

A **ULAS**
DE
VERANO

Instituto
Superior de
Formación del
Profesorado

**UNA HISTORIA DE DOS
CIUDADES EN CLAVE TEATRAL:
JUAN MAYORGA EN MADRID
(*HAMELIN*)-JOHN PATRICK
SHANLEY EN NUEVA YORK
(*DOUBT*)**

**Bernardo Antonio
González Tognoni**

**50 AÑOS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO.
TEMÁTICAS Y AUTORES**



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

**UNA HISTORIA DE DOS CIUDADES EN CLAVE
TEATRAL: JUAN MAYORGA EN MADRID
(HAMELIN)-JOHN PATRICK SHANLEY
EN NUEVA YORK (DOUBT)**

Bernardo Antonio González Tognoni
Profesor de Literatura. Universidad de Wesleyan

El triunfo simultáneo en Madrid y en Nueva York de dos obras centradas en el tema de la pederastia constituye un paralelo de indiscutible relevancia para el teatro –por así llamarlo– *occidental*. Dejando al lado por el momento los valores literarios o temáticos que *Hamelin* y *Doubt* comparten, el paralelo en sí constituye un elemento digno de consideración, por las correlaciones que sugiere entre teatro y sociedad en el marco de nuestra coyuntura histórica actual. El paralelo nos incita a estudiar estos estrenos en relación a su contexto real, a tratarlos como un síntoma de una cierta intertextualidad, concepto adoptado por aquellos críticos que conciben al dramaturgo como una especie de transmisor de ideologías, de modos de entender y de representar que los diferentes miembros del equipo de producción (director, escenógrafo y actores, entre otros) *traducen* en espectáculo, con la autonomía y autoridad que a cada uno le corresponde. Por eso en lugar de limitarse al texto escrito, que en todo caso será siempre teatro en su estado virtual, nuestra atención recae sobre el “hecho teatral”, esa “producción de significados” que *se realiza* en un espacio y momento concretos, gracias a la colaboración del dramaturgo, equipo de producción y, por supuesto, espectadores ¹.

Sirva todo esto para subrayar, a modo de introducción, lo que consideramos fundamental en el caso de *Hamelin*, de Juan Mayorga, y *Doubt*, de John Patrick Shanley. Gracias a importantes coincidencias, son obras que pueden tomarse como dos manifestaciones de una sola teatralidad que ha penetrado los múltiples escenarios de la vida cotidiana de un mundo cada vez más *globalizado*. Y debido al *éxito* simultáneo de crítica y de público del que las dos obras han gozado, creemos que se trata aquí no de una teatralidad cualquiera sino de una de las más sugerentes del momento actual: de un au-

¹ ELAM, Keir. “Theatrical Communications: Codes, System and the Performance Text”, *Semiotics of Theatre and Drama*, cap. 3. Methuen. London and New York, 1980.

téntico “tema de nuestro tiempo” puesto en escena, en el centro de nuestra mirada colectiva.

Entre los factores circunstanciales que apoyan esta hipótesis cabría destacar por encima de todo una cierta *capitalidad* que podríamos atribuir a sendas producciones. No cabe duda que el significado generado por *Doubt* y *Hamelin* sería muy otro de haberse estrenado en ciudades no asociadas, como es el caso de Madrid y de Nueva York, con los centros del poder artístico, político y económico de cada país, o en espacios más bien marginados dentro de estas ciudades. El caso de *Doubt* quizá sea el más revelador en este sentido, ya que su traslado del “off-Broadway” Manhattan Theatre Club al Walter Kerr Theatre, en Broadway –el traslado se efectúa el 31 de marzo de 2005–, anticipa por pocos días la adjudicación del Premio Pulitzer a Shanley. Conviene puntualizar que con el Pulitzer se premia al *dramaturgo*, por su obra dramática en su vertiente literaria, aunque los protocolos permiten tomar en cuenta la producción escénica. Así ocurrió cuando *Doubt* seguía en el Manhattan Theatre Club, una sala que desde su nacimiento en 1970 ha presentado al público obras dramáticas y musicales prometedoras de autores noveles. El Walter Kerr, que se funda en cambio en el año 1921 (su nombre original es The Ritz Theater), se asocia hoy con obras maestras del repertorio actual y con dramaturgos ya consagrados, como August Wilson y Tony Kushner. Conviene recordar que en el año 2000 David Auburn, como Shanley cuatro años después, recibe el Pulitzer por una obra –*Proof*, con Mary-Louise Parker en el papel principal– poco antes de trasladarse esa producción del Manhattan Theatre Club al Walter Kerr. (*Proof* siguió allí otros dos años mientras se preparaba la versión cinematográfica –“La verdad oculta”, en español– protagonizada por Gwyneth Paltrow). Como en el caso de *Proof*, el traslado de *Doubt* a una de las salas más venerables de Broadway señala los complejos mecanismos de la consagración en sus diferentes dimensiones: económica y artística, individual y colectiva, escénica y social. Cabe recordar que antes de llegar al Walter Kerr, Shanley se conocía principalmente por un guión cinematográfico, el de “Moonstruck” (“Hechizo de luna”: Oscar al mejor guión, 1988), y por unas quince obras de teatro relegadas a temporadas cortas en salas pequeñas de Nueva York o de Los Ángeles. La concesión en junio de 2005 de varios Tony –a la obra en sí, al director, a la actriz principal y a la de reparto– además supone miel sobre hojuelas. Para el teatro en los Estados Unidos hoy, *Doubt* es, sin duda, una obra capital en todos los sentidos.

Diversas circunstancias relacionadas con la producción escénica de *Hamelin* sugieren un caso parecido en lo esencial al que acabamos de comentar. La obra de Mayorga goza de un triunfo contundente tanto de crítica como de público. Se estrena en Madrid en mayo de 2005 en el Teatro de la

Abadía que, aunque no es una sala *estatal*, hay que reconocer que Mayorga ya había pasado por el Centro Dramático Nacional con *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg (Camino del cielo)* en 1999 y 2004, respectivamente. En términos de los procesos consagratorios, La Abadía se aproxima además a lo que Broadway representa para el teatro norteamericano, salvando las distancias de gestión y de financiación. Aclarando: El Teatro de la Abadía es un teatro de gestión independiente con apoyos institucionales que representa cierto maridaje entre lo público y lo privado. Se inaugura en 1995 gracias a la iniciativa lanzada por José Luis Gómez en colaboración con la Comunidad de Madrid como una empresa semioficial, según el modelo del Teatre Lliure de Barcelona: gestión privada con apoyo institucional. Ofrecer, como el Lliure, un repertorio de teatro moderno y clásico, nacional y extranjero, en montajes articulados con esmero y bajo la influencia de las últimas tendencias y teorías del arte escénico. El que la compañía independiente “Animalario” se haya encargado del estreno de Mayorga en este pequeño templo a la elegancia y elocuencia teatral, justamente cuando la compañía como tal y sus componentes están accediendo a los centros más importantes de la producción artística nacional —en cine y en teatro— constituye otro factor más en esta mezcla particular de lo público y lo privado, en esta pequeña historia de los cambios de significados producidos cuando el arte transita. Al igual que el Pulitzer y los Tony en el caso de Shanley, los Premios Max concedidos a *Hamelin* en 2006 son una especie de desenlace: mejor espectáculo de teatro, mejor autor teatral en lengua castellana (Mayorga), mejor director (Andrés Lima) y mejor productor privado de artes escénicas (Animalario). Para ambos dramaturgos, la concesión de estos premios representa el triunfo culminante de su carrera, por lo menos hasta la fecha. Constituyen un reconocimiento contundente de la calidad de una obra en su producción escénica, reconocimiento concertado por sociedades intelectuales que son independientes aunque gozan de importantes colaboraciones públicas: en EE.UU., The American Theater Wing; en España, la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación Autor.

Con esto está claro que la proximidad y el acceso a las vías y los centros dominantes de producción teatral nacional han sido un factor importante en la carrera de los dos dramaturgos. Dado que nuestro propósito es tender puentes entre la producción escénica, *capital* en cada caso por las razones aducidas, y factores que las condicionan, pasemos a mirar la función de enlace, entre texto y contexto, que podría atribuirse a la capital urbana por la que estos dramaturgos se mueven.

Para el caso de Shanley, sus comentarios publicados en diferentes entrevistas y en el prólogo de *Doubt* son especialmente útiles. Como el autor afirma en sus acotaciones, el drama se sitúa en el año 1964, en un colegio ca-

Muller parece asustadizo desde el día en el que salió de la sacristía oliendo a vino— dan lugar al círculo creciente de desconfianzas, sospechas y acusaciones, círculo que termina envolviendo a todos en diálogos culminantes que recuerdan la tradición clásica. En el primero, que corresponde a la cita ya mencionada, la madre de Donald Muller contrapone a los argumentos de Aloysius los efectos de una marginación que la monja blande, paradójicamente, como prueba del delito: “*Supongo que tiene sentido*” —dice Aloysius a James— “[El niño] *está aislado. El corderito rezagado es la presa natural del lobo*”. En su enfrentamiento con Flynn (el día siguiente), el choque de autoridades llega a su momento culminante en la pregunta que Aloysius le espeta al padre: “*Tú sedujiste al niño*”. La monja le informa además que ha confirmado los antecedentes del padre llamando al colegio donde antes él enseñaba. La decisión culminante de Flynn de aceptar un traslado (el cuarto en cinco años) parecería confirmar esa versión inicialmente, al menos en la mente de Aloysius —“Su dimisión fue su confesión”— y a pesar de que la llamada resulta ser una mentira inventada por ella para conseguir los efectos deseados. La duda que Aloysius confiesa a Sister James en la última escena —Raquel diría que su “cuento” carece de coherencia— forma parte del panorama final de caídas en cadena: la marginación de Donald Muller se acentúa tras el abandono de Flynn; Sister James, a falta ya de un sentido de vocación, sufre de insomnio y se siente atosigada por una desconfianza radical que ella no logra comprender. Mientras tanto, está confirmado que los argumentos de Aloysius ejercieron una influencia parcial, por lo menos, sobre los espectadores en la producción de Broadway, convertidos en jurado. Terminada la función los actores salían al escenario para pedir la sentencia. El día en que asistí yo, el público se dividió en partes más o menos iguales entre quienes fallaban con el acusado, quienes en su contra y quienes dudaban.

En las dos obras la historia avanza hacia choques de voluntades semejantes, de resonancias jurídicas que en ambos casos culminan condensándose casualmente en la misma pregunta:

Aloysius a Flynn: “*Tú sedujiste al niño*”

Montero a Rivas: “*¿Te gustan los niños?*”

En *Doubt* el avance sigue el ritmo pausado de la mejor tradición teatral norteamericana: la del realismo psicológico de Edward Albee, John Steinbeck, Tennessee Williams y Eugene O’Neil, tradición que se revive, por ejemplo, en la autodefensa de Father Flynn ante los ataques de Aloysius:

¿Por favor! ¿No somos seres humanos? ¿No soy, como Ud., una persona de carne y hueso? ¿O es que sólo somos ideas y convicciones? No puedo contarte todo. ¿Comprendes? Hay cosas que no puedo decir. Aunque no entiendas la explicación, Hermana, recuerda que hay circunstancias que

trasciendan los horizontes de tu conocimiento. Aunque sientas certidumbre, es una emoción y no un hecho. Te lo ruego en el espíritu de la caridad. En beneficio de la labor de mi vida. Tienes que comportarte de manera responsable. Me pongo en tus manos.

En *Hamelin*, los frecuentes cambios de lugar, el mayor número de personajes y las complicaciones del argumento —piénsese por ejemplo en el desdoblamiento de la acción entre la vida profesional y privada de Montero— sugieren una preferencia por el ritmo dinámico y animado, lectura realizada por “Animalario” en su producción de la obra. Pero entre los diversos sellos del método personal de Mayorga, cabe destacar por encima de todo su llamada de atención a la teatralidad en sí como fenómeno estético, algo que se señala en las intervenciones del Acotador e incluso en la autodefensa de Rivas, en el momento culminante de la obra:

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 deseaba 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.

Si el drama de la pederastia se desenvuelve exclusivamente en la mente de Montero y de Aloysius, es porque los dos dramaturgos supeditan ese drama a otro, que tiene que ver con los mecanismos de vigilancia y control, las estrategias de dominio y poder que caracterizan la dinámica social del mundo en el que vivimos. Como nos señala Mayorga, estos mecanismos y estrategias son esencialmente lingüísticos.

Con tal de aclarar las bases de nuestra comparación, habría que recordar las frecuentes alusiones de Flynn a lo que la “jerarquía eclesiástica” permite y prohíbe, su insistencia en recordarle a Aloysius de la ley de “obediencia” que impera en el mundo que ellos habitan, indicio de la fina ironía que caracteriza la obra de Shanley. Pero en el ambiente recreado por estos autores cuestiones de autoridad terminan centrándose inevitablemente en la relación adulto-niño, algo que Mayorga demuestra con mayor nitidez y mayor dramatismo, no sólo por la presencia del niño en escena, sino por su atención al lenguaje, un auténtico velo manejado primero por la psicóloga y luego adoptado por Montero. El Acotador nos lo explica:

“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.

Lenguaje como el que describe el Acotador no descubre sino ahoga, oculta. Es un velo, como hemos dicho, que se asocia con el silencio de Josemari.

La decisión tomada por Andrés Lima de incorporar en su producción el éxito de Michael Jackson de 1982, “Wanna Be Startin ‘Somethin’”, es en primera instancia un guiño al contexto histórico que pesa sobre las historias escenificadas por Mayorga y por Shanley. Una breve mirada a ese contexto servirá para concluir. He aquí algunas fechas importantes. En agosto de 1993 la prensa empieza a informar acerca de investigaciones policiales y posibles cargos contra el cantante, tema que en enero de 1994 Jackson resolvió fuera del tribunal. En un segundo capítulo (diciembre de 2003) los cargos sí se materializan con un juicio que, según el *New York Times*, promete ser el “más espectacular” en años, juicio que se resuelve a favor del acusado en junio de 2004. La curiosidad del público fue estimulada y satisfecha tal vez por una prensa que aprovechó al máximo todo lo que el acontecimiento tenía de espectacular —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* (22 septiembre 1994) haya informado sobre la “morbosa especulación de la prensa” nos parece, cuando menos, irónico.

Mientras tanto, los brillos periodísticos del espectáculo “Jackson” en California se extendían al 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” (así denominada por una niña violada y asesinada) 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. Aunque no cuenta con la participación oficial de España, 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 artículos tocantes al “acoso sexual” y 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. Esto ocurre, cabe recordar, cuando la atención a redes de pederastas acrecienta en la prensa nacional.

Mientras las producciones de *Doubt* y *Hamelin* están en escena y a raíz del juicio Jackson, aparece en el *New York Times* (junio 2005) la noticia de un debate surgido en torno a las conexiones entre el mundo del espectáculo y el sistema penal, entre la celebridad y la justicia. El artículo apunta, en síntesis, a una problemática que tiene un peso contextual indiscutible para las dos obras en cuestión y que Montero invoca cada vez que cita a los periodistas recordándoles que “*esto no es una rueda de prensa*”. La acción dramática se convierte en algo como la pipa de Magritte. A pesar de su realismo fotográfico, el pintor nos recuerda que “*Ceci n’est pas une pipe*”. Se parece también a la mujer de *Un sueño de Ginebra* que es y no es Jacqueline Kennedy, y a los demás personajes de Juan Mayorga quienes se revelan por lo que no son: una imagen invisible, la marca de una idea. Al final, lo único concreto en la escena, en la vida, es el idioma que nos une y que palpita, lleno de su propio dramatismo. El idioma se proyecta como un palimpsesto vivo, con todos los códigos acumulados de sistemas de vigilancia y estrategias del poder, códigos y estrategias que nos organizan, que nos definen, en fin, como sociedad. Es esto lo que nos señala, con toda la elocuencia de su silencio, el niño Josemari. Mayorga lo coloca al centro de la escena como un signo de la textualidad de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

COE, Robert. "The Evolution of John Patrick Shanley", *American Theatre* 21:9. November 2004. Págs. 22-26, 97-99.

ELAM, Keir. "Theatrical Communications: Codes, System and the Performance Text". *Semiotics of Theatre and Drama*, cap. 3. Methuen. London and New York, 1980.

GLATER, Jonathan D. "Weighing Celebrity Justice: Blind or Biased?" *New York Times*, June 15, 2005.

MAYORGA RUANO, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamín*. Anthropos. Barcelona, 2003.