



ÉXITO, CONSUMO Y PRESIÓN: EL UNIVERSO
ACELERADO DE *ELDORADO* Y *EL FEO*, DE MARIUS VON
MAYENBURG

SUCCESS, CONSUMPTION, AND PRESSURE: THE
ACCELERATED UNIVERSE OF *ELDORADO* AND *THE UGLY
ONE*, BY MARIUS VON MAYENBURG

Marga del Hoyo Ventura

Universidad Internacional de La Rioja

marga.delhoyo@unir.net

<https://orcid.org/0000-0001-8917-4418>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.04
ISSN 2444-3948

Resumen: La aceleración de la Modernidad tardía plantea una manera novedosa de concebir el mundo, el ser humano y la experiencia vital. La dramaturgia actual, desarrollando las innovaciones literarias y narrativas de las décadas anteriores, muestra diversas estrategias para narrar este mundo acelerado y los seres de ficción que lo habitan. En este marco, se proponen en este artículo dos estudios de caso del autor alemán Marius Von Mayenburg: *Eldorado* y *El feo*. A través del análisis de ambos textos y apoyándonos en los sustratos sociológicos, filosóficos y estéticos que enmarcan el fenómeno de la aceleración, se estudiarán los procedimientos de este dramaturgo para sumergirnos en la velocidad del mundo que habitamos.

Palabras clave: aceleración, dramaturgia, Von Mayenburg, consumo, análisis.

Abstract: The acceleration of late Modernity introduces a novel way of conceiving the world, human beings, and life experience. Contemporary dramaturgy, building upon the literary and narrative innovations of previous decades, develops various strategies to narrate this accelerated world and the fictional beings that inhabit it. Within this framework, this article proposes two case studies of the German author Marius Von Mayenburg: *Eldorado* and *The Ugly One*. Through the analysis of both texts and drawing on the sociological, philosophical, and aesthetic foundations that frame the phenomenon of acceleration, we will examine the procedures employed by this playwright to immerse us in the speed of the world we inhabit.

Keywords: acceleration, dramaturgy, Von Mayenburg, consumption, analysis.

Sumario: 1. Introducción; 2. La rapidez del desarrollo; 3. La ausencia de nexos de relación en la sucesión; 4. Los cambios de niveles en la ficción; 5. Resultados. El mundo acelerado de Marius Von Mayenburg; 6. Conclusiones; 7. Obras citadas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARGA DEL HOYO, es doctora en filología, y tiene estudios en Arte Dramático. En la actualidad es la directora del Área de Arte de la facultad de Artes y Ciencias Sociales de UNIR, y desarrolla su labor docente en el Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro, así como en la comisión de Doctorado del Instituto del Teatro de Madrid (Universidad Complutense) donde colabora en la dirección de tesis doctorales. Como investigadora se ha especializado en dramaturgia contemporánea europea y española, en análisis dramático y dramaturgia del personaje.

I. INTRODUCCIÓN

Un complejo urbanístico que emerge de la destrucción como oportunidad única de desarrollo e inversión. Un cirujano estético que repite la misma intervención una y otra vez para lograr el rostro perfecto, idéntico e irresistible en todos sus pacientes. Un hombre forzado a perder su identidad a cambio de ser aceptado por el sistema. Otro atrapado en el imperativo económico empresarial. Dos mujeres mayores cómicamente obsesionadas con los hombres jóvenes. Ansia de elevación, de salvación. Y caída irremediable en las redes del sistema. Estos son algunos de los espacios y personajes que habitan las obras de Marius Von Mayenburg analizadas en este artículo. Acerquémonos a sus fábulas con más detenimiento.

Eldorado (2004) nos lleva a un mundo inmobiliario exitoso a partir de la construcción disparada sobre restos de ciudades anteriores. Despedido por falsificar una firma, Anton oculta el despido a su esposa, embarazada y en plena crisis personal tras asumir su falta de talento excepcional como pianista; a su vez, anima a su suegra y al joven amante de esta a invertir en activos inmobiliarios. La cancelación de la operación financiera y el suicidio de su anterior jefe, Aschenbrenner, llevan a Anton al colapso tras hundir económicamente a quienes invirtieron. Finalmente, Anton y su esposa Thekla claudican –y logran sobrevivir– a un mundo voraz donde la presión económica invade el interior de las familias y destruye las ansias de elevación espiritual; un mundo que destruye con bombas, quema y rompe para poder construir sobre las ruinas espacios al alcance de unos pocos.

En *Elfeo* (2007), la poca belleza de Lette hace peligrar su crecimiento profesional. Impelido por el ansia de ser atractivo, decide operarse y cambiar plenamente su rostro. Tras la operación, su belleza es irresistible para todos los que le rodean que, envidiosos de su éxito, deciden igualmente operarse llenando las calles de rostros idénticos al de Lette, de relaciones compulsivas y confusas como las mantenidas entre las Fannys los Karlmann y de seres, en fin, abocados a ser todos ellos el mismo: todos se llaman igual, todos tienen el mismo rostro. El triunfo de Lette, ya hermoso, conlleva éxito económico y crecen las ganancias a la vez que aumenta su capacidad de atracción. Abrumado por esta presión, Lette busca el vacío, pero la imagen en el espejo y la clonación continua le hacen claudicar y asumir la disolución de la identidad. La obra acaba

con Scheffler, cirujano y escultor del rostro de Lette, auto operándose frente al espejo.

Estos resúmenes nos permiten ubicar los conflictos y el universo que Von Mayenburg dibuja en estas obras¹, así como su visión crítica de nuestro mundo a través de la ironía. Acordes con el objetivo de este monográfico, ofrecemos en este artículo un acercamiento desde el concepto de aceleración y su reflejo en la dramaturgia actual, tal y como queda estudiado y detallado por Manuel García Martínez en *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (2023). El análisis que proponemos en estas páginas busca desentrañar en ambos textos las estrategias aceleradoras para detectar cómo se manejan y si, en efecto, podemos concluir que ambas obras son un ejemplo de lo que podemos denominar *aceleración dramática*; nos referimos con este concepto a las estrategias dramáticas destinadas a crear en el lector y en el espectador sensación de aceleración desde la construcción textual. Estas estrategias las podemos detectar en el manejo de la temporalidad dramática, en la predominancia de la fragmentación en la narración o en la configuración de los personajes, así como en el lenguaje -soliloquios, diálogos- de los personajes.

La aceleración dramática se encuadra en el mundo contemporáneo acelerado caracterizado por el triunfo del capitalismo financiero que busca la rentabilidad rápida de las inversiones y de cualquier acción en general, rentabilidad que mejorará la calidad de vida del ciudadano; la aceleración es oportunidad colectiva e individual: es ahorro de energía, focalización de las acciones que anima a centrarse en aquellas que generan beneficio, que conducen a la ganancia. En los textos que nos proponemos analizar, el imperativo económico y el ascenso profesional y social determinan la existencia de los personajes; la búsqueda de esa productividad—de los espacios, de las inversiones, del propio individuo—es el punto de partida de la acción. Como estudia Nicole Aubert (2003), la aceleración, que nos obliga a avanzar cada vez más deprisa, y la compresión, que multiplica el número de acciones que se realizan en un determinado lapso, suponen una presión constante sobre el individuo, que debe, además, vivir -y publicitar- cada vez más experiencias que le generen una permanente sensación de plenitud. Urgencia, instante, prisa. Y frente a todo esto, la necesidad de pausa. Como se desarrollará en este artículo a partir de las obras estudiadas, la estrategia dramática de la aceleración podemos detectarla en los siguientes rasgos:

yuxtaposición de escenas, desechando la construcción lógico-causal; predominio de lo dialógico sobre lo monológico, sintaxis no compleja y rapidez en el intercambio de réplicas; ausencia de nexos tanto fabulares como espacio-temporales, redundando en la continuidad de las escenas, y convivencia de diversos planos de realidad, dando cabida a lo onírico, lo irracional o sencillamente lo no real como correlato de lo referencial.

Marius Von Mayenburg (Munich, 1972) es uno de los dramaturgos alemanes más consolidado y uno de los ejemplos más importantes de lo que denominamos *escritura escénica*, tal y como queda esto definido por López Antuñano (2018). En estas escrituras, la sociedad contemporánea queda reflejada con todos sus lastres y mecanismos tóxicos sin propuesta de soluciones:

(...) frente al compromiso (...) las Nuevas Escrituras Escénicas no pretenden una transformación de la sociedad o de los comportamientos, como tampoco se proponen alcanzar compromisos políticos de los espectadores: el mundo se describe, sin explicaciones o interpretaciones (López-Antuñano, 2018, p. 22).

Esa actitud crítica sin aparente compromiso está en la base de la ironía con la que Von Mayenburg aborda los temas. Si bien no es una dramaturgia combativa, la visión crítica e irónica permite ver el posicionamiento del autor que crea un universo dramático no dialéctico donde se contrasta la rapidez de los acontecimientos con los momentos de soliloquios amplificadores del significado profundo del texto.

En las siguientes páginas abordamos el análisis de *Eldorado* y *El feo* centrándonos en la construcción fabular y la configuración de los personajes, para extraer conclusiones acerca del manejo de la temporalidad acelerada y su significado. El marco teórico de este artículo se apoya fundamentalmente en las aportaciones ya citadas de García Martínez como principal referente en el estudio de la aceleración en la dramaturgia actual, especialmente en algunas de sus características como la ausencia de nexos de relación, y las rupturas de la ficción. Por otra parte, nos apoyaremos en el estudio de López Antuñano con respecto a las nuevas escrituras escénicas escogiendo algunos aspectos del decálogo que establece para su caracterización, y en sus aportaciones más recientes sobre las nuevas formas dialógicas y monologales, así como en

las reflexiones de Jean Pierre Sarrazac (2019) sobre la presencia de lo narrativo.

2. LA RAPIDEZ DEL DESARROLLO

García Martínez fundamenta la rapidez del desarrollo fabular tanto en el intercambio de réplicas como de acciones, en la brevedad de las escenas y en las imágenes que se apuntan desde lo textual o lo proyectado. El objetivo es producir impresión de velocidad a través de la palabra, de las acciones y de los elementos que las contextualizan, así como desde la escenificación.

Las estructuras dialógicas basadas en los intercambios de réplicas breves no son novedosas en la dramaturgia contemporánea ni se vinculan exclusivamente con la perspectiva de la aceleración. Pueden rastrearse en poéticas y autores diversos, desde Samuel Beckett hasta Mark Ravenhill, por escoger solo dos nombres en los que el diálogo se caracteriza por diferentes rasgos. El intercambio de réplicas veloz puede ser vinculado con la incapacidad de escucha por parte de quienes dialogan, o con el miedo al silencio, como vemos en Beckett, en Pinter; con la disolución de la identidad del personaje y la pérdida de la dramaturgia realista y psicologista; con la fragmentación y la elipsis como estrategia narrativa, al estilo de la dramaturgia de Koltés, Müller o Mamet. Todas estas innovaciones textuales que van teniendo desarrollo en las grandes voces del siglo XX son terreno abonado para que en la Modernidad Tardía (Rosa, 2010) podamos matizar un giro nuevo a partir de los años 90 del pasado siglo, en pleno auge del capitalismo financiero. Ese giro se apoya en las innovaciones dialógicas y textuales de las décadas previas encontrando en ellas el vehículo propicio con el que mostrar la aceleración del mundo actual.

En las obras analizadas, lo dialógico impera sobre lo monológico, sobre todo en *El feo*, donde el intercambio de réplicas o la polifonía de voces en la parte final está en la base del ritmo acelerado. *Eldorado*, por su parte, comienza y finaliza con monólogos del personaje de Aschenbrenner. Los diálogos que encontramos en ambas obras, en todo caso, obedecen a las características comunicacionales de la dramaturgia actual:

El nuevo dialogismo que se presenta en el teatro contemporáneo (...) se escribe decididamente en esta pregunta fundamental (...) sobre nuestro «estar juntos», o sobre el «estar-con» [y] se presenta como un diálogo profundamente heterogéneo (Sarrazac, 2019, p. 274).

Así, la acción —acelerada, rápida— se apoya en el intercambio de réplicas y en dos procedimientos más, presentes en cada uno de los textos, que explicamos a continuación.

En el caso de *El feo*, se produce una disolución del personaje desde el *dramatis*, proponiendo el mismo nombre (Fanny, Karlmann, Scheffler) para personajes diferentes; de esta manera, las intervenciones indicadas para los personajes son válidas para cualquiera de los que lleven ese nombre. Esto no es solo una estrategia aceleradora que permite transitar de una escena a otra sin interrupción; es además la afirmación de que el diálogo no supone el intercambio entre varios personajes, sino que obedece más bien a una incapacidad de escucha y un aislamiento progresivo, caminando hacia actitudes monologales y no identitarias más acordes con el mundo actual.

En *Eldorado*, por su parte, se acentúa más esta última idea en muchos momentos; los diálogos entre Thekla y su madre, o entre Anton, Greta y Oskar no solo sostienen el enfrentamiento o el debate acerca de las acciones que implican a todos; por encima de eso, lo que se percibe es una enorme incapacidad de comunicación y de escucha, solo paliada en los momentos de mayor lirismo o de paso a imaginarios ficticios, como las voces que solo oye Anton o las reflexiones en el espacio mental del bosque.

En ambos textos percibimos incapacidad para la escucha profunda, camuflada a veces como ironía, a veces como ansia por poner fin a la conversación cuando esta es conflictiva. Esta imposibilidad de escuchar con calma y atención al otro personaje produce un ritmo interno acelerado; no se trata solo de que los parlamentos sean breves; es que son precipitados, poco profundos, impelidos por el ansia de escapar y no dialogar. Porque la palabra y la escucha deja en evidencia el dolor de las relaciones y de la propia existencia, la falta de certezas y el horror vacui (López-Antuñano, 2018, p. 19). Veamos algunos ejemplos.

En el inicio de *El feo* asistimos a la presión de Lette sobre Karlmann cuando no entiende qué está pasando con su posición en la empresa:

LETTE: ¡Pero por qué...
 KARLMANN: Fue él quien se dirigió a mí.
 LETTE: Entonces también le dijo por qué...
 KARLMANN: Dio a entender algo...
 LETTE: ¡Qué?
 KARLMANN: Hable con él, por favor.
 LETTE: ¡Qué dio a entender?
 KARLMANN: No quiero decírselo yo...

En *Eldorado* las conversaciones entre Greta y Oskar son las más veloces y de réplicas más breves:

GRETA: No te vuelvas loco, solo me estoy subiendo las medias hasta la rodilla.
 OSKAR: Puedo olerte hasta aquí.
 GRETA: Entonces afloja tu corbata.
 OSKAR: ¡Con qué glándula produces eso?
 GRETA: Mira por ti mismo, a ver si la encuentras.

En ambas obras hay diferencias en el ritmo dialógico entre unos personajes y otros; un intercambio de réplicas más precipitado se relaciona con situaciones angustiosas (el ejemplo de *El feo* recoge un momento de angustia para Lette, que desea saber por qué ya no es válido en su trabajo) o con cierta comicidad (en *Eldorado*, las primeras escenas entre Oskar y Greta son un contrapunto cómico con respecto a la situación de Anton). En todo caso, en los dos textos se confirma la presencia de aceleración por medio del diálogo: intervenciones muy breves, sintaxis sencilla, ausencia de parlamentos explicativos o narrativos. Todo ello genera una rapidez que se concreta en la palabra, pero cuyo significado tiene que ver con las relaciones apresuradas y superficiales del mundo contemporáneo.

La rapidez del desarrollo se percibe también en cómo están configuradas las acciones. Las decisiones que toman los personajes hacen avanzar la acción generando sorpresa en el lector, al ser tomadas sin procesos reflexivos previos; en las dos obras encontramos personajes incapaces de medir las consecuencias de sus acciones: impulsados por el ansia de huir, de ganar, de medrar, de aplastar o simplemente de sobrevivir, toman decisiones y realizan acciones de manera impetuosa. Von

Mayenburg no construye procesos de pensamiento en sus personajes, sino que los concibe plenamente dinámicos, activos, variables, repentinos; este es también una característica que podemos relacionar con la dramaturgia actual. López-Antuñano (2019, p. 18) indica como rasgo «la captación de lo instantáneo, el desinterés por las causas y la lógica de comportamientos y situaciones». Se construye de esta manera una fábula precipitada en la que se atiende al aquí y al ahora, a la inmediatez; aunque las acciones tejan entre sí una estructura causal, no se profundiza en motivaciones y no hay reflexión; o mejor dicho, no se construye textualmente ese proceso reflexivo y la toma de decisiones: Lette se cambia de rostro y con ello cambia su vida y la de cuantos le rodean; Anton oculta su despido y promueve la inversión monetaria de su suegra sin medir el riesgo ni las consecuencias para toda la familia.

La brevedad de las escenas es asimismo notable en ambas obras. En el caso de *El feo*, estamos ante una estructura de escenas yuxtapuestas: las «bisagras» entre ellas se apoyan en la confusión identitaria entre los personajes (varias Fannys, varios Karlmann, varios Scheffler), provocando –a la vez que comicidad– mayor sensación de velocidad. En *El dorado* sí aparecen las escenas divididas, pero todas ellas son breves. En los dos casos, los saltos espaciotemporales no precisan de transiciones ni de acotaciones. Todo tiene lugar en un lapso indeterminado pero breve, en varios espacios que se suceden sin necesidad de contextualización, explicación o transición. Las acciones, sencillamente, ocurren.

Kathyrn Hume estudia la velocidad textual a partir de diversas estrategias, tales como la multiplicación de elementos con multitud de personajes y eventos que crean sensación de caos y la sustracción de detalles que sirvan de conectores entre las acciones, las situaciones o los personajes. La combinación de ambas técnicas es la que genera la sensación de velocidad:

Subtraction, the second technique for creating speed to be discussed, almost always works in tandem with multiplication. If you multiply events but connect them logically, the speed-effect will be minimal. The action will merely seem underdeveloped. To get speed, we need to feel that we are missing out on meaningful transitions and links (Hume, 2005, p. 111).

Otra de las estrategias que contribuye a generar sensación de rapidez, como García Martínez propone, es la acumulación de imágenes como elemento acelerador. No podemos ubicar este procedimiento en largas descripciones, ya que no las hay en este tipo de dramaturgia caracterizada por intercambios de réplicas breves; pero sí la tendencia a suplir los nexos explicativos con imágenes y descripciones sugestivas, poderosas, que golpean con cierta velocidad en el proceso de recepción. En *El feo*:

LETTE: Usted me ha desfigurado.

SCHEFFLER: No había nada que desfigurar.

LETTE: Parezco un paquete de comida para perros (...). Y los dolores, como si me hubieran enterrado tenedores ardiendo en la cara, y los ojos no paran de llorarme, y todo está estirado e hinchado y me da una sensación desagradable al hablar...

En el caso de *El dorado*, la acumulación de imágenes contribuye a potenciar el ritmo en dos momentos claves del texto, los dos monólogos de Aschenbrenner, al inicio y al final del texto:

ASCHENBRENNER: (...) Visto desde el aire, el perímetro tiene la forma de una cabeza decapitada. El punto más nórdico es el cementerio de inválidos, que con sus lápidas de un blanco reluciente, se distingue claramente entre los escombros de alrededor (...) Aquí se quemó el jardín botánico hasta los márgenes del río, el invernadero de orquídeas explotó por el calor, los animales abandonaron el zoológico colindante por razones profilácticas (...) Cuando el viento sopla en la dirección correcta, resuenan aquí las voces de los refugiados desde el sótano de cemento...

ASCHENBRENNER: (...) Antes los ahorcados del bosque eran hallados sobre todo en otoño, cuando las hojas despejan el campo visual entre las ramas, o cuando alguno dejaba su muleta junto a un árbol y el caminante sabía que arriba colgaba uno con una pierna lisiada.

3. LA AUSENCIA DE NEXOS DE RELACIÓN EN LA SUCESIÓN

Esta característica que indica García Martínez se basa en la continuidad sin nexos explícitos que marquen una estructura entre los diversos episodios, así como en la prevalencia de lo casual sobre lo causal y la exposición de la situación en el mismo diálogo. Como hemos avanzado más arriba, la sustracción de conectores que ordenen en relato es fundamental para generar rapidez. La estrategia no es nueva, y se rastrea con facilidad en la dramaturgia del siglo XX, si bien es en el XXI cuando podemos relacionarla plenamente con el fenómeno de la aceleración.

La estructura interna en los textos analizados cumple con el rasgo de ausencia de nexos tanto a nivel textual como a nivel de cronotopo entre las diversas acciones, si bien sí se establecen vínculos causales que engarzan unas acciones con otras.

El concepto de cronotopo lo tomamos de *El análisis de los espectáculos* de Patrice Pavis (2000) y este a su vez lo adapta a partir de las aportaciones de Bajtín (1981). Pavis profundiza en la noción de ese término en relación con la escenificación, entendiendo por cronotopo la unión sobre el escenario, «la enunciación concreta del espacio y el tiempo con la simbolización del tiempo y el espacio dramáticos», de tal manera que la puesta en escena pueda organizarse en bloques espaciotemporales en los que tienen lugar una serie de acciones físicas (Pavis, 2000, p. 167).

Tratemos de pensar en el concepto de cronotopo en el marco textual: la vinculación de lo espacial y lo temporal como un todo facilita la creación de una determinada imagen del mundo, ofreciendo el espacio como metáfora y el tiempo como experiencia temporal. De esta manera, en *El feo* los espacios dramáticos -el edificio de oficinas, la sala de operaciones, la casa de Lette- se yuxtaponen sin nexos ni límites entre ellos, diluyendo la identidad de los personajes en la velocidad. El mundo así metaforizado, como una sucesión de espacios sin identidad habitados por individuos semejantes que transitan a gran velocidad genera una sensación de aceleración que vincula lo espaciotemporal con el sentido profundo de esa aceleración.

En el caso de *El dorado*, los espacios dramáticos -la casa, la oficina, el bosque- también se presentan como meros marcos de la acción con un valor metafórico que diluyen la identidad de los personajes precipitando la acción. El tiempo se condensa, se aprieta y acelera las decisiones del personaje y la narrativa.

En ambas obras estamos ante espacios que podríamos caracterizar como pequeños (es decir, cerrados: una casa, un espacio laboral), a excepción del bosque de Aschenbrenner, que son marco para un tiempo rápido, siguiendo la tipología que sugiere Pavis (Pavis, 2000, p. 169). Esta concepción conjunta de la vivencia temporal y espacial configura un mundo de secuencias breves y con lugares desdibujados que no permiten profundizar en los personajes, casi como si de «no lugares» se tratara (Augé, 1993).

Volvamos a la ausencia de nexos. En este sentido, en *El feo* la operación estética de Lette tiene una motivación derivada de su falta de atractivo, que le perjudica profesionalmente, razón por la que animado por su esposa Fanny, decide operarse; y unas consecuencias inmediatas, ya que la belleza visible tras la intervención quirúrgica le permite recuperar el estatus profesional, conocer gente como Fanny y su hijo, y convertirse en un ser deseado por todos. En *Eldorado*, vemos igualmente un soporte causal que provoca la acción: la mala praxis laboral de Anton le lleva a una situación de dependencia económica que le impulsa a engañar financieramente a Greta y Oskar, lo que conlleva como consecuencia la caída de Anton y su intento de suicidio. En ambos casos, pues, la construcción de la acción obedece al principio de causalidad.

Esto no es contradictorio con la sensación de velocidad que se genera desde la forma y desde la propia estructura dramática con diversas estrategias: escenas que, como se ha mencionado, están unidas entre sí aprovechando la ambigüedad de los parlamentos y de los personajes (*El feo*); precipitación de las acciones con consecuencias graves expuestas en el mismo texto sin análisis de las causas ni procesos de desarrollo (*El feo*, *Eldorado*); y, por último, desde la repetición de ciertos elementos que refuerzan la circularidad y el efecto de vórtice acelerador. Nos referimos con esto último a dos recursos concretos que, en cada uno de los textos, funcionan como signos que cohesionan la acción.

En el caso de *El feo* hay un parlamento de Scheffler que se repite en numerosas ocasiones, en concreto cada vez que se aborda una intervención quirúrgica con el fin de reproducir la cara de Lette:

SCHEFFLER: Vamos a empezar por la nariz, porque es lo que más sobresale de la cara.

A modo de estribillo, cada vez que este personaje enuncia este parlamento, sabemos que alguien más se suma a la infinita acumulación de rostros semejantes; se multiplica la clonación de seres, crece –se produce– un ser exitoso nuevo. Repetición del texto, pero a la vez expansión de la acción, hiper productividad de un caso de éxito y vertiginoso avance hacia la disolución de la identidad.

En *Eldorado*, con estructura más compleja y menor tono de comedia, la repetición del signo es más sutil: nos referimos a las diversas imágenes de pez, o peces, que se dan en el texto. El pez que habitará el estanque de la futura casa de Anton y Thekla; el pez linterna que atrapa en sus fauces a su presa; los inversores, comparados con peces pequeños –y, por lo tanto, expuestos a la dentellada del anterior–; la cara de pescado de Oskar; los animales que habitan en las peceras que mira Anton, o los «peces mohosos» que vende Anton a Oskar y Greta. La imagen se repite matizada semánticamente, cada vez más deteriorada, cohesionando la microestructura de la acción, haciéndose cada vez más agresiva según crece la ruina y la locura de los personajes:

ANTON: Se puede hablar, solo que no hay respuesta, los peces son mudos. Abren y cierran la boca y van de aquí para allá por el agua sin emitir sonido. Se los puede acariciar, acariciar el cuerpo firme, frío; pero ¿acaso lo notarán?

Ambos elementos funcionan, en una y otra obra, como aceleradores de la acción, creando impulsores del ritmo interno que, junto con la ausencia de nexos entre las diversas partes, producen sensación de rapidez. Se trata de motivos repetidos que amplían y matizan semánticamente los textos, entendiendo por motivo la definición de López Antuñano (2018): elementos que aparecen en el texto de manera recurrente con el objetivo de aportar al tema o temas principales.

4. LOS CAMBIOS DE NIVELES EN LA FICCIÓN

Nos referimos en esta ocasión a lo que queda definido por García Martínez como aparición de elementos fantásticos o sorprendentes que supongan una aceleración narrativa al crear coordenadas espacio temporales

nuevas y al multiplicar las referencias e imágenes que golpean al lector. Veamos cómo se produce esto en las obras analizadas.

En *Eldorado*, este elemento de ficción sorprendente tiene enorme importancia: cuando el conflicto angustia a Anton y las ruinas emergen entre las construcciones nuevas, Anton escucha a Aschenbrenner golpear desde el interior del armario y posteriormente ambos coinciden en el bosque, espacio que yuxtapone dos planos ficcionales diferentes:

ANTON: ¿Qué hace usted en mi bosque?

ASCHENBRENNER: Era solo una cuestión de tiempo que usted apareciera por aquí (...) En este lugar nacerá un museo de la humanidad a cielo abierto. Antes los ahorcados del bosque eran hallados recién en otoño, cuando las hojas despejan el campo visual entre las ramas (...) En el futuro, cuando alguien decida partir en el bosque, habrá un documento clavado en cada árbol para que se sepa quién cuelga...

En el caso de *El feo*, en la parte final asistimos a una simultaneidad de acciones y espacios dentro de la misma escena; así, mientras Lette sube al piso veinticinco de un edificio en el ascensor con espejo hablando con su propia imagen, Scheffler y Fanny operan a Karlmann para construirle la misma cara que tiene Lette, que tienen todos. El edificio y el ritmo ascendente de la acción -se van indicando los pisos por los que se pasa, va aumentando la tensión- se combinan con los espejos que multiplican la realidad y con las acciones paralelas.

LETTE (*a su imagen en el espejo*): Voy al piso veinticinco. Yo también. Escogí este edificio porque pertenece al grupo empresarial Nukleartik, con cuya directora tengo una relación. Yo también. ¿Usted también?

SCHEFFLER: la cuchilla eléctrica.

(*Fanny le alcanza la cuchilla eléctrica. Scheffler corta*).

LETTE (*a su imagen en el espejo*): Sí, estamos pasando por el piso veinte, donde ella tiene su oficina. Usted lo sabe bien.

SCHEFFLER: La fresa de alta velocidad.

En ambos textos se atiende a estrategias de desbordamiento del universo dramático configurado por el autor, llevando la acción a espacios y tiempos alternativos (paralelos, irreales, mentales) e impactando en el lector con estímulos diversos, activando los mecanismos de recepción

y por lo tanto creando sensación de aceleración. Como indica García Martínez,

la multiplicidad de temas abordados y la acumulación de información reflejan la proliferación de datos en el mundo actual y de las comunicaciones en la era digital. En la escritura contemporánea, la aceleración ya no siempre es explicable dramáticamente ni depende de la psicología de los personajes, sino que evoca las figuras temporales de la actualidad (García Martínez, 2023, p. 35).

La irrupción de lo fantástico como posible y de manera contigua a lo referencial es, de hecho, una de las estrategias destacadas por Hume:

[It] produces the effects of being too fast because we cannot understand and stitch together the often fantastic actions into a coherent whole. Multiplying, subtracting, and rendering fantastic, then, are three techniques used to generate rapid narrative pace in contemporary fiction (Hume, 2005, pp. 118-119).

Revisados los aspectos estructurales más significativos, podemos avanzar hacia una reflexión temática de los mecanismos aceleradores. Porque la dramaturgia de la aceleración, como no podía ser de otra manera, nos habla del mundo que habitamos y de quienes lo habitamos.

5. RESULTADOS. EL MUNDO ACELERADO DE MARIUS VON MAYENBURG

Hemos visto ejemplos en los dos textos escogidos de estrategias que producen efecto acelerador en el lector desde la configuración de la estructura y la manera de concebir los personajes. Los mundos plasmados en ambas obras, si bien son diferentes, convergen en la presentación de un universo caracterizado por la presión del imperativo socioeconómico, la asimilación del triunfo personal al profesional, la disolución de la identidad y la liquidez e inestabilidad de las relaciones y los valores de cada individuo.

Si bien *El feo* tiene un tono de comicidad más claro que *Eldorado*, sobre todo por el *gag* recurrente de la coincidencia de nombres y de rostros, en los dos textos vemos que se repiten algunas características semánticas.

En ambas obras, un tema fundamental es la presión que ejerce en el individuo la necesidad del triunfo profesional y la asimilación de éxito personal y profesional:

THEKLA: Eres un loco. El trabajo te consumió hasta los huesos. Te da latigazos para que te entregues totalmente (...) Si sigues haciendo tanto, ya no quedará nada de ti.

SCHEFFLER: (...) Su cara no funciona (...). Con esa cara, usted no puede vender nada.

La concepción del ser humano como ser productivo por encima de cualquier otra característica impregna las dos fábulas; el protagonista de *El feo*, Lette, interesa porque vende y deja de interesar cuando es clonado y ve devaluarse su valor; Anton, en *Eldorado*, deja de ser útil para la empresa y con eso inicia su caída absoluta, despojando al personaje de cualquier otra cualidad que no sea la del éxito profesional. En ambos casos, el individuo no interesa y fracasa si no genera bienes materiales.

La superficialidad y liquidez, en términos de Baumann (2005), de las relaciones personales, es otra de las claves temáticas de las obras analizadas. La cómica relación entre Greta y Oskar en *Eldorado*, basada en el imparable deseo sexual de ella hacia el hombre joven y en la atracción de este por la acomodada situación de ella, supone un contrapunto amargo y cómico a la caída de Anton y al dolor de Tekla. En *El feo*, Lette operado se convierte en un atractivo sexual irresistible para todos, dando lugar a innumerables relaciones entre unos y otros, idénticas, clonadas e infinitas, provocando enredos entre todos los personajes.

A estos temas que podemos considerar comunes a los dos textos, se suman otros importantes para la perspectiva del análisis de la aceleración, sobre todo en el caso de *Eldorado*, que como hemos indicado es más compleja tanto en estructura como en significados; en ella, los personajes tratan de salvarse por medio del arte (Thekla, Manuela) y por medio de la conexión con la naturaleza (Anton, Thekla); solo la generación joven, la de Manuela, lo conseguirá. Esta idea, que en *El feo* creemos ver solo esbozada y más desarrollada en *Eldorado*, es clave para comprender la perspectiva del autor. Si bien vemos en Lette ese deseo de elevación, ascenso y huida, plasmado explícitamente en el ascensor que sube a la parte alta del edificio y que reproduce ad infinitum su imagen, en *Eldorado* esta idea casi escapista de salvación tiene un espacio propio, el

bosque donde se cuelgan todos aquellos que, presionados como Anton y Aschenbrenner, deciden partir:

ASCHENBRENNER: Era solo cuestión de tiempo que usted apareciera por aquí.

ANTON: Elegí este lugar porque no hay gente, y solo de vez en cuando revolotea un arrendajo.

Frente a esa necesidad de aniquilación y huida, los personajes de *El dorado* se salvan. Anton no acepta la soga que le ofrece Aschenbrenner porque necesita aún tiempo para conocer al hijo que va a tener; y esa decisión de apuesta por la continuidad contribuye a que Thekla acepte su limitación como pianista y se niegue a ser comprada por su madre:

THEKLA: Esta casa te pertenece. El jardín, el estanque, el piano, lo que tengo puesto, las proteínas de mi cuerpo, la grasa, el calcio de mis huesos. Todo pagado con tu dinero.

GRETA: Si lo invertí para salvarte ahora, está bien.

THEKLA: Compraste nuestras vidas. Me gustaría volver a tener la mía.

GRETA: No puedes pagarla.

THEKLA: (...) Debo pedirte que te vayas. Irritas a mi alumna.

Manuela, la alumna joven, es la voz que recoge el testigo de la generación de Thekla y Anton, apostando por la constancia, el aprendizaje y la humildad.

Frente a esta luz y perspectiva optimista que parece llevarnos a los oasis de deceleración (Rosa, 2010) el texto cierra con un tono mucho más oscuro. La joven Manuela o esa hija que crece dentro de Thekla se enfrentarán a un mundo que privilegia la destrucción y olvido del pasado en beneficio del imperativo económico; la construcción sobre las cenizas y el destrozo de las civilizaciones en nombre del progreso y el avance:

ASCHENBRENNER: (...) Hoy estamos frente a una tarea histórica: la urbanización de varios miles de kilómetros cuadrados de territorio edificable en un paisaje hasta ahora deshabitado...

Vinculando los temas propuestos con el concepto de aceleración y la tematización de esta (García Martínez, 2023, p. 35) podemos afirmar que, en el caso de las obras estudiadas, ambas convierten el concepto de aceleración en tema en sí mismo. Estaríamos ante ejemplos similares a los que se recogen en la obra citada cuando habla de otros textos donde esta idea aparece a la vez en el discurso y como tema (García Martínez, 2023, p. 36). La aceleración aparece en los textos estudiados como algo negativo, directamente vinculado al imperativo económico, monetario y empresarial, que condiciona la existencia de los individuos en edad productiva; personajes con expectativas de realización personal que se frustran ante las limitaciones, bien propias, bien económicas, que condicionan su existencia. Conectamos, de esta manera, con un mundo mediatizado por la tiranía del éxito y de la velocidad. Para contarnos este mundo occidental, precipitado, devorado por el capitalismo más agresivo, Von Mayenburg se apoya en las estrategias discursivas y fabulares analizadas. Sus mundos nos golpean como lectores, a la vez que reconocemos como cercanos los universos compulsivos y estresados que estos personajes habitan.

6. CONCLUSIONES

Los textos estudiados podrían, a raíz de los análisis estructurales y temáticos, ser incluidos dentro de la nómina de obras de la dramaturgia contemporánea vinculadas con el concepto de aceleración, entendida esta como estrategia narrativa desde una perspectiva contemporánea que la vincula con determinados rasgos sociales, estéticos y filosóficos del mundo actual.

En ambos textos hemos detectado que las acciones se producen de manera rápida, muy rápida podríamos decir, sobre todo en el caso de *El feo*. La rapidez la detectamos a partir de la supresión de los procesos que conllevan las acciones, la inmediatez de la acción, que aparece ante el lector, a veces, como fruto de decisiones instantáneas o como constatación del aquí y el ahora. Acción y consecuencia inmediata, sin ahondar en las causas o contextos que las determinen, y tematización de esa compulsividad.

No obstante, en ambas obras el autor mantiene una estructura causal; pero este lazo interno que teje la fábula no se apoya en nexos que

la estructuren; las escenas se suceden (*Eldorado*) o se enlazan de manera yuxtapuesta (*El feo*), siempre sin visibilización de los nexos; así, los espacios y los tiempos son contiguos, unos tras otros; se desdibuja la noción de paso del tiempo, a la vez que se percibe velocidad y la urgencia. Los bloques espaciotemporales de la acción funcionan como metáfora de la rapidez y la disolución identitaria de los personajes que los habitan.

Para apoyar esta sensación de rapidez, el autor juega con determinados signos que actúan como motivos, o incluso como estribillos. Las imágenes de peces/estanques/peceras en *Eldorado*, o los parlamentos repetidos en *El feo* insisten en la circularidad, o más bien en la construcción espiral y vertiginosa. Apoyada en ellos, la fábula avanza como en un vórtice hacia el no retorno.

La contigüidad de los mundos ficcionales amplía el concepto de verosimilitud en ambas obras; en un mundo con seres idénticos, llegaremos a la fusión entre ellos (*El feo*); en una sociedad que destruye y construye de manera compulsiva, entramos sin sorpresa en un bosque de seres humanos colgados sobre los que se construirá más y más, hasta sobrepasar los límites terrestres e ir más allá (*Eldorado*). Estas fronteras diluidas entre los mundos ficcionales y referenciales golpean en la recepción de lector ampliando estímulos, imágenes y significados, y haciendo que todo pase en lapsos breves y contiguos.

Von Mayenburg, autor alemán nacido en la década de los setenta, escribe ambos textos en los primeros años del siglo XXI; es decir, en su década de los treinta. Recoge en ellos algunas cuestiones que pueden ser reconocibles en la presión ejercida sobre los ciudadanos urbanos y occidentales de esas décadas, como recoge también el director Thomas Ostermeier en sus propuestas escénicas de textos del realismo (*Nora, Un enemigo del pueblo*): estamos ante la presión que el capitalismo ejerce sobre el ciudadano, con su imperativo económico, estético y vital; estamos ante una sociedad que genera seres humanos frustrados, desbordados por el trabajo y definidos por él, como estudia Harmut Rosa en su trabajo (2010) en que relaciona la aceleración con características concretas de la sociedad contemporánea (tecnológicas, comunicacionales). No es aún, en esos primeros años del milenio, la presencia de las redes sociales lo que supera al individuo, sino su convivencia con formas descarnadas de deshumanización y con la liquidez y la superficialidad del mundo actual: el relativismo posmoderno, la falta de certezas y la errancia de la existencia basada en el estrés y la carrera continuada hacia delante; el

avance estéril sin meta, sin relatos a los que asirse más allá del imperativo de triunfo, de belleza, de éxito, y la incapacidad del individuo para conocerse en una narrativa profunda de su existencia.

Von Mayenburg se asoma a esta realidad desde la ironía distanciada y la cercanía que le otorga ser parte de esta realidad, y una comicidad con agresión y lirismo, golpeando al lector con imágenes bellas en su dureza, a la manera del lenguaje koltesiano. Si bien *El feo* recoge con más exactitud las estrategias aceleradoras a nivel de discurso –el tono de comedia lo favorece– y *Eldorado* profundiza más en la aceleración como tema, ambos textos son claros exponentes de esta corriente en el marco de las escrituras escénicas contemporáneas. Dentro de una construcción que podríamos definir como canónica –la causa enlaza las acciones, determina una estructura–, Von Mayenburg supera lo referencial para ponernos frente al mundo que reconocemos y habitamos, el que nos genera traumas, frustraciones, angustia y pérdidas.

Quizá, como en el final de *Eldorado*, ambiguo y agridulce, la renuncia a las pretensiones iniciales y la aceptación de la sencillez puedan paliar el sentimiento de haber perdido algo, de no haber estado a la altura de la expectativa que se suponía a esta generación exitosa y triunfadora. Mientras, aunque como individuos podamos sobrevivir, el sistema se desbordará a sí mismo en su ansia de crecer y destruir, y nos arrastrará. Basta con mirar al mundo actual, casi veinte años después, para entender que las estrategias aceleradoras de Von Mayenburg nos estaban hablando de hoy.

7. OBRAS CITADAS

- AUBERT, Nicole (2003). *Le culte de l'urgence*. Flammarion.
- Augé, Marc (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la Sobremodernidad*. Herder.
- BAUMANN, Zygmunt (2005). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (2023). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.

- HUME, Kathryn (2005). Narrative Speed in Contemporary Fiction. Ohio University Press (13), (105-124). DOI: <https://doi.org/10.1353/nar.2005.0010> Acceso proporcionado el 21 de mayo de 2019 a las 18:00 GMT desde la Université Libre de Bruxelles.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2018). Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma. *Pygmalión* (9, 10), (15-36).
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.
- Sarrazac, Jean Pierre (2019). *Poética del drama moderno*. Artezblai.

8. NOTAS

- ¹ Ambos textos han sido trabajados a partir de las traducciones del Instituto Goethe. En el caso de *Eldorado*, la traductora es María Lorena Batiston. La traducción de *El feo* corre a cargo de Francisco Díaz Soler.

