The essence of mythic occurrence –insiste Benjamin– is recurrence. In it is inscribed as a hidden figure the futility that stands written in the stars for several heroes of the underworld (Tantalus, Sisyphus, or the Danaides).” (Buck-Morss 103) Si tal noción de futilidad permite explicar el impulso obsesivo de Montero, por lo que *obsesivo* tiene de *reiterativo*, el concepto sirve como punto de referencia para ver en la experiencia del juez, en primer lugar, una especie de viaje iniciático anunciado en la primera escena, al repasar él, desde su ventana, la distancia entre la ciudad que ya conoce (la del centro) y la que le queda por conocer (la del sur). La suya será una incursión no sólo por las zonas marginales del sur, sino hacia la esencia oculta de su propio ser: hacia el adolescente que él lleva dentro y que se “desentierra” progresivamente en la imagen doble de Josemari-Jaime, es decir, en la imagen de una adolescencia “estática” (estancada, confinada). El flautista termina siendo su punto de enlace, siniestro por cierto para estos residentes de la ciudad adolescente que “se llena de ratas.” El anhelo de *progreso* que Montero siente, por otro lado, además de su anhelo de justicia, de pertenencia y de un cometido compartido, resulta ser para él una herencia del mesianismo marxista del siglo XIX. Como tal, Mayorga relaciona ese anhelo con la ciudad *mítica* por lo que esa ciudad tiene de abstracto, imaginable y sólo imaginable: “[ese anhelo] nace en el peligro. Por eso en él conviven el pánico y la fiesta. Es visible en una imagen tensionada entre el presente y el pasado. La imagen dialéctica es un *no lugar*. Como el desierto por el que el pueblo camina con una única certeza: Dios no está aquí” (*Revolución* 238; *énfasis mío*).

La paradójica noción de un “no lugar” ofrece sin duda una clave importante para la interpretación del espacio urbano en el teatro de Mayorga, cuyos personajes y ámbitos dramáticos tienden a ser anónimos o ilocalizables. En *La piel*, una Hermana Mayor y otra Menor protagonizan una historia familiar anónima. En *Animales nocturnos* la xenofobia se proyecta en una ciudad habitada por Hombres y Mujeres Altos y Bajos y en *Tres anillos* los Hombres 1 y 2 representan un cuento de ambiguas resonancias bíblicas. El de Mayorga es a veces un teatro de maniqués y estatuas (*El jardín quemado*), de zonas de lucha ambiguas (*Legión; El gordo y el flaco*), en el que se acentúa la dimensión alegórica de la acción dramática. En este sentido tienen especial interés las obras ambientadas en teatros (*Concierto fatal de la viuda de Kolakowsky*) o en bibliotecas (*BRGS*) u obras en las que el tema de la biblioteca se incorpora de forma estratégica (*Himmelweg; La biblioteca*

del diablo; Una carta de Sarajevo). El teatro y la biblioteca se privilegian en la obra de Mayorga por ser espacios propicios al monólogo, a la meditación y al ensimismamiento. Se aproximan por eso al paseo nocturno de Montero. Son zonas de ideas en un teatro de ideas.

Son espacios además que se relacionan con tendencias vanguardistas que han dejado eco en diferentes momentos de la producción teatral del dramaturgo: lo absurdo, el expresionismo o neoexpresionismo, el simbolismo (el impulso ya notado hacia la expresión alegórica o mítica) y, especialmente, la pos- o “sobremodernidad,” “productora” de espacios carentes de la “identidad relacional e histórica” atribuida por Augé (83) al “lugar antropológico.” Conviene puntualizar. En su condición de “nacionales” –¿qué nación?– el teatro representado en *Concierto fatal* y la biblioteca en *BRGS* recuerdan la tendencia a problematizar el tema de la memoria histórica nacional –socavándola– mediante nombres esotéricos –“Kolakowsky,” “Blumenberg,” “Bulgákov” o referencias a lugares remotos –como “Himmelweg,” por ejemplo– como si la experiencia de la nación en sí fuese algo lejano o aprehensible sólo en su dimensión mítica. Que el “traductor” que acompaña a “Blumemberg” se llame “Calderón” (*El traductor de Blumemberg*) quizá ofrezca una pista para relacionar todo esto con la decisión de Mayorga de iniciar su carrera literaria tratando de forma explícita el exilio republicano de 1939 (*Siete hombres buenos*), algo que repite en *La biblioteca del diablo* y en *El hombre de oro*, siempre en torno a la figura del hermano, a la sombra del cainismo. *La biblioteca del diablo* transcurre en Ávila y la protagoniza la mujer que mantuvo un diario entre 1936 y 1939, fechas en que desaparecieron sus hermanos. *El hombre de oro* presenta a tres hermanos cuyo diálogo está marcado por referencias a la Guerra Civil española. Estos y otros detalles parecidos nos tientan a conectar el deseo del General anónimo en *Legión* (quiere recuperar todo el territorio nacional –¿cuál? – palmo a palmo”) o el cementerio que es *El jardín quemado* (contiene las cenizas de recuerdos no explicitados) con una realidad histórica nacional determinada. Las conclusiones de Mijail Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin* son aleccionadoras en este sentido. Ante la presión de su mujer, quien le instiga a emigrar, él insiste en permanecer en la Unión Soviética dado que, según él, los lazos que unen al autor con su público son irrevocables. Así se plantean cuestiones que son fácilmente aplicables al ámbito de la historia española: la conexión entre el escritor y su comunidad; los procesos de consagración o de canonización; el tema de la literatura nacional y su relación con la memo-

ria colectiva. “La nación nos está mirando. No estamos solos” nos dice el General en *Legión*. “Nuestra patria es nuestro arte,” afirma uno de los hermanos en *El hombre de oro*. Allí radica el significado de los teatros y las bibliotecas en la obra de este autor, especialmente en su calidad de “nacionales.” Son nuestra memoria colectiva plasmada en un estilo propio, nacional. El espacio urbano en Mayorga comparte con la capital del país la condición de ser santo y seña –corazón, núcleo emblemático– de una nacionalidad.

Y aún así, sigue siendo una capital tan ambigua como es arbitrario el signo literario, algo que Mayorga afirma claramente en *El sueño de Ginebra*, un monólogo en el que la protagonista resulta ser una mujer que es y no es Jacqueline Kennedy. Se identifica como mujer del presidente, recuerda el nefasto viaje en el descapotable y lleva un traje color rosa manchado de sangre. Tararea la música de Camelot, reconocidísimo emblema del matrimonio Kennedy durante su estancia en la Casa Blanca. Sin embargo, es identificada no por su nombre sino por el drama interior que se proyecta a través de su monólogo. Resume con precisión además el modo de hacer teatro de Mayorga, por lo menos en cuanto a la correlación entre espacio y personaje se refiere:

De pequeñas, mi hermana y yo cerrábamos los ojos y jugábamos a que cada lugar podía ser cualquier lugar. Pero no es verdad: yo no estoy ahora junto al presidente, todos están mirando hacia mi lugar vacío.

Nunca dejarán de mirarlo: mi lugar vacío. (Mayorga, *El sueño de Ginebra*)

En el hermetismo de esta imagen, en fin, está la paradoja central: en la idea de un *vacío visible*. He aquí la cuerda que Mayorga tensa entre el signo y la idea, entre nuestro anhelo de certidumbre y la ambigüedad persistente. La ciudad de los parques, plazas y cafés en *Animales nocturnos*, el escenario nocturno del choque de culturas propiciado por el fenómeno de la inmigración, o la ciudad de los barrios del sur en *Hamelin*, donde halcones como Pablo Rivas parecen cazar a niños bajo el pretexto de un apoyo parroquial: todos son evocaciones y huecos que sugieren realidades mientras marcan ausencias y distancias. En la medida en que los espectadores los asocian con la realidad y dinámica de la (o una) capital del país, estos elementos recuerdan el teatro de vanguardias de los años 30: teatro que evoca la *idea* de una realidad (la Andalucía de Lorca, por ejemplo) y de situaciones (la infertili-

dad de Yerma, por ejemplo), sin concretarlas con exactitud. El mundo teatral de Mayorga –como el de Lorca– se abstrae: como un mundo de ideas y de tensiones, de realidades posibles y situaciones probables, de “vacíos visibles” dentro de la imaginación de quien “dirige una última mirada” a “toda la ciudad” antes de marcharse de su despacho.

Lo más importante en este sentido –lo más dramático, *sensu stricto*– es que la pederastia en sí se somete a la misma lógica. Insistimos: el drama de la pederastia en *Hamelin* existe principal –por no decir exclusivamente– en la imaginación de quienes sospechan, acusan e investigan. Así se expone al público, como un pretexto que se explota por razones que tienen que ver con la teatralidad en sí más que con ningún delito o crimen. He aquí la clave que nos aclara la relación que hay en *Hamelin* entre acción dramática, espacio escénico y subjetividad. Veamos ahora con detenimiento cómo funcionan estos esquemas dentro del argumento.

La pederastia en el banquillo: las fronteras del silencio

La cruzada de Montero contra Rivas gira sobre diálogos que, a medida que la acción se desenvuelve, esclarecen los objetivos fundamentales del juez, que son procurar una confesión al acusado y ganarse la complicidad de Raquel, la psicóloga que trabaja con Josemari. Mayorga evoca así una tradición que se remonta hasta la tragedia ática, cuando la retórica forense del día se plantea como modelo para el diálogo dramático, mientras que infunde en sus espectadores la sensación de que somos miembros de un jurado en la sala de un tribunal. Esto lo insinúa especialmente el Acotador en sus numerosos apartes, cuando rompe la ilusión dramática dirigiéndose al público para orientarnos sobre asuntos de la producción (del juicio). En la práctica, el Acotador apela al criterio de los espectadores constituidos en jurado con toda la autoridad del director de escena, Andrés Lima, también intérprete de este papel quien, por ser quien es, está a caballo entre la realidad y la ficción, entre Madrid y Montero, entre el texto y su contexto.

En el marco de tales efectos jurídicos y del correspondiente acercamiento de la platea y el escenario, Mayorga nos incita a sopesar, en términos *reales*, las pruebas que Montero expone en su primer careo con el acusado: “fotos artísticas” (20), un correo electrónico firmado por Rivas, con el seudónimo “Unicornio,” que cuando Montero se lo lee en voz alta incomoda visiblemente a su autor. Así lo interpretan por lo menos Javier Gutiérrez (Montero)

y Guillermo Toledo (Rivas) en el montaje de “Animalario.” (El correo versa sobre el “momento sublime” transcurrido con “mi ángel,” [21].) A esto hay que añadir las declaraciones de Josemari –“me gusta [cuando Rivas me hace fotos]” (33); “[Mi padre] no sabe lo que quiere Pablo. Si lo supiese, no me dejaría ir con él” (66) – las 30 mil pesetas que Rivas les da a los padres del chaval –“nadie da nada por nada” afirma Gonzalo en su interrogatorio (61) – y la reacción de Rivas al concluir su primer encuentro con Montero: “Un solo favor le pido, señor juez: que mi madre no se entere. Díganle que estoy aquí por cualquier otra cosa” (25). Si el argumento se construye para tentarnos a creer a Montero y a condenar a Rivas, esa tentación será alentada en un principio por la fe absoluta de la psicóloga en el método científico, una fe que termina estrellándose contra la admisión de Montero –irónica, por cierto– de que, a falta de pruebas, todo esto al final no sea más que un “cuento,” por coherente y creíble que sea:

Montero: Sólo tengo el testimonio de un niño. Los demás han negado. Unos dicen que nunca han estado en ese chalet. Otros, que nunca vieron nada raro. Sólo tengo un niño, y los médicos no encontraron rastros del abuso. Claro, que eso no significa nada. Pero a veces me pregunto: ¿y si todo fuese un cuento? ¿Y si el niño se lo hubiese inventado todo?

Raquel: Sí, claro, los niños inventan. Los niños tienen amigos imaginarios, y enemigos que sólo existen en su fantasía. Pero hay criterios para determinar la coherencia de un testimonio. Para distinguir cuándo es verdad y cuándo es un cuento, como usted dice. Los profesionales llamamos a eso “evaluación de la credibilidad del relato.”

Acotador: Silencio. (39)

Como estamos viendo, la “coherencia” y “credibilidad” del “relato” se nutre en *Hamelin* del antagonismo nuclear –el de Montero y Rivas– y de la promesa de complicidad entre Montero y Raquel que gana importancia a medida que la relación entre el juez y la psicóloga va siendo una cantera de nuevas tensiones irresueltas. El giro definitivo en este sentido se produce tan repentina como misteriosamente en la declaración de desconfianza que Raquel le espeta a la cara en la última escena, cuando Montero insiste en que ella le deje solo con Josemari: “No sé qué estás buscando, pero a mí no puedes engañarme” (79). Cae un silencio absoluto sobre las intenciones más

íntimas del juez tan pronto como esas intenciones se cuestionan, silencio que el misterioso abrazo final deja intacto:

Acotador: Montero pone su mano sobre la cabeza de Josemari, la acaricia.

Apoya la cabeza del niño sobre su pecho. Montero siente que el corazón late muy deprisa.

Montero: Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin...

Acotador: Telón. (79-80)

El tal vez siniestro abrazo reafirma, en conclusión, el triunfo definitivo de la ambigüedad radical de la historia por encima de cualquier cuento coherente o verdad absoluta y por encima de cualquier postura ética determinante ante el espinoso tema de la pederastia, algo que “Animalario” transmitió con claridad en su interpretación escénica. En diferentes funciones, Alberto San Juan (Josemari) varió su reacción gestual a las caricias del juez con miradas que en algunas funciones sugirieron autocomplacencia, en otras enfado o, como puede apreciarse en la grabación del Centro de Documentación Teatral, incertidumbre, desasosiego o tal vez angustia. El actor condensó así en su mirada final la fuerza de una ambigüedad que se proyecta en la imagen del espacio urbano, que avanza por la obra al hilo de la pesquisa del juez y que estalla en la acusación explícita de Montero, que tarda en producirse: [Montero (a Rivas)] “¿No le gustan los niños?” (47)

Todo el entramado jurídico evocado hasta aquí se condensa en torno a esta pregunta concisa y escueta, en este momento cuyo dramatismo se acentúa gracias precisamente a lo que está en juego: la “coherencia” del “relato,” no sólo el del juez sino el de la obra en sí ya que la “coherencia” de obras como *Hamelin* deriva de cómo su autor resuelve tales coyunturas de transición y tensión –algo parecido a lo que ocurre con la peripecia clásica, ya que el argumento en la tragedia gira sobre ella– y de cómo los espectadores las juzgan, perciben y sienten. El distanciamiento psicológico o alienación brechtiana tiene por eso un peso especial en tales coyunturas. Las intervenciones del Acotador son el estímulo más obvio para dicho distanciamiento aunque el mismo efecto se apoya en varios aspectos del estilo de este dramaturgo, quien suele rehusar sentimentalidades y subvertir de forma deliberada nuestra apetencia de patetismo que tales momentos posibilitan. Me refiero a los frecuentes cambios de lugar y el mayor número de personajes, todo lo que denota la preferencia de Mayorga por un argumento bastante más com-

plicado –piénsese por ejemplo en el desdoblamiento de la acción entre la vida profesional y privada de Montero– y por un ritmo bastante más dinámico que el que se asocia con el realismo psicológico. Son factores que pueden relacionarse además con la atención de Mayorga hacia la teatralidad en sí como fenómeno dramático, no sólo mediante las intervenciones del Acotador sino en el estratégico momento de su autodefensa cuando Rivas, cual acotador, escudriña la actuación del juez acusador:

Rivas: Ya le he dicho que no son pagos. Ya le he dicho...

Acotador: Silencio.

Rivas: *¿Fue así con Josemari? ¿Le repitió la pregunta hasta que él contestó lo que usted quería que contestase?*

Montero: *¿Me está interrogando?*

Rivas: *¿Es ése su método? Pregunta cien veces lo mismo, mil veces, las que haga falta hasta obtener la respuesta que quiere oír. Supongo que con un crío será bastante fácil, sobre todo si está asustado. A un crío asustado bastará con hacerle diez veces la misma pregunta (45; énfasis mío).*

Para el drama de la pederastia en el contexto histórico actual y en este momento preciso de la acción, son profundas las implicaciones de esta mezcla de impulso metateatral y retórica forense. Si ese drama se desenvuelve exclusivamente en la mente de Montero, como Mayorga nos señala, es porque el dramaturgo lo supedita “creíble” y “coherentemente” a otro que tiene más que ver con los mecanismos y estrategias del poder –vigilancia, dominio y control– o con los “métodos” de gestión o de interpretación, como diría Rivas, que definen la dinámica social y política del mundo de hoy. Mayorga se sirve por eso de la fuerza metafórica de la teatralidad para demostrarnos, sin tapujos, que estos mecanismos y estrategias son esencialmente lingüísticos.

En el ambiente representado en *Hamelin*, las cuestiones de autoridad se centran inevitablemente en la relación adulto-niño, algo que resalta con nitidez y dramatismo gracias no sólo al protagonismo del niño dentro del entramado social sino al protagonismo del lenguaje en la esquematización de este Hamelin metropolitano. Como ya hemos señalado, los silencios de Josemari forman una especie de vacío que no sólo Montero sino Raquel también invade con las palabras manejadas por ellos conforme a sus propios intereses. El idioma se convierte así en algo como una red en la que el niño

queda envuelto, tapado incluso. El Acotador nos lo explica así, glosando los términos empleados por la tenaz defensora de las instituciones públicas (Raquel):

Montero: Es él [Josemari] quien [solicita ver a su padre]. ¿Qué plazo te parecería razonable?

Raquel: El tiempo que el paciente necesite para reconstruir su proyecto de vida.

Acotador: “Proyecto.” Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto.” La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: “Escuela Hogar,” “Dirección General de Protección de la Infancia,” “Derechos Humanos.” Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia,” dice “unidad familiar.” No dice “Josemari,” dice “paciente.” Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar. (57-58)

Emergen así tarde en la obra consideraciones que hasta aquí sólo podemos inferir gracias a la dinámica social: el silencio de Josemari y las dificultades que los habitantes del sur (los padres de Josemari) experimentan en presencia de los “profesionales,” como diría Raquel, que habitan el centro geográfico y neurológico de la ciudad. Así quedan temáticamente entrelazadas las relaciones de poder y las estrategias lingüísticas. Los unos, se sobreentiende, defienden su individualidad –y con ella, su autonomía o autoridad *local*– en un ámbito en el que las personas son *identificables* (“Josemari”). Los otros se apoderan del idioma como instrumento de vigilancia y control institucional sobre la vida de los que difícilmente tienen acceso al centro, a la palabra oficial o (figurativamente hablando) *capital*, y que desde allí son percibidos como *clasificables* (“pacientes”). El que Montero se oponga a la petición de Paco de ver a su hijo en la penúltima escena, apropiando los términos empleados antes por la psicóloga no sólo sella una complicidad nutrida por una capitalidad compartida.

[Montero a Paco] Haga una nueva solicitud. Pero no puedo prometerle nada. Tenemos que estar seguros de que los improbables beneficios no

sean mayores que los posibles daños. En la fase del proceso en que nos hallamos, ese encuentro podría perjudicar a Josemari. Y es en él, en Josemari, en quien tenemos que pensar. En su *proyecto de vida*. (75; *énfasis mío*)

Sugiere, como el lenguaje que Montero y Raquel comparten sugiere, que esa capitalidad es, en el fondo, una condición congénita entre los que conviven en el centro, un virus –por “enfermo”– del que apenas son (somos) conscientes.

Capitalidad, globalidad

La decisión de Andrés Lima de incorporar en su producción la canción de Michael Jackson “Wanna Be Startin –Somethin–” (1982), con el reparto entero imitando los movimientos de su célebre “moonwalk” (interludio entre los cuadros 1 y 2), es un guiño crucial al marco histórico –jurídico e institucional– que pesa sobre la puesta en escena de *Hamelin* y que “Animalario” nos invita así, en su lectura escénica, a considerar en conclusión, en relación a las nociones de capitalidad, autoridad e idioma ya planteadas. En agosto de 1993 la prensa empieza a informar acerca de las investigaciones policiales y los posibles cargos contra el cantante, tema que en enero de 1994 Jackson resuelve fuera del tribunal. En diciembre de 2003 los cargos sí se materializan con un juicio que, según el *New York Times*, promete ser el “más espectacular” en años⁴ y que se resuelve a favor del acusado en junio de 2004. La curiosidad del público fue estimulada y nutrida al parecer por una prensa que aprovechó al máximo lo que el acontecimiento tenía de deslumbrante: la comparecencia en desfile de estrellas del mundo del cine y de la música, el casamiento de Jackson con la hija de Elvis Presley (abril de 1994) y el uso que Jackson hizo de importantes programas de la televisión para defenderse ante el público. Que el *New York Times* (Mydans) haya decidido informar sobre la “morbosa especulación de la prensa” nos parece, cuando

⁴ “Michael Jackson was booked on charges of child molesting, beginning what promises to be one of the biggest legal *spectacles* in years” (Broder; *énfasis mío*).

menos, irónico.⁵

Mientras seguía el *espectáculo Jackson* en California sus brillos empezaron a reflejarse en el escenario de la jurisprudencia internacional. El mismo año en que concluye el primer “caso Jackson” –1994– se aprueba en el estado de New Jersey la primera “ley Megan” que exige que las autoridades identifiquen públicamente el domicilio de personas con antecedentes en delitos sexuales (“sex offenders”). La ley se incluye en el código penal nacional dos años después. En agosto de 1996 se celebra en Estocolmo un congreso dedicado al turismo sexual y abuso de menores, acontecimiento que fomenta el debate público en la prensa española sobre la conveniencia de reformar el código penal nacional. Tal reforma se efectúa en 1999, cuando los artículos tocantes al “acoso sexual” y a la “corrupción de menores” se incluyen en el primer capítulo –“De las agresiones sexuales”– del título VIII –“Delitos contra la libertad e indemnidad sexuales” – del código de 1995 (“Ley Orgánica”). Esto ocurre, cabe recordar, cuando la atención hacia las redes de pederastas se acrecienta en la prensa nacional.

Mientras *Hamelin* sigue en escena y a raíz del juicio Jackson, desde el *New York Times* (Glater) empiezan a cuestionarse las conexiones entre el mundo del espectáculo y el sistema penal, entre la celebridad y la justicia.⁶ El artículo apunta en síntesis a una problemática que tiene un peso contextual indiscutible para esta pieza y que Montero invoca cada vez que cita a los periodistas recordándoles que “esto no es una rueda de prensa” (13, 41). La acción dramática se convierte así en algo como la pipa de Magritte o, sin ir más lejos, como la mujer de *Un sueño de Ginebra* y los demás personajes de Juan Mayorga quienes se revelan por lo que no son: una imagen invisible, el perfil de una ausencia, una representación sin más. Al final, dada la falta de postura ética en *Hamelin* ante la inquietante cuestión de la pederastia –¿un guiño indirecto hacia la insistencia, entre sociólogos y antropólogos, en que “sexually appropriate behaviour is a socially constructed phenomenon”

⁵ “After more than a year of investigation, accompanied by lurid speculation in the press, prosecutors said today that they would not file child molestation charges against the pop superstar Michael Jackson” (Mydans).

⁶ “The acquittal of Michael Jackson on all counts against him has prompted a debate once again of what role celebrity plays in America's criminal justice system” (Glater).

(Kincaid 14), aun cuando se trata de relaciones entre adultos y niños?⁷ – la denuncia del idioma en *Hamelin*, por contundente, resalta aún más. La inclusión en la versión escénica de guiños al plano de lo global desplaza el tema de la autoridad hacia ese plano a la vez que subraya el papel de la globalización del mundo actual como una especie de cantera donde el lenguaje en cuestión –institucional, público, colectivo o, como hemos dicho, capital– y los correspondientes códigos de pensamiento y conducta se gestan. El lenguaje se escenifica en *Hamelin* estos términos, como un palimpsesto vivo, con todos los códigos acumulados de sistemas de vigilancia y estrategias de dominio y control que nos organizan, que nos definen como sociedad moderna *globalizada* y que nos encierra en un imperceptible juego de complicidades, también *globales* y muy a pesar nuestro. Su signo primordial en este sentido es, paradójicamente, el niño Josemari, quien se coloca en el centro de la escena –en el centro del universo ampliamente configurado por Mayorga y Raquel; en el centro de dichos sistemas, estrategias y complicidades– con toda la elocuencia de su silencio y con todos sus traumas imaginables, como una imagen viva de la (inter)textualidad de nuestro tiempo, como un inquietante recuerdo de lo que la globalización ha enterrado.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los “no lugares”: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Broder, John M. “Michael Jackson is Booked on Molesting Charges That He Calles Lies.” *New York Times*. 21 Nov. 2003.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA/London, England: The MIT P, 1991.
- Glater, Jonathan D. “Weighing Celebrity Justice: Blind or Biased?” *New York Times* 15 Jun. 2005.
- González, Bernardo Antonio. “Teatro y gestión pública: El Teatro de la Abadía de Madrid.” *Teatro y sociedad en la España actual*. Eds. Wilfried Floeck y Ma. Francisca Vilches de Frutos. Frankfurt/M: Vervuert, 2004. 31-50.

⁷ Los ensayos recogidos por Herdt, en *Ritualized Homosexuality*, ofrecen diferentes perspectivas sobre prácticas sexuales entre hombres y adolescentes consideradas “apropiadas” en Melanesia.

- Herdt, Gilbert H., ed. *Ritualized homosexuality in Melanesia*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1984.
- Kincaid, James. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham, N.C.: Duke U Pr, 1998.
- “Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal.” *Noticias jurídicas*. http://www.juridicas.com/base_datos/Penal/lo10-995.l2t8.html.
- Mayorga, Juan. *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 2003.
- *BRGS. Estreno* 28.2 (2000): 19.
- *Cartas de amor a Stalin. Primer Acto* 280 (1999): 65-88.
- *Concierto fatal de la viuda de Kolakowsky. Monólogos I*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1994. 99-113.
- *El gordo y el flaco* (ms. inédito).
- *El hombre de oro. Ventolera B Rotos*. Madrid: Teatro del Astillero, 1998. 61-72.
- *El jardín quemado. Escena* 43 (1998): 43-58.
- *El traductor de Blumemberg. Nuevo Teatro Español* 14. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993. 25-84.
- *El sueño de Ginebra. Panorámica del teatro español actual*. Eds. Candace Leonard y John P. Gabriele. Madrid: Fundamentos, 1996: 95-114.
- *Hamelin*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2005.
- *Himmelweg (Camino del cielo). Historias de las fotografías*. Madrid: Caja Madrid, 2002. 121-131.
- *La biblioteca del Diablo. La noticia del día*. Madrid: La Avispa, 2001. 127-135.
- *La piel. Art teatral* 17: 53-58.
- *Legión. Ventolera B Rotos*. Teatro del Astillero, Madrid 1998. 41-49.
- *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2003.
- *Siete hombres buenos* (ms. inédito).
- *Tres anillos* (ms. inédito).
- *Una carta de Sarajevo. Teatro para minutos*. Madrid: Ñaque, 2001: 39-45.
- Mydans, Seth. “No Charges for Now Against Michael Jackson.” *New York Times*. 22 Sept. 1994.