

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 24 (2013)

Artikel: Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama
Autor: Herzog, Christophe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840905>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX



Christophe Herzog



Christophe Herzog (Lausana, Suiza) es doctor en letras por la Universidad de Lausana (Suiza). Colaborador científico del Centro de Investigación sobre Lenguas y Literaturas Europeas Comparadas (CLE) de la misma universidad desde 2011, es asimismo miembro del proyecto de investigación ADAE (Análisis de la Dramaturgia Actual en Español) del CSIC (Madrid) desde 2008. Ha publicado artículos sobre dramaturgia hispánica contemporánea así como otros de temática transdisciplinar, entre los cuales cabe mencionar títulos como «Catarsis y público en Lorca, Buero Vallejo y Sastre», «Don Quijote en la obra operística de dos compositores españoles: de Falla y Halffter», «Un misterio diabólico. Dramaturgia de *Belice* de David Olguín» y «El personaje-animal y la metáfora vivida en obras de Lorca, Mayorga y Olguín». Actualmente trabaja sobre una traducción al francés de *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis García Barrientos para la editorial Garnier Classiques.

MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

**ENSAYO SOBRE EL CUERPO Y
LA CONCIENCIA EN EL DRAMA**

Christophe Herzog

Ilustración de la sobrecubierta:
The Real Inspector Hound de Tom Stoppard
© 2010 Janine Wood-Bokman

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 2013
Christophe Herzog

Distribuidor:
Pórtico Librerías
Muñoz Seca, 6
Zaragoza (España)
distrib@porticolibrerias.es
www.porticolibrerias.es

ISBN: 978-84-7956-120-8
Depósito legal: Z 1492-2013

Director: Antonio Lara Pozuelo
Redactoras: Mariela de La Torre & Victoria Béguelin-Argimón
Section d'espagnol
Université de Lausanne
CH-1015 Lausanne

Volumen publicado con la generosa ayuda de



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

Índice

I. Introducción

1. Ir al teatro para ser 7

II. Marco teórico

2. El mito 19
3. Mito y tragedia..... 33
4. La tragedia y lo trágico 39
5. El metateatro 45
6. Metateatro, tragedia y desmitificación 61
7. Cuerpo y conciencia en el teatro..... 80
8. «Dramatología» cuántica 104

III. Cuerpo y conciencia en el drama

9. Nota sobre el corpus 119
10. Miguel de Unamuno (1864-1936): conciencia metateatral
de la existencia y sentimiento trágico de la vida 121

11. Valle-Inclán (1866-1936) y la definición metateatral negativa del esperpento frente a la tragedia	139
12. García Lorca (1898-1936) y la cuestión del público.....	162
13. De la desesperanza esperpéntica a la tragedia de la esperanza: Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y Alfonso Sastre (1926-).....	196
14. Luis Riaza (1925-) y el mito de la desmitificación.....	247
15. José Sanchis Sinisterra (1940-): el metateatro sin la tragedia	274
16. <i>La sombra del Tenorio</i> (1994) de José Luis Alonso de Santos (1942-).....	302
17. Rodrigo García y <i>Prometeo</i> (1992): el mito dentro del cuerpo	312
18. Raúl Hernández Garrido (1964-): rescatar el mito y la tragedia	334
IV. Conclusión.....	369
V. Breve glosario	395
VI. Bibliografía.....	401

I

INTRODUCCIÓN

1. Ir al teatro para ser

El teatro es ir al teatro según Ortega y Gasset. Cuando vamos al teatro, nos lo llevamos todo: recuerdos y esperanzas, temores y alegrías. Vamos al teatro con nuestro cuerpo, nuestra capacidad emotiva, nuestra memoria y nuestra conciencia, es decir, con todo nuestro ser. Y nos lo llevamos todo porque queremos vivir en el teatro una experiencia completa de nuestro ser: queremos sentirnos y conocernos un poco más y de una manera más intensa de la que nos procura la vida cotidiana. Muchas veces hasta sentimos y valoramos íntimamente dicha experiencia como más verdadera que las que la vida cotidiana nos brinda. Sin embargo, apenas entramos en el teatro y nada más empezar la función desempeñamos un papel: somos *espectador*.

El ser espectador es un papel, una ficción o condición ficticia necesaria para entrar en relación con unas dimensiones escondidas del *yo*. Siendo espectador, uno no es menos sí mismo, sino que, al contrario, puede llegar a serlo más profundamente. Cada forma de arte, cada disciplina científica e incluso cada mitología y religión nos puede enfrentar con una imagen de nuestra existencia. Nosotros tenemos la libertad de convertir dicha imagen en el primer término de una metáfora cuyo segundo término somos nosotros mismos. Ello es particularmente verdadero en el caso del teatro: si al final de una representación de *Hamlet* llego a decir y a sentir que «Yo soy Hamlet» o «soy como él», entonces la obra se ha encarnado y *realizado* en mí: *Hamlet* es ya un *mito* para mí, es decir, una 'ficción que encierra y comunica una verdad, y que, de este modo, se realiza y encarna en el receptor-destinatario'.

Como veremos apoyándonos en el trabajo de neurólogos y psicólogos, el teatro es una metáfora de una forma primordial de la conciencia. Ir al teatro no es solo desplazarnos geográficamente hasta un lugar llamado «sala de teatro» para asistir a una representación en un escenario, sino que también implica que nos adentremos en nosotros mismos y asistamos a una representación interna de nuestro ser. En otros términos, yendo al teatro vamos al encuentro de nuestro *yo*; vamos allí para entrañarnos realmente. Y ello vale tanto para el actor que se descubre a sí mismo representando a otro como para el espectador, quien, contemplando a otro, se ve a sí mismo desde otra perspectiva y puede sentir fuertes conmociones, aunque sin perder el control de sí mismo.

¿POR QUÉ *MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO*?

Parece evidente que tal concepto del teatro se basa en la consideración de un teatro de índole trágica y comprometido con el mito, cuya recuperación y reescritura se suele hacer desde una perspectiva metateatral a lo largo del siglo XX. Aunque el enfoque de este trabajo podría aplicarse a otro corpus, creo que determinadas obras (las de temática jocosa, por ejemplo) no me darían la posibilidad de desarrollar la concepción del teatro que propongo aquí a continuación. La risa se opone a la catarsis en el sentido de que es una descarga (una expulsión), no una purgación (interior) de las emociones sentidas durante la función. Sería de todas formas un tema interesantísimo para desarrollar en otra ocasión.

En cambio, el análisis del teatro a través de las nociones de *mito*, *tragedia* y *metateatro* permite dar cuenta de los posibles procesos emotivos y cognoscitivos que tienen lugar en el espectador durante la representación. Además, son nociones que corresponden a períodos críticos en la evolución de la historia literaria y dramática. Mediante ellas se pretende, en primer lugar, aportar una visión del teatro español del siglo XX a través de nociones que, en sí mismas, son un compendio de historia, teoría y crítica del teatro europeo y occidental; en segundo lugar, se desea contribuir a una visión de la representación, del drama, no solo como metáfora visible, viva y vivida, sino

también, como metáfora de la vida considerada como una interacción constante entre el cuerpo y la conciencia, la realidad y la ficción.

Este es el motivo por el cual propongo estudiar estas tres nociones teóricas y genéricas en relación con el espectador «concreto», concepto que se diferencia del espectador-modelo en el sentido de que es un ser carnal que existe fuera de la ficción, y no se trata de un ser abstracto presupuesto por ella. A este respecto hablo de cuerpo y conciencia del espectador usando dos conceptos distintos, porque creo tanto en la doble dimensión carnal y espiritual de la existencia humana como en el hecho de que la inseparabilidad de ambas dimensiones es el fundamento de la unidad ontológica de cada persona. Basándome en interesantísimos desarrollos actuales de la psicología y la neurología defino el *cuerpo* como 'el lugar de las emociones' y la *conciencia* como 'el proceso por el cual uno llega a conocerse a sí mismo'. Veremos que cuando el proceso de la conciencia parte del cuerpo se produce la *conciencia encarnada*, noción que usamos como sinónimo de la catarsis aristotélica, formándonos de este modo nuestra interpretación de dicho concepto tan crucial y complejo.

PROBLEMAS METODOLÓGICOS

El programa que me propongo plantea varios problemas metodológicos y epistemológicos. A continuación, expongo brevemente en qué consisten dichos problemas y cómo intento resolverlos.

La definición de los términos

Los términos *mito*, *tragedia*, *metateatro*, *cuerpo* y *conciencia* son nociones complejas y polisémicas, por lo que en cada apartado empezaremos por ilustrar la pluralidad de sentidos que históricamente han cobrado para las disciplinas que se han ocupado de ellos. En segundo lugar, daremos nuestra definición de cada término en función de dos criterios. El primero es el de la adecuación al objeto (el teatro del siglo XX) y está determinado por una exigencia de operatividad. El segundo criterio consiste en definir cada término en función del efecto que promulga en el espectador.

El proceso de definición pasa pues por una fase de selección, a la que sigue otra de síntesis. A estas dos etapas puede precederlas una

de búsqueda etimológica, la cual se revela necesaria en el caso del *mito*, por ejemplo: volviendo a la noción de *mythos* se enriquece la comprensión antropológica tradicional de *mito* como ‘relato’ subrayando primero el carácter discursivo y enunciativo de cualquier realización ficticia de un mito y, segundo, añadiéndole los matices específicamente teatrales de ‘argumento’ o ‘composición de los hechos’. La semiología nos lo presenta como un proceso de significación cuya finalidad es el *yo*, definición que sintetiza los aportes combinados de la antropología, el análisis del discurso y el concepto aristotélico de *mythos*.

No se puede intentar definir la tragedia sin tener en cuenta su relación con el mito en la Atenas del siglo V antes de J.-C. Cada tragedia griega es una reescritura de un mito. Partiendo de este presupuesto, intentamos definir la tragedia como una forma dramática caracterizada por un modo de enunciación propio y cuya finalidad es la catarsis. La tragedia como forma dramática no es ni un género literario ni corresponde al concepto filosófico de lo trágico. Lo trágico es una categoría que rechazamos porque se podría aplicar a cualquier obra, incluso a obras que no son tragedias: de hecho, se podría aplicar a todas las obras de nuestro corpus, aunque la gran mayoría de ellas no producen la catarsis, sino más bien efectos característicos del metateatro.

Como la tragedia se define en función del mito y del *mythos*, el concepto de metateatro aparece en el campo de la crítica literaria como una forma dramática vinculada semánticamente con la tragedia. Sin embargo, ni la amplia definición filosófica que propone el acuñador del término Lionel Abel, ni la reducción semántica del concepto al recurso ya tradicional del teatro dentro del teatro nos permiten formar un concepto operativo; de ahí que recurramos a conceptos como la *metateatralidad* y *lo metateatral* que incluyen toda una serie de procedimientos a través de los cuales el teatro se autorrepresenta y habla de sí mismo. Ahora bien, siendo lo más pertinente para nosotros el efecto dramático de un determinado recurso, y menos la técnica teatral empleada para conseguirlo, propongo definir el efecto del metateatro como la *conciencia metateatral*, es decir, la conciencia del hecho teatral como ficción, la cual abarca también al espectador. Como el mito, el metateatro puede definirse como un proceso de significación; pero si aquel anhela alcanzar el *yo* del es-

pectador, es decir su dimensión más profunda y verdadera, este solo lo considera en su condición de espectador. La conciencia metateatral se diferencia, pues, de la conciencia encarnada, que es el resultado de la catarsis en el espectador de una tragedia.

El problema del corpus

Una vez definidos los términos teóricos, hay que proceder a la selección del corpus. Tres fueron los criterios de selección: primero, la presencia dentro del tejido formal y semántico de la obra de las tres nociones teóricas definidas; segundo, y siempre en función de esas tres nociones, la variedad y las diversas intensidades con las que dichas nociones coexisten en una misma obra; el tercero es un doble criterio de representatividad, según el cual las obras en cuestión deben ser importantes dentro del conjunto de la obra del autor y reflejar sus cavilaciones teóricas acerca de los problemas creativos que le plantean las nociones de *mito*, *tragedia* y *metateatro*. Asimismo, los autores elegidos deben ser significativos para la historia del teatro español en el siglo XX y representativos de la generación de dramaturgos a la que pertenecen. En cuanto a este último criterio, en dos casos me parece necesario justificar explícitamente mi elección: Luis Riaza y Raúl Hernández Garrido. Podía haber elegido a Arrabal, Nieva o a Romero Esteo, pero decidí centrarme en algunas obras de Riaza porque se concentran casi exclusivamente en el proceso de la desmitificación (los títulos *¡Antígona... cerda!* y *Medea es un buen chico* hablan por sí solos) y, por lo tanto, permiten una observación crítica de los límites y aporías de la desmitificación como poética. En cuanto a Raúl Hernández Garrido, forma parte del grupo *El astillero*, cuyo mayor exponente es sin lugar a dudas Juan Mayorga. Este también podría haber sido objeto de estudio, pero preferí dos obras de Hernández Garrido porque se refieren directamente al mito, mientras que las obras de Mayorga tienen más bien un trasfondo científico-histórico. Con estas tres obras de Luis Riaza y el díptico *Los restos* de Raúl Hernández Garrido tenemos, pues, dos extremos que nos sirven de casos límites: el de la desmitificación y el de la remitificación. Y, como veremos, siendo la finalidad de este trabajo más teórica y crítica que historiográfica, los casos límites nos resultan a veces más útiles que algunas obras más conocidas y representativas.

En cuanto a las obras elegidas, he aquí los motivos: *Fedra* es la única obra de Unamuno cuyo subtítulo reza «tragedia»; en cambio, la segunda parte del título de *El hermano Juan o el mundo es teatro* es un claro postulado metateatral. Además, ambas obras se refieren a un mito y a un personaje mítico, lo cual no es el caso de *Soledad* por muy metateatral que sean sus planteamientos. *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera* son los esperpentos más complejos y más logrados de Valle-Inclán y en ellos podemos observar cómo la visión esperpéntica, y el desgaste del sentido trágico que conlleva, resulta de la superposición de filtros metateatrales sobre la acción, aspecto este en el que la crítica no ha reparado lo suficiente. En las comedias irrepresentables de Lorca, *El público* y *El sueño de la vida*, confluyen el sentido trágico típico del autor, el compromiso con el mito y la tradición teatral que encontramos en otros dramas de Lorca, aunque aquí los temas fundamentales del amor y de la identidad se asocian a los subversivos planteamientos metateatrales que expresan los personajes. Tanto las tragedias complejas de Sastre (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y *La sangre y la ceniza*) como la «parábola» (*El concierto de San Ovidio*) y el «experimento» (*El tragaluz*) de Buero Vallejo testimonian una voluntad de reconstruir una forma de tragedia en la que el mito y la historia desempeñen un papel destacado y en la que asimismo quepan efectos metateatrales. En las tres obras elegidas (*El fuego de los dioses* es la tercera, junto a las dos ya mencionadas), Luis Riaza manifiesta su intención de que se mantenga la conciencia metateatral a lo largo de toda la duración de la representación, con el fin de aniquilar las potenciales significaciones míticas (en el enunciado o argumento) y trágicas (en el plano de la enunciación, a través del recurso al coro y a las máscaras) con las que trabaja. Obras como *Ñaque* y *Los figurantes* de Sanchis Sinisterra constituyen indagaciones sobre los límites de la significación teatral: aluden al límite más allá del cual el metateatro a ultranza deja de ser *drama*, es decir, ‘una historia escenificada’; nos sirven, pues, de caso límite también. En *La sombra del Tenorio* se crea un curioso y divertido cóctel entre mito y metateatro, comedia, parodia y, en menor medida, tragedia. En *Prometeo* y *Agamenón* se observa un intento de materializar y concretizar las nociones de mito, tragedia y metateatro: con este fin, Rodrido García se sirve del cuerpo, de objetos banales y comestibles, y pone especial cuidado en dirigirse con

frecuencia directamente al espectador. El díptico *Los restos* de Hernández Garrido es una tentativa poética e inspirada en la tragedia a través de la cual el autor se propone remitificar argumentos actuales sin someterles a tratamientos metateatrales explícitos.

El aporte científico de este trabajo es principalmente teórico y crítico. No se trata de un trabajo de historia del teatro. Por lo tanto, el corpus no pretende ser exhaustivo con respecto al período histórico considerado, sino que pretende reflejar el abanico de las distintas variantes posibles de combinación de las nociones teóricas analizadas. Aquí se expone y aplica una visión teórica del teatro y del drama a algunas obras del teatro español del siglo XX y se sacan las conclusiones críticas que la aplicación de dicha visión o modelo implica.

El problema de la interpretación

Se trata, pues, de un ensayo de interpretación del efecto de algunas obras teatrales españolas del siglo XX en el espectador, afirmación esta que plantea dos problemas epistemológicos fundamentales que formulo a continuación con dos preguntas. La primera es: el efecto de una obra teatral, ¿puede estudiarse desde el texto? Y la segunda: aceptando *a priori* que se pueda deducir el efecto de una determinada obra a partir de su texto, ¿tendrá necesariamente el mismo efecto en cada espectador?

Mi respuesta a la primera es un sí con una reserva; a la segunda pregunta, en cambio, contesto con un no, aunque con la misma reserva basada en una consideración del límite de cualquier interpretación. Me explico: aunque no podemos elegir una interpretación como la única válida, en este caso no podemos afirmar que una determinada obra produzca un único efecto en cada uno de los espectadores que componen el público; en cambio sí podemos determinar cuáles son las interpretaciones y los efectos que dicha obra *no* promulga. Cada obra puede producir un abanico más o menos amplio de efectos de sentido (que llamamos «efectos de género» o «instrucciones para la recepción»), de los cuales algunos serán más probables y pertinentes que otros, pero para comprender cabalmente y concebir crítica y objetivamente la significación de una obra, es imprescindible aludir también a los efectos de sentido que dicha obra *no* puede producir.¹

¹ Reformulo aquí la conclusión a la que llega Eco (1990).

De ahí que muchas veces en nuestro comentario aludamos a la imposibilidad de que algunas obras provoquen la catarsis, por ejemplo. Consideramos, pues, el texto como espacio de posibilidades para el espectáculo, siendo cada representación la realización de uno o varios de los efectos posibles de la obra.

El problema de la transdisciplinariedad

Metodológicamente, se apunta a la posibilidad de integrar otras disciplinas procedentes de las ciencias naturales, a partir de cuyos objetos se establecen analogías y metáforas epistemológicas. Se trata de un procedimiento transdisciplinar basado en la convicción de que existen estructuras o metáforas comunes detrás de las representaciones y de los objetos que cada disciplina científica construye.² Dichas estructuras solo aparecen cuando se ponen en relación representaciones procedentes de ámbitos disciplinarios distintos. Se crean de este modo transferencias de sentido o metáforas epistemológicas que contribuyen a comprender mejor la complejidad de determinados fenómenos. Así pasó con el concepto de *entropía*, procedente de la termodinámica, y que, a través de la teoría de la información, entró en el campo de la teoría y crítica literaria. Y así ocurre también hoy en día con el teatro, puesto que sirve de metáfora de la conciencia para muchos neurólogos y psicólogos.

Aun así, se trata de un trabajo que, aunque usa medios heterodoxos, pertenece plenamente al ámbito de los estudios del teatro y de la literatura, en particular, y desde un punto de vista epistemológico, al ámbito de las ciencias humanas. Las nociones estudiadas son procesos de significación y por lo tanto producen sentido continuamente. Es por lo que hace falta interpretarlas constantemente para actualizar uno de sus posibles sentidos y tratar de desdibujar su trayectoria.

No hay, pues, que entender el hecho de recurrir a conceptos procedentes de las ciencias naturales como una invasión prepotente de estas en el ámbito de las ciencias humanas, sino más bien como una ampliación de los medios metodológicos a disposición para las ciencias humanas. El conocimiento de la relación sujeto-objeto, lector-literatura, espectador-teatro, observador-observado y la comprensión de los múltiples modos en los que se producen experiencias de senti-

² Véase Acevedo-Rocha, Dobay y Yu (2010: 23-40).

do dentro de dichas interacciones es el objetivo y la finalidad de las ciencias humanas. Mientras estas mantengan la conciencia de que su objeto es la relación sujeto-objeto o el sujeto en su relación con un objeto, su identidad científica autónoma permanece a salvo de todo tipo de contaminación. Y si he elegido, en este caso, algunos conceptos procedentes de la neurología y la física cuántica como metáforas epistemológicas, es justamente porque dichos conceptos integran en su formalismo la relación sujeto-objeto: la física cuántica nos muestra cómo el hecho de observar un objeto o un acontecimiento en determinadas circunstancias lo modifica y que, por lo tanto, nunca contemplamos la cosa en sí, sino representaciones parciales de la misma; por otro lado, la neurología nos indica que el sujeto puede llegar a tener conciencia de sí mismo sola y únicamente en relación con un objeto que lo emociona. Se trata, sin duda, de conclusiones que expresan también principios de la representación teatral y por eso las aplicamos a continuación a un corpus de obras de teatro.

PRELUDIO A LA CONCLUSIÓN

En la conclusión, una vez hecho el balance del estudio del corpus en función de las nociones de *mito*, *tragedia* y *metateatro* y sus repercusiones en el *cuerpo* y la *conciencia* del espectador, volvemos a nuestra intención inicial que consistía en describir el teatro como una posible experiencia del ser en todas sus dimensiones. A partir de las conclusiones sacadas del estudio del corpus, es decir, apoyados sobre una base científica, formulamos, primero, un breve ensayo en el que intentamos sintetizar mediante tres figuras retóricas (la metáfora, la metonimia y la tautología) el modo en el que las obras del corpus involucran al espectador; y, en segundo lugar, volvemos a expresar una intuición que esbozamos en el marco teórico y que consiste en considerar el teatro como una experiencia de sentido que se sitúa entre, por un lado, la ciencia como conocimiento objetivo de los fenómenos, y, por otro lado, la mística como vivencia subjetiva de los mitos. En el teatro y durante la representación de una tragedia, por ejemplo, el *yo* del espectador vive un proceso emocional intenso que lo transforma, pero al mismo tiempo el drama le confiere una nueva visión de sí mismo. Acabamos, pues, con una concepción

metafísica del *yo* y del teatro que muchos juzgarán utópica. Sin embargo, estoy convencido de que la tarea que hemos llevado a cabo en este ensayo corresponde a lo que llamaría la función poética de la teoría y crítica del teatro: apuntar a lo que puede y, por lo tanto, debería ser el teatro, incluso hoy en día: una experiencia encarnada.

II

MARCO TEÓRICO

En este capítulo procedemos a definir los términos claves de nuestro trabajo. En primer lugar definimos los términos procedentes del ámbito literario (*mito*, *tragedia* y *metateatro*) destacando tanto los elementos que los vinculan históricamente como los que los diferencian semánticamente. Después pasamos a definir las nociones de *cuerpo* y *conciencia* en función del papel que desempeñan durante la representación y, también, desde el punto de vista de la neurología y de la psicología. Como todas estas nociones son complejas y polisémicas, el lector puede en cualquier momento consultar el glosario al final de este texto, en el cual encontrará las definiciones sintéticas de los términos claves usados.

2. El mito

UNICIDAD Y MULTIPLICIDAD

Para Mougoyanni Hennessy (2006: 23), «el mito es desde una perspectiva formal, un relato, una narración». De hecho, según el *Diccionario* de la Real Academia, por *mito* se entiende una ‘narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico’. Dicha narración con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. Hoy en día, usamos la palabra *mito* para referirnos a los relatos que, agrupados en una mitología, es decir, en un sistema englobador, plasmarían la visión del mundo de etnias alejadas en el tiempo y el espacio de la perspectiva del occidental moderno, para el cual esos relatos solo transmiten una verdad ficticia o imaginaria. La

paradoja estriba en que para ello usamos una palabra de origen griego sin respetar el sentido que tenía en el contexto de la Grecia antigua. Hemos retomado el signo y le hemos cambiado el significado al introducirlo en los discursos que configuran nuestra propia *Weltanschauung*. En este apartado, vamos pues a volver a la raíz etimológica μυθηος.

De hecho, aunque se suele oponer mito a historia, la noción misma de *mito* tiene una historia. Como nos recuerda Calame, el mito apareció como categoría en el naciente pensamiento antropológico entre los siglos XVIII y XIX. Desde entonces, paradójicamente, se utiliza comúnmente un término griego de la Antigüedad europea para describir culturas ajenas. Sucesivamente, ocurrió que el sentido moderno que la noción iba adquiriendo con el uso, llegó a aplicarse y a contaminar incluso su significado en el contexto del que fue extraída.³ Además, Calame (2000: 12) añade que no es posible, partiendo de los textos griegos, concluir que el término *mythos* designaba una clase particular de relato tradicional de carácter imaginario. La acepción antropológica del término hoy en día, no corresponde pues al sentido marcadamente pragmático que tenía para los griegos, quienes con *mythos* se referían a cualquier tipo de discurso que produzca un efecto sobre el público («*mythos* à l'époque archaïque renvoie à toute espèce de discours qui a un effet sur le public»).

La vuelta a la raíz etimológica (*mythos* en lugar de *mito*) no nos permite evitar la polisemia, ya que en la *Poética* de Aristóteles, el término significa más bien trabazón de los hechos, estructura, fábula,

³ «En effet le terme de *mythe* renvoie à une notion qui a une histoire. Il est apparu comme classe opératoire dans la pensée de l'anthropologie naissante, liée au goût comparatif du Siècle des Lumières, puis à l'historicisme né avec le romantisme allemand, à la charnière entre XVIII^e et XIX^e siècles. C'est là le paradoxe: tout en portant son intérêt vers les cultures des autres, la pensée anthropologique a été orientée par un tel ethnocentrisme européen qu'elle a fait de catégories instrumentales, relatives à l'épistémologie de la discipline et marquée dans l'espace et le temps, des universaux. De plus, dans le cas précis du mythe, on ne s'est pas limité à conférer à une catégorie du «niveau de base» un statut ontologique. En baptisant cette entité semi-abstraite d'un nom grec, on a projeté en retour, sur son usage dans l'Antiquité, le sens moderne assumé par le terme correspondant». (Calame 2000: 12).

argumento: «La mimesis de la acción es el *mythos*, y por *mythos* entiendo la organización de las acciones»⁴ o «la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos»⁵ (1450^a, 4-5). Más adelante comprobaremos que Aristóteles se sitúa en la tradición arcaica, ya que para él también la finalidad del *mythos* es conseguir un efecto sobre el público. A pesar de la inevitable polisemia, el término *mythos* parece, pues, una categoría mucho más idónea para el estudio del drama que el genérico *mito*.

Pero el problema del mito no es únicamente de tipo polisémico. Estructura también en la multiplicidad de variantes que constituyen la materia de lo que –de manera más o menos arbitraria– consideramos un mito. Ahora bien, ninguna de esas variantes puede erigirse en referente absoluto del mito; más bien, todas son eslabones de una cadena semántica evolutiva, cuyo proceso, como veremos más adelante, se aproxima a la semiosis ilimitada. Hablar, por ejemplo, del «mito de Prometeo» hoy en día constituye una *hybris* teórica. Cabría hablar más bien en plural de los mitos de Prometeo, ya que no existe una sola protoversión de la que proceden todas las composiciones que tienen al titán como sujeto. Cabe afirmar, pues, con Arruabarrena (1995: 9), que la esencia del mito es, pues, su transformación discursiva, y su unidad no es más que una abstracción basada en una pluralidad de variaciones:

el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitante, creyendo repetirlo, lo transforma.

Desde un punto de vista pragmático, «el mito de Prometeo», por ejemplo, no existe fuera de sus sucesivas realizaciones discursivas, genéricas y enunciativas. De ahí que el hecho de reducir tal diversidad a una forma narrativa esquemática en un manual mitográfico oculte la esencia plural del mito, enmascare el hecho de que se decli-

⁴ Según la traducción de López Eire: Aristóteles (2002: 45).

⁵ Según la traducción de García Yebra: Aristóteles (1974: 146).

ne en varios *mythos* y lo convierta en su acepción antropológica de ‘relato tradicional’.⁶

La reducción del mito a un solo relato abstracto impide reconocer los posibles efectos distintos que en cada caso puede producir sobre un determinado público. De ahí que la perspectiva combinada del análisis del discurso con la literatura comparada insista en separar, en primer lugar, el plano del enunciado (que constituye el objeto exclusivo de la mitografía de índole antropológica y estructuralista) y el de la enunciación, para ir percibiendo mejor las relaciones de interdependencia que mantienen. Por eso Heidmann (2003: 49) resalta la importancia de la elección genérica en la creación del sentido:

La comparaison des réécritures d’un même mythe permet de voir que le choix générique (ré)oriente de façon décisive les effets de sens du mythe. Selon le mode de représentation et la forme poétique qu’il choisit de donner au mythe repris, l’énonciateur s’adresse à d’autres destinataires et poursuit d’autres objectifs [...]. La critique littéraire, en se focalisant souvent exclusivement sur les éléments de l’intrigue mythographique, a porté trop peu d’attention à la généricité et à la pragmatique des (ré)écritures des mythes grecs.

De Paco Serrano (2003: 22-23) concuerda con Heidmann cuando reconoce que «la adaptación del mito se produce, en Grecia, en un género determinado cuya configuración condiciona el procedimiento y los resultados de la reescritura mítica». Se desprende de esta afirmación el hecho de que el *Prometeo encadenado* de Esquilo, por

⁶ «Si l’on veut bien accorder à la littérature non pas le sens étymologique qui la rattache à une culture de l’écriture, mais son sens large qui l’associe à la création poétique, les “mythes” grecs ne peuvent avoir d’existence en dehors des mises en discours et des compositions poétiques qui les portent à leur public. [...] Ce n’est donc guère qu’avec les manuels de mythographie que les récits grecs deviennent, au-delà de leur multiples formes de mises en discours, de simples squelettes; ils sont alors métamorphosés en des mythes auxquels on croit pouvoir accorder, en raison de leur réduction à une forme schématique, une existence transcendante. C’est ainsi que pour nos contemporains mythologues de l’Antiquité, le mythe peut devenir un simple “récit traditionnel”». (Calame 2000: 13-14).

ejemplo, ya es una reescritura. Sin embargo, como comprobaremos a través de nuestro corpus, la reescritura esquilea se diferencia de la práctica de la reescritura de tipo posmoderno por el hecho de que no entabla explícitamente un diálogo intertextual y metateatral con obras que lo preceden. Se presenta como *encarnación* y no como *ficción* del mito.

Existen, pues, dos posiciones tanto creativas como teóricas frente al mito, según se considere como una realidad preexistente a la obra o, al contrario, se finja que la obra sea la creación propiamente dicha del mito en cuestión. En el primer caso, el mito suele ser una posibilidad de existencia entre otras o una historia vagamente relacionada con la vida de los personajes; se presenta como ficción. En el segundo, aparece como unicidad, vivencia no intercambiable, encarnación del único destino posible para los personajes. En este segundo caso, el mito cobra un sentido profundamente trágico.

Es por lo que, al abordar las piezas contemporáneas de nuestro corpus, solo se puede hablar de reescrituras del mito de Prometeo, de Fedra o de Don Juan en el sentido en que cualquier versión del mito, sea antigua o moderna, es ya una reescritura: de hecho, podemos afirmar que ya en la época griega solo existían variaciones sobre un determinado argumento, varios *mythos* que, desde un punto de vista posterior, se refieren a un mismo mito.

Así, el mito es un proceso de significación constante basado en la variación y la transformación. No es un objeto semiótico, sino un agente semiótico.⁷ Es un signo que da y revela al mismo tiempo el modo con el que tratamos de dar significado al mundo. Recordemos con Umberto Eco que asistimos a un proceso semiótico cuando un determinado objeto o estado del mundo se representa mediante un signo y el significado de dicho signo puede traducirse en un interpretante, es decir, en otro signo (que Eco (1990: 216) llama *representamen*). Según Eco (1990: 335), la semiosis ilimitada descrita por Peirce se diferencia de la deconstrucción derridiana al no excluir que una serie ilimitada de representaciones, siendo cada una representación de la anterior, pueda tener un objeto absoluto como límite. Eco llama

⁷ Ello recuerda la distinción subrayada por Eco (1990: 216): «La semiosi è un fenomeno, la semiotica è un discorso teorico sui fenomeni semiotici».

abito a dicho objeto absoluto. Desde el punto de vista de la semiosis, el mito es, pues, un *abito* que se realiza a través de una cadena de reescrituras que, a su vez, trasciende.

MITO Y MYTHOS

Como hemos visto, la definición de mito como ‘narración’ constituye una reducción semántica frente a la noción de *mythos*, la cual ya era bisémica en la *Poética* de Aristóteles, como recuerda García Gual (1997: 11): por una parte, el Estagirita se refería con esa palabra al relato heredado (*mythos paradedoménos*), como también al argumento (*systasis ton pragmaton*) de una obra dramática. La ambivalencia del término persiste hasta hoy, ya que, aunque en teoría el sentido predominante haya pasado a ser el de ‘relato heredado’ (lo cual quizás constituya un caso de intrusión de la antropología en la teoría literaria), en la práctica, y particularmente en la reescritura, se juega con la fractura *mythos*/mito, en medio de la cual se suele debatir el personaje. En su *Diccionario del teatro*, Pavis (1998: 308) resume la trayectoria semántica de *mythos* en los siguientes términos:

En su origen, el *mythos* es la fuente literaria, la historia mítica (*jábala* [...]) en que se apoyan los poetas para construir sus tragedias. Los *mythos* son modificados y variados sin cesar; forman *motivos* y *temas* que los dramaturgos griegos reutilizan en sus tragedias. Más tarde, a partir de la acepción introducida por ARISTÓTELES, *mythos* designa cada vez más a menudo la estructura organizada de la acción [...].

La definición de Pavis funde lo que entendemos hoy tanto por mito como por *mythos* desde Aristóteles. El *mythos* como ‘argumento’ es el principio organizador sobre el que se constituye la tragedia, según Aristóteles (2002: 146-150), para quien los personajes son derivados de la substancia del *mythos*:

Y, puesto que [la tragedia] es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter o pensamiento (1449b, 36-38) [...] la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida (1450^a, 4-5) [...]. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, fe-

lices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (1449^a, 19-24) [...] La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (1449^a, 38-39) [...] La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan. (1450b, 3-4)

Sin embargo, ocurre que el personaje, que se construye a través del *mythos* dentro de la obra, se convierte a su vez en mito fuera de la obra. La particular relación entre mito y personaje, característica de los mitos griegos, se encuentra también en la literatura española en cuyo seno ha nacido una serie de mitos centrados en un personaje, cuyo nombre evoca y encierra potencialmente un argumento. Según Mougoyanni (2006: 85):

En el caso de la mitología griega, cada relato mítico se construye en torno a un personaje central que da nombre al mito. [...] Parto, pues, del concepto aristotélico de mito: conjunto y ordenación de sucesos que configuran las formas de conducta de un personaje. En este sentido, mitos españoles modernos serían igualmente varios personajes literarios arquetípicos como el Cid, la Celestina, Don Quijote o Don Juan.

A través del arte en general y del teatro en particular, el mito se despliega en el tiempo como un proceso de génesis del sujeto o personaje mítico. Este proceso afecta al espectador, al sentir las emociones que el *mythos* provoca e integrar el mito al propio desarrollo de su vida. Recurriendo a una metáfora científica, podríamos decir que el espectador integra un nuevo genoma literario a su patrimonio genético bio-literario. En otras palabras, el proceso de individuación del héroe mítico se refleja en el espectador, el cual aprende a conocerse a través de la contemplación de dicho proceso. De este modo se entiende cómo el mito produce efecto sobre el público: transmitiendo un condensado de realidad a través de la ficción.

El mito trasciende, pues, la oposición realidad-ficción, como bien se desprende de la segunda acepción de *mito* en el *Diccionario* de la Real Academia Española, binomio que también pone de relieve la relación entre mito y personaje: 'historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación

universal'.⁸ Esta particularidad de los mitos hace que todavía muchos dramaturgos se sirvan de ellos para re-escribirlos. Para entender mejor por qué el mito sigue siendo un referente indiscutible de la creación actual, conviene meditar sobre la relación atípica que mantiene con la ciencia o el pensamiento científico en general y, en particular, con la antropología, disciplina a la que debe su rescate, aunque tal operación implique la corrupción semántica del término a la que nos hemos referido al principio.

MITO Y CIENCIA

En «El encuentro del mito y la ciencia», Lévi-Strauss (1995: 23-24) confiesa una sensación de pérdida:

[...] creo que hay ciertas cosas que hemos perdido y que deberíamos hacer un esfuerzo por recuperar ya que no estoy seguro de que, debido al tipo de mundo en que vivimos y al tipo de pensamiento científico a que estamos sujetos, podamos reconquistar tales cosas como si nunca las hubiésemos perdido; pero podemos intentar tomar conciencia de su existencia e importancia.

[...] tengo la sensación de que en su evolución la ciencia moderna no prescindirá de estos materiales perdidos sino que, por el contrario, intenta reintegrarlos cada vez más al campo de la explicación científica. El corte, la separación real entre la ciencia y aquello que podríamos denominar pensamiento mitológico [...] tiene lugar durante los siglos XVII y XVIII. En esa época [...] la ciencia necesitó erguirse y afirmarse contra las viejas generaciones del pensamiento místico y mítico [...]. Así, tengo la impresión de que la ciencia contemporánea está en camino de superar este pozo [...].

El mito representa una realidad de la que la ciencia⁹ quiso huir para autoconstituirse; sin embargo, con el pensamiento estructuralista, el

⁸ Vigésima segunda edición. Esta entrada estaba ausente en la vigésima primera edición, lo cual demuestra que volvemos a tener conciencia del componente real del mito.

⁹ Por *ciencia* entendemos no sólo una disciplina en particular como podría ser la antropología en este caso, sino la actitud subyacente a todas las disciplinas científicas (ciencias humanas y naturales) a través de la cual

mito se reintegró al pensamiento científico. Este proceso se debe a la creencia de que la ciencia ha llegado a un grado de madurez suficiente para explicar el significado y la verdad del mito.

Para Lévi-Strauss (1995: 30), la ciencia, en general, y el análisis estructural, en particular, pueden desvelar el significado del mito, ya que es capaz de expresarlo a través de otro lenguaje y traducirlo: «¿Qué significa el término “significar”? Me parece que la única respuesta posible es que “significar” significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente». En otras palabras, se toma conciencia de que lo que durante siglos quedó fuera del campo científico por ser juzgado «mentira, ficción» encierra unas verdades perdidas; sin embargo, la ciencia no se rinde o se resigna a reconocer sus límites ante el mito, ya que más bien amplía su ámbito de aplicación para poder interpretarlo desde su propia perspectiva. De ahí la concepción del mito como instrumento epistemológico que propone Mougoyanni (2006: 86-87):

El mito es, pues, una herramienta de conocimiento y de expresión de conocimiento, es así un proceso hermenéutico. Este proceso hermenéutico es una herramienta del conocimiento racional: el mito es la racionalización argumentativa (relato de hechos) de complejos sistemas de comportamiento humano que trascienden sus propias situaciones histórico-culturales.

Recuperado y reformulado por la antropología, el mito no existe por sí mismo, sino como objeto científico, esto es, como resultado del proceso de objetivación en el que interviene un sujeto. En otras palabras, a través del filtro científico, el mito como proceso de significa-

se pretende conocer objetivamente los fenómenos mediante la observación, el análisis y el razonamiento. Las ciencias humanas se diferencian a veces de las ciencias naturales por el hecho de que el objeto que aspiran a conocer o a modelizar para comprenderlo mejor es con frecuencia una interacción sujeto-objeto. Tradicionalmente se dice que las ciencias naturales explican la natura mientras que las ciencias humanas anhelan comprender el hombre en relación con un determinado objeto y en unos contextos determinados. Sin embargo, en el caso del análisis estructural por ejemplo, las ciencias humanas pueden adoptar una metodología orientada solamente a la explicación.

ción y relación sujeto-objeto se convierte en objeto interesante en sí mismo. Toda esta operación es concorde con la finalidad de la empresa científica que es el conocimiento objetivo: sin embargo, contradice la lógica misma del mito, a través del cual el sujeto anhela conocerse a sí mismo.

MITO Y SIGNIFICACIÓN

Sin embargo, desde una perspectiva semiológica, el mito no puede ser reducido a objeto científico. La semiología se constituye en crítica de la mitología al considerar el mito como un sistema semiológico doble cuyo significado queda determinado tanto por el proceso de significación como por el resultado de dicho proceso.

Según Barthes, en cualquier sistema semiológico, como lo es la lengua, no nos encontramos con dos, sino con tres términos distintos, puesto que a la dualidad significado-significante hay que añadirle la correlación que une a ambos, es decir, el signo, el cual constituye la dimensión que realmente percibimos. Desde el mismo punto de vista, el mito es un sistema semiológico doble, ya que se superpone al de la lengua.¹⁰ Barthes propone el siguiente esquema como metáfora espacial del proceso semiológico descrito:

¹⁰ Barthes (1993: 686-687): «j'ai affaire dans tout système sémiologique non à deux, mais à trois termes différents; car ce que je saisis, ce n'est nullement un terme, l'un après l'autre, mais la corrélation qui les unit [...]. On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler: le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: *c'est un système sémiologique second*. Ce qui est signe [...] dans le premier système, devient simple signifiant dans le second».

Lengua	1. significante	2. significado
	3. signo I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO
MITO	III. SIGNO [significación]	

El esquema pone de relieve la operación de traslación de las estructuras formales de la lengua a otro plano, en el que lo que es signo en la lengua se convierte en significante para el proceso de significación que es el mito. Barthes identifica mito y significación de manera análoga a como hiciera Saussure con el signo y la palabra.¹¹ El signo mítico es, pues, significación, ‘acción y efecto de significar’.

Ya hemos definido el mito como proceso de significación echando mano de la semiosis ilimitada. Vemos que se justifica, pues, no solo desde un punto de vista centrado en la multiplicidad de variantes que constituyen cada mito, sino también desde un punto de vista atento a la constitución formal interna del mito. En ella, tanto la lengua-objeto como la meta-lengua (teniendo en cuenta que esta no debe reducirse a hablar de aquella) participan de la dinámica inherente al proceso de significación que llamamos *mito*.¹² Separar ambas

¹¹ Barthes (1993: 689-692): «Le troisième terme est la corrélation des deux premiers: dans le système de la langue, c’est le *signe*; mais il n’est pas possible de reprendre ce mot sans ambiguïté, puisque, dans le mythe (et c’est là sa particularité principale), le signifiant est déjà formé des *signes* de la langue. J’appellerai le troisième terme du mythe, la *signification* [...]. En sémiologie, le troisième terme est le seul qui soit donné à voir d’une façon pleine et suffisante, c’est le seul qui soit effectivement consommé. Je l’ai appelé: signification. On le voit, la signification est le mythe même, tout comme le signe saussurien est le mot [...]».

¹² Barthes (1993: 693): «La signification du mythe est constituée par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme,

dimensiones –lengua-objeto y metalengua–, como lo haría un mitólogo, significa oponerse al vaivén constitutivo del mito, reducirlo a un metalenguaje y omitir la orientación fundamental del mito a ser recibido, lo cual es su intrínseca función fáctica más que metalingüística: «le mythe est une parole définie par son intention [...] beaucoup plus que par sa lettre [...]. Le mythe a un caractère impératif, interpellatoire: parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence [...], c'est *moi* qu'il vient chercher».¹³ Sintetizando, el mito es un proceso semiótico de variación y transformación y, en consecuencia, un proceso de significación que busca al *yo*.

EL MITO Y EL YO

La dimensión teleológica del mito es lo que la ciencia no puede integrar, no porque no pueda hablar de ella (como lo estamos haciendo y lo hizo Barthes, por ejemplo), sino porque no forma parte de su mecanismo de producción de sentido: la ciencia hace como si el *yo* pudiera borrarse para dejar paso a una visión transparente del objeto, mientras que en el complejo proceso del mito, el objeto busca al *yo*. Es más, el *yo* es la finalidad del mito mientras que la finalidad de la ciencia es el objeto. Como bien lo expresó Hans G. Gadamer en *Verdad y método*: «somos incapaces de interpretar los mitos porque son ellos los que nos interpretan a nosotros».¹⁴ El conocimiento que proporciona el mito no es, pues, de índole cartesiana. Incluso, si lleváramos la reflexión sobre el mito hasta sus últimas consecuencias, como lo hace Mircea Eliade, para quien el mito es la base ontológica de la realidad, cabría admitir que el verdadero conocimiento de los mitos no es ni objetivo ni intersubjetivo, sino subjetivo y que consiste en una experiencia religiosa. Como resume Mougoyanni (2006: 52):

un langage-objet et un méta-langage, une conscience purement signifiante et une conscience purement imageante [...].»

¹³ Barthes (1993: 694).

¹⁴ Citado por Mougoyanni (2006: 39).

Así, el verdadero conocimiento de las cosas debe estar fundamentado en el conocimiento de los mitos. Conocimiento que no puede ser externo, sino vivencial (práctica del culto a los mitos: ritual), es decir, para comprender los mitos hay que vivirlos (experiencia religiosa).

De los escritos de Mircea Eliade se desprende la existencia de una vivencia emocional del mito que probablemente solo se realice de manera completa en la experiencia mística, aunque también el arte la pueda evocar y transmitir al sujeto. Pero, por otro lado, la ciencia percibe el mito como un relato cuya estructura puede ser sometida a la mirada científica (Levi-Strauss). La ciencia como *logos* (discurso explicativo que no tiene un efecto sobre el público, es decir, que no produce un impacto emocional) absorbe la noción de *mythos* a través de la de mito. Entre la vivencia subjetiva del mito –que solo se da en la experiencia mística y el conocimiento objetivo del mismo al que aspira la ciencia– existe una vía intermedia de aprehensión del mito: la del arte, en general, y del teatro, en particular.

EL TEATRO Y LA TRAGEDIA: ENTRE MITO Y CIENCIA

El teatro es, potencialmente, un espacio de transición entre el mito como vivencia ritual y religiosa, y la comprensión científica del mismo, ya que la recepción teatral es tanto distanciada (rasgo que comparte con la observación científica de los fenómenos) cuanto emocional: aunque el espectador no esté involucrado personalmente en la acción, participa emocionalmente de ella (rasgo característico de la ceremonia religiosa). La particular ambivalencia de la recepción teatral, consecuencia de la suspensión del juicio del espectador que respeta el pacto de ficción y la convención teatral, se manifiesta de manera muy explícita en el caso de la tragedia griega.

«La tragedia nace del mito. Toda tragedia es la representación de un gran mito». ¹⁵ Sin embargo, al escenificarse, el mito se convierte en espectáculo. La tragedia es, pues, la representación distanciada del mito. En particular, la tragedia griega poetiza el momento histó-

¹⁵ Artaud, Antonin: «Una Medea sin fuego» en *El nacional*, México, 7-6-1936. Cito por García Barrientos (2003: 352).

rico de transición entre ceremonia y espectáculo, participación mística y observación desmitificadora. De ahí que transmita la tensión entre distancia e ilusionismo a través de su peculiar dispositivo enunciativo. En palabras de Mougoyanni (2006: 78):

Será a través de la tragedia como el mito adquiera una funcionalidad distinta, ya que el dramaturgo pretende hacer reflexionar éticamente a su público sobre el enfrentamiento de sus héroes con un destino patético, trágico. La mitología ofrecía al dramaturgo un amplio repertorio de temas en donde era posible elegir los argumentos que mejor se prestasen a sus intenciones didácticas y éticas: provocar en el espectador, a través del terror y la compasión, un sentimiento de purificación.

A través de la catarsis, el espectador de la tragedia experimenta una vivencia emocional del mito. Sin embargo, su experiencia no es del todo religiosa ni completamente distanciada. El espectador de la tragedia griega no participa directamente en una ceremonia religiosa ni en la escenificación de un relato tradicional extraído de un catálogo mitológico, sino en lo que Barthes llama la «presencia» teatralmente mediada o significada del mito. Hay, pues, distanciamiento frente al mito, pero ello no se hace con una intención desmitificadora, sino más bien purificadora o «catártica». Vamos a detenernos ahora en la cuestión de la tragedia, para cuya definición echaremos mano tanto del mito como de la catarsis.

3. Mito y tragedia

En un libro importante, Vernant y Vidal-Naquet subrayan la necesidad de referirse a lo que entendemos por *mito* a la hora de intentar una comprensión cabal de lo que fue la tragedia y el contexto en que se produjo. Para dichos autores, las tragedias no son mitos y, de hecho, el género trágico aparece cuando el lenguaje de raíz mítica deja de influir concretamente en la realidad política ateniense. El nuevo género se nutre, pues, tanto del mundo mítico como de la realidad ateniense de la época; aprovecha el hecho de que el mito, aunque está caducado, sigue presente en las conciencias mientras se van desarrollando los nuevos valores de la *polis*. El contrapunto entre ambos universos resulta muy fecundo para la elaboración de la acción trágica.¹⁶ Para Vernant y Vidal-Naquet (1972: 16), la tragedia, aun nutriéndose del mito, se distancia de él y pone en tela de juicio los valores (heroicos, religiosos, etc.) que conlleva:

La tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité.

Los poetas trágicos componen sus argumentos inspirándose en el mito; sin embargo, sus *mythos* plasman una especie de puesta en tela de juicio de los valores del mundo mítico. Para Vernant y Vidal-Naquet, el momento de la tragedia, en el que nace y se afirma la conciencia trágica, es el momento en el que el pensamiento jurídico y político, si bien se erige en oposición a la tradición heroica y míti-

¹⁶ Vernant y Vidal-Naquet (1972: 7): «Les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes. On peut soutenir au contraire que le genre tragique fait son apparition à la fin du VI^e siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique de la cité. L'univers tragique se situe entre deux mondes, et c'est cette double référence au mythe, conçu désormais comme appartenant à un temps révolu mais encore présent dans les consciences, et aux valeurs nouvelles développées avec tant de rapidité par la cité [...], qui constitue une de ses originalités et le ressort même de l'action».

ca, todavía mantiene un diálogo dialéctico con él. Y lo mismo ocurre entre los espacios humanos y divinos.¹⁷ Este fenómeno se puede observar en tragedias como *Prometeo*, *Edipo* y *Antígona*, entre otras. El personaje Prometeo, por ejemplo, tal como aparece en la tragedia de Esquilo, es la encarnación del vínculo entre lo humano y el olimpo divino. A través de su acción y de su actuación, a veces autoconsciente, Prometeo llega a convertirse en personaje-interfaz entre lo humano y lo divino, y también, desde el punto de vista de una interpretación metateatral, entre la acción y el público.

Aquí vemos que la perspectiva de Vernant y Vidal-Naquet se sitúa todavía dentro del paradigma del análisis estructural; de ahí que su lenguaje refleje las transformaciones semánticas del término *mito* criticadas por Calame. Pero aun así, más allá de problemas meramente conceptuales, su enfoque sigue siendo enriquecedor y sugerente a la hora de aproximarnos al fenómeno de la tragedia. Y eso porque su objetivo consiste en apuntar a las tensiones y ambigüedades que sustentan la tragedia y que esta a su vez expresa; no pretenden esbozar un modelo abstracto de la tragedia ni de lo trágico porque afirman la necesidad de definir la tragedia desde un punto de vista temporal.

EL MOMENTO DE LA TRAGEDIA

La tragedia supone, pues, un tiempo de presencia o de co-presencia en la(s) conciencia(s) de valores que proceden de mundos distintos. No otra cosa dice Doménech (2003: 120) cuando parafrasea a Gold-

¹⁷ Vernant y Vidal-Naquet (1972: 16): «La tragédie grecque apparaît comme un moment historique très précisément circonscrit et daté. On la voit naître à Athènes, s'y épanouir et dégénérer presque en l'espace d'un siècle. [...] Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement [...]. Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables».

mann: «La visión trágica aparece en los momentos de transición, en los que se han derrumbado los valores de una época anterior y aún no han surgido los de una época nueva». Al situarse en una encrucijada de la historia, la tragedia surge como el presente entendido como la simultaneidad desestabilizadora de dos maneras de ser.

Según Nietzsche (1995: 99), la tragedia griega recoge el mito en el momento de su muerte inminente:

Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo.

La muerte del héroe significa en otro plano la muerte del mito. Sujeto y fábula estructuradora funcionan como sustitutos analógicos reveladores del proceso musical de aniquilación dionisiaca que subyace debajo de cualquier apariencia fenomenológica (1995: 137):

La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es solo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación.

Nietzsche (1995: 136) considera el *mito* como «el ejemplo significativo» y el mito *trágico* como el «mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco». A través del pensamiento de Nietzsche y el potencial semántico del concepto de *lo dionisiaco*, intuimos el proceso de significación trágica y las emociones que conlleva (desde el terror hasta el placer, pasando por la compasión).

Al poner de relieve el vínculo histórico y semántico entre mito y tragedia, las reflexiones de Nietzsche, Barthes, Vernant y Vidal-Naquet, entre otros, deben interrogarnos sobre la vigencia de los mitos en nuestro teatro y su potencial trágico. En efecto, ¿cómo explicar la vuelta reiterada a unas historias cuya pérdida de valor estructurador de nuestras vidas ya era patente hace dos mil quinientos años? Y si el mito pierde valor y su función se modifica, ¿qué ocurre al mismo tiempo con la tragedia?

DEL MITO AL CUERPO: EL DESTINO DE LA TRAGEDIA

Maestro (2000: 123) describe la erosión de la función estructuradora del mito como fábula en la tragedia moderna y contemporánea en los términos siguientes:

La evolución de la Modernidad distancia la experiencia trágica del mundo metafísico [...]; la experiencia trágica pasa de la *fábula* al *sujeto*, es decir, de la acción al personaje, lo que equivale a confirmar que la dramaturgia, y el arte en general, evoluciona de la experiencia trágica del teatro antiguo a la expresión de la existencia trágica característica del drama moderno, y muy especialmente del teatro de la Edad Contemporánea posterior al Romanticismo europeo; la tragedia, en suma, se «existencializa» [...].

Estudiando algunas obras del período posmoderno, veremos que se puede prolongar la reflexión de Maestro (2000: 143) poniendo de relieve una nueva etapa de ese proceso de transformación de la tragedia que, después de existencializarse, es decir, de pasar de la acción al personaje o de una concepción funcional y estructural de los hechos a la expresión vivencial de los mismos por el sujeto, se centra en el cuerpo del personaje-actor, se corporeiza:

El material de la tragedia deja de ser la leyenda, y comienza a ser la realidad, la existencia de la persona, las formas y condiciones del ser de carne y hueso en sus formas y condiciones existenciales de vida.

La tragedia sigue una trayectoria fatal, casi trágica que parece preanunciada en la psicologización progresiva de sus contenidos en la obra de los tres grandes trágicos griegos, desde Esquilo hasta Eurípides, con quien culmina ese proceso que parece representar el destino de la tragedia.

En el teatro contemporáneo, según Marie-Claude Hubert, el destino, al no encontrar un anclaje en la relación de un personaje con algo exterior –un dios o una fuerza sobrenatural en el caso de la tragedia, otro ser humano en el caso del drama moderno– trata de hacerse un sitio en la relación entre el hombre y su cuerpo:

Destin tout aussi inéluctable, mais qui s'est dépouillé de toute noblesse inhérente à la tragédie. S'inscrivant sur le corps, il revêt une forme grotesque. Tandis que le sujet de la tragédie, c'est le rapport de l'homme avec les forces des dieux ou de la passion, c'est la lutte qui souvent, certes, détruit le héros, mais le grandit, le sujet de ces œuvres contemporaines, c'est le rapport de l'homme à son corps, le combat dérisoire qui le déchoit.¹⁸

Sin embargo, para un dramaturgo como Hernández Garrido (2004: 3) el combate entre el hombre y su cuerpo, juzgado grotesco e irrisorio por Hubert, puede adquirir matices trágicos y nobles. De hecho, la visión de las cuatro esculturas de Miguel Ángel *Los esclavos* le inspiran el ciclo dramático epónimo, lo cual comenta con las siguientes reflexiones:

Miguel Ángel optó en las cuatro esculturas de Florencia por no completar su trazado y dejar a la vista las trazas de su propio trabajo como artífice y la rudeza sin moldear del mármol, adelantándose en esto a formas de entender el arte que el siglo XX ha reinventado. En los esclavos florentinos asombra la textura de la piedra, la pesadez de la materia contra la que luchan las figuras en un retorcimiento inútil que no les sirven para lograr escapar de una prisión demasiado real [...]: esos seres que el cincel no ha dotado de una forma independiente de la materia que los conforma y que no llegan a ser personajes completos, pero logran impresionarnos aún más en su debate contra su condición de criaturas.

La tensión, ya que no la oposición, entre cuerpo y narratividad (mito) es constitutiva del teatro, pero solo en determinadas ocasiones, cuyo número y frecuencia van creciendo a lo largo del siglo XX, se explicita tanto que llega a formar parte de la trama. Según Hernández Garrido (2004: 7):

Se pone aún más en evidencia (y esto es una de las notas exclusivas de la escritura teatral frente a otras formas literarias) la radicalidad del cuerpo como objeto que se resiste al esfuerzo ordenador del relato, algo que se enfrenta desde su organicidad a un procedimiento literario. El teatro pone en escena, entonces, esa imposibilidad última de la Literatura como extraña al cuerpo, a la radicalidad de lo real.

¹⁸ Citada por Vasserot en Roswita/Vasserot (2002: 10).

El teatro español desde principios del siglo XX constituye un campo de observación privilegiado de esta tendencia a partir de los esperpentos de Valle-Inclán, en los que la referencia al cuerpo lleva la hiperteatralización postromántica a la expresión simultánea de lo grotesco y lo trágico, hasta las obras de Rodrigo García y Raúl Hernández Garrido, sin olvidar las múltiples taras físicas que aquejan a los personajes de Buero Vallejo.

¿Qué observamos a través de esta tendencia? Que la tragedia se esfuma y su lugar queda ocupado por un sucedáneo: el concepto filosófico de lo trágico, que no es la tragedia, como intentamos demostrar en el próximo apartado.

4. La tragedia y lo trágico

Enfrentarse con esta cuestión supone penetrar en un campo sobre el cual se lleva siglos escribiendo. Sin embargo, a pesar de que las nociones en juego estén sobrecargadas semánticamente, sigue siendo posible y hasta necesario pensar la relación entre la tragedia y lo trágico, aunque solo sea por el hecho de que se trata de conceptos de los que se abusa, aprovechando su carga emocional. Además, se produce con mucha frecuencia una amalgama entre *la tragedia* y *lo trágico*, lo cual es particularmente cierto cuando se trata de un corpus del siglo XX; como afirma Doménech (2003: 118): «la expresión *lo trágico* –o el adjetivo aplicado a obras o autores– ha venido constituyendo un reducto de afirmación de la tragedia en el teatro del siglo XX». Es por lo que hace falta precisar de qué tipo de conceptos se trata, con el fin de definir su ámbito de aplicación.

Con *lo trágico* nos referiremos a un concepto filosófico desarrollado por representantes del idealismo alemán como Hölderlin, Schelling y Hegel que desde finales del siglo XVIII contaminó el campo de la crítica histórica y filológica, ya que cualquier lectura de la tragedia griega, por muy científica que se pretenda, acaba enfrentándose con el problema del contenido y el sentido de dicha tragedia, como observa Judet de la Combe. Cuando se plantea este problema, los intérpretes se dividen entre los que reconocen que el concepto de lo trágico remite, si bien de manera esquemática, a un contenido o una función posible de la tragedia y, por otro lado, los que le niegan pertinencia al concepto y consideran la tragedia como forma estética que produce afectos, no pensamientos.¹⁹

¹⁹ Morenilla y Zimmermann (2000: 97-98): «Même si la lecture “scientifique” de la tragédie grecque se dit depuis longtemps émancipée de toute forme d’inspiration philosophique, elle se heurte toujours à la question du sens et, surtout, de la pertinence de la notion de Tragique, que la philosophie lui a léguée depuis la fin du XVIIIe siècle. [...] L’accent est en général mis sur l’impossibilité de reprendre telles quelles les définitions du Tragique qui ont été proposées par la philosophie: les philologues-historiens rappellent qu’un événement culturel aussi complexe que la tragédie athénienne ne se laisse pas subsumer sous un seul concept et surtout qu’une production historique ne se laisse pas réduire à un contenu défini de manière quasi *a priori*. Ils s’accordent néanmoins, pour une

Por consiguiente, para Judet de la Combe la interpretación de la tragedia corre el peligro de fosilizarse en dos posiciones filosóficas que se oponen por el mero hecho de privilegiar exclusivamente uno de los elementos de la representación trágica: en unos casos, el público se convierte en el único objeto de la interpretación; en otros, se hace como si en la historia narrada o diégesis estribara la totalidad del potencial semántico de la obra. Pero ambas posiciones descuidan el hecho de que cada obra representada se *deconstruye* en una multiplicidad de recepciones posibles y que hay también varios públicos e individuos –tanto dentro como fuera de la obra– que la presencian y la comentan. Para Morenilla y Zimmermann (2000: 105), lo trágico sirve entonces para armonizar dicha multiplicidad paradójica en una hipótesis de sentido coherente.

Así, lo trágico, como el mito para Mougoyanni Hennessy, se convierte en herramienta hermenéutica, concepto o hipótesis interpretativa que la obra –a través de un personaje, de un coro, de un personaje-dramaturgo o bien un personaje-espectador– propone al espectador para que la verifique o compruebe. La recepción se entiende como verificación, comprobación de propuestas interpretativas.

Más adelante trataremos de describir con mayor precisión este proceso. Veremos en los textos cómo los personajes pueden llegar a cumplir una función de espectadores dramatizados ficticios *in fabula* cuando contemplan un suceso y lo comentan o cuando escuchan el relato de otro personaje y expresan su reacción en voz alta. Así, el espectador «real» no solo contempla una acción, sino también toda una gama de interpretaciones de la acción expresadas en escena que le ayudan a construir su propia interpretación de «lo trágico». La obra presenta una serie de preinterpretaciones o hipótesis sobre lo trágico que el espectador o hermeneuta debe procesar para conformar la suya.

grande partie d'entre eux, à admettre que le concept de Tragique renvoie, de façon certes inadéquate et simplificatrice, à quelque chose comme un contenu ou une fonction possibles de la tragédie.[...] Seuls quelques interprètes [...] récuse[nt] d'emblée toute pertinence à un tel contenu philosophique et s'en tien[nen]t fermement à l'analyse de la tragédie considérée comme forme esthétique productrice d'affects et non de "pensées"».

Lazzarini-Dossin (1999: 348) resalta la importancia de definir lo trágico a partir de la filosofía para evitar el apuro teórico. Recordando la irreductibilidad de lo trágico a un concepto, propone, sin embargo,

una definición matricial en la que lo trágico consiste en una ley de contradicción interna que aniquila los valores. Con otras palabras, lo trágico se puede entender como una forma de dialéctica hegeliana sin que la vertiente positiva pudiera superar en la síntesis la negación antitética.

La definición de Lazzarini-Dossin, por mucho que se quiera meta-conceptual (que lo es), no por ello deja de ser conceptual (del mismo modo que el metateatro sigue siendo teatro). De hecho, la autora (1999: 349) sucumbe a la tentación de definir la tragedia como realización o encarnación del concepto dinámico así definido: «la tragedia [...] lleva a la escena este proceso de negación, dentro de las categorías dramáticas que son el lenguaje, el personaje, el tiempo y el espacio». Hay que señalar que dentro de las categorías dramáticas mencionadas no encontramos la que sería la categoría sintética y englobadora, y que es además la noción fundamental en la que se basa la definición aristotélica de la tragedia: la acción. Los trabajos de Lazzarini-Dossin tienen el gran mérito de interrogarnos sobre la tragicidad del teatro contemporáneo, pero si sus conclusiones permiten advertir la persistencia de lo trágico en el teatro occidental, en cambio sus definiciones y métodos no interrogan el concepto de tragedia en cuanto forma estética.

Concluimos con Doménech (2003: 120-121): «Lo trágico, antes que un género teatral, es una visión del mundo», es por lo que la visión trágica puede estar ligada al simbolismo, al existencialismo o al teatro del absurdo y mantenerse «en pie, con toda su vigencia, en este atardecer de siglo». De ahí también que se pueda hablar de vuelta a lo trágico en el teatro español del siglo XX, como lo hace Ricci (2007), por ejemplo; sin embargo, ¿podríamos hablar de vuelta a la tragedia refiriéndonos al mismo fenómeno? ¿Es lo mismo vuelta a lo trágico que vuelta a la tragedia?

LA TRAGEDIA: HACIA UNA DEFINICIÓN ENTRE GÉNERO LITERARIO Y FORMA ESTÉTICA

Si *lo trágico* es un concepto filosófico, en cambio, al hablar de la *tragedia* expresamos más bien un concepto estético. Desde el momento en que se empieza a reflexionar sobre la tragedia en general o sobre una tragedia en particular ya estamos formulando una interpretación sobre un hecho que se resiste a ser descrito. Lo trágico solo es, pues, una interpretación de la tragedia; lo que sí es propio de la tragedia es el sentimiento trágico, no el concepto. Y el sentimiento, tal como lo definiremos más adelante, es el hecho de percibir una emoción y la simultánea toma de conciencia que provoca.

Sin embargo, el hecho de limitar la tragedia a un concepto estético tampoco pone fin a su potencial polisémico: todavía hay que distinguir entre tragedia como género y tragedia en cuanto forma dramática caracterizada por un modo de enunciación propio. A este respecto, Florence Dupont plantea una cuestión que me parece capital porque nos invita a pensar el proceso de mitificación de la Grecia antigua, en general, y de su teatro, en particular.²⁰ Según Dupont, el hecho de considerar la tragedia como un «género literario» o un objeto filosófico, desde la invención de lo trágico, le quita todo carácter histórico a lo que fue una práctica cultural de Atenas en el siglo V antes de J.-C.²¹

Desde un punto de vista genérico y filosófico, se tiende pues, a considerar la tragedia como encarnación de lo trágico y no como modo de enunciación propio o acto ritual. Tal consideración conlleva una corrupción del concepto, ya que una vez arrancada de su origen y único contexto posible, la tragedia pierde sus rasgos discursivos genuinamente teatrales y rituales para convertirse en texto u objeto

²⁰ Proceso cuyos límites Barthes admite, aunque lo justifica para lograr una verdad estructural, es decir, un significado.

²¹ Dupont (2001: 12-13): «Aujourd'hui pourtant, qui doute que la tragédie soit un genre littéraire? [...] La catégorie du tragique permet ainsi de penser la tragédie en l'arrachant à ses déterminations premières, celles d'une pratique culturelle de l'Athènes du V^e siècle av. J.-C. Après avoir été classée parmi les genres littéraires jusqu'à l'âge classique, la tragédie devient par l'invention du tragique un objet philosophique».

filosófico. De hecho, se observa en nuestra cultura un fenómeno de sacralización del texto que se ve sometido a las más diversas interpretaciones y puestas en escena. Esta relación con el texto se opone radicalmente a la que estaba vigente en la Atenas de las grandes Dionisiacas, donde lo invariable era el dispositivo escénico y enunciativo (coro, máscaras, coturnos, etc.), mientras que cada año los poetas dramáticos volvían a componer textos inéditos adaptados a la estructura del dicho dispositivo.²²

Aunque la crítica de Dupont se centra sobre todo en la tragedia griega, sus observaciones nos plantean problemas metodológicos en relación con cualquier corpus. Si nuestro propósito ya no puede ser el de la reducción del texto a un sentido trascendente, podemos sin embargo rastrear en él las huellas del espectáculo, es decir, detenernos allá donde se alude de manera explícita al dispositivo teatral a través del cual el texto se convierte en discurso. Nuestro objetivo será, pues, detectar los momentos de metateatralidad en los textos trágicos. Si se considera la tragedia como forma teatral, lo metateatral puede constituir un modelo hermenéutico adecuado a su estudio a condición de considerarlo también, según Judet de la Combe proponía hacer con lo trágico, como un concepto interpretativo articulado desde dentro de la obra.

DEFINICIÓN DRAMATOLÓGICA DE LA TRAGEDIA

Ya hemos subrayado la íntima relación que une la tragedia al mito y al mismo tiempo hemos puesto especial cuidado en diferenciar la tragedia del concepto de lo trágico. Asimismo, hemos destacado el hecho de que la consideración de la tragedia como género literario no permite una aprensión objetiva de sus características enunciativas.

²² Dupont (2001: 22-23): «La situation à Athènes au V^e siècle était donc, en ce qui concerne le théâtre, l'inverse de celle que nous connaissons aujourd'hui en Occident: même joué pour la première fois, un texte de théâtre contemporain vise à la pérennité, il sera rejoué [...] À Athènes, au contraire, l'espace, le jeu, les masques sont des données préalables. Seul le texte, les mots prononcés, changent et sont inconnus du public».

Teniendo ya claro lo que no es la tragedia, podemos, pues, pasar a definir lo que es la tragedia para nosotros.

Echando mano de la fecunda distinción dramatológica entre teatro y drama,²³ la definición que proponemos para la tragedia es la siguiente: *forma teatral vinculada semánticamente a un mito y que presenta un dispositivo enunciativo propio caracterizado, entre otros rasgos destacados, por la presencia del coro y el uso de las máscaras; forma dramática caracterizada por la mimesis, cuya finalidad es la catarsis*. Nuestra definición de la tragedia se sitúa, pues, de lleno en la tradición aristotélica, ya que el Estagirita la define así en su *Poética* (1974: 145):

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (1449b, 24-28).

No se puede definir la tragedia sin hacer referencia a la noción aristotélica de *catarsis*, es decir, al ‘proceso de purificación o purgación de emociones como el miedo y la compasión’. A propósito de la catarsis, quiero subrayar lo siguiente: aunque lo que desencadena dicho proceso emocional es la contemplación de una ficción, no se puede absolutamente negar que se trata de un proceso real y fisiológico, corporal. Por lo tanto, a través de la catarsis la ficción se hace real al encarnarse en el espectador. En cambio, como veremos a continuación, el metateatro no pretende transformar la ficción en realidad, sino provocar una visión de la realidad como ficción.

²³ Para García Barrientos, el *teatro* es un espectáculo caracterizado por una determinada situación comunicativa y por la convención representativa que lo rige. El *drama* forma parte del *teatro* y es la *acción teatralmente representada*. Para mayores detalles véase García Barrientos (2003: 29-30) y (1991: 77-126).

5. El metateatro

En su *Diccionario del teatro*, Pavis (1998: 288) define el *metateatro* como ‘teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta»’.

La crítica coincide en que la introducción del término *metateatro* en el campo de la investigación remonta al año 1963, cuando Lionel Abel (1910-2001), distinguido crítico, ensayista y dramaturgo, publicó *Metatheatre: A new View of dramatic Form*. Con ese libro, el autor tenía dos objetivos: el primero, explicar por qué escribir una tragedia resulta una tarea difícilísima, si no imposible, para un dramaturgo moderno; el segundo, sugerir que existe una forma dramática con una carga filosófica comparable que aparece en el siglo XVI en la cultura europea y a la que designa como *metateatro*.²⁴ Se trata, según Abel, de obras que presentan la vida como ya teatralizada. Los personajes que protagonizan esas obras se caracterizan por la conciencia que manifiestan de su intrínseca teatralidad, rasgo que los opone a las figuras trágicas, según Abel, como también son conscientes de su dramatización en un contexto ficticio anterior (que puede ser un mito, una leyenda, la literatura del pasado, etc.). El hecho de mostrar la teatralidad inherente a la vida, es síntoma de la mirada moderna.²⁵

²⁴ Abel (2003: V): «At the time that *Metatheatre* first appeared, I attempted to do two things: one, to explain why tragedy is so difficult, if not altogether impossible for the modern dramatist, and two, to suggest the nature of a comparatively philosophical form of drama which I then designated as *metatheatre*». Nótese que Abel no habla aquí de género sino de «form of drama».

²⁵ Abel (2003: 134-135): «The plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. [...] unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality. Now, from a certain modern point of view, only that life which has acknowledged its inherent theatricality can be

Para Abel —a quien la tragedia sirve de referente para su definición del metateatro—, si la tragedia habla del mundo real, el metateatro se distingue de ella en que se focaliza sobre el mundo de la imaginación. De ahí que muchos críticos reduzcan la visión de Abel a la que se desprende de dos títulos de obras de Calderón de la Barca: «el mundo es un teatro y la vida es sueño»²⁶. Esta reducción se justifica en cierta medida, porque Abel (2003: 147) ve expresado en el argumento de *La vida es sueño* el proceso de nacimiento de una forma dramática en la que el componente filosófico desempeña un papel tan sustancial como en la tragedia, pero adaptado a la modernidad incipiente:

What has happened in this play? A tragedy was predicted, but did not occur. And if it did not, this was because of the dramatic invention of King Basilio, who substituted for the play intended by fate one of his own invention. The tragedy fails. Basilio's play succeeds. Metatheatre has replaced tragedy.

Así, la invención de un personaje sustituye el destino determinado por los dioses y el metateatro desplaza la tragedia.

Según Abel, el *metateatro* se define en función de la tragedia. En el metateatro, no hay un *fatum* que lo rige y decide todo, ya que a los personajes se les concede la posibilidad de que sus actos influyan en la acción hasta modificar su curso predeterminado. En cambio, ello se le niega al héroe trágico, cuyas acciones siempre refuerzan su destino, aunque él las haya llevado a cabo para enfrentarse a sí mismo. Al héroe trágico, se le concedía como única función (en el sentido de 'capacidad de acción') la de ser actor de un guión, mientras que al héroe del metateatro le es posible cumplir las de dramaturgo o de director de escena y así modificar los acontecimientos previstos.²⁷

made interesting on the stage. [...] Plays of the kind I have in mind exist. I did not invent them. However, I shall presume to designate them. I call them *metaplays*, works of metatheatre».

²⁶ Él mismo afirma en un artículo titulado «Brecht and Metatheatre»: «I have defined metatheatre as resting on two basic postulates: (1) the world is a stage and (2) life is a dream». (Abel 2003: 163).

²⁷ Preciso que se trata de un cambio de función en el plano del significado, dentro del papel del personaje, y que no afecta, por lo tanto, a los distin-

¿Qué propició tal cambio funcional? Arboleda (1991: 8) lo resume con las siguientes palabras:

Investigadores como el mismo Lionel Abel o Everett W. Hesse coinciden en que es a partir del siglo XVI cuando comienza a aparecer en la civilización occidental el uso de la fórmula metadramática. Esta fórmula está en cierta forma relacionada con una nueva manera de concebirse a sí mismo y de interpretar el mundo que el hombre moderno va adquiriendo. Es en este período en donde las metáforas de la vida del hombre como un «*theatrum mundi*» y un sueño van adquiriendo peso en escritores y dramaturgos. El ejemplo muy conocido es el del drama de Calderón de la Barca *La vida es sueño*, considerada como obra metateatral por excelencia.

La aparición del metateatro es contemporánea al nacimiento del drama moderno, cuyas circunstancias Szondi (1994: 17) interpreta de la manera siguiente:

El drama de la Edad Moderna surgió en el Renacimiento. Fue la hazaña cultural del hombre vuelto a sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, consistente en elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse, basada exclusivamente de [sic] la reproducción de la relación existente entre las personas.

El proceso que da luz al drama, según Szondi, se pone de relieve y se explicita en determinadas obras, ya sea en el plano del contenido o bien formalmente. El hombre ya no se enfrenta con un destino ni se mide con relación a unos dioses, sino que se encuentra en medio de un proceso de decisión, en el centro de un dilema del que él solo con sus propios criterios puede resolver. El hombre trágico moderno es el que percibe y siente la libertad de elegir como una responsabilidad agobiante. Para Szondi (1994: 17):

El hombre, por así decirlo, entraría en el drama únicamente en su condición de congénere humano. El ámbito «intermedio» aparecería como el esencial de su existencia; la libertad y el vínculo, la voluntad y la deci-

tos niveles o «cuerpos» del plano del significante (actor, director de escena, espectador), cuyos *estatutos* ('regla que tiene fuerza de ley para el gobierno de un cuerpo') no deben intercambiarse.

sión pasaron a convertirse en los términos cardinales de su existencia. El «lugar» en que alcanzaría realidad dramática sería el acto de «decidirse» en un sentido u otro. Su interioridad quedaría de manifiesto en forma de presente dramático en la medida que él tomase una resolución referida a su entorno. El mundo circundante quedaría supeditado a las resoluciones y la acción del hombre no adquiriendo realidad dramática sino bajo esa especie.

En este sentido, la obra *Hamlet* epitomiza las características del naciente drama moderno. Su argumento explicita las características más destacadas del drama, por lo que se puede afirmar que *Hamlet* es el mito del nacimiento del drama moderno. Pero lo que nos debe llamar la atención es que se trata, al mismo tiempo, de la obra en la que se manifiesta más claramente el metateatro –bajo la forma del teatro dentro del teatro– como epifenómeno del drama moderno. El metateatro, al reflejar fielmente las corrientes que caracterizan el drama, encuentra en él un terreno filosófico lo suficientemente fértil para emanciparse. En otras palabras, el metateatro en cuanto forma dramática tal como lo define Abel sería una cristalización formal, estéticamente explícita de las dinámicas éticas (teniendo en cuenta, como Szondi (1994: 15), que las «vigencias técnicas del drama» pueden interpretarse «como reflejo de exigencias de la existencia») que provocan el nacimiento del drama moderno.

Desde un punto de vista filosófico, se puede hacer un paralelo entre el nacimiento del metateatro como género o como forma dramática y la formulación de Descartes de la reflexión como principio filosófico. La aparición del sujeto cartesiano se sitúa históricamente en la prolongación de la creación de personajes reflexivos y autoconscientes como Hamlet y sobre todo, Don Quijote, que es, para Arboleda (1991: 10), «el prototipo [...] de personaje literario que reflexiona sobre la naturaleza de sí mismo, sobre la naturaleza del mundo y sobre la naturaleza del arte».²⁸

²⁸ El mismo Abel dedicó la mayor parte de su artículo «The Heroe of Metatheatre» a Don Quijote: «I have chosen Don Quixote to represent the character traits especially *appropriate* to the metatheatrical hero, as well as those which are *essential* to him». Abel (2003: 167). En otro ensayo, titulado «Shakespeare and Calderón», dice: «In any case, Don Quixote, though he appears in a novel –the novel of a former

El metateatro supone la entrada de la ciencia o teoría del teatro dentro del drama. A través de él, la reflexión o visión (el teatro) llega a formar parte sustancial de la acción. Si el paradigma de esta ruptura onto-epistemológica es Don Quijote en la novela, en el teatro Hamlet es sin duda la ilustración más concreta de este fenómeno de desdoblamiento cuerpo-conciencia o de multiplicación, difracción de la conciencia en un cuerpo. Más adelante llamaremos personajes cuánticos a los personajes caracterizados por este proceso. Son personajes que representan y sufren la lucha existencial entre ficción (la vida como un abanico de posibilidades, un campo de probabilidad) y encarnación (la vida determinada por el destino). Sin embargo, la reflexividad que los caracteriza como personajes y como obras todavía no cuestiona explícitamente el plano de la representación. Sus planteamientos y dudas no afectan a la convención de lectura o al pacto teatral que los hace seres de ficción, como ocurrirá en el teatro y en la literatura del siglo XX.

PERSPECTIVA HISTÓRICA SOBRE EL NACIMIENTO DEL METATEATRO

La modernidad del *metateatro* que acabamos de destacar desde un punto de vista filosófico y teórico no debe eximirnos de señalar los rasgos autorreflexivos presentes, aunque de manera esporádica, en dramaturgias anteriores, como nos recuerda Maestro (2004b: 599-611). Cabe mencionar a este respecto que algunas obras de Aristófanes²⁹ son ejemplos de «teatro sobre el teatro» y no de teatro dentro del teatro, el cual constituye un recurso idóneo a la modernidad naciente.³⁰ Séneca, Plauto y Juan de Salisbury son otros tantos ejem-

playwright— projects in the most complete and perfect way the dramatic horizon of all plays about self-referring characters. Don Quixote is, of course, his own dramatist, and, if we can use modern terms, his own director, his own set man, his own stage manager» en Abel (2003: 139).

²⁹ Tema estudiado por Slater (2002).

³⁰ Maestro (2004b: 600-601): «El fenómeno del teatro dentro del teatro es un procedimiento que surge de forma más o menos simultánea en el desarrollo que alcanzan las literaturas europeas a lo largo del Renacimiento. Este recurso estético está relacionado con una nueva concepción del ser humano y una nueva modalidad de interpretar la existencia, de

plos de autores antiguos y medievales que cultivan la metáfora del *theatrum mundi*, un teatro consciente de su propia teatralidad. Pero aunque el metateatro está presente de manera latente en la literatura premoderna, solo a partir del Renacimiento alcanza una cristalización estética propia mediante el recurso del teatro dentro del teatro. A medida que va afianzándose la sensibilidad barroca, este recurso muestra poseer otras significaciones potenciales y consigue aunar las visiones tanto religiosa como escéptica del mundo como teatro. Además, permite que penetren en el escenario los contenidos del sueño como puerta de acceso a un mundo trascendente y puro,. De este modo, la práctica metateatral y autorreferencial alcanza un primer clímax en el siglo XVII, aunque en seguida desaparece prácticamente hasta finales del siglo XIX para luego convertirse a lo largo del siglo XX en un fenómeno esencial y recurrente de la literatura contemporánea. Andres-Suárez (1997) también pone de relieve que las técnicas de distanciamiento de las que el teatro de los siglos XVI y XVII había sido precursor fueron llevadas a sus últimas consecuencias en el siglo XX. Entretanto, el siglo XVIII se caracteriza por la disolución de la tragedia clásica en el formato del melodrama, según Maestro (2004a: 441): «La intensidad del hecho trágico, que era un atributo de la *fábula*, dio lugar a la teatralidad de las formas trágicas, que acabó siendo una cualidad formal o estilística del melodrama burgués». Ahora bien, está claro que no se recurre al metateatro a tres siglos de distancia por los mismos motivos ni con las mismas finalidades. Cabe preguntarse, pues, en qué se diferencia el metateatro renacentista y barroco de su versión modernista.

El *metateatro* del Siglo de Oro es la cristalización de una visión optimista y hasta fehaciente de la ficción teatral y de su poder, si no de modificar, por lo menos de representar la realidad de su tiempo. El teatro goza de un enorme potencial metafórico y puede representar los contenidos del mundo, la vida y el sueño, porque «el mundo es teatro» y «la vida es sueño». El metateatro de 1600 sigue siendo mimético, ya que en él la semiosis tiene lugar dentro de los límites

tal modo que el mundo y la vida se perciben por el propio sujeto como un teatro en el que ellos mismos, los seres humanos, son actores y observadores, bajo la contemplación sancionadora y suprema de una suerte de Dios o realidad trascendente».

de la puesta en abismo o alegorización, como nota Abraham (2007: 309):

La representación dramática en el castillo de Elsinore viene a cumplir el juicio de Hamlet acerca del drama: el propósito del teatro es ser el «espejo de la naturaleza». *La Ratonera*, teatro dentro del teatro, es mimesis –en sentido reproductivo– de la obra que la contiene, *puesta en abismo* de sus acciones humanas. De esta manera, se legitima la capacidad mimética de la obra total respecto del mundo y el poder representativo de la ficción.

En cambio, el metateatro del siglo XX traduce una visión pesimista de la capacidad de representación del mundo que tiene el teatro como forma estética. La fe en el poder de la metáfora y de la imaginación parece haber abandonado a los mismos artistas, que se ven acorralados en los límites estrechos de la ficción autorreflexiva y se refugian en la tautología: para ellos, «el teatro es teatro» y el mundo es otra cosa. Según Sanchis Sinisterra (2002: 262), la vocación autorreferencial del arte contemporáneo se manifiesta a través del metateatro, que él considera como sintomático de la desgarradura ontoepistemológica que afecta a todas las disciplinas a principios del siglo XX y, de modo más brutal, al arte que ya «sólo afirma su verdad al confesar que miente» y que, como simulacro, «sólo exhibiéndose como tal puede llegar a convencer, a conmover, a insertarse en la realidad... para desenmascarar sus innumerables simulacros». Cabe subrayar el paralelismo entre lo citado y la visión deconstruccionista de la literatura que proponen, entre otros, críticos como de Man (2003: 356):

Literatura para De Man es todo discurso capaz de mostrar sus propios límites expresivos, toda construcción lingüístico-teórica que usa los recursos a su alcance para revelar las añagazas del lenguaje del conocimiento. Esta idea de lo literario está más cerca del concepto nietzscheano de ciencia que del de arte.

En España, esta concepción del metateatro como simulacro y antisimulacro a la vez se refleja, por primera vez, en la obra de Unamuno, en las comedias irrepresentables de Lorca y es el fundamento de la

dramaturgia de Sanchis Sinisterra en obras como *Ñaque o de piojos y actores* y *Los figurantes*.

LA METATEATRALIDAD

Pavis (1998: 289) critica la concepción abeliana del metateatro, argumentando que su definición no se basa suficientemente en una descripción estructural de las formas dramatúrgicas y del discurso teatral: no se basa en una estructura formal determinada como sería la del *teatro dentro del teatro*, sino en la presencia temática de la metáfora de la vida como teatro. Así definido, «el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida». Para evitar el atolladero al que aboca la definición de Abel, Pavis (1998: 289) parte de la idea según la cual el teatro es metacomunicación (comunicación a un público de una comunicación entre actores) para proponer la *metateatralidad* como propiedad fundamental de toda comunicación teatral:

La *metateatralidad* es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La «operación meta» del teatro consiste en tomar el escenario y todo lo que lo constituye –el actor, el decorado, el texto– como objetos dotados de un signo demostrativo y *denegativo* («no es un objeto, sino una significación del objeto»). Del mismo modo que el lenguaje poético se designa a sí mismo como *procedimiento* artístico, el teatro se designa como mundo ya contaminado por la ilusión y la teatralidad.

El *metateatro* ocurre cuando la metateatralidad latente en cualquier obra de teatro se explicita a través de la estrategia de la denegación que subraya el carácter sígnico de los objetos teatrales presentándolos como «signos de signos».³¹ Desde una perspectiva más formal y menos histórica que la de Abel, la obra metateatral reflexiona sobre el teatro al convertirlo en objeto de su propio discurso: «el uso del metateatro revela la intención del dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento», según Maestro (2004b: 599). Cada

³¹ Idea central de la semiótica teatral que desarrolla, entre otros, Fischer-Lichte (1999).

puesta en escena, aunque esté desprovista de efectos metateatrales, conlleva una forma de reflexión sobre el teatro de manera más o menos explícita y orgánica, de ahí que Sanchis Sinisterra (2002: 207) afirme que «más claramente que las demás artes, el teatro es auto-referencial». Lo que ocurre es que el contenido metateatral puede manifestarse explícitamente o no. Cabe hablar de metateatralidad explícita cuando aparece uno o varios de los elementos siguientes: 1) los personajes conciben el mundo como algo teatral; son por tanto conscientes de su teatralidad, de estar representando y de ser al mismo tiempo personajes y creadores de sí mismos; 2) el recurso del teatro dentro del teatro pone en evidencia una *mise en abyme*; 3) el discurso de la obra incluye al espectador mediante *parábasis* directas e indirectas.

El *metateatro* no se limita, pues, al fenómeno aislado del *teatro dentro del teatro* o de la pieza encuadrada; la idea de lo metateatral puede subyacer en todo el discurso de una obra determinada, aunque solo se concrete en sus aspectos más performativos. Para Abel, el teatro dentro del teatro constituye un recurso, pero no una forma definida. Con el término *metateatro* se refiere a toda una serie de obras, entre las cuales no todas echan mano del teatro dentro del teatro. Además, entre las que sí usan dicha técnica, solo aquellas que consiguen conciliar el recurso con un hondo sustrato filosófico merecen, según él, la denominación *metateatro*.³² Sin embargo, existen otras formas en las que se produce la metateatralidad.

³² Abel (2003: 134-138): «Some of them can, of course, be classified as instances of the play-within-a-play, but this term, also well known, suggests only a device, and not a definite form. Moreover, I wish to designate a whole range of plays, some of which do not employ the play-within-a-play, even as a device.[...] Why is that neither Lope de Vega, Calderón's predecessor, nor Pierre Corneille [...] nor any of the English dramatists before Shakespeare had been able to lift the play within-a-play –which many of them used as a device– to a truly philosophic height?».

FORMAS DE LA METATEATRALIDAD

Abichared (1994: 402-405), al resaltar la hiperteatralidad del «nuevo teatro», llama la atención sobre las tres formas en las que el fenómeno puede manifestarse:

1. el *teatro sobre el teatro* que «pone en escena los resortes dramáticos mismos y que subvierte las formas del espectáculo tomándolas por objeto de la representación».
2. el *teatro del teatro*, «cuyo texto y su comentario los proporciona la vida, percibida ella misma como una comedia de sombras sobre un escenario fantasma. [...] Todo está actuado desde antes de la representación, en una esfera cerrada donde la teatralidad no puede sino venir a encerrarse a su vez». En esta segunda variación, «el teatro se da simplemente por lo que es, como un juego sin principio ni fin, regulado hasta sus mínimas peripecias y encerrado para siempre en su propia reproducción». Los personajes como actores de sí mismos...
3. finalmente, el *teatro en el teatro*, que se manifiesta «retomando la forma bien conocida de la obra inserta en otra, o instituyendo un intercambio mucho más complejo entre los personajes y sus papeles» llevando así la teatralidad a su paroxismo. El personaje se deconstruye entonces en múltiples niveles: persona real, actor y personaje.

Al comentar un aspecto importante de la crisis del personaje, lo que nosotros llamamos la disyunción cuerpo-conciencia y la consiguiente difracción de la misma conciencia, Abichared nos propone un esbozo de teoría del metateatro como un juego entre distintos niveles teatrales (pronto los calificaremos de niveles dramatológicos) cuyos matices expresa mediante el uso de distintas preposiciones (*sobre, de, en*).

Por su parte, echando mano de prefijos, Rodríguez López-Vázquez (1998: 181-183) propone establecer distinciones entre lo que llama *hipoteatro*, *epiteatro* y *metateatro* propiamente dicho:

La idea de *hipoteatro* está bien ilustrada por el caso de *Hamlet*: en la representación teatral existe un fragmento espaciotemporal que es ocupa-

do por otra representación teatral cuyo contenido refleja contenidos de la obra matriz. La obra matriz es *Hamlet* y la obra constituyente es *La ratonera*; lo que sucede en *La ratonera* es imprescindible para lo que sucede en *Hamlet* desde el punto de vista argumental. [...]

Epiteatro sería entonces el uso de la temática teatral como componente de sentido dentro de una obra. [...] El hecho de introducir elementos epiteatrales no dota a la obra de un carácter metateatral; simplemente se usan los elementos del código dentro del plano de la enunciación. Si se quiere buscar un parentesco con los planteamientos de Jakobson, lo *epiteatral* tendría que ver con la función fática del lenguaje, no con la metalingüística. Se trata de mantener en el plano de la enunciación la conciencia de la representación [...]. [El epiteatro] no afecta a la historia [...], sí en cambio afecta a la percepción que tiene el espectador de lo que la historia plantea. Está fuera del argumento, pero dentro de la enunciación de ese argumento. Sería injusto y reductor proponer que este recurso, facilitado por el código teatral mismo, tenga que ver con la intención de construir un teatro de la conciencia. [...] [En cambio] lo que caracteriza el metateatro es la construcción de los contenidos de la obra en función del plano de la conciencia. [...] Cuando la conciencia del hecho teatral forma parte del argumento de la obra, nos encontramos con lo *metateatral*, del mismo modo que la función metalingüística del lenguaje consiste en usarlo conscientemente para hablar del lenguaje.

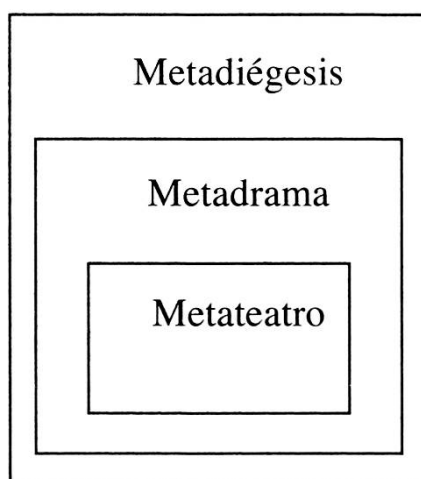
De esta larga pero no innecesaria sarta de definiciones, propongo retener por lo menos la expresión *lo metateatral* con el sentido que le confiere López-Vázquez. Así podremos diferenciar entre lo metateatral, es decir, el afloramiento de cierta metateatralidad en una obra de cualquier género y época, y el metateatro como forma dramática vinculada histórica y semánticamente a la tragedia, tal como lo define Abel. Pues bien, tanto el metateatro como lo metateatral se asocian a un teatro de la conciencia: conciencia moderna en el caso del metateatro abeliano, que solo afecta el nivel de la diégesis, sin cuestionar su escenificación y, por lo tanto, sin tratar de deconstruir el drama; y conciencia posmoderna, desde Unamuno, para la cual el significado es representación, espectáculo. Definir el *metateatro* como teatro de la conciencia es coherente con Abel y, además, nos permite pensar juntas las nociones de conciencia y argumento, y, a través de ellas, las de *metateatro* y *mythos/mito*.

Nuestra definición de metateatro es amplia, ya que en ella incluimos las de hipo- y epiteatro propuestas por López-Vázquez. Pretende

enunciar un fenómeno, el surgimiento de la conciencia metateatral, que se puede manifestar tanto en el plano del contenido como de la forma, tanto en el argumento como en la representación de dicho argumento. La *conciencia metateatral* es ‘el hecho de tener presente que los hechos representados son hechos teatrales y ficticios’. El espectador con conciencia metateatral contempla el argumento con cierta extrañeza y distancia, y modera sus facultades emotivas; no puede, pues, alcanzar la conciencia encarnada de sí mismo, ya que en él no se produce la catarsis. La conciencia metateatral es el resultado del *metateatro* entendido como un proceso de significación que abarca todas las formas de la metateatralidad mencionadas y que atraviesa los distintos niveles dramatológicos.

EL METATEATRO Y LOS NIVELES DRAMATOLÓGICOS

Si las categorías de *hipoteatro*, *epiteatro* y *metateatro* propuestas por López-Vázquez permiten distinguir tres grados e intensidades con las que se manifiesta la conciencia metateatral, sin embargo, no se basan en una diferenciación teóricamente clara de los varios niveles que la conciencia metateatral pone en juego. Para mejor comprender la cuestión de los niveles dramatológicos recurrimos a García Barrientos, cuya teoría distingue entre *metateatro*, *metadrama* y *metadiégesis*. Dicho teórico pone de relieve el engaste de cada una de las tres extensiones del concepto en otra, lo que puede representarse gráficamente así:



García Barrientos (2003: 232-233) denomina «*metateatro* a la forma genuina del “teatro en el teatro” que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático)». Su concepto de *metateatro* corresponde al de *hipoteatro* definido por López-Vázquez, esto es, a lo que tradicionalmente entendemos por «teatro dentro del teatro». Por *metadrama* entiende

un concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario [...] se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un «narrador», etc.

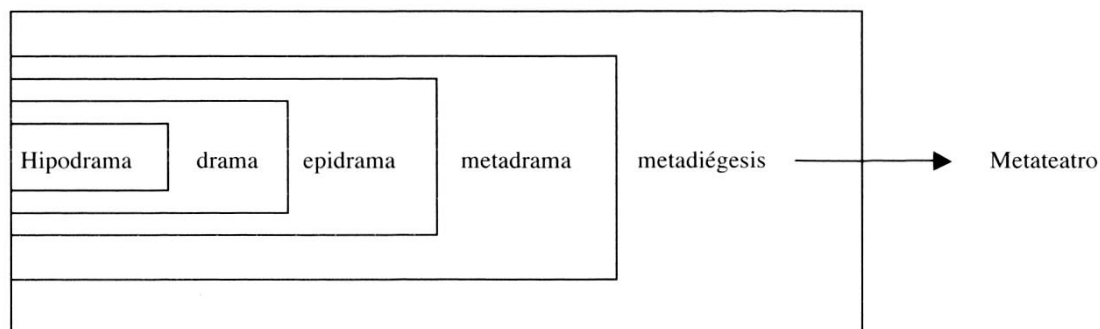
Finalmente, «*metadiégesis* significará fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia». Este concepto incluye los precedentes, pero los excede en un espacio de carácter genuinamente metanarrativo. Se trata de un concepto sumamente útil a la hora de tratar reescrituras de mitos, ya que el mito, una vez dissociado del *mythos*, suele situarse en el nivel metadieético –que puede manifestarse de manera explícita o permanecer implícito– con respecto a la acción representada.

EL METATEATRO COMO PROCESO DE SIGNIFICACIÓN

Del cuadro dramatológico reproducido arriba retenemos solo las nociones de *metadrama* y *metadiégesis*. Con *metateatro*, aludimos a un proceso significativo más amplio, en el que caben todas las estrategias semánticas a través de las cuales el teatro habla de sí mismo. Dicho proceso se basa en la existencia de los distintos niveles dramáticos descritos por García Barrientos (2003: 230-232): el nivel extradramático (que corresponde al plano real, representante), el nivel intradramático (que corresponde al plano ficticio, representado) y el nivel metadramático (el del drama dentro del drama).

La idea de niveles es consustancial del metaproceso al que llamamos *metateatro* y que es un proceso semiósico teóricamente infinito. Con ello, me refiero a un proceso significativo que no anula los

niveles, sino que los atraviesa, juega con ellos, y, posiblemente, acaba atravesando o incluyendo al espectador. Propongo pues el esquema siguiente como ilustración:



El *metateatro* es un proceso, cuyos medios son plurales, pero que se define por la unicidad de su finalidad: la conciencia metateatral. Esa es la realización concreta del proceso semiósico *meta* o metasignificación. Se trata de un proceso que contiene las distintas etapas y niveles dramatológicos que lo constituyen, al tiempo que los engloba y atraviesa. Este proceso, cuyos numerosos matices aparecen ante la mirada analítica, es en realidad un proceso de recepción sintética que se produce en el espectador. Para describirlo de manera más esquemática, podemos reducir la diversidad de sus manifestaciones a dos categorías que dicho proceso siempre pone en relación: la ficción y la metaficción. Así lo propone Rivera-Rodas (1992: 15):

He señalado ya que los dos niveles del *eje de la manifestación* del teatro son la *ficción* y la *metaficción*. El primero corresponde a la ficción del teatro más antiguo, cuya característica fundamental es su localización espacio-temporal siempre presente. He señalado también que a partir de la deixis de la ficción (esto es, el presente de la ficción) el discurso dramático puede referir otra deixis, otro tiempo y otro espacio: un *no-ahora* y un *no-aquí*, abriendo una nueva ficción dentro de su propia ficción: un nuevo lugar y tiempo imaginarios. Esta ficción de segundo grado, la metaficción, es también el segundo nivel de la estructura manifiesta del metateatro.

La forma *metateatro* no se identifica con la metaficción, puesto que se caracteriza por la coexistencia de esta con el nivel de la ficción. Ambos universos, ambas deixis y diégesis espacio-temporales nece-

sitan tanto de un lugar concreto como de una conciencia en los que puedan aparecer como estructuras distintas pero irremisiblemente interrelacionadas. El escenario y la conciencia del espectador cumplen la función doble de separar y unir ambos niveles en una unidad semántica dialéctica y dialógica:

En síntesis, la estructura metateatral es una compleja semiosis de tres signos básicos que articulan sus planos de significado (Sdo) y significante (Ste) en dirección de la recepción: la esfera de la ficción (A) y la esfera de la metaficción (B) se intersectan en la percepción de la esfera del espectador para dar lugar al metateatro (C). El metateatro es pues un fenómeno de la pragmática de la recepción, ya que se produce en la instancia receptora, debido a la índole reflexiva del discurso dramático que se ordena en una estructura dual, dialógica y dialéctica.

La concepción del *metateatro* que expone aquí Rivera-Rodas (1992: 26) se caracteriza ante todo por su atención a la dinámica cognoscitiva inherente al proceso de configuración del significado metateatral. Es por lo que afirma que el metateatro obliga a hablar de una poética del espectador, porque «el metateatro es la ficción del *ser espectador*, entendido como una función tanto del personaje como del público, desde el interior y exterior del espectáculo» (1992: 193).

Los personajes-espectadores (personajes del nivel intradramático que contemplan una representación metadramática) dramatizan, ponen en escena la ficción de ser espectador y explicitan un elemento fundamental del drama: el desdoblamiento del público. El público consta de dos caras en la representación: una real y funcional; otra ficticia. Para describir el papel del espectador en el drama, propongo utilizar el siguiente marco teórico, desarrollado por García Barrientos (1991: 106-113). Según este estudioso, la «enunciación» teatral adquiere la forma siguiente:

YO escénico (ACTOR) → TÚ escénico (PÚBLICO_e)

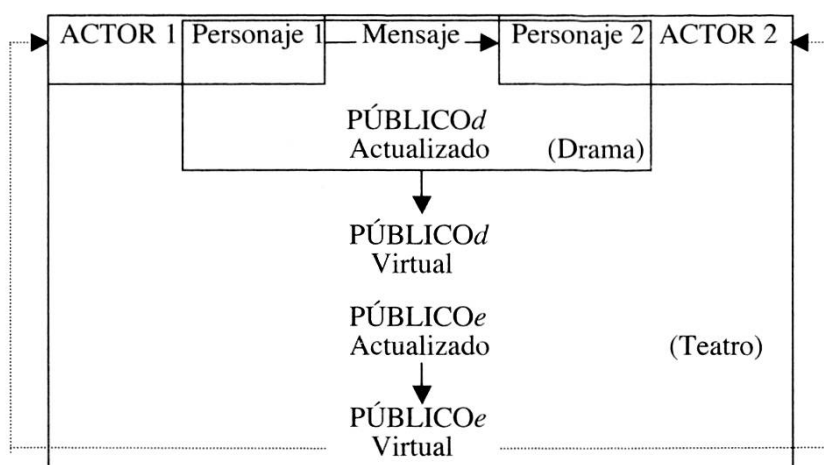
YO dramático (PERSONAJE) → TÚ dramático (PÚBLICO_d)

Doble comunicación, pero en paralelo, sin posible interferencia entre sus dos trayectorias: la frontera entre lo escénico y lo dramático es inviolable: ella es el fundamento de la convención teatral.

Tanto el público escénico (PÚBLICO_e) como el dramático (PÚBLICO_d), gozan de un doble estatuto:

actualizado, cuando es identificado como tal por los actores-personajes; y *virtual*, cuando no es reconocido como tal y sólo es considerado por aquéllos como «estando allí». Un público escénico resultará actualizado cuando un actor se dirija, en cuanto actor, a él (con la mirada, la palabra, el gesto, etc.); será virtual, en cambio, si los actores (fingen que) ignoran su presencia. Lo mismo puede decirse del público dramático en relación con los personajes.

Podemos ahora exponer el siguiente modelo de comunicación teatral sacado de García Barrientos (1991: 116):



El *metateatro* como metasignificación y fenómeno de la pragmática de la recepción se puede traducir tanto en la actualización del público dramático (si desde la ficción se le concede un papel de espectador de una obra de teatro o de cualquier tipo de espectáculo que se desarrolla dentro de la obra) como en la actualización del público escénico (si desde la ficción se alude explícitamente al hecho de que es espectador de esta representación). El metateatro apunta a la conciencia reflexiva del espectador en la que quiere suscitar la conciencia de ser ficción. No presupone una poética de la encarnación entendida como un fenómeno que atañe tanto al actor como al espectador, poética que podemos asociar con la tragedia. Pero primero veamos más detalladamente cómo se diferencian el metateatro y la tragedia y cómo dichas diferencias afectan el mito.

6. Metateatro, tragedia y desmitificación

Tanto la tragedia como el metateatro en el momento histórico de su origen o nacimiento, es decir, en el momento de su definición, fueron la cristalización de una manera de vivir o concebir el mundo y el universo. En el siglo VI a. d. J.-C., la tragedia encarna el «momento histórico» (Vidal y Vernant-Naquet 1972: 16) de transición entre la Grecia religiosa de los mitos y el mundo de la polis ateniense. Alrededor de 1600, el metateatro expresa estéticamente y pone en escena la naciente ontología reflexiva, que pronto encontrará su formulación filosófica en el principio cartesiano. En la actualidad subsisten en cuanto fuerzas o procesos ocultos (como lo fueron lo dionisiaco y lo apolíneo en su tiempo para la tragedia, lo trágico y lo cómico para la tragicomedia), de cuya lucha dialéctica posiblemente dependa la elaboración de una nueva forma teatral. O por lo menos es lo que deja suponer su presencia subrepticia en la obra de los autores teatrales más importantes del siglo XX en España (Valle-Inclán, Lorca, Buero Vallejo, entre otros menores que estudiaremos), o sea los que han apostado por una renovación de las formas dramáticas sin dejar de dar cabida en ellas a los contenidos que han conformado histórica y tradicionalmente el teatro occidental.

Parece importante estudiar la relación entre metateatro y tragedia desde el punto de vista teórico, por la estrecha relación que mantienen con la teoría del teatro. De hecho, esta disciplina nace con la *Poética* de Aristóteles de la que solo conservamos la parte dedicada a la tragedia; por lo tanto, todo el edificio teórico posterior se refiere indirectamente a la tragedia, de ahí el papel central y el carácter fundamental, ya que fundacional, de las tragedias en nuestra visión del teatro. Por otro lado, el metateatro supone la inclusión de la teoría del teatro dentro de la acción y del diálogo dramático (basta recordar, por ejemplo, la parodia de teorización de los géneros en el diálogo entre Hamlet y Horacio, cuando llegan los actores de *La ratonera* a la corte de Elsinore). Sin embargo, esta «visión de la visión» a la que nos invita el metateatro quizás no estuviera del todo ausente de la tragedia, puesto que se encarnaba en el coro, aunque con una finalidad totalmente distinta.

A este respecto existe un debate pendiente y polémico entre los estudiosos del teatro griego sobre la cuestión de si se puede o no

hablar de metateatro en la tragedia griega. En los últimos treinta años se han publicado varios estudios de las obras de autores como Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Plauto que destacan la presencia en ellas de técnicas características que hoy en día tenderíamos a calificar de metateatrales. Algunos críticos³³ han puesto de relieve los elementos de reflexión sobre la teatralidad, la ficcionalidad y su relación con el público que entrañan determinadas obras. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el metateatro como noción teórica no existía en la época en la que se escribieron las obras que iban a formar el corpus de lo que actualmente clasificamos bajo el término genérico *tragedia griega* o *tragedia ateniense*. No podemos pretender, pues, que el público que asistía a las representaciones de esas tragedias interpretara la acción que contemplaba en el escenario a través de ese filtro. Si pensamos en el *Prometeo encadenado*, podemos suponer que no había oposición entre metateatro y acción en la mente del espectador de la época, porque la obra logra en determinados momentos una fusión casi perfecta del argumento con el discurso sobre el teatro. Y eso constituye el meollo de la argumentación de críticos como Kullmann y Taplin,³⁴ cuyos trabajos persiguen el objetivo de demostrar que la aparición de fenómenos a los que solemos atribuir una finalidad autorreflexiva no conlleva una significación metateatral en la tragedia griega. Se trata, por ejemplo, de los monólogos corales introductorios, que para dichos críticos son puramente convencionales y no proceden de una intención del autor de que se produzca una toma de conciencia metateatral en los oyentes; las escenas de acecho («Lauschszenen») tampoco deben interpretarse como una reflexión sobre el teatro dentro del teatro, ya que continúan una tradición bien establecida en la época, incluso en otros géneros como la épica. También rechazan la traducción automática de la palabra griega θεατής por ‘espectador’, y, por lo tanto, las connotaciones metateatrales que se le atribuyen, ya que el significado ambiguo de la palabra varía mucho según el contexto (hasta puede significar algo equivalente a ‘turista’), aunque hoy en día tengamos tendencia a traducirla por la palabra *espectador*, como ocurre en las

³³ Véanse, entre otros, Segal (1982); Dobrov (2001); Ringer (1998); Slater (2002).

³⁴ Véase Kullmann (1993); Taplin (1986).

traducciones de *Prometeo encadenado*. Y es que, para Kullmann, interpretar en clave metateatral solo tiene sentido cuando se advierte claramente una intención didáctica de tipo brechtiano en una obra.³⁵ Nos damos cuenta, pues, de que para él, metateatro equivale a ‘efecto de extrañamiento’ brechtiano. Sin embargo, podemos pensar que lo que caracteriza el modo de enunciación de la tragedia ateniense, y que constituye sus rasgos más ajenos al teatro moderno en general —la máscara y el coro, por ejemplo—, es la introducción de un cierto distanciamiento con respecto a lo que se representa. Pero por ser convencionales, permiten que la atención de los espectadores se focalice más bien sobre el significado, mientras que los efectos genéricos metateatrales modernos intentan desviar la mirada hacia el signifi-
ficante.³⁶

¿SE PUEDE HABLAR DE OPOSICIÓN ENTRE METATEATRO Y TRAGEDIA?

Aunque observamos algunas convergencias teóricas entre los conceptos de lo trágico y lo metateatral, en la práctica, es decir, desde una perspectiva formal, siguen prevaleciendo las divergencias. A este respecto, me parece oportuno citar las palabras de Maestro (2004b: 604) cuando comenta una escena de la *Numancia* de Cervantes en la cual el sacrificio, al representarse como escena metateatral, se convierte en espectáculo teatral:

La experiencia trágica en la Edad Moderna se aleja de la injerencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y la reproduce, pero le resta valor. [...] La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en *La Numancia* cer-

³⁵ Kullmann (1993: 261): «eine metatheatralische Gesamtinterpretation ist nur sinnvoll, wenn man eine belehrende Absicht, vergleichbar den Intentionen des Brechtschen epischen Theaters namhaft machen kann».

³⁶ Como dice Schmeling (1982: 12) a propósito del coro: «Dans la tragédie classique, le chœur commentait le signifié, et non le signifiant. C’est-à-dire qu’il dégagait la portée morale et métaphysique de l’action. Il en va autrement dans le théâtre moderne, où le chœur provoque aussi souvent une réflexion sur les constituants théâtraux».

vantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino el espectador de los númenes.

Y es que «toda expresión metateatral desmitifica y dismantela la ilusión dramática que genera», según Maestro (2004b: 599). Ahora bien, la tragedia necesita que la ambigüedad entre ilusión dramática y distanciamiento se mantenga a lo largo de toda la representación. Para que haya catarsis no puede haber doble distanciamiento con respecto a la acción y los protagonistas. A pesar de su aparente artificialidad y del carácter metateatral que retroactivamente se le puede atribuir, el dispositivo enunciativo de la tragedia, y en particular el coro, sirve para atraer la atención del espectador hacia la fábula enfatizando el significado que el mito potencialmente encierra para el espectador. La del coro no es, pues, una función desmitificadora ni sirve para apuntar a los mecanismos significantes que la sustentan.

GÉNERO Y EFECTOS DE GÉNERO

En un artículo titulado «Des genres à la généricité», Adam y Heidmann proponen un cambio de terminología que traduzca su pugna por una aproximación más dinámica a la cuestión del género. Prefieren hablar de *efectos de género* en vez de utilizar el término *género* y las múltiples etiquetas reductoras que conlleva. El concepto de *efectos de género* permite pensar la enunciación, la recepción y la interpretación de un texto o un espectáculo como procesos complejos que ponen en relación los efectos de dicho texto o espectáculo con categorías genéricas abiertas.³⁷

³⁷ Adam y Heidmann (2004: 62): «Afin de saisir la complexité de l'impact générique sur la mise en discours nous proposons de déplacer la problématique du genre –comme répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés– vers une problématique plus dynamique. Les concepts

Para entroncar con este enfoque gracias al cual podremos concebir la coexistencia de la tragedia y el metateatro o de lo trágico y lo metateatral en una misma obra, quisiera proponer un repertorio de lo que podrían llamarse efectos de género metateatral; es decir, una serie de técnicas, procedimientos (desde el punto de vista de la producción o del autor) o hechos teatrales (desde el punto de vista de la recepción o del espectador) que apuntarían a una hipotética clasificación de una obra dentro del género *metateatro*. Hornby las llama

variedades de teatro en cada una de las cuales lo metadramático es «consciously employed» en distintos y variados grados. Estas formas son además del teatro dentro del teatro, la ceremonia dentro del teatro, el juego de un rol dentro de otro rol, la referencia a la literatura y a la vida real, la autorreferencia y la relación drama-percepción.³⁸

La lista no se considera exhaustiva: Arboleda, por ejemplo, añade el fenómeno de la improvisación tal como se practicaba en la *Comedia dell'arte*. Además, cabría matizarla en función de las muchas formas derivadas que cada autor y cada pieza desarrolla. Sin embargo, la lista constituye un punto de partida suficientemente sólido para detectar una cualidad metateatral explícita en las obras en las que aparece uno o más de esos efectos, aunque solo sea en el momento en que se produce dicho efecto.

Cabe ahora preguntarnos cuáles serían los efectos de género que remitirían a un corpus de obras a las que solemos llamar *tragedias*. Se desprende de los apartados anteriores que la cuestión es compleja, entre otros factores por el hecho de que ya ha sido ampliamente debatida desde la *Poética* de Aristóteles. Aun después del teatro de Brecht, la posición del filósofo griego sigue siendo un referente in-

de *généricité* et d'*effets de généricité* ont pour but de penser à la fois la mise en discours et la lecture-interprétation comme des processus complexes. L'étiquette *genre* et les noms de genres —«conte de fées», «Märchen», «tragédie», «fait divers», etc.— ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La *généricité* est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et/ou la reconnaissance d'*effets de généricité*, inséparables de l'effet de textualité».

³⁸ Citado por Arboleda (1991: 25). Cita original en Hornby (1986: 32).

eludible a la hora de abordar el problema de la tragedia. Y es que su definición de la tragedia, basada en definitiva en la finalidad de la obra para un espectador modelo, además de contraponerse con los enfoques centrados en la historia o diégesis, resulta todavía sumamente moderna a la luz de las últimas teorías de la recepción y, por lo tanto, difícilmente se puede demoler desde un punto de vista epistemológico. El mismo Nietzsche (1995: 175) lo reconoce:

Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces son la compasión y el miedo los que deben ser llevados por unos sucesos serios hasta una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo.

Enlazando con la estética interpretativa de la tragedia fundada en la catarsis como «actividad estética de los oyentes», vamos a hablar de *efectos-afectos* en relación con la tragedia, es decir, de efectos que provocan miedo o compasión, o miedo y compasión, o bien de la purificación posible de esas emociones.

Después, intentaremos ver en qué medida los efectos metateatrales y los afectos propios a la tragedia se oponen o, al contrario, se enriquecen; en qué se diferencian y hasta qué punto son compatibles. En cada obra trataremos de sacar a luz las tensiones genéricas que la constituyen. Se trata, pues, de un enfoque que respeta la libre responsabilidad (o libertad responsable) del lector o espectador en aceptar esas tensiones y poder darles su propio sentido. Además, así se reconoce que el trabajar con un texto permite poner de relieve un campo de posibilidades, pero no reducir sus múltiples significaciones a un sentido único, lo cual se justifica plenamente en el caso de un texto teatral, de cuya multiplicidad de posibilidades para la representación se selecciona una para el espectáculo.

Nuestro enfoque se basa en la hipótesis según la cual el texto, en el momento en el que se hace discurso teatral, es decir, cuando se enuncia para un destinatario, se convierte en una serie de actos de lenguaje que podemos interpretar como instrucciones para el espectador. Nos situamos, pues, dentro de la perspectiva de la lingüística

textual e instruccional de Weinrich, la cual se apoya sobre una concepción dialógica del lenguaje, según la cual el signo lingüístico constituye un acto de instrucción en situación comunicativa.³⁹

Propongo considerar los efectos de género como instrucciones para la recepción genérica de una obra, es decir, para la construcción de un sentido. Cumplen, pues, una función análoga a la de los morfemas sintácticos dentro del código de la lengua. De hecho, según Weinrich (1979: 339-340):

Dans la masse des signes, c'est-à-dire des instructions mises à la disposition des usagers par le code de la langue, il incombe aux morphèmes syntaxiques la tâche particulière (que l'on peut appeler méta-communicative) de renseigner le récepteur sur la façon dont il doit entendre l'agencement du texte pour bien le décoder et pour en saisir exactement le sens que l'émetteur a voulu lui donner.

De este modo, los efectos de género del metateatro y la tragedia inducen tipos diferenciados de recepción y configuran una pre-interpretación (en el caso del metateatro) o pre-recepción (en el caso del coro, por ejemplo) de la obra en cuya constitución semántica participan.

MÍMESIS, SEMIOSIS Y TIEMPO DRAMÁTICO

Si la mimesis es la imitación de una acción, la semiosis es la sustitución de la acción por la reflexión y, en sus consecuencias más extremas, la simulación de la inacción.

³⁹ Weinrich (1979: 339): «La théorie syntaxique esquissée ici présuppose une conception non pas monologique [...] mais dialogique du langage, le modèle fondamental de la communication doit être celui de l'échange entre un locuteur (ou auteur) et un auditeur (ou lecteur). Dans cette communication dialogique, [...] le signe linguistique est un segment textuel par lequel l'émetteur induit le récepteur à se comporter d'une certaine façon. D'après cette conception, le signe linguistique est un acte d'instruction dans une situation communicative et la linguistique qui correspond à cette théorie peut être appelée pragmatique ou plus exactement instructionnelle».

La tragedia y el metateatro no solo se diferencian por los efectos de género que promueven, sino también claramente en sus estrategias semánticas y en sus modos de representación del tiempo dramático. Expresándolo de manera binaria, podríamos afirmar que la tragedia es mimética en cuanto «representación de una acción», mientras que el metateatro es semiótico porque nos enfrenta con la «representación de una representación» o la «teatralización de una acción dentro de una representación». Ahora bien, esta «representación de una representación» debe partir necesariamente de una mimesis y ser, por lo menos, «representación de una representación de una acción» para no limitar la expresión a un juego de significantes y, de este modo, condenarla a la insignificancia. Asimismo, puede considerarse que nunca hay mimesis sin semiosis desde el momento en que dos signos coexisten. Se trata de una verdad particularmente importante en el caso del teatro que funciona y existe como desdoblamiento semiótico. Así, el enunciado teatral se puede analizar en dos clases de componentes relacionados por una operación, como se desprende del análisis de Abraham (2007: 292):

dos *términos* –personajes «imitados» y actores– y una *operación* que los relaciona –la mimesis– [...]. La mimesis sería, pues, de manera análoga a las categorías que se han ido eslabonando, la actividad de producción de un mundo ficcional, actividad que se despliega en el teatro mediante la semiosis del desdoblamiento: el conjunto de presencias actantes es semiotizado para dar paso a la ficción.

Por lo tanto, no hay que entender *mimesis* como la reproducción de un objeto preexistente, sino como la elaboración simultánea de un signo y su objeto. Más que imitación, la mimesis es construcción en el tiempo de un objeto, mientras que dentro del proceso de la semiosis el objeto ya aparece en cuanto signo. La autorreferencialidad del metateatro pone en colisión unos signos que, según Abraham (2007: 307), «considerados independientemente, tienden a crear la ficción, pero surgen otros que se refieren a ellos y los convierten en ‘signos vacíos’».

También se puede formular una oposición entre metateatro y tragedia en términos temporales. Para ello, recurrimos al modelo de García Barrientos (1991: 149), quien distingue «tres temporalidades,

órdenes o niveles temporales en el teatro, los correspondientes a la fábula o *tiempo diegético*, al drama o *tiempo dramático* y a la escenificación o *tiempo escénico*». García Barrientos (1991: 152-153) define el tiempo diegético como

un principio ordenador del universo de la ficción, determinista en la estructuración del orden temporal (cronológico), que dispone *en* el tiempo los elementos que componen ese universo. Constituye el correlato ficticio del tiempo de la Historia y puede (o no) localizarse dentro de éste.

Al tratarse de un tiempo «mentalmente construido por el espectador y que en él se sustenta, resulta también ajeno a una temporalidad comunicativa, por lo que se opone al *tiempo escénico* que es

el tiempo representante y pragmático del teatro; tiempo real o realmente vivido por los sujetos de la comunicación teatral, actores y espectadores, en el transcurso de la representación.

Como consecuencia de la definición del drama por García Barrientos (2003: 83) como «categoría mediadora o resultante de la relación entre fábula y escenificación», se llega a concebir el tiempo dramático como tiempo relativo a los otros dos (1991: 154):

El tiempo dramático está constituido, pues, por los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos diegético [sic] en el tiempo del microcosmos escénico.

El dramático es, como el diegético [sic], un tiempo del contenido, un tiempo representado, pero *en cuanto representado*. El de la fábula es, como ya dijimos, independiente del modo de representarla, mientras que el dramático no es sino consecuencia del modo teatral de representación. La oposición entre los dos tiempos del contenido puede expresarse también en términos de tiempo *representado*, el del drama, y tiempo *significado*, el de la fábula.

Tenemos, pues, materia para reformular nuestra oposición en los términos siguientes: en la tragedia griega, el mito se representa (literalmente: se hace presente), de modo que el tiempo dramático tiende a transformarse en tiempo significado; en cambio, en las formas metateatrales de principios del siglo XX, se pone mucho énfasis en el

presente de la representación, por lo que el tiempo escénico tiende a apoderarse del tiempo dramático. El espectador de una tragedia debe salir con una sensación de atemporalidad, mientras que el espectador de un metadrama del siglo XX siente el tiempo como duración. Desde el punto de vista del tiempo dramático, podríamos definir la tragedia como la construcción del mito, y el metateatro como la deconstrucción del mito.

Dentro de nuestro corpus, encontramos numerosas obras en las que, al ser reescrituras (obras cuyo título o argumento hace referencia a otra(s) obra(s) anterior(es)), observamos una división del tiempo diegético en dos capas: una, constituida por la reconstrucción de lo representado en un argumento, *mythos* o fábula primaria; y otra, por la puesta en relación de ese argumento con el mito o fábula secundaria. La primera operación se instala en la conciencia del espectador en tiempo real y es afectada por la segunda a través de la memoria del espectador, con tal de que tenga el conocimiento suficiente de alguna versión anterior del mito. En este caso, el mito se sitúa en un tiempo y en un nivel metadiegético, con lo cual se queda disociado del *mythos* aristotélico: ya no es argumento sino comentario sobre el argumento. Es por lo que el mito puede cumplir un valor diegético si los hechos dramáticos tienden a constituirlo como la historia alrededor de la cual se forma el tiempo diegético. En cambio, solo cumple una función metadiegética si se alude a él —por ejemplo, a través de algún personaje—, pero no se representa si los personajes lo comentan en vez de encarnarlo.

RECEPCIÓN: CATARSIS TRÁGICA Y HERMENÉUTICA METATEATRAL

Las estructuras significativas diferenciadas del metateatro y de la tragedia motivan necesariamente dos tipos de recepción opuestos: por un lado, la mimesis trágica, cuyo fin es desembocar en la catarsis y, por otro, la semiosis metateatral, cuya estructura hermenéutica incentiva una actividad interpretativa por parte del espectador.

La tragedia, a través del dispositivo enunciativo que la sustenta y de la mimesis como estrategia representativa y semántica, provoca una recepción sintética de la acción como categoría global, e incluso puede conducir a un momento de «ceguera» —la catarsis—, es decir,

un momento en que la química de las emociones provoca un estado de conciencia superior al de la mera visión contemplativa o *teoría*. La palabra se encarna en el mito y en el cuerpo del sujeto-personaje. Allí se hace voz, emoción y expresión hasta la muerte del personaje, que supone su desaparición del campo de lo visible para el espectador; la visión ya no tiene objeto, puesto que se rompe la estructura significante sujeto-objeto, y el transporte metafórico de las emociones al espectador se realiza simultáneamente con la toma de conciencia. Al no tener ya un objeto en el que proyectarlas —un recipiente claro y delimitado de nuestras emociones en el escenario—, parece que nosotros mismos nos convertimos en el objeto de la acción, y que somos conscientes de que sentimos las emociones que la acción provoca. El conocimiento catártico es, pues, un conocimiento místico del que participan tanto el mito (el no-ser) como el ser aquí y ahora, tanto el *yo* como el otro.

A propósito de las emociones, cabe ahora preguntarnos por qué asociamos siempre el miedo y la compasión al género trágico y la catarsis. ¿Será justamente porque implican una neutralización de la oposición sujeto-objeto? Las glosas de Halliwell que cito a continuación permiten suponerlo y, además, ponen de relieve la relación de interdependencia que las une. Según el especialista en la obra de Aristóteles, el hecho de sentir compasión depende de la capacidad de simpatizar con un ser sufriente, lo cual conlleva que se perciba o sienta cierta afinidad entre el sujeto y el objeto de la emoción.⁴⁰ Y en cuanto al miedo o al terror, Halliwell precisa que tiene un objeto dentro de la obra, pero que también implica una dinámica autorreferencial motivada por el hecho de percibir algún parecido entre nosotros y el objeto de nuestro miedo. Y también la compasión que sentimos por el sufrimiento inmerecido de otros se basa en nuestra capacidad de imaginar e, imaginando, temer por nosotros.⁴¹ Son, pues, las

⁴⁰ Halliwell (1998: 178): «[Pity] rests on a capacity to sympathise with the sufferer [...] rooted in a felt or perceived affinity between the subject and the object of the emotion».

⁴¹ Halliwell (1998: 176-177): «Tragic fear has both an object in the play [...] but also a self-regarding element equally presupposed by our perception of a likeness between ourselves and the object of our fear [...] our pity for other's undeserved suffering depends in part on our sym-

emociones más compatibles con la doble perspectiva de participación y distanciación las que sostienen el drama en general. Son, además, emociones que subvierten la oposición sujeto-objeto.

La catarsis se entiende pues como la destrucción del objeto de la visión, la simultaneidad de emociones aparentemente contradictorias y la creación de un estado de conciencia superior, un estado metafórico del ser. Como dice Moratalla (2003), parafraseando a Ricoeur y a Ortega y Gasset:

El mecanismo de la metáfora, en su resonancia con el método fenomenológico, es el siguiente: con la metáfora formamos un *nuevo objeto*, opuesto al real. Son dos operaciones: nos liberamos del objeto visual y físico (momento negativo de la 'reducción'), para, en un segundo momento, darle nuevas cualidades. [...]

El arte es *irrealización* (Husserl y Ricoeur), es la creación de una *nueva objetividad* (momento positivo de presentación, de 're-con-ducción', después de la reducción como «puesta entre paréntesis»), nacida del «aniquilamiento» de los objetos reales.

El mito trágico provoca el conocimiento dionisiaco, que es un conocimiento metafórico de la realidad. No se trata del procedimiento científico cuyo fin es el conocimiento de un objeto por un sujeto, sino de la integración de ambos en una relación metafórica englobadora, es decir, en un proceso de transferencia emocional y de sentido.

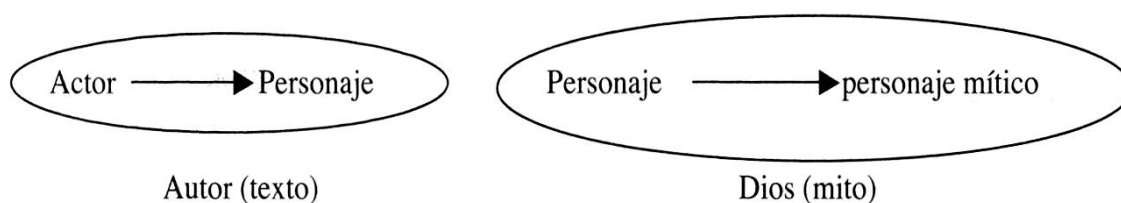
En cambio, las varias estrategias metateatrales no inducen una recepción sintética, sino que invitan a una reflexión sobre la recepción. Por consecuencia, el transvase emocional no puede tener lugar con la misma intensidad. El metateatro provoca, pues, una visión teórico-analítica destinada a fomentar la conciencia y reflexividad del espectador. Este sale sin haber atravesado el momento de la catarsis, pero con una metavisión que le permite formular su propia interpretación de lo trágico (mientras que el espectador que sí ha vivido la catarsis es muy probable que no consiga expresar con palabras lo que le ha ocurrido). No son las emociones lo que se comunica al espectador, sino la conciencia metateatral de la existencia a través de la metáfora del *theatrum mundi*. Esta, al manifestarse en escena, se transmite

pathetic capacity to imagine, and imaginatively fear, such things for ourselves».

como un concepto que el espectador puede o no aplicar al mundo que lo rodea. Pero, como advierte Ricoeur (1975: 383), el concepto corre el riesgo de vaciarse de la experiencia que interpreta, mientras que con la metáfora la experiencia participa del proceso de la enunciación metafórica:

Alors que l'énonciation métaphorique laisse le sens second en suspens, en même temps que son référent reste sans présentation directe, l'interprétation est, par nécessité, une rationalisation qui, à la limite, évacue l'expérience qui, à travers le procès métaphorique, vient au langage.

La tragedia presupone e implica, pues, una lógica de la encarnación: el personaje encarna el destino que un ser trascendente le ha asignado y, por su parte, el espectador encarna las emociones que suscita el espectáculo o visión de dicha encarnación. En la tragedia hay un desdoblamiento del proceso de encarnación que trasciende la encarnación del actor en personaje, el del *personaje dramático*,⁴² ya que a su vez se encarna en personaje mítico. Podríamos esquematizarlo así:



La transformación del personaje en personaje mítico se hace a través del *mythos* que construye tanto al personaje como al mito. Finalmente, el *mythos* como composición de los hechos llega e implica al espectador, último eslabón de la cadena del proceso de encarnación, a través de las emociones –que proceden de la trabazón de los hechos y, por lo tanto, tienen un origen o causa externa, pero que al sentirlas son necesariamente las del espectador– causadas por los hechos representados. Cito a Aristóteles (1974: 169-174):

⁴² «Dramatológicamente» hablando, el *personaje dramático* es «la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica» (García Barrientos 2003: 155).

Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza) [...] (1452b, 30-33). Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; [...] (1453b, 1-6) Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos. (153b, 12-14)

En cambio, el metateatro presupone e implica una lógica de la ficción: se basa en la encarnación, pero se manifiesta como ficción. El personaje metateatral se siente ficción, aun en relación con encarnaciones anteriores, y comunica su conciencia de la dualidad significante-significado que constituye al espectador considerado como otro eslabón de la cadena semiótica, y como si no fuera el verdadero fin de la representación.

METATEATRO, TRAGEDIA MODERNA Y DESMITIFICACIÓN

El estudio del teatro en general y de la relación entre mito, tragedia y metateatro en particular, permite dar cuenta de las grandes rupturas onto-epistemológicas que han marcado el pensamiento del hombre occidental y su relación conflictiva con las formas trascendentales que determinarían el sentido de su existencia. Para Jesús G. Maestro tenemos aquí un rasgo característico de lo humano que se refleja en la historia del teatro de Occidente desde su nacimiento concomitante con la representación del mito hasta su culminación con el nihilismo contemporáneo.

Dentro de esta perspectiva, el metateatro, tal como Abel lo diferencia de la tragedia, constituye una etapa intermedia dentro de un proceso que hoy en día no cesa de revolverse sobre sí mismo y sus propias consecuencias. Dicho de otra manera, las sucesivas fases de desmitologización ética que han conformado la cultura europea desembocan en una estética de la desmitificación: a la primera ética griega, que rechaza el mito y la mimesis (y, por lo tanto, el teatro), y

al cristianismo (que desacredita representaciones miméticas de mitos paganos) ha sucedido una tercera corriente de desmitologización a partir de principios del siglo XX, la cual, según Maestro (2004a: 449),

surge esencialmente de una cultura laica, y se manifiesta sobre todo a través del discurso literario. Su principal forma de expresión es la *desmitificación*, es decir, la expresión de una devaluación esencial en la percepción [de] los mitos clásicos de la cultura europea. [...] Sin embargo, la desmitificación que se manifiesta a lo largo de buena parte de la literatura europea del siglo XX necesita el mito clásico para desnudarlo, para desposeerlo cotidianamente de sus atributos heroicos y superiores; necesita del mito tradicional [...] para *existencializarlo*, para dotarlo de una existencia contemporánea.

Paradójicamente, el mito debe estar presente de algún modo para que se le pueda aplicar la mirada desmitificadora. Puesto que, de entrada, la poética desmitificadora desmonta los mecanismos de percepción de los mitos, solo incide en los mitos indirectamente (en nuestro corpus observaremos detalladamente este fenómeno en la obra de Luis Riaza). La desmitificación supone que el mito no aparezca ya como necesidad orgánica para estructurar los hechos, la existencia y la experiencia, es decir como *mythos*, sino como un mero comentario sobre la existencia, como una fábula metadieética. Como ficción o visión de la existencia.

La cantidad creciente de «reescrituras» de mitos en el teatro contemporáneo afecta también al teatro español. En él encontraremos materia suficiente para verificar las hipótesis de Jesús G. Maestro y para medir el alcance ético de la desmitificación: en otras palabras, nos interesará comprobar hasta qué punto un mito desmitificado puede convertirse en fábula del ser actualmente. Nos haremos una pregunta acuciante: ¿hasta qué punto el ser humano del siglo XXI puede representarse en una fábula y reconocerse en ella?

METATEATRO, INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA

¿Por qué se recurre a un mito desgastado o a una «tragedia manida»? pregunta un personaje de *El público* de Lorca. Es esta una pre-

gunta que haremos a cada obra del corpus, tratando de entender la problemática relación que puede surgir entre una obra dramática y otra. Volviendo a Szondi (1997: 20), podemos considerar el metateatro como paroxismo del drama moderno y la reescritura como anti-dramática:

Cabe formular el carácter absoluto del drama afirmando que se trata de una entidad primigenia. No es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino una exposición de sí mismo; el drama se representa a sí mismo. La acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es «original» y adquiere realidad a medida que surge. El drama ignora la cita y la variación. La cita remitiría el drama a lo citado, mientras que la variación pondría en entredicho su cualidad de «primigenio», de «verídico», convirtiéndolo automáticamente en entidad secundaria, en la medida que supusiese la variación de algo o no fuese sino una más entre otras posibles variaciones.

Bajo el concepto de *variación*, Szondi se refiere a la misma problemática que planteamos con respecto al mito en cuanto ficción (una posibilidad de vida entre tantas) o en cuanto encarnación, es decir, como destino personal. Y por su parte, la *cita* pone de relieve el problema consustancial a la práctica de la reescritura y a la intertextualidad en general: el peligro que conlleva dicha estrategia es que aleja el drama de la actuación y del modo dramático para aproximarlos a la escritura.⁴³

Cualquier reescritura de una obra teatral es metateatral, ya que hablar de una parte del corpus que constituye el conjunto del género teatral es también, en cierto modo, reflexionar sobre lo que es o debería ser el teatro. Incluso cuando no haya alusiones explícitas al hipotexto en el texto de la reescritura, esta incluye a aquel como co-texto en su discurso. En este sentido, la reescritura comparte rasgos fundamentales y está vinculada estructural y semánticamente a la parodia, aunque no siempre tenga una intención paródica: «La parodie est donc constituée d'au moins deux textes, le texte parodié et le texte parodiant. Le rapport entre ces deux textes est déterminé par un

⁴³ Estas oposiciones son las que fundamentan la definición de drama según la dramatología de García Barrientos.

désaccord structurel et sémantique». ⁴⁴ Ahora bien, el efecto buscado por el autor de una reescritura no es necesariamente paródico, es decir, cómico-crítico, aunque cabe preguntarse hasta qué punto puede ser trágico.

A este propósito, Schmeling (1982: 17), estudioso de las distintas funciones que cumple el metateatro a lo largo de la historia, asocia la parodia a las primeras manifestaciones del teatro dentro del teatro en la Antigüedad. Parafraseando a Schmeling podríamos decir que la parodia limita la tragedia al rango de drama secundario, es decir, que la tragedia ocupa solo el nivel metadramático. Se produce un distanciamiento con la forma trágica, la cual queda reducida a un ámbito delimitado dentro de la diégesis englobadora de la pieza, marco o drama primario de tono cómico. Este distanciamiento supone que la tragedia no llega inmediatamente al espectador, sino que está mediaticada por una instancia que muchas veces cumple la función de poner de relieve la ineptitud de su discurso con respecto al mundo contemporáneo, ridiculizando así sus aspectos formales y semánticos más característicos.

La tragedia es, pues, el objeto del metateatro, sea este de índole paródica o bien esperpéntica. Pero si dentro de la parodia del siglo XVIII la tragedia representa esquemas caducados y aparece como blanco de la crítica reflexiva metateatral, en cambio, en el esperpento se invoca su nombre para significar algo irremisiblemente irreproducible y perdido, al tiempo que se da un matiz trágico a este sentimiento de pérdida.

⁴⁴ Schmeling (1982: 18): «Certains procédés de la rupture de l'illusion dramatique et du jeu réfléchi apparaissent déjà dans l'Antiquité, ainsi dans *Les Grenouilles* d'Aristophane ou, du côté romain, dans *Amphytrion* de Plaute. Il est intéressant de constater que le jeu avec le jeu est ici également un jeu avec la forme tragique du théâtre –ce qui rapproche les structures du dédoublement théâtral des structures de la *parodie*. La tragédie thématisée à l'intérieur du jeu marque un événement poétique sans précédent dans l'histoire du théâtre: c'est la genèse de la *tragi-comédie*».

TRAGEDIA, TEORÍA Y LÍMITE

En conclusión, la tragedia recoge el mito en el momento de su muerte y lo lleva al límite más allá del cual no puede significar como mito. El metateatro utiliza la tragedia, pero la integra en otro proceso de significación. Así, la tragedia griega es tragedia del mito; el metateatro es tragedia de la tragedia; la tragedia del metateatro es la paradoja de la cópula y el hecho de que sea y no sea teatro al mismo tiempo: en otras palabras, el que también sea teoría del teatro.

El hecho de que vayamos a detenernos en obras que ya son teóricas nos sitúa en la continuación del movimiento de repliegue autorreferencial característico del arte, de la ontología y de la epistemología moderna. Surgen entonces las siguientes preguntas: ¿hacia dónde encaminarlo? Y, llegados a los límites de nuestro discurso, ¿qué hacer?⁴⁵ Se plantean tres posibilidades: pasar y volver a pasar sobre la frontera entre lo cognoscible y lo que no se puede conocer *a priori* intentando desplazar esa frontera (procedimiento científico); postular que más allá de dicha frontera no hay nada y tratar de evocar la presencia de la nada (función conjunta de la literatura y de la crítica según la deconstrucción); aludir a la presencia de algo que ciñe el confín de nuestras construcciones discursivas y de nuestros seres. Esta tercera posibilidad es la que elegimos, conscientes de que no podremos describir lo que nos rodea, pero alimentados por la esperanza de que a través de la metáfora y el mito podremos aludir y

⁴⁵ Planteamos aquí brevemente cuestiones relacionadas con la actual filosofía de la tragedia y su interés en los conceptos de límite y de lo sagrado. Como resume Sánchez-Gey Venegas (2005: 505-521): «El concepto de límite circunscribe la experiencia conocida y expone la indigencia de la razón humana ante las cuestiones últimas, las cuales siempre atisban una pregunta por el otro lado del límite, aquello de lo cual se tiene noticia aunque no se pueda acceder; lo sagrado o religioso se refiere a la fuerza que presiona en el límite, lo que está al lado y resulta incognoscible. Así, señala Bueno: «Esta articulación aporética del límite y de lo sagrado es precisamente el elemento trágico de la realidad y del modo como el hombre vive y experimenta la realidad. La tragedia proviene de la conjunción de las nociones anteriores, de la escisión o antinomia entre ambas». El artículo, a su vez, es una reseña del artículo de Bueno de la Fuente (1997: 761-788).

realizar dicha presencia. Veremos además que las tres opciones teóricas a las que acabamos de aludir se traducen en elecciones poéticas distintas en las obras dramáticas que estudiaremos.

7. Cuerpo y conciencia en el teatro

Si en el capítulo anterior hemos puesto énfasis en lo que diferencia el metateatro de la tragedia, vamos ahora a tratar de conceptualizar el modo en que dichas diferencias repercuten en el cuerpo y la conciencia del espectador, partiendo del papel particular que desempeña el coro en la tragedia griega. A fin de expresar con más detalles y matices las particularidades de la interacción entre cuerpo y conciencia, echaremos mano de disciplinas como la psicología, la neurología y la física cuántica, cuyos descubrimientos en el asunto que tratamos nos permiten formar una imagen dinámica de la conciencia, la cual se constituye cuando está en relación simultánea con un objeto exterior y con el cuerpo.

Por *cuerpo* entiendo no solo ‘el conjunto de los sistemas que constituyen un ser vivo’, sino más precisamente el ‘lugar físico en donde las emociones se producen y manifiestan’. Por *conciencia* entiendo la capacidad que tiene el sujeto no solo de saber sino de sentir que existe y, también, la facultad que tiene para examinarse y conocerse. En los momentos más significativos de la existencia se produce la *conciencia encarnada*, que defino como el ‘conocimiento y sentimiento que el ser humano tiene de sí mismo en relación con los objetos y las emociones que dichos objetos le producen’. El teatro, en general, y, en particular, la tragedia a través de la catarsis pueden inducir la conciencia encarnada en el espectador.

LO PROMETEICO: CUERPO Y CONCIENCIA DEL ESPECTÁCULO

En el *Prometeo encadenado* de Esquilo, hay una estructura, a veces implícita otras explícita, de «teatro dentro del teatro» o de «espectáculo dentro del espectáculo». De hecho, el personaje Prometeo encarna una especie de espectáculo autoconsciente. Hefesto incluso usa la palabra en su primer diálogo con Poder, en donde se exponen dos puntos de vista opuestos sobre el espectáculo. Le dice a Poder: «Ves ante tus ojos un lamentable espectáculo».⁴⁶ Lo que el público

⁴⁶ Esquilo (1995: 73).

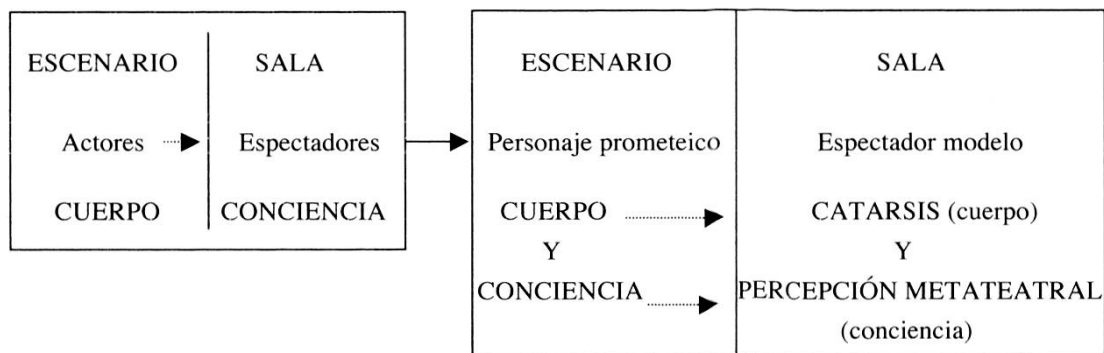
real contempla es un espectáculo compuesto por un personaje consciente de ser espectáculo, y por un público ficticio (el Coro y los demás personajes). Según Klimis (2003: 133):

De façon générale, il ne se passe quasiment rien dans cette pièce. [...] Le véritable critère de cohésion de l'intrigue vient du fait que ces personnages s'adonnent finalement tous à une seule et même activité: ils viennent pour *contempler le corps de Prométhée*. Cette pièce est donc au plus près du *drama*, du lien originaire entre le théâtre et le sacré. L'hypothèse selon laquelle la tragédie aurait originellement représenté la passion du dieu Dionysos n'a pas encore été prouvée de façon scientifique. Néanmoins, le *Prométhée Enchaîné* nous donne la preuve que la tragédie, regardée et écoutée par de multiples spectateurs, peut déjà être elle-même toute entière structurée par ce paradigme de la vision. Selon une mise en abîme, les spectateurs réels regardent donc le spectacle constitué par des spectateurs fictionnels plongés dans la contemplation du corps souffrant de Prométhée.

A partir de las palabras de Klimis a propósito de *Prometeo encadenado*, podemos considerar el teatro como la contemplación de un cuerpo por parte de una conciencia, es decir, podemos concebirlo como un fenómeno estructurado en función del «paradigma de la visión». Ese cuerpo ya no se sacrifica como ocurría con una cabra en el culto dionisiaco (lo que constituye uno de los orígenes posibles de la tragedia), sino que se muestra a la vista de espectadores.

El teatro se apoya, pues, en la combinación de dos oposiciones binarias: cuerpo y conciencia, actor y espectador. Ahora bien, el drama también está integrado por una tercera categoría de entes que ya no pertenece a la esfera de la realidad sino a la ficción, que es la del personaje. El personaje como signo teatral es una creación tanto del actor —que constituye el significante del personaje— como del espectador —en el que anida su significado. Es por lo que el personaje puede, en determinados momentos, tomar conciencia de su estatuto sin que se rompa la convención teatral. Prometeo, por ejemplo, explicita su conciencia de ser objeto de observación en el presente de la representación. Es decir: muestra un conocimiento de su estatuto ontológico de espectáculo sometido a la presencia de un observador o espectador y de este modo dramatiza el sacrificio, aunque no definitivo, de su cuerpo. Aúna, pues, conciencia metateatral y tragedia

del cuerpo sacrificado, apuntando así a una superación de la oposición binaria cuerpo/actor y conciencia/espectador. Esquemáticamente, ocurre lo siguiente:



Se produce una síntesis entre cuerpo y conciencia, emoción y pensamiento cuyos agentes son principalmente el coro y el personaje prometeico. A este fenómeno me refiero cuando hablo de conciencia encarnada. Dicha síntesis es rara en el teatro contemporáneo, en el que más bien se nos invita a participar de la disociación o disyunción entre la visión, el cuerpo y la conciencia. Las poéticas de vanguardia, en particular, suelen focalizarse sobre un elemento y privilegiarlo con respecto a los otros: el teatro didáctico de Brecht, por ejemplo, se dirige esencialmente a la conciencia del espectador, mientras que en la poética de Artaud, el cuerpo elimina la conciencia.

EL TEATRO COMO CUERPO

En *El teatro y la ciencia*, Artaud (2004: 1544) llega a expresar de manera condensada lo que son los postulados utópicos del teatro de la crueldad:

Le théâtre vrai m'est toujours apparu comme l'exercice d'un acte dange-reux et terrible,
où d'ailleurs aussi bien l'idée de théâtre et de spectacle s'élimine
que celle de toute science, de toute religion et de tout art.
L'acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie
du corps humain.

Pourquoi?

Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe
virtuellement et symboliquement un mythe
mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,
par piétinement d'os, de membres et de syllabes,
se refont les corps,
et se présente physiquement et au naturel
l'acte mythique de faire un corps.

En este fragmento, Artaud opone en un primer momento *mito* y *cuerpo*, para luego expresar con mayor contundencia su fusión en el proceso de formación de un cuerpo, proceso que, según él, debe absorber el mito.

Curiosamente, las palabras de Artaud resumen el itinerario de nuestra parte teórica, en la que partimos de la noción de *mito* para intentar definir la tragedia, y en donde terminamos proponiendo las categorías de *cuerpo* y *conciencia* para llevar a cabo un análisis dinámico del fenómeno teatral. El dinamismo de estas categorías reside en su carácter intermedio o de interfaz: el cuerpo es tanto del actor como del personaje, mientras que la conciencia puede circular entre el personaje autoconsciente y el espectador. El mito, según Artaud, no es una historia simbólica, sino un acto de refundación del cuerpo por transferencia energética (transferencia de la vida en acto, *energeia*):

Le théâtre est un débordement passionnel,
Un épouvantable transfert de forces
du corps
au corps.

Ce transfert ne peut pas se produire deux fois.⁴⁷

Podemos preguntarnos hasta qué punto el objetivo de Artaud se diferencia del que lograba la tragedia antigua a través de la catarsis, ya que según Barthes hay que entender esta como «trasmutación física». La catarsis no sería una cuestión de identificación psicológica o analógica con una historia individual, sino una vivencia emocional profunda, incluso visceral, del mito. El espectáculo provoca lágrimas en

⁴⁷ Cito por Derrida (1967: 366).

el espectador porque este es capaz de asumir en su propio cuerpo las desgarraduras de la fábula.⁴⁸

El trasvase emocional catártico, la metaforización y mitificación del público, se producen y se potencian a través de un interfaz de sentido: el coro. Según Barthes –para quien el Coro transforma el gesto trágico en algo inteligible para el espectador y al mismo tiempo transmuta la emoción en conciencia–, el Coro trágico transforma la acción –el *mythos*–, en palabra inteligible para el espectador, es decir, en «mito». Su palabra es el comentario por antonomasia (verbo encarnado) y funciona como interfaz, ya que permite, por un lado, que el espectador entienda el acontecimiento como necesidad y, por otro, posibilita que la reacción (el comentario) del espectador participe del proceso del argumento trágico o *mythos*.⁴⁹ Es el interfaz que le falta al teatro de la crueldad para potenciar el sentido trágico que

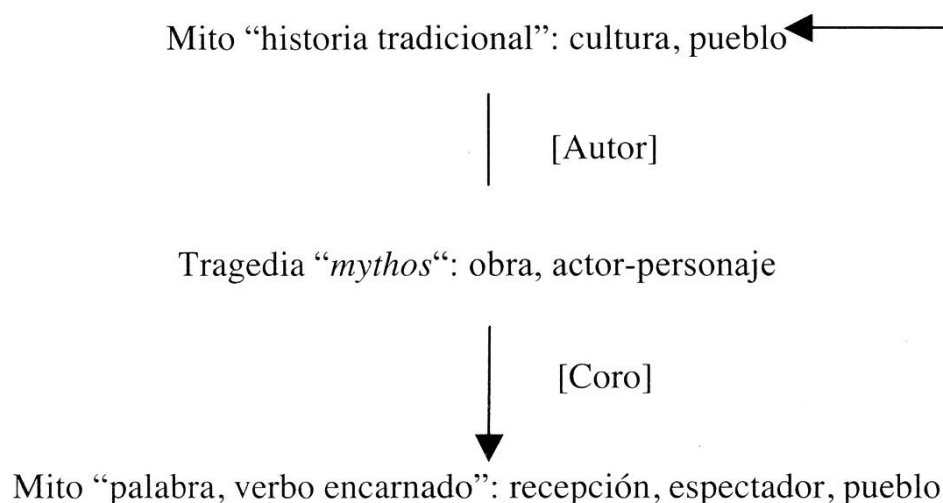
⁴⁸ Barthes (1993: 216-217): «On a répété trop souvent le mot d'Aristote sur la purification tragique sans mesurer bien tout ce qu'un tel programme a de difficile. Il s'agit d'une véritable transmutation physique, obtenue à l'aide d'arguments tout à fait généraux, c'est-à-dire sans aucune complaisance pour les analogies individuelles que chaque spectateur peut trouver dans le motif tragique. [...] Mais si l'on prend la tragédie grecque dans sa pureté originelle, les larmes du peuple ne sont rien de moins que sa plus haute culture, son pouvoir d'assumer dans l'abîme de son propre corps les déchirements de l'idée ou de son histoire».

⁴⁹ Barthes (1993: 222): «Le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible. On peut dire que c'est le chœur qui donne au spectacle sa dimension tragique, car c'est lui, et lui seul, qui est toute parole humaine, il est le Commentaire par excellence, c'est son verbe qui fait de l'événement autre chose qu'un geste brut, et par le pouvoir de liaison propre à l'homme, tissant la chaîne des mobiles et des causes, constitue la tragédie comme une Nécessité comprise, c'est-à-dire comme une Histoire pensée. [...] Le public antique, dont le chœur n'était qu'une sorte de prolongement spatial, plongeait lui-même dans l'acte tragique, il l'imprégnait de son commentaire, et recevait chacun de ses à-coups au creux même de son intellection; la tragédie irradiait vers tous les gradins, et par un mouvement inverse, la collectivité mêlait sa parole explicatrice, comme un don solennellement humain, au procès de l'argument tragique».

encierra. El Coro es garante de un teatro anticartesiano, es decir, de un teatro para el espectador entendido como cuerpo y conciencia; un teatro en el que el ser espectador se vive como encarnación y no solo como «ficción de ser espectador». En otras palabras, el Coro no introduce una fractura entre los niveles de la ficción y la metaficción, sino que los sintetiza. El Coro posibilita el intercambio simbólico entre sala y escena, es decir, el hecho de que la representación funcione como metáfora o «trasferencia» de un cuerpo a otro, si bien dicha transferencia (en contraste de la que busca el teatro de la crueldad) pasa también a través de la conciencia.

EL TEATRO COMO METÁFORA

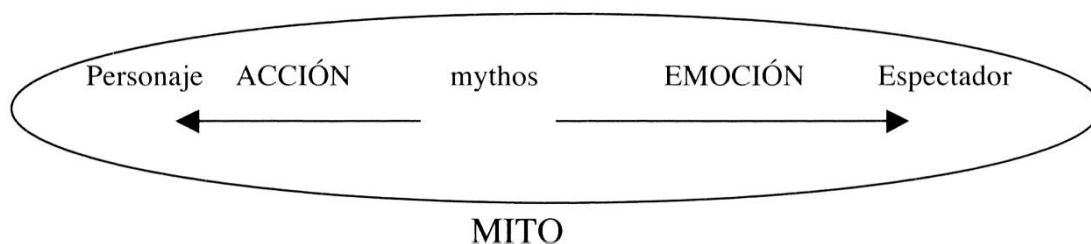
A través del coro, el mito, primero como historia tradicional (acepción antropológica), luego como argumento (sentido aristotélico de *mythos*) y finalmente como palabra inteligible (según Barthes), procesa el cuerpo y la conciencia del espectador. Podemos representar el procedimiento del modo siguiente:



Desde este punto de vista, la tragedia representa un momento de transición en el proceso de transformación del mito. En ella no hay oposición entre despliegue virtual y simbólico del mito y construcción del cuerpo (mientras que Artaud quiere reducir el teatro al segundo proceso). Es más: en el mito como proceso, el cuerpo físico,

individual y el cuerpo social de la colectividad se construyen junta y simultáneamente.

El mito, tal como lo entendemos teóricamente y como lo representa la tragedia, se traduce por un proceso de encarnación en el que se funden el personaje, a través de la acción, y el espectador, mediante la emoción:



Entendemos, pues, el proceso de constitución del mito como construcción mimética y referencia metafórica. Cuando teoriza su concepto de metáfora viva, Ricoeur (1975: 308) subraya la relación íntima que reúnen *mythos*, *mimesis* y metáfora en un mismo proceso:

Le rapport entre *mythos* et *mimesis* doit être lu dans les deux sens: si la tragédie n'atteint son effet de *mimesis* que par l'invention du *mythos*, le *mythos* est au service de la *mimesis* et de son caractère foncièrement dénotatif; [...] la *mimesis* est le nom de la «référence métaphorique».

Ahora bien, los enunciados metafóricos tienen un referente ontológico porque su tensión intrínseca expresa una verdad emocional. En palabras de Ricoeur: «la verdad de los enunciados metafóricos está en que expresan la construcción del mundo con y por el sentimiento».⁵⁰

Existe un cuerpo y una conciencia de la representación. Son entidades metafóricas en el sentido pleno y etimológico de la palabra; es decir que son procesos de trasvase o transferencia que tienen un referente ontológico. Según Ortega y Gasset (1958: 35), «el espacio tea-

⁵⁰ Ricoeur (1975: 320): «C'est ainsi que l'objectivité phénoménologique de ce que l'on appelle vulgairement émotion ou sentiment est inséparable de la structure tensionnelle de la vérité même des énoncés métaphoriques qui expriment la construction du monde par et avec le sentiment».

tral es, pues, una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de los miembros que funcionan el uno en relación con el otro: la sala y la escena». En la obra del filósofo español ya encontramos una concepción biofísica del teatro que nos proponemos desarrollar aquí: el teatro como cuerpo metafórico o como metáfora corporizada. En palabras de Ortega (1958: 41): «El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible».

EL TEATRO COMO VISIÓN

Ortega (1958: 36) afirma la preeminencia de la visión como idea o forma del teatro, como finalidad y ente-lequia:

El ver es, pues, nuestro primario y mínimo hacer en el teatro. Con lo cual a las dos dualidades anteriores –la espacial de sala y escenario, la humana de público y actores– tenemos que añadir una tercera: el público está en la sala *para ver* y los actores en la escena *para ser vistos*. [...] Ahora podemos dar una segunda definición del Teatro, una migaja más completa que la primera y decir: el Teatro es un edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos –sala y escenario– dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver.

Pero, ¿qué significa entonces ver la metáfora visible? No se trata de un fenómeno puramente óptico, sino también sentimental. Ver la metáfora corporizada en el teatro es integrarla como proceso a través de los sentimientos que expresa y formar parte de ella como trasvase o transferencia a otra realidad. A través de la contemplación de la metáfora visible se realiza el destino como metáfora, según Ortega (1958: 92),

el hombre se pasa la vida queriendo *ser otro*. Pero el texto de la conferencia nos ha hecho ver que la única manera posible de que *una cosa sea otra* es la metáfora –el «ser como» o cuasi-ser. Lo cual nos revela inesperadamente que el hombre tiene un destino metafórico, que el hombre es la existencial metáfora.

Para ilustrar cómo el hombre puede, mediante el teatro y dentro del drama, realizar su destino metafórico, Nietzsche (1995: 83-84) propugna pensar el coro como el origen de la tragedia, ya que ver en el coro el fenómeno dramático primordial permite aunar visión y encarnación:

Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter. Este proceso está al comienzo del desarrollo del drama. [...] La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado [...], el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, *y como sátiro ve también al dios*, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.

En cambio, veremos que la ausencia del coro en el teatro contemporáneo implica con frecuencia que la visión y la encarnación se disocian, mientras que para Nietzsche el drama nace y se completa, se clausura, como visión encarnada.

En vez de hablar de *recepción* dramática, García Barrientos prefiere denominarla *visión*, para subrayar el carácter primordialmente visual de la recepción y situándose de este modo en la prolongación de la precisión que Ortega y Gasset (1958: 40) hiciera a la hora de describir el fenómeno teatral: «Teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* –espectáculo–, y en cuanto público, somos ante todo espectadores, y la palabra griega *θεατρον*, teatro, no significa sino eso: *miradouro*, mirador».

La *visión* para García Barrientos es la categoría constitutiva del modo dramático, como lo es la voz para el modo narrativo; es decir, la categoría de la que dependen los niveles de representación o ficción. Esta idea nos interesa particularmente porque, además de compartir con las demás categorías dramatológicas la distancia y la perspectiva, también abarca la cuestión de los niveles y permite su análisis. Es decir: la *visión* es la categoría que nos debe servir de base para analizar el metateatro, el metadrama, la metadiégesis y toda operación *meta* en general. Solo desde la *visión* podemos entender cabalmente cómo el proceso metasignificativo afecta las demás cate-

gorías dramatológicas y, a través de ellas, los elementos dramáticos, ya que se trata de una categoría dramatológica fundamentalmente sintética. En palabras de García Barrientos (2003: 194):

La «visión» resulta así en mi modelo una clase de categorías paralela a la de «modo» en el de Genette (y afectado, quizás inevitablemente, de la misma perturbadora duplicidad, pues también el espacio, los personajes y en cierto modo el tiempo forman parte de la visión, en sentido amplio).

Nuestra perspectiva teórica sobre el teatro se sitúa en la continuación de la «visión». Etimológicamente puede decirse que consiste en una contemplación (τεορία) de la visión. Se trata, pues, de una metavisión, con la particular ambición de encontrarla ya formulada en las obras elegidas por su autorreflexividad o autoconciencia. Como ya dijimos queremos situar nuestro análisis en la continuación del proceso de metasignificación teatral al que algunas obras incitan, poniendo de relieve la conexión entre visión y conciencia.

VISIÓN Y CONCIENCIA

Que la conciencia se relaciona con la visión es una conclusión que han revelado tanto la neurología como la filosofía. Según los neurólogos Edelman y Tononi (2004: 29):

El neurocientífico Charles Sherrington y el filósofo Bertrand Russell, en su deseo de ilustrar vivamente el problema de la conciencia, recurrieron al mismo ejemplo: Un rayo de luz penetra en el ojo, provoca una serie de pasos eléctricos y químicos, y por fin produce efectos en la corteza cerebral. Pero en este punto, tal como Sherrington advierte, «se produce un cambio... completamente inexplicable e inesperado»: Conscientemente *vemos* la luz. Este ver es algo subjetivo, totalmente distinto de los procesos físicos objetivos que lo precedieron y que lo acompañan. Esto, en suma, es el problema especial de la conciencia: el nudo del mundo.

No es que no veíamos la luz; es que la percibíamos sin ser conscientes de ello. Sin embargo, con la conciencia se produce un salto (que pronto llamaremos cuántico), ya que a través de ella, vemos que

vemos la luz. Entonces, ¿qué es la conciencia? En este caso, es un proceso que da como resultado una imagen visual o escena coherente del mundo, por lo que Edelman y Tononi (2004: 21) afirman que

la conciencia no es un objeto, sino un proceso y que, desde este punto de vista, es un objeto científico perfectamente legítimo.

En otras palabras, la conciencia puede convertirse también en objeto científico dentro del proceso mismo de la conciencia. Es decir, que en un momento crítico del proceso la conciencia se convierte en su propio objeto, se vuelve conciencia de la conciencia, lo cual no detiene el proceso, sino que lo mantiene activo en una especie de circularidad reflexiva.

Sin embargo, ese proceso es físico en el doble sentido de ‘corporal’ y ‘surgimiento’ (*physis*). La conciencia, según afirman Edelman y Tononi (2004: 26-27), no está, sino que emerge constantemente:

la conciencia es una forma especial de proceso físico que surge de la estructura y dinámica de ciertos cerebros. [...] Si la conciencia es un proceso físico, [...] entonces sólo los seres corporales pueden experimentar la conciencia como individuos.

Además, ello implica que la conciencia es simultánea y necesariamente conciencia de sí misma como individuo. Cuerpo, visión y conciencia pueden, pues, disociarse si se someten a una mirada analítica, aunque en realidad forman una unidad orgánica o, nunca mejor dicho, un organismo.

Teniendo en cuenta lo dicho, quisiera mostrar que el teatro funciona como un organismo dotado de un cuerpo y una conciencia, las cuales desarrollan una actividad conjunta en la que la visión desempeña el papel de protagonista. Para ello recurro a nociones de neurología, psicología y física cuántica tratando de armonizarlas en un discurso de índole más bien filosófica, aunque siempre orientado hacia el objeto «teatro».

EL TEATRO Y LA CONCIENCIA DESDE LA NEUROLOGÍA

Esta parte trata de describir los procesos a los que alude Steiner en *Gramáticas de la creación*. Steiner acude a la neurología para explicar la recepción entendida como fenómeno de incorporación de la ficción por el espectador:

C'est le processus effectif de l'importation en nous d'êtres, de paysages, de situations et d'objets imaginaires souvent plus remarquables que ceux du monde extérieur, c'est la psychologie (la neurophysiologie) de la réception qui nous échappe. Comment «donnons-nous chair» –la métaphore de l'eucharistie est de toute évidence apparentée– à des suggestions sémantiques?⁵¹

Para tratar de explicar o al menos sugerir el funcionamiento «eucarístico» del proceso de importación de la ficción en nosotros (la transubstanciación de la ficción en encarnación), proponemos a continuación un modelo científico y metafórico de la representación como un proceso orgánico de aparición de la conciencia. Este modelo pretende tener en cuenta explícitamente la presencia y el papel del público en el destino de la representación. El modelo nos servirá en particular para comentar obras que integran el eje pragmático de la visión o recepción en el eje sintáctico-argumental y que permiten hablar del teatro como metáfora de la conciencia (idea que fundamentamos en el concepto de metateatro y también mediante alusiones a la psicología y a la neurología).

La neurología de Damasio (2002) tiende a estudiar simultáneamente cuerpo y conciencia. Este autor nos invita a pensar la indisolubilidad cuerpo-conciencia usando la peculiar situación emotiva y enunciativa del teatro como una metáfora onto-epistemológica del acceso a la conciencia:

⁵¹ Steiner (2001: 207). Traduzco: «Todavía no dominamos el proceso efectivo a través del cual importamos en nosotros seres, paisajes, situaciones y objetos imaginarios que muchas veces nos resultan más impresionantes que los del mundo exterior. No dominamos la psicología (la neuropsicología) de la recepción. ¿Cómo «damos cuerpo» –la metáfora de la eucaristía parece insoslayable aquí– a sugerencias semánticas?».

J'ai toujours été intrigué par ce moment si particulier où, assis dans le public, nous voyons tout à coup le rideau s'ouvrir et un artiste s'avancer en pleine lumière, ou bien, en adoptant l'autre perspective, par ce moment où l'artiste, tapi dans une semi-obscurité, voit lui-même ce rideau s'ouvrir, révélant les lumières, la scène et le public.

Je me suis rendu compte, il y a de cela quelques années, que la qualité émouvante de ce moment, quel que soit le point de vue auquel on se place, vient de ce qu'il incarne une sorte de naissance, le franchissement d'un seuil, ce qui sépare l'abri sûr, mais restrictif du monde du possible et du risque qui se trouve au-delà et plus avant. [...] je me rends compte que le fait de s'avancer en pleine lumière est aussi une puissante métaphore pour la conscience, pour la naissance de l'esprit connaissant, pour l'apparition simple, et néanmoins considérable du sentiment de soi dans le monde du mental.

El ejemplo de Damasio (2002: 13) no constituye una excepción, ya que el teatro tiene una larga historia como metáfora epistemológica de la conciencia o —lo que es casi equivalente una vez considerado que la conciencia es un proceso— como metáfora de la aparición de la conciencia. Las referencias aumentan últimamente con los numerosos ensayos científicos dedicados a estudiar la conciencia como objeto físico y científico. Según Baars, el psicólogo que más explícitamente ha teorizado el modelo teatral como metáfora de la conciencia, todos los modelos que quieren describir de manera unificada el funcionamiento de la mente son metáforas del teatro.⁵² Baars propone un concepto sencillo de teatro de la conciencia que consiste en un escenario, un foco de luz dirigido al mismo escenario, unos actores que representan y dicen los contenidos de la experiencia consciente, un público y unas pocas personas invisibles (director de escena, técnicos de luz y sonido, etc.), cuya acción influye en lo que se hace visible en el escenario. En la experiencia teatral se mezclan lo consciente (la acción) con lo inconsciente (lo invisible y el público). Los elementos o las informaciones enfocadas por la luz (como metáfora del ojo) conforman la experiencia consciente, lo espectacular, mientras que los elementos que quedan fuera del rayo de luz (entre los cuales, cabe destacar al público, salvo en determinadas dramaturgias que insisten en que se ilumine también el patio de butacas) pertene-

⁵² Baars (1997a: 292-309). Del mismo autor, ver sobre todo Baars (1997b).

cen a lo inconsciente, a lo espectral.⁵³ Ambos, conciencia e inconsciente, se relacionan de manera continua a través de un proceso constituido por una etapa de convergencia seguida de otra divergente: cada acontecimiento (gesto, palabra, etc.) y cada momento dramático absorbe y asimila toda una serie de aportaciones (por parte del actor, del director, etc.) anteriores y las sintetiza; pero apenas han sido representados, vuelven a su carácter múltiple, asumiendo diversas interpretaciones y efectos.⁵⁴ En España, el psicólogo Vicente M. Simón (2001) también utiliza el teatro como metáfora de la conciencia. Según él, son tres los actores que protagonizan la representación de la vida psíquica: el ego, las emociones y la conciencia. Por «ego» entiende el cúmulo de informaciones que constituyen la memoria afectiva del individuo, la cual contiene tanto elementos inconscientes (la «memoria extralingüística» o implícita) como conscientes (los que el individuo puede expresar mediante el lenguaje y que, por lo tanto, forman la «memoria lingüística» o explícita). Tal división, sustentada por datos experimentales neurofisiológicos y neuropsicológicos, es importantísima, ya que pone de relieve el papel fundamental de la memoria dentro del proceso de la conciencia encarnada. Según Simón (2001: 206):

⁵³ Baars (1997a: 301): «The stage receives sensory and abstract information, but only events in the spotlight shining on the stage are completely conscious. The actor in the spotlight frets and struts his hour upon the stage, directed by the playwright and director, against a background created by scene setters. These behind-the-scenes influences are *context operators*, unconscious systems that shape conscious events. The spotlight selects the most significant actors on stage, and once lit up, their messages are distributed to an audience consisting of all the unconscious routines and knowledge sources –the vast array of unconscious tools we use to adapt to the world».

⁵⁴ Baars (1997a: 301): «the theatre [...] shows both *convergent input* and *divergent output*. Onto the stage converge the actors and their speeches, the make-up artists and scene designers, the playwrights, directors and acting coaches. Every dramatic moment, each syllable spoken on stage reflects this convergence of input. Yet as soon as a syllable is pronounced (and this is the aim of the whole enterprise, of course) it floats out to the audience with effects that are largely unknown, but which depend on each listener making of it whatever they will».

En la información no lingüística entran, primordialmente, las experiencias corporales de todo tipo, entendiendo por tales, no sólo los datos directos de los sentidos, sino también su elaboración ulterior, especialmente las vivencias emocionales, siempre que no pasen a ser objeto de la elaboración lingüística. Esta memoria extralingüística constituye la porción somática o psicosomática del ego y es la parte que suele encontrarse más alejada de la conciencia, aunque muchos de sus contenidos pueden acceder a ella si el trasvase de información halla cauces propicios y es adecuadamente estimulado.

La memoria o el ego constituyen, pues, un nexo entre el cuerpo y la conciencia a través de las emociones. Veremos a continuación que el hecho de asistir a una obra de teatro o de leer un libro, por ejemplo, estimula efectivamente la memoria afectiva, cuyos contenidos llegan a integrarse a la conciencia bajo la forma de un relato de imágenes que la conciencia se cuenta o representa a sí misma. Solamente en un segundo momento, cuando se integran en la conciencia mediante el lenguaje verbal, se transforman en memoria explícita.

Damasio estudia las relaciones entre emoción, sentimiento y conciencia y entre cuerpo y cerebro. El famoso neurólogo⁵⁵ hace hincapié en la relación de interdependencia que une una determinada emoción, el sentimiento de esa emoción, el hecho de saber que sentimos dicha emoción y el hecho de conocerla. Según él, la conciencia debe intervenir para que los sentimientos puedan influir en el sujeto de manera duradera. Ello significa que las consecuencias últimas de las emociones y los sentimientos se producen a través de la conciencia. Cuando nos emocionamos, todavía no somos capaces de reconocer conscientemente la causa de la emoción; en cambio, es «en el teatro del espíritu consciente» (aquí recurre otra vez al teatro como metáfora epistemológica) donde los sentimientos producen sus efectos más duraderos. Por lo tanto, concluye Damasio, tanto la conciencia como la emoción de la que procede se arraigan en la representación del cuerpo.⁵⁶ Si traducimos la emoción en una serie de cambios

⁵⁵ Conquistó la fama con su crítica del sujeto cartesiano en *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, Putnam's Sons, New York, 1994.

⁵⁶ Damasio (2002: 53-54): «il faut que la conscience soit là, si les sentiments doivent pouvoir influencer le sujet qui les a au-delà de l'immédiat

físicos, el sentimiento será la representación de dichos cambios. Después del sentimiento interviene la conciencia que es la etapa de conocimiento del conjunto de los fenómenos anteriores.⁵⁷ La conciencia es la facultad de conocer los sentimientos y lo que permite que las emociones incidan en el pensamiento a través del sentimiento.⁵⁸

Todos los procesos y fenómenos mentales participan de la conciencia que los dirige y confecciona; a partir de ellos el *yo* que observa, conoce, y se convierte a la vez en «el actor potencial de la escena» contemplada. Y ahí interviene la conciencia reflexiva, que es el proceso y el resultado de la actividad del sujeto (no el principio como creía Descartes) cuando, sintiéndose a sí mismo, se reconoce como persona que siente algo en relación con un objeto. La conciencia reflexiva se representa a sí misma en relación con un objeto. El hecho de asistir a una representación teatral o de leer un libro son experiencias paradigmáticas del acceso a la conciencia y, más allá, al espíritu como conciencia y sentimiento de sí mismo. Cito el fragmento siguiente por el pertinente uso estilístico de la segunda persona que hace Damasio (2002: 169):

ici et maintenant. La signification de ce fait [est] que les conséquences ultimes de l'émotion et du sentiment humains ont pour pivot la conscience. L'émotion [...] apparaît en chacun de nous sous l'effet d'inducteurs que, bien souvent, nous ne reconnaissons pas consciemment; à l'inverse, c'est dans le théâtre de l'esprit conscient que les sentiments produisent leurs effets ultimes et plus durables. [...] Tout comme l'émotion, la conscience s'enracine dans la représentation du corps».

⁵⁷ Damasio (2002: 93): «Au-delà de l'émotion [...], il faut ajouter deux étapes avant qu'une émotion ne soit *connue*. La première est le sentiment, la représentation des changements dont nous venons de discuter. La seconde est l'application de la conscience centrale à tout l'ensemble des phénomènes. Connaître une émotion –sentir un sentiment–, voilà qui ne se produit qu'à ce stade».

⁵⁸ Damasio (2002: 76-78): «La conscience permet aux sentiments d'être connus et promeut ainsi l'impact de l'émotion de façon interne; elle permet à l'émotion d'imprégner le processus de pensée par l'entremise du sentiment».

Vous êtes en train de lire ce texte et de traduire le sens de ces mots en un flux de pensée conceptuel, au fil de votre lecture. Les mots et les phrases sur la page, qui sont la traduction de mes concepts, se voient à leur tour traduits, dans votre esprit, par des images non verbales. La collection de ces images définit les concepts qui étaient à l'origine dans mon esprit. Mais, parallèlement à la perception des mots imprimés et à la mise en œuvre de la connaissance conceptuelle correspondante nécessaire pour les comprendre, votre esprit vous représente aussi *vous* en train de faire la lecture et de procéder, instant après instant, à la compréhension.

Aquí quiero añadir que la etapa a la que he dado el nombre de conciencia reflexiva (término que no usa Damasio, pero que me parece el más adecuado para relacionar esa etapa de la conciencia con la conciencia metateatral) puede, a mi juicio, producirse también sin todo el proceso y las etapas que la preceden, es decir, sin contenido emocional. Habría pues que diferenciar, en este caso, entre conciencia y conciencia de sí mismo (*self-consciousness*) y poner énfasis en el hecho de que la verdadera conciencia se construye sola y únicamente a partir de las emociones. De no ser así, la conciencia no puede ser conciencia de sí mismo; no puede ser una conciencia encarnada, sino solo ficticia (conciencia de un *yo* ficticio o meramente funcional que no corresponde al que siente algo aquí y ahora). Creo que tal distinción es importante a la hora de acercarnos al teatro (y al arte en general) del siglo XX, ya que así se podrá atribuir con criterio crítico a muchas obras el hecho de que privilegien tanto la conciencia reflexiva descarnada hasta correr el riesgo de anular la conciencia en cuanto encarnación.

Para entender mejor a qué nos referimos al hablar de conciencia encarnada y para subrayar su pertinencia para el estudio del papel de la conciencia en el teatro, sigamos con Damasio. Este afirma que la conciencia emerge cuando el cerebro procesa un objeto, es decir que lo sitúa de manera destacada en un contexto espacio-temporal, operación que produce un «informe no verbal» o relato de imágenes mentales resultante de determinadas configuraciones neuronales que son la traducción de cómo el organismo está siendo afectado por el tratamiento de dicho objeto.⁵⁹ Creo que la primera parte de esta ope-

⁵⁹ Damasio (2002: 220): «Il y a production de conscience-noyau lorsque les dispositifs de représentation du cerveau engendrent un compte rendu

ración la efectúa el teatro, puesto que funciona como un contexto espacio-temporal convencional cuya estructura peculiar permite que en él aparezcan y destaquen objetos y que de este modo esos objetos no solo signifiquen sino que el espectador los pueda procesar relacionándolos con su memoria afectiva y, por lo tanto, sentirlos. Y pienso también que el comunicado no verbal o relato de imágenes que produce la conciencia tiene similitudes estructurales con el modo de representación dramático y que la metáfora epistemológica a la que Damasio recurre esporádicamente se basa, inconscientemente, en ellas.

¿Qué ocurre entonces cuando asistimos a la representación de una obra de teatro? La contemplación de una representación teatral provoca otra representación interna en el cerebro del espectador, que es la representación de cómo la representación externa afecta al organismo del espectador. Metafóricamente hablando, el informe no verbal cuenta la historia del organismo y describe cómo está siendo afectado por el hecho de actuar (en el caso del actor) o de representarse otra cosa (en el caso del espectador, por ejemplo).⁶⁰ El proceso alude a un desdoblamiento de la representación y explica por qué Damasio se refería a la representación teatral como un momento de surgimiento de la conciencia tanto para el espectador como para el actor: ambos están representando o representándose algo distinto, otra cosa, en ese momento preciso.

en images, non verbal, de la manière dont le propre état de l'organisme est affecté par le traitement, opéré par ce dernier, d'un objet et lorsque ce processus met en valeur l'image de l'objet causal, le plaçant ainsi de façon saillante dans un contexte spatio-temporel».

⁶⁰ Damasio (2002: 221-222): «Tandis que le cerveau forme des images d'un objet –telles qu'un visage, une mélodie, un mal de dents, le souvenir d'un événement– et tandis que les images de l'objet *affectent* l'organisme, un autre niveau de structure cérébrale crée pour sa part un compte rendu rapide et non verbal des événements qui ont lieu dans les diverses régions cérébrales activées du fait de l'interaction entre l'objet et l'organisme. [...] Rétrospectivement, et en s'autorisant d'un langage métaphorique, on pourrait dire que le compte rendu rapide et non verbal de second ordre raconte une histoire: *celle de l'organisme, pris dans l'acte de représenter son propre changement d'état alors qu'il est sur le point de représenter quelque chose d'autre*».

La historia o el relato no verbal es el fundamento de la conciencia. El relato verbal, lingüístico, de la conciencia es una traducción de ese relato fundamental; es un estado posterior de la conciencia en el que las imágenes del relato fundamental se incorporan al flujo de lo que es ya pensamiento. Así, lo peculiar de esa otra representación interna es que no admite espectador externo. Uno mismo es actor, personaje y espectador del relato de su propia conciencia: allí se produce la encarnación.⁶¹ Damasio habla de «película cerebral» usando una metáfora que nos permite representarnos el proceso creativo de la recepción. Las imágenes contempladas y las que dicha contemplación crea (las «sombras», «espectros» o «fantasmas») se funden en la película cerebral.

Son dos, pues, los componentes fundamentales de la representación que construyen la conciencia: lo espectacular y lo espectral. En *La paradoja de la representación*, Enaudeau (1998: 22) propone una concepción de los espectros parecida a las imágenes del relato no verbal de Damasio, ya que los vincula con el cuerpo y los define como un espectáculo interno a la conciencia:

los espectros son [...] la inherencia de las cosas al cuerpo, los lazos que unen a unas y otro. [...] Ecos o espectros de la «génesis secreta y afiebrada de las cosas en nuestros cuerpos», iconos en los que el mundo se dibuja desde el seno mismo de mi carne, antes de toda concepción del espíritu. Espectáculo al cual uno se abandona sin gobernarlo, que se despliega en nosotros más que ante nosotros.

Hay, pues, un componente espectral en la dramaturgia: las emociones convocan nuestros fantasmas interiores (que son imágenes depo-

⁶¹ Damasio (2002: 222-223) «Le récit sans paroles que je propose s'appuie sur des configurations neuronales qui deviennent des images, les images étant cette même monnaie fondamentale dans laquelle s'effectue aussi la description de l'objet qui cause la conscience. Chose des plus importantes: les images qui constituent ce récit s'incorporent au courant des pensées. Les images présentes dans le récit de la conscience s'écoulent comme des ombres, en compagnie des images de l'objet auquel elles apportent un commentaire involontaire, et qu'on n'avait pas sollicité. Pour revenir sur la métaphore du film-cérébral, elles sont *dans* le film. Il n'y a pas de spectateur extérieur».

sitadas en la memoria extralingüística del inconsciente) que se unen luego al flujo de nuestra conciencia. Cabe suponer con Enaudeau (1998: 78) que el relato de imágenes no verbales pertenece al inconsciente y que como tal, como imagen, sombra, espectro o fantasma, se une al nivel verbal de la conciencia:

la actividad inconsciente sería esencialmente visual, hecha de imágenes mnémicas ópticas. Estas sólo se volverían conscientes «por conexión con las representaciones de palabra correspondientes», las únicas capaces de traducir relaciones, de expresar un verdadero pensamiento.

La emoción y nuestra sensibilidad nos relacionan con el mundo de nuestro inconsciente. Activado por la emoción, el inconsciente se vuelve subconsciente y se traduce en una imagen que posteriormente se integra al flujo o relato de la conciencia verbal: de este modo también algunos contenidos ocultos de la memoria extralingüística pasan a la memoria explícita.

Desde la neurología podemos volver a considerar los modos de imitación aristotélicos como niveles de conciencia: el modo dramático se aproximaría más al nivel del relato fundamental, mientras que el modo narrativo, por su mediación verbal explícita, sitúa ya al lector en el nivel verbal de la conciencia. Como precisa Damasio (2002: 247), la historia o el relato de imágenes no están narrados por nadie, ni los narra el *yo*, porque el *yo* solo nace en el momento en el que la historia se cuenta y en el interior de ella:

L'histoire contenue dans les images de la conscience-noyau n'est pas racontée par quelque homuncule intelligent. Et l'histoire n'est pas non plus réellement racontée par *vous* en tant que vous êtes un Soi, parce que le *vous* ne naît qu'au moment où l'histoire est racontée, à l'intérieur de l'histoire elle-même. Vous existez comme être mental lorsque des histoires primordiales sont racontées, et seulement alors; tant que sont racontées des histoires primordiales, et seulement alors. Vous êtes la musique tant que la musique dure.

La última frase es en realidad una cita del poema *Dry Salvages* de T.S. Eliot que sirve de epígrafe al libro de Damasio. En ese poema, el poeta no habla de escuchar música, sino de ser la música mientras dura, y llama ese proceso «encarnación»:

Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses, [...]
The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.⁶²

Nuestro verdadero *yo*, nuestra conciencia encarnada, emerge cuando nos relacionamos con un objeto y surge como proceso significativo (como «música») dentro de dicha relación mientras dure. El *yo* en cuanto «ser mental» no es el espectador, sino que nace cuando empieza la representación y dentro de la representación de una «historia primordial»: solo es dentro del espacio-tiempo de la representación de una historia primordial.

Propongo la hipótesis de que la historia primordial es un mito o, incluso más precisamente, un *mythos* con el que nuestro *yo* se identifica emocionalmente. En otras palabras, somos el *mythos* en cuanto construcción metafórica de nuestro *yo*. Es decir que el *yo*, lo más nuestro, en realidad es una metáfora. De este modo, sintetizamos conceptos aristotélicos con otros procedentes de la filosofía de Paul Ricoeur y de la neurología de Damasio. Representar el mito es, pues, llevarlo a la conciencia del que lo mira, hacer que el espectador pueda contemplar y sentir parte de su inconsciente y de este modo reconocer las emociones que la representación del mito suscita en él. El mito representado es lo invisible hecho visible: actúa de revelador de zonas ocultas del *yo* y de interfaz entre la memoria individual (lo que uno puede relacionar con acontecimientos vividos) y otra primordial constituida por los contenidos que un mito despierta en nosotros.

EL CUERPO DE LA CONCIENCIA

Hemos puesto de relieve el proceso que desde la emoción despierta partes del inconsciente y cuya finalidad es la conciencia. Vamos a insistir sobre la indisociabilidad cuerpo-conciencia, precisando su importancia para y dentro del teatro.

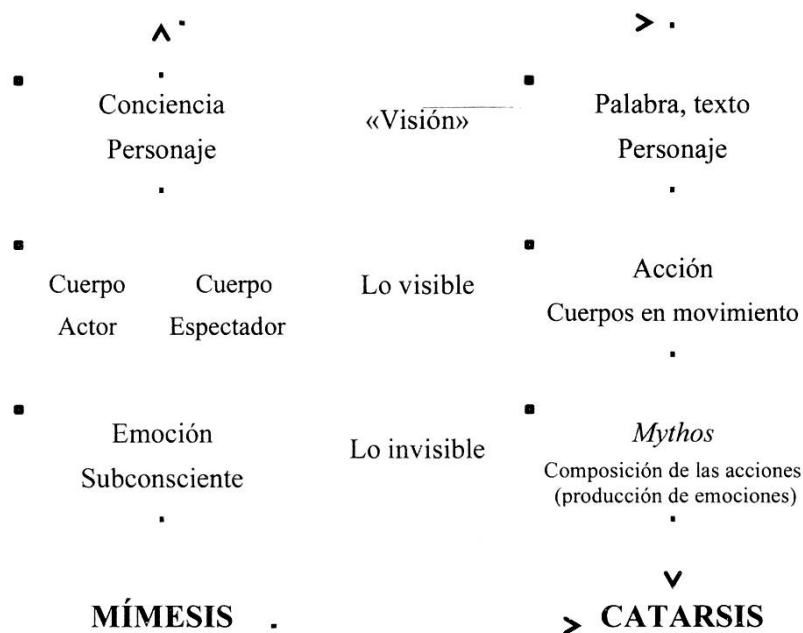
Para la ciencia, la conciencia es visión: incluso cuando afirma la interdependencia entre cuerpo y conciencia, lo hace desde una pers-

⁶² Cito por Damasio (2002: 9).

pectiva desencarnada que es la que define el sujeto científico; en cambio, en el teatro la conciencia co-implica cuerpo y visión. En la neurología de Damasio, la conciencia parte de la emoción y la transforma en sentimiento. No otra cosa decía Aristóteles, según Ricoeur, a propósito de la transformación catártica de las emociones en sentimientos que produce la tragedia. El espectador no se desprende de su cuerpo en la representación; no es, por lo tanto, un objeto científico. He aquí cómo lo expresa Enaudeau (1998: 29):

El secreto del compuesto es el secreto del cuerpo propio. El cuerpo que somos y que no tenemos, que no será nunca un objeto entre los objetos, porque estamos «pegados a él», del mismo lado que él, sin poder sustraernos de él, verlo desde afuera, cara a cara. El cuerpo tiene su mundo, lo comprende y lo interpreta sin conceptos, porque en él habita y se mueve, y en él es «la medida de las cosas». [...] La ciencia ignora mi solidaridad incomprensible con uno de los objetos del mundo: «este cuerpo actual que llamo mí». Para la ciencia, la conciencia es un espectador imparcial, y el mundo, un espectáculo objetivo; la subjetividad, un interior sin exterior, y el cuerpo, un exterior sin interior. Sin embargo, hay un comercio con el mundo más viejo que la inteligencia, presupuesto olvidado en el que enraízan los modelos de la ciencia.

Antes de la ciencia, hay un intercambio metafórico entre el cuerpo y el espíritu (como lo explicita la religión cristiana, por ejemplo). El teatro puede recrear esta transferencia fundamental:



La mimesis, cuyo fin intrínseco es la constitución del personaje como «visión», tiene por finalidad trascendente la catarsis como creación del espectador. Dentro de nuestra concepción del drama, la visión no solo es una categoría dramatológica correspondiente a la recepción, sino también el proceso que define el teatro y a través del cual lo invisible se hace visible. Es tanto el proceso como el resultado de dicho proceso el cual culmina con la visión imaginaria del personaje en cuya constitución enigmática participan tanto el actor como el espectador en cuanto cuerpos presentes.

Investigando sobre la paradoja de la representación, Enaudeau (1998: 29) la sitúa en la naturaleza paradójica del cuerpo mismo como interfaz entre ser y no-ser, visible e invisible, consciente e inconsciente:

El espesor del mundo tiene que ver con esto, con que él y yo somos las dos caras de una misma carne, y estamos ligados en ella como el frente y el dorso de una hoja, en una reversibilidad cuyo pivote es mi cuerpo, punto de inversión donde se intercambian el adentro y el afuera, donde lo visible se hace vidente, y el vidente, visible.

La reflexión del cuerpo sobre sí mismo, el hecho de que sienta a través de y contemplando otros cuerpos, da lugar a la conciencia, que es el sentirse a sí mismo al ver a otro. Sin embargo, para Enaudeau (1998: 31),

la circularidad no es la identidad, ni la reversión es superposición. Es en la distancia entre el allá y el aquí, en el hiato entre la salida de sí y la entrada en sí donde se descubre la conciencia. [...] La conciencia es la reflexividad del cuerpo en sí. [...] Lo que la conciencia no ve —escribe Merleau-Ponty— es lo que hace que ella vea, es su corporeidad, es la carne de la que ella participa y que desconoce por principio, para preferir a ella el objeto, es decir, un ser con el cual ha roto y que pone ante sí.

Todos padecemos ceguera de nuestro propio cuerpo, templo de nuestro inconsciente, de nuestras emociones y de nuestras posibilidades ontológicas. Solo podremos conocerlo y encarnarlo realmente a través de la contemplación de otros cuerpos y personajes, cuyo *mythos*, si encuentra simpatías o resonancias afines en nuestro inconsciente,

nos provocará emociones que transformaremos en sentimientos a través del proceso de la conciencia.

De este modo, en esta parte hemos tratado de describir los procesos a los que alude George Steiner en *Gramáticas de la creación*, donde anticipa el recurso a la neurología para explicar la recepción entendida como fenómeno de incorporación de la ficción por el espectador. En el cuerpo y gracias a su estatuto paradójico (su capacidad de ser al mismo tiempo la cosa sentida y la cosa sintiente) puede tener lugar el intercambio simbólico (la metaforicidad del drama); pero yo, en cuanto espectador e individuo, no puedo intercambiar mi propio cuerpo por otro (intercambio imposible), de ahí que mi cuerpo sea también mi destino y el único escenario en el que una verdadera conciencia de mí puede producirse.

8. «Dramatología»⁶³ cuántica

En el apartado anterior, hemos defendido una concepción no dualista del teatro, considerándolo como un organismo en el que el cuerpo y la conciencia desempeñan papeles que están íntimamente vinculados. Antes de pasar al análisis de obras en función de dicha concepción, quisiera precisar que, para describir mejor cómo actúa la conciencia, podemos echar mano de la física cuántica.

Cuando uno se enfrenta con el problema de la relación entre mente y cuerpo, conciencia y cerebro, desde el ámbito de las ciencias naturales parece ser una necesidad inevitable recurrir a los conceptos cuánticos revolucionarios sobre la materia. De hecho, autores como Stapp, Penrose o Lockwood comparten la convicción de que la emergencia de la conciencia en relación con procesos cerebrales depende del carácter cuántico de la realidad física.⁶⁴ Si nos centramos en el proceso de creación del personaje como proceso de la conciencia tanto del actor como del espectador, podremos no solo desarrollar una metáfora epistemológica a partir de una disciplina particular de las ciencias naturales, sino también describir mejor la realidad ficticia del personaje dramático en cuanto visión estética; además, el uso ocasional y recurrente del léxico de la física cuántica nos permitirá caracterizar mejor tanto la ontología paradójica de muchos de los personajes de las obras analizadas como los presupuestos epistemológicos que traducen las particularidades enunciativas que muchas de esas obras proponen. Finalmente, veremos que los principios fundamentales de la física cuántica constituyen sólidas metáforas epistemológicas de las formas que el destino adopta en las obras del corpus.

⁶³ En este apartado el uso del término no corresponde estrictamente al sentido que tiene para García Barrientos, para quien *dramatología* es al mismo tiempo un modelo teórico del drama y el estudio del drama mediante dicho modelo. *Dramatología cuántica* significa aquí ‘estudio del drama desde presupuestos epistemológicos de la física cuántica’.

⁶⁴ Stapp (2004: 28): «the emergence of consciousness in association with brain processes is closely tied up with the quantum character of physical reality».

Creo que podemos observar procesos cuánticos en el teatro. A fin de tratar de demostrarlo aquí, quisiera recordar la visión del teatro de Ortega y Gasset (1958: 44), quien recuerda justamente que el teatro es «por esencia, presencia y potencia *visión*». Según él, el espectador ve a un actor y a un personaje, no como siendo dos sino siendo uno solo:

Pues bien, señores, lo mismo pasa en el teatro, que es el «como si» y la metáfora corporizada –por tanto, una realidad ambivalente que consiste en dos realidades– la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan. Es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre real que fue [sic]. Es menester que ni uno ni otro sean reales y que incesantemente se estén desrealizando, neutralizando para que quede sólo *lo irreal* como tal, lo imaginario, la pura fantasmagoría.

En la visión genuinamente teatral no debería haber disociación entre significado (personaje) y significante (actor), sino la pura presencia del signo teatral como metáfora corporizada y visible. Parafraseando a Ortega y Gasset, García Barrientos (1991: 66) describe el momento de la representación teatral como el de la metamorfosis –en que, simultáneamente, el actor deviene personaje y el personaje, actor– y de la metáfora –contemporaneidad de dos realidades, la real y la ficticia, sin que la una sustituya la otra, más bien como si la una fuera la otra–, «en virtud de las cuales no se llega nunca a una situación de identidad que permitiera la desaparición de una realidad, la real, sustituida por la otra, la ficticia, o viceversa». La ontología resultante es una ontología de la irrealidad, según Ortega (1958: 42-43):

El *ser como* no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser; *es la irrealidad como tal*.

Las dos realidades [...] entonces chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente, *se desmaterializan* [...] Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo.

A partir de la concepción orteguiana, podemos establecer una analogía entre el proceso metafórico y el proceso cuántico de creación de luz.

Se observa que, cuando una partícula de materia se encuentra con su antimateria, es decir, una partícula con exactamente las mismas propiedades salvo que su carga es de signo opuesto, las dos se aniquilan instantáneamente y se transforman en luz. Del proceso descrito más arriba se desprende que la existencia de la luz depende de la colisión de la materia con su antimateria. Este momento en el que la materia se transforma en luz, pero en el que resulta imposible describir lo que ocurre en términos de partículas o de ondas, es el momento cuántico del ser y el no ser al mismo tiempo, porque como dice Hawking (1989: 80) «la théorie de la mécanique quantique est fondée sur un genre entièrement nouveau de mathématiques qui ne décrivent plus le monde réel en termes de particules ou d'ondes; ce ne sont que les observations du monde qui peuvent être décrites en ces termes». La mecánica cuántica reconoce, pues, que nosotros mismos como observadores creamos distinciones entre fenómenos que objetivamente deben de estar entrañablemente vinculados, si no confundidos. En otras palabras, que a partir de una verdad o de un objeto creamos dos realidades o representaciones aparentemente distintas y opuestas.

La colisión de partículas es una materialización del proceso metafórico.⁶⁵ De ahí que la mecánica cuántica puede servirnos de modelo de proceso aplicable por analogía al estudio de la 'catarsis' desde el punto de vista del público: porque toma en cuenta el papel del observador y de la conciencia en el proceso de creación de realidad. En una primera etapa, el proceso consiste en separar o delimitar dos «cosas» —la materia y la antimateria, en el caso del observador cuántico; la realidad y la ficción, en el caso del espectador— para luego ir

⁶⁵ Ivor Armstrong Richards «distingue una tripartición fundamental para comprender el fenómeno metafórico: *tenor*, *vehicle* y *ground*. *Tenor* es el concepto que se expresa con la metáfora. *Vehicle* es el término que se emplea [...]. Y *ground* es el terreno común entre *tenor* y *vehicle*, que permite el fenómeno. [...] la metáfora no es lo que llamamos *ground*, sino una tercera cosa, algo nuevo, la interacción entre los pensamientos de dos cosas distintas». Citado por Pujante (2003: 210-211).

percibiendo paulatinamente su complementaridad hasta que se fundan en la conciencia y el cuerpo del observador-espectador. Dicho en términos teatrales: es imprescindible la convención teatral, es decir una clara frontera entre sala y escenario, realidad y ficción —el público no debe perder su estatuto de observador sin «posibilidad de respuesta»—, para que se produzca la toma de conciencia catártica en la que el público escénico virtual (tal como lo define García Barrientos) se reconozca como el último y verdadero destinatario de la comunicación dramática y teatral. Si eso ocurre, y muy pronto trataremos de mencionar los factores que determinan que tal fenómeno acontezca o no, el espectador como cuerpo y conciencia es, pues, el lugar donde realidad y ficción coexisten; se ha convertido en una partícula constitutiva de la luz, un fotón, que resulta de la aniquilación mutua de una partícula de materia y su antimateria.

Podemos aplicar la analogía entre física cuántica y la recepción o «visión» teatral a la teoría del personaje dramático tal como lo concibe la dramatología de García Barrientos. Para él (2003: 156), el *personaje dramático* es «la representación misma de la persona ficticia por la persona real». Es un ser en proceso de representación. Solamente cuando describimos, hablamos de actor y/o personaje, pero lo que presenciamos en la representación es el proceso de encarnación, no la disociación de ambos términos.

PRINCIPIOS DE DRAMATOLOGÍA CUÁNTICA

Fiel a la creencia de que, según Pujante (2003: 210-211), «no hay otra manera de expresar el contenido metafórico que el de la utilización de la propia metáfora», y con el fin de expresar la metáfora que es el teatro, traigo a colación otra metáfora, sacada del ámbito científico. Se trata de convertir una analogía en metáfora epistemológica. El recelo de Sokal y Bricmont (1999: 28) frente a tentativas como esta de poner en relación disciplinas o teorías procedentes de las ciencias naturales, por un lado, y humanas, por otro, se basa en un concepto instrumental de la función de las metáforas, ya que para ellos, «la función de una metáfora suele ser la de aclarar un concepto poco familiar relacionándolo con otro más conocido, y no a la inversa». Esta concepción del uso y la función de la metáfora es, a mi

juicio, solo parcialmente correcta, ya que, primero, el valor cognoscitivo de la metáfora, que procede también de la tensión entre todos los términos que constituyen un enunciado metafórico, brota de la conciencia de no-identidad de los términos que la componen; y, segundo, porque supedita la metáfora al concepto. En cambio, la argumentación de Eco (1962: 50) me parece más sutil porque utiliza también conceptos cuánticos para comentar la poética de artistas en quienes el uso de dichos conceptos es consciente,:

Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette –a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura– il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.

No establecemos solo una analogía entre las estructuras del teatro y las estructuras del mundo tal como las describe la física cuántica, sino que también afirmamos y trataremos de mostrar que el teatro del siglo XX constituye una metáfora estructural de la visión cuántica del mundo.

En ello concordamos con autoras como Martínez y Surbezy⁶⁶ que ya han establecido analogías entre la física cuántica y el teatro basándose en la hipótesis siguiente: al poner en tela de juicio algunas oposiciones que sustentaban los principios de la física clásica, la física cuántica desempeña un papel importante en el nacimiento de la posmodernidad e inspira indirectamente muchas formas artísticas surgidas dentro de ese paradigma.⁶⁷ Dichas autoras basan su analogía en tres puntos: primero, existe una similitud entre las interacciones de las partículas cuánticas y las que se crean entre los actores-personajes en el escenario; segundo, el teatro cuántico explicita el hecho de que la observación modifica el objeto observado; y tercero, en una dramaturgia cuántica el espacio-tiempo es caótico y muchas veces consta de diversos universos paralelos.

⁶⁶ Véase Martínez, Surbezy y Corrons (2009), y también Martínez y Surbezy (2009: 315-328).

⁶⁷ En España esta intuición ya aparece en Morales (1998).

A fin de asentar nuestra analogía estructural sobre fundamentos sólidos partimos directamente de los principios fundamentales de la física cuántica que, como Eco (1962: 53), interpretamos como «sistemas de descripción»:

Indeterminazione, complementarità, non-casualità non sono *modi di essere* del mondo fisico, ma *sistemi di descrizione* utili per operarvi. Per cui il rapporto che ci interessa non è quello –presunto– tra una situazione «ontológica» e una qualità morfologica dell'opera, ma tra un modo di spiegare operativamente i processi fisici e un modo di spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica. Rapporto quindi tra una *metodologia scientifica* e una *poetica* (esplicita o implicita).

He aquí, pues, los cuatro principios o «sistemas de descripción» que fundamentan la visión cuántica de la realidad:

Principio de incertidumbre: estipula que no es posible a un mismo tiempo definir la situación y la velocidad de una partícula, lo cual significa, según Baudrillard (2002: 81), que «no se puede captar al mismo tiempo lo real y su signo: jamás podremos dominar ambas cosas simultáneamente». Ello significa que la observación de los fenómenos, por muy científica que sea, siempre es parcial. Este principio expresa la dimensión trágica de la observación científica de la realidad, en general, y, en particular, expresa el destino de la representación y de sus componentes reales y sígnicos.

El principio de incertidumbre es fundamental porque muestra que el objeto de la física cuántica no es un cuerpo con propiedades (posición, peso, velocidad, etc.) que sigue una trayectoria determinada y calculable, sino la medición de dicho objeto en un contexto determinado. Ahora bien, según la teoría cuántica, el hecho de medir u observar un objeto lo modifica u obliga a elegir entre varios estados o posiciones posibles. En otras palabras, el observador actúa sobre lo observado de alguna manera. Es algo que los principios de complementaridad y de indeterminación también ponen de relieve.

Principio de complementaridad: se refiere a la dualidad onda-corpúsculo que es constitutiva de toda ontología cuántica. Dicha dualidad encuentra una aplicación directa en la dualidad cuerpo (ac-

tor) y visión (espectador) que forma el dispositivo enunciativo mínimo del teatro. Pero es también interesante considerar el personaje dramático y la ambivalencia personaje-actor que lo constituye a la luz de los principios de complementaridad y de incertidumbre. El principio de complementaridad estipula que en función del dispositivo usado, un acontecimiento cuántico aparecerá o bien bajo forma corpuscular o bien ondular. Ambas son descripciones del acontecimiento, aunque ninguna por sí sola lo define. Del mismo modo, y por analogía, como teóricos del teatro no podemos expresar el personaje dramático: hablaremos sucesivamente del actor y del personaje, de lo escénico y de lo diegético, pero el proceso de encarnación que constituye el personaje dramático es una realidad inexpresable y, por lo tanto, fuera del alcance de nuestros medios lingüísticos.

Principio de indeterminación: en un espacio regido por leyes cuánticas, la noción de trayectoria desaparece para dar lugar a la de espacio de probabilidades. Resulta imposible predecir, por ejemplo, la posición precisa de un electrón un instante después de haber detectado su presencia, ya que el mero hecho de tratar de averiguarla hace que su trayectoria se difracte en múltiples trayectos posibles. A nuestro modo de ver, este principio expresa, por un lado, la peculiar situación o perspectiva cognitiva del espectador que especula sobre los posibles desenlaces de la obra a la que asiste y, por el otro, explica el modo en que la conciencia reflexiona sobre un acontecimiento o una situación determinada, anticipando sus posibles consecuencias, concentrándose más en las probabilidades, en lo que puede haber sucedido y en lo que podría ocurrir, que en los hechos. El principio de indeterminación nos proporciona también un excelente medio para expresar metafóricamente la condición del personaje cuántico como un campo de probabilidad, es decir, un ser sometido consciente o inconscientemente a un proceso de difracción de la conciencia en un cuerpo:

El personaje se vive como conciencia dividida, escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica, [...] se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del «personaje» con la función que cumple (algo ya explo-

rado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad, de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias. [...] El personaje –y la trama con él– se despoja de la ilusión de algo concreto y definido y se convierte, tomando términos de la mecánica cuántica, en espacio de probabilidad. Consecuentemente, el campo de la representación no se reserva ya para lo que «ha sucedido», sino que se amplifica como espacio escénico de la conciencia, de los deseos, los miedos, los más secretos pensamientos de los personajes, los cuales cobran vida problemática al ser encarnados por los actores.

Parafraseando estas dos últimas frases de Hernández Garrido (1997: 3), obtenemos un resumen de nuestra concepción teórica del teatro como un espacio metafórico de la conciencia de las posibilidades del ser en el que el tiempo y las emociones quieren ser protagonistas. A través del corpus observaremos que muchos personajes del teatro español contemporáneo de raíz mitológica adoptan una ontología cuántica y se convierten en espacio de posibilidades.

Gracias a los préstamos conceptuales de la física cuántica, en general, y a través del principio de indeterminación, en particular, podremos apuntar tanto a una ontología cuántica del personaje en cuanto cuerpo y mirada como a una epistemología cuántica de la representación. La cita siguiente de Abichared (1994: 78) es lo suficientemente explícita para establecer el paralelismo. Revestido de un cuerpo por el actor,

el personaje exige al mismo tiempo una mirada que certifique su encarnación. [...] El personaje, sacado del universo de signos donde estaba a la espera y al cual regresará, es *captado* de pronto como un ser viviente movido por un designio singular: gracias al trabajo de comprensión que se ejerce sobre él, se integra en el mundo privado de un espectador [...]. Este proceso de *reconocimiento* general comienza desde la primera aparición del personaje ante un público. Apenas ha terminado de ponerse su vestuario, cuando ya esta masa de testigos lo está captando y transformando. [...] «Una obra no comienza su vida ni en el primer ni en el último ensayo, sino en la noche de su encuentro con el público». Si nos interrogamos acerca del por qué de esta *incertidumbre*, descubrimos una vez más que la exige la constitución misma del personaje, quien no comienza su existencia más que en el momento en que se cristaliza en una de sus posibles formas, ante un grupo de destinatarios. Y estos destina-

rios escogen de entrada entre la multiplicidad de imágenes virtuales que presupone todavía esta forma, gracias a la interposición del actor, quien, sin reducir completamente la polisemia de su modelo, le ha dado algunas cualificaciones decisivas.⁶⁸

La representación así descrita muestra rasgos análogos a la actividad de la conciencia que es, para la física cuántica, un agente selectivo.⁶⁹ Hay primero captación o detección del personaje en una determinada postura, acción o estado de ánimo que la mente selecciona a la vez que elimina su contrario (si se muestra alegre, es que no está triste; si está sentado, no está de pie, etc.). La conciencia del espectador, en una segunda etapa, reconoce dicha característica, la asume como característica del personaje y así lo extrae de la incertidumbre o indeterminación. De este modo se constituye el personaje dramático y se entiende la importancia del actor en la caracterización del personaje: si el actor es rubio –pues este Hamlet que estoy viendo encarnado no es moreno–, aunque lo pueda ser en el espacio cuántico de sus posibilidades, es decir, en la ficción (incluso en el texto). El proceso de reducción del conjunto de probabilidades conlleva el mirarse a sí mismo en otro cuerpo, según Abichared (1994: 80):

apenas objetivado, y con la condición expresa de que se haya objetivado, el personaje le sirve al público para verse a sí mismo bajo la forma de otro, por una especie de procuración en la que nadie se engaña, y no toca la realidad sino para dañarla de una manera u otra, como la figura de un sueño.

Ello se debe a que captación y reconocimiento se producen casi simultáneamente, ya que en una situación cuántica el flujo de la información está determinado por el principio de inseparabilidad.

⁶⁸ Énfasis mío.

⁶⁹ Se trata de una idea que encontramos ya en la psicología de William James y cuya aplicación a la física cuántica se traduce en los siguientes términos: según Werner Heisenberg, «every conscious event is an actual event: it is an event that selects one of the alternative possible high-level metastable configurations of brain activity from among the host of such patterns mechanically generated by the Schrödinger equation». Citado por Stapp (2004: 11 y 45).

Principio de inseparabilidad: no es posible separar el movimiento de una partícula del de su respectiva antipartícula, como ya lo observamos con el ejemplo de la colisión de partículas. Ello se debe al hecho de que la comunicación entre ambas partículas funciona a una velocidad superior a la de la luz. Tenemos aquí una metáfora científica del destino trágico. Leyendo a Baudrillard (2002: 69-70), podemos desarrollar la analogía poniendo en relación significativa proceso cuántico y destino trágico:

El destino sería una forma de separación definitiva e irreversible. Pero una suerte de reversibilidad hace que las cosas separadas mantengan una complicidad. La ultramicrofísica habla simultáneamente de la *separabilidad* y de la *inseparabilidad* de las partículas. Adondequiera que vayan, y aunque diverjan definitivamente, cada partícula permanece vinculada y conectada a su antipartícula. [...] la comparación explica la apariencia que el destino toma en la tragedia, donde es la forma de lo que nace y lo que muere bajo el mismo signo. Y el signo que conduce a la vida, a la existencia, también es el que lleva a la muerte.

Echando mano de otra de las «contraseñas» que resumen su pensamiento, Baudrillard (2002: 72-73) presenta el destino trágico como un intercambio simbólico «entre nosotros y el mundo que nos piensa y que nosotros pensamos, donde se desarrollan tanto la colisión como la colusión, tanto el enfrentamiento como la complicidad de las cosas entre sí». El intercambio simbólico, la reversibilidad, solo es posible dentro de un proceso que incluye o que deja emerger un tercer término. La ausencia de dicho término revela la dimensión radical del destino, que es la del intercambio imposible. Dentro de nuestro modelo de la representación, la noción de intercambio simbólico describe el proceso de la conciencia teatral que no está circunscrito a un determinado cuerpo o función (espectador o actor) ni a un determinado ámbito (sala o escenario). El espacio-tiempo de la conciencia está regido por leyes cuánticas. En cambio, el intercambio imposible es tanto el punto de partida, la convención que la sustenta como destino último de la representación: la separación de los cuerpos. Constatando la «desaparición de la fijeza del sujeto pensante, fundamento de nuestra filosofía occidental, y la conciencia de un intercambio simbólico del mundo y del pensamiento», Baudrillard (2002: 88-90) anuncia –sin usar el término– un pensamiento cuántico:

Y si, como yo creo, el estado del mundo es paradójico –ambiguo, inseguro, aleatorio o reversible–, es preciso encontrar un pensamiento que sea también paradójico. [...] Así pues, es preciso recuperar una especie de pensamiento-acontecimiento, que consiga convertir la incertidumbre en principio y el intercambio imposible en regla de juego, sabiendo que no es intercambiable por la verdad, ni por la realidad. [...] Evidentemente, ese pensamiento es un agente provocador, que gestiona la ilusión por la ilusión. No pretendo que ese tipo de pensamiento se aplique por doquier. Tal vez sea necesario aceptar dos niveles de pensamiento: un pensamiento causal y racional que corresponde al mundo newtoniano en el que vivimos, y otro nivel de pensamiento, mucho más radical, que formaría parte de un destino secreto del mundo, del que sería una especie de estrategia fatal.

Para volver a pensar el destino y, por lo tanto, lo trágico, hay que postular la existencia de otro nivel de pensamiento que corresponda necesariamente a otro nivel de realidad.

El destino newtoniano es determinista, mientras que el destino cuántico es estadístico: dentro del marco de la física newtoniana la trayectoria de un cuerpo se puede calcular y determinar en función de los parámetros del contexto. En cambio, como hemos visto, en un contexto cuántico la noción de trayectoria desaparece: solo existen trayectorias probables. Parece imposible la coexistencia de ambos niveles de pensamiento a la que nos invita Baudrillard; sin embargo, la observaremos metafóricamente en obras en las que la existencia del personaje parece predeterminada por un mito anterior y, al mismo tiempo, abierta a nuevas posibilidades.

METODOLOGÍA Y OBJETO

En conclusión, la física cuántica, como metáfora epistemológica, nos permitirá describir mejor la ontología fragmentada de determinados personajes que oscilan entre simultaneidad o disyunción entre cuerpo y conciencia, actor y personaje, materia y luz, corpúsculo y onda. Además, nos permitirá entender mejor cómo determinadas obras intentan jugar con las reglas del juego de la representación, integrándolas al significado. El marco epistemológico que nos brinda esta disciplina es uno de los más adecuados y desarrollados para tratar de

formular un discurso sobre el enigma o la paradoja de la representación y el misterio del momento en el que la ficción se hace encarnación y el texto espectáculo.

El hecho mismo de considerar el texto como un campo de posibilidades para la representación es justificable desde el punto de vista cuántico: cada representación de una obra sería comparable por analogía a una medida del objeto, mientras que en el texto estribaría el potencial total de la obra. El texto es la obra en potencia, mientras que la representación es, en cada caso, la actualización de uno de los sentidos posibles del texto (idea que las últimas dos citas de Abichared expresan también): en términos cuánticos, cada espectáculo es una medición del objeto «texto». Y lo mismo vale para la tarea hermenéutica que consiste en actualizar el sentido de nociones polisémicas y complejas como *mito*, *tragedia* y *metateatro* en el (con)texto de cada obra. Cada texto es, por analogía, un contexto experimental en el que se efectúa una observación de dichas nociones o procesos de significación. Pasemos ahora a la observación propiamente dicha.

III

CUERPO Y CONCIENCIA EN EL DRAMA

9. Observación sobre el corpus

La pertinencia del teatro español del siglo XX como objeto de un estudio sobre nociones cuyo abarque significativo correspondería a un corpus muchísimo más amplio no debe descartarse bajo pretexto de arbitrariedad o parcialidad. Al contrario, el carácter inevitable y necesariamente arbitrario y parcial de un estudio como éste, si se asume, es signo de libertad responsable si permite aprehender el atisbo de una trayectoria o un destino subyacente en la libre elección de las obras presentadas.

No vamos a tratar de averiguar si tal obra es o no es una tragedia o metateatro, sino poner de relieve la presencia de lo trágico, lo metateatral y lo mítico como procesos o fuerzas que dialogan en ella y así determinan su forma más que su pertenencia a un determinado género. Por forma de la obra se entiende el modo en que esta involucra al espectador como cuerpo y conciencia dentro de su proceso. Se trata de averiguar cómo el teatro le habla al espectador y hasta qué punto puede convertirse en *mito*, es decir, palabra inteligible o, en sus últimas consecuencias, verbo encarnado. Se trata, en definitiva, de considerar el teatro en los dos trayectos que configuran su proceso: no solo como visión –de la sala a la escena–, sino también como palabra –de la escena a la sala–. Apuntamos, pues, a una retórica o pragmática del teatro aceptando la invitación de García Barrientos (2003: 267-271):

No conozco un sistema conceptual tan rico y contrastado y que resulte a la vez tan adecuado para el análisis de obras de teatro como el de la Retórica. Su aplicación debe basarse en el paralelismo entre la actuación, propiamente retórica, del orador y la actuación teatral [...]. Tendido ese puente se abre un campo de investigación tan extenso y tan fértil para la

teoría y la crítica teatral que asombra que haya sido, por lo que sé, tan poco explotado. [...]

La llave que abre la puerta a una consideración retórica –vale decir pragmática– del teatro consiste ni más ni menos que en situar al público en el lugar central que le corresponde como auténtico destinatario de la actuación en los dos niveles a que nos venimos refiriendo: destinatario del espectáculo como un todo, pero también de cada situación, de cada escena, de cada diálogo. En el teatro la única figura necesariamente presente, siempre y en cada momento, es el público.

En la conclusión, mostraremos el balance de tal enfoque aplicado a determinadas obras de la dramaturgia española del siglo XX.

Estudiar algunos autores a través de determinadas obras permite definir una trayectoria del teatro español del siglo XX según las nociones de mito, tragedia y metateatro. Claro está que desde el punto de vista cuántico dicha trayectoria solo constituye una observación del objeto y no pretende ser una descripción ni exhaustiva ni extensiva del campo semántico abarcado por las nociones que hemos seleccionado. El lector más atento se dará cuenta también de que muchas de las obras elegidas lo han sido porque, o bien a través de su lectura o bien por haber asistido a su representación, nos inspiraron la visión teórica que acabamos de formular y que ahora les aplicamos.

La hipótesis que formulamos y cuya validez comprobaremos analizando el corpus elegido es que el teatro español del siglo XX prosigue la tendencia a la desmitificación que caracteriza intrínsecamente el teatro moderno. Dicha tendencia se advierte y se manifiesta a través del uso radical del metateatro en todas sus facetas, lo cual presenta varias consecuencias sobre las nociones que nos interesan: primero, la tragedia no puede manifestarse como *forma*, sino que queda relegada al estatuto de género anticuado y caducado; segundo, el teatro no puede ni anhela convertirse en *mito*: renuncia abiertamente a su vocación metafórica; tercero, el espectador vive el hecho de presenciar las obras en cuestión como una experiencia de disyunción entre cuerpo y conciencia.

10. Miguel de Unamuno (1864-1936): conciencia metateatral de la existencia y sentimiento trágico de la vida

La obra, tanto teatral como filosófica de Miguel de Unamuno nos proporciona un excelente punto de partida para nuestra reflexión. De hecho, podríamos considerarla como la matriz de este trabajo, ya que los problemas con los que nos enfrentamos son los mismos que sustentan los monodialogos unamunianos, aunque no utilicemos la misma terminología. A través de sus monodialogos, Unamuno intenta edificar un teatro de la conciencia, necesariamente trágico, y cuya metateatralidad se pone en evidencia en obras como *El hermano Juan o el mundo es teatro*, *Soledad* o, incluso, en *Fedra*. Doménech (2003: 127) lo considera el más trágico de nuestros autores, aunque no sea autor de grandes tragedias:

Toda la obra de Unamuno es como un gran monólogo (soliloquio, diría él) y ya es hora de recordar que, según Goldmann, esta es en última instancia la verdadera forma de expresión del hombre trágico: un monólogo cuyo único oyente es –debería ser– el Dios ausente y mudo.

Sí: Unamuno ocupa un lugar de excepción en el camino de la tragedia española moderna, no por ser autor de grandes tragedias, sino por ser el más trágico de nuestros escritores contemporáneos.

Doménech pone así el dedo en una llaga a la que aludimos teóricamente en la introducción y que caracteriza también el teatro de Unamuno: me refiero a la disyunción entre lo trágico y la tragedia. Y es que el hecho de pensar la tragedia la convierte en lo que no es, es decir, en un objeto filosófico o conceptual. Ahora bien, según Cerezo Galán (1996: 381), Unamuno define la filosofía como «ciencia de la tragedia de la vida, reflexión del sentimiento trágico de ella. [...] La reflexión del sentimiento significa la toma de conciencia, no objetiva, sino práctico/existencial, de aquel temple radical de ánimo en que el existente se siente ser». Conciencia y sentimiento forman pues una unidad orgánica en el pensamiento unamuniano que trata de mantenerlos en un diálogo constante y anticipa filosóficamente los postulados de la neurología de Damasio. La conciencia para Unamuno no tiene el sentido epistemológico cartesiano de acto de representación, sino que, como parafrasea Cerezo Galán (1996: 377): «Conscientia

es conocimiento participativo, es con-sentimiento, y consentimiento es compadecer». Para Unamuno, la conciencia se relaciona con la compasión y nace, por lo tanto, de una de las emociones que componen la catarsis.

Desde el punto de vista unamuniano, conciencia metateatral de la existencia y sentimiento trágico de la vida se inducen mutuamente. Y es que la concepción unamuniana de la inseparabilidad del cuerpo y la conciencia anticipa las teorías neurológicas contemporáneas. Según Unamuno (1999: 52-53), en el drama «hay que poner en pie hombres concretos de carne y hueso, y en fuerza de estados de conciencia. [...] Preguntarle a uno por su yo, es como preguntarle por su cuerpo». El cuerpo funciona como un *yo*, como principio de unidad en el espacio y continuidad en el tiempo, como sustento o pretexto para el surgimiento de estados de conciencia. En *El sentimiento trágico de la vida*, Unamuno (1999: 57) postula que si el cuerpo funciona como principio, la conciencia es la finalidad: «El mundo es para la conciencia. O, mejor dicho, este *para*, esta noción de finalidad, y mejor que noción sentimiento, este sentimiento teleológico no nace sino donde hay conciencia. Conciencia y finalidad son la misma cosa en el fondo». La conciencia como finalidad de la existencia es inseparable del sentimiento necesariamente trágico de la vida, del que nace como reflexión. Como veremos, Unamuno encuentra en el teatro y en los mecanismos del drama un medio para expresar el proceso vital de toma de conciencia; es más: es en el teatro donde consiguiera exponerlo con mayor desnudez.

De hecho, la finalidad del teatro de Unamuno es descubrir la verdad de uno mismo. Pretende, pues, hacer un teatro de conciencia, lo cual lo sitúa en el centro de nuestra oposición entre el metateatro y la tragedia, género que Doménech (2003: 128) relaciona también con la conciencia:

¿Y qué otra cosa es la tragedia, desde *Edipo rey* hasta hoy, sino un teatro de conciencia? Teatro de conciencia son obras como *Sombras de sueño*, *El Otro*, *El hermano Juan*, etc. En ellas reconocemos el Ethos griego: conciencia de unos personajes que, como Edipo, buscan la verdad de sí mismos. Conciencia también de un dramaturgo que busca una respuesta al hondo misterio que nos rodea... Este es el horizonte que da el autor al tema de la personalidad –del gran enigma de la conciencia individual–

que aparece de manera sobresaliente en estas obras, sobre todo en *El hermano Juan*.

Sin embargo, hay que contrastar el destino intratextual o intradieгético de Edipo con el carácter más bien intertextual o extradieгético del destino del Hermano Juan. En *Edipo rey*, no hay un mito anterior, sino una palabra performativa, un oráculo que se convierte en *mythos* y configura la diégesis de la obra. En cambio, en *El hermano Juan*, el protagonista conoce el mito o la historia de Don Juan, tiene conciencia de ella y, por lo tanto, trata de evitar vivirla a su vez. En *El hermano Juan*, el mito –de Don Juan, en este caso– cumple una función metadieгética. Participa indudablemente del proceso de significación, aunque no llega a encarnarse.

EL HERMANO JUAN (1929) O EL METATEATRO

Aunque Unamuno nunca habló de metateatro, basta recordar las palabras de su prólogo a *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1996: 467-468) para cerciorarse de que su concepción del teatro y, por lo tanto, de la existencia se basa en un concepto metateatral:

Y entonces me di cuenta de que la verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción estriba en que el actor, el que representa al personaje, afirme que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo son los espectadores mismos. Que es igual que lo otro, que lo que parece inverso. Son dos términos al parecer contradictorios, mas que se identifican. ¿Qué más da que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad?

Si comentamos este fragmento en función de las ideas de ficción y encarnación, nos damos cuenta de que Unamuno quiere que el espectador se sienta ficción sabiéndose realidad o que sintiéndose real llegue a la conciencia de ser ficción; pero sobre todo quiere implicarlo en el proceso de la ficción, no tanto como creación sino en cuanto reflexión, y para ello elige el metateatro como procedimiento, aunque con una finalidad o un sentido trágico.

Se trata sin duda de un fragmento muy característico de la manera de pensar de Unamuno (de hecho, los textos unamunianos tienen una

textura fractal en el sentido de que cada fragmento contiene en miniatura la estructura característica de la forma de pensar que sustenta el todo). Podríamos comparar su manera de manejar las palabras, y sobre todo las que él recoge como oposiciones, a un acelerador de partículas en el que dos partículas van aceleradas hasta que entre ellas se produzca un impacto aniquilador del cual no resulta ya una partícula sino una onda. Pues bien, el pensamiento de Unamuno está constantemente a la búsqueda de ondas, de realidades vividas, más allá de las partículas que son las palabras. Los términos *realidad* y *ficción* en este caso solo son contradictorios como palabras, como apariencias; sin embargo, en la experiencia del teatro deberían identificarse en la mente del espectador, según nuestro autor. Y para propiciar tal identificación es necesario un desenmascaramiento del personaje que como tal (es decir, como personaje, porque sigue formando parte del papel que le ha asignado un autor) afirme su estatuto de actor. Se trata de un movimiento inverso al de *Niebla* donde Augusto Pérez toma conciencia de su estatuto de ente de ficción a través de Unamuno. El protagonista de *El hermano Juan* se distingue pues de Augusto Pérez en que es consciente de su estatuto y, desde el principio, lo afirma y lo asume:

INÉS Tú..., no lo sé..., pero, la verdad, se me antoja que siempre estás representando...

JUAN ¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida...(485)⁷⁰

En este caso, las lógicas de ficción y encarnación no están yuxtapuestas en una continuidad temporal creadora de sentido, sino que se superponen en una estaticidad reflexiva. El personaje se dice actor, desvela su estatuto ficticio para alcanzar al espectador. Lo que en la novela se da como trascendencia metafórica del sentido corre el peligro de convertirse en tautología en el drama, ya que lo enunciado puede referirse tanto al significado como al significante. Así, mientras «Augusto Pérez trasciende su existencia apariencial hasta pal-

⁷⁰ De ahora en adelante, se indica entre paréntesis el número de la página correspondiente a la ya citada referencia bibliográfica de la obra del corpus en cuestión.

parse sustancialmente, don Juan se consume en ella, sabiéndose no más que mera representación», según Cerezo Galán (1996: 742). De hecho, Unamuno (1996: 468) considera a Don Juan como el personaje teatral por antonomasia, lo que se deduce tanto de la expresión metonímica del título *El hermano Juan, o el mundo es teatro* como de la cita siguiente:

Porque toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es histórica, de Don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representando, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas. Lo material, lo biológico, desaparece junto a esto. La biología desaparece junto a la biografía, la materia junto al espíritu..

Al hacer explícita la naturaleza teatral de Don Juan, Unamuno lo desmaterializa y convierte en conciencia metateatral. Pero aun descorporeizada, la conciencia de ser representación anima la voluntad de vivir, aunque la vida deba transcurrir en el teatro:

JUAN Y yo quiero vivir en éste, vivir, vivir, vivir... en éste, en éste, en éste. [*Pisoteando el suelo.*] ¡Suenan a tablas! ¡Seis tablas!... Vivir... (496)

La alusión directa y física al tablado del escenario va más allá de la búsqueda de enunciados ambivalentes en cuanto a su referencia: significa tanto significante como al significado. Entre los efectos metateatrales que devuelven a las circunstancias presentes de la enunciación, a los que pertenece la alusión concreta al escenario en el que se desenvuelve la acción, cabe subrayar el uso de los deícticos mediante los cuales Juan apunta a «este» teatro en el que está representando y viviendo. Comparte con su predecesor mítico el hambre de encarnación, aunque no quiere satisfacerla en el otro (como hacía Don Juan con las mujeres burladas), sino a través del medio que lo lleva a la existencia (el teatro).

PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL MITO EN *EL HERMANO JUAN*

Antes de comentar *El hermano Juan*, Pedro Cerezo Galán advierte que la crítica hasta entonces no ha reparado lo suficiente en la segunda parte del título de la obra, «o *el mundo es teatro*». La obra suele interpretarse como una desmitificación de la leyenda de don Juan Tenorio. Y lo es en buena medida. Sin embargo, lo que nos propone Unamuno es una lectura existencial del personaje como encarnación de la visión estética del mundo asociada a una concepción ontológica del teatro como única verdadera realidad. En palabras de Cerezo Galán (1996: 743-744):

Sin duda, Unamuno se ha propuesto hacer un examen de conciencia, poner al hombre frente al mito de don Juan para que se vea en él como criatura de sombra y apariencias. Parece vincular así el doble tema de la existencia estética, en el sentido de Kierkegaard, y de la existencia teatral.

Efectivamente, Unamuno enfrenta a sus personajes al mito de Don Juan, aunque no utiliza el mito como argumento sino como metadiégesis o comentario de la acción. Añade de este modo un tiempo a la temporalidad del drama: el tiempo metadieético, cuya presencia produce, paradójicamente, un énfasis en el tiempo escénico. La acción se convierte más bien en inacción reflexiva, lo cual da protagonismo al tiempo escénico sobre el tiempo diegético.

De hecho, según Franco, Don Juan simboliza para Unamuno el carácter escénico de la vida. El protagonista unamuniano tiene plena conciencia de que la vida transcurre en un escenario: «Lo que no olvido es que piso tablado» (507). Es un ser cuántico metateatral y, por lo tanto, consciente de que su existencia depende de una visión exterior. Para Franco (1971: 249): «Se siente escindido, confuso por las imágenes distintas que ve cuando se contempla en las miradas de los otros: «¿Eres el de Inés y Elvira?; ¿el de Antonio y Benito?; ¿eres el del público?» El hermano Juan sufre la difracción identitaria del personaje cuántico, cuya personalidad se manifiesta como una multitud de posibilidades ontológicas.

El hermano Juan, al que hemos achacado cierta falta de corporeidad, es al mismo tiempo una condensación de mitos: Don Quijote,

Segismundo, Don Álvaro, Fausto y Hamlet participan de su génesis, y esa genealogía literaria y ficticia le pesa:

JUAN Siento sobre mí –¡cómo me pesan!– los pecados de todas mis [...] encarnaciones precedentes... [...] Yo fui Don Juan Tenorio, yo he sido entre otros Don Juan Tenorio, pues el Señor nos acuñó con el mismo troquel...(532-533)

Juan percibe su vida como una ficción determinada por encarnaciones previas, lo que le lleva a interrogarse e interrogar al público sobre el sentido o incluso la existencia de la existencia:

INÉS ¡Pero si Don Juan Tenorio parece que no fue más que un personaje de teatro!

JUAN ¡Como yo, Inés, como yo, y como tú..., y como todos!

INÉS ¡Si creo que hasta no existió!

JUAN ¿Hasta...? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote y don Miguel y Segismundo, y don Álvaro, y vosotras existís, y hasta existo yo..., es decir, lo sueño... Y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo, mientras lo estén, mientras nos sueñen...(539-540)

Como en el fragmento programático que hemos citado arriba, la conciencia de la ficción abarca tanto a los actores-personajes (curiosamente, la figura del personaje-actor no aparece todavía en el teatro de Unamuno) como a los espectadores. No se trata solamente de la conciencia metateatral de la condición ficticia de ser espectador, sino también del sentimiento trágico que resulta de la contemplación de la existencia como una ficción. Es más, la duración de la existencia se limita a la duración de la acción teatral en sus dos vertientes: actuación y contemplación. ¿Por qué? Porque el mito y el personaje existen mientras obran tanto en el actor como en el espectador. Es decir: no existen fuera de la duración del tiempo escénico. «Eres la música mientras dura».

Las personas que pueblan el escenario unamuniano carecen de existencia dramática, aunque tengan conciencia propia de su existencia teatral. Apenas tienen existencia diegética propia: se presentan más bien como la suma o confluencia de existencias o ficciones anteriores, o como objetos de observación para un público. De ahí que el cuerpo les aparezca como el único garante de la existencia:

ELVIRA ¡Ay, mi Antonio, ampárame, escúdame, guárdame [*Palpándole.*] Porque tú eres de veras, ¿no es eso?, y no de teatro...; tú tienes huesos... con tuétano.

ANTONIO El teatro es la primera de las verdades..., la más verdadera..., no la que se ve, sino la que se hace...(546-547)

La conciencia del no ser aviva el deseo de comprobar físicamente la existencia de otro ser y, a través de ella, la propia: así también se manifiesta el hambre de encarnación. Palpando a Antonio, Elvira también se siente existir y protegida, además.

Para diferenciar mejor la existencia dramática (la que se hace) de la teatral (la que se ve) quizás podamos referirnos a la iteración semántica, según la describe García Barrientos (2003: 102):

Cabría hablar de una especie de iteración "semántica", presente en el teatro, con especial intensidad debido al carácter más estricto, riguroso o limitado de sus representaciones. Atendiendo a su plena significación, ningún drama puede ser singulativo, o sea singular representación de acontecimientos rigurosamente singulares. Cada elemento dramático no remite sólo a *uno*, sino a toda *una serie* de elementos de la realidad, que de algún modo, se repiten (más bien en el eje de la equivalencia que en el de la contigüidad). [...] Y es que, como afirma Pablo Palant (1968: 18), el personaje dramático es «alguien que es muchos, que tal vez lo ignoraban; alguien en quien esos muchos se reconocen, y que aparece con toda claridad a la luz del conflicto que el autor ha sabido crear».

Juan se sabe signo teatral iterativo y es consciente de que su presencia en el tablado le concede existencia porque por un lado vuelve a encarnar y re-presenta conflictos que otros personajes habían representado antes, y, por otro lado, porque está siendo visto por el público:

ANTONIO Siempre tienes presente al público...
JUAN ¡De él vivo! ¡En él vivo!
ANTONIO Ello te quita naturalidad...
JUAN Pero me da humanidad.
ANTONIO El buen actor es el que se conduce en escena como en su casa o en la calle...
JUAN Al revés; el buen actor es el que se conduce en su casa –tal yo aquí– y en la calle como en escena... ¡Todo es arte! Y más el vivir...(517-518)

El parlamento final de Juan produce una superposición verbal de espacio representante y representado que crea un choque entre realidad y ficción en la mente del espectador. También pone de relieve el verdadero escenario en el que transcurre la vida del personaje: me refiero al público, de cuya mirada el personaje, como ser cuántico, depende y en cuya conciencia vive y actúa. De hecho, el significado del personaje anida en la conciencia y en el cuerpo del espectador, en el que llega a encarnarse mediante las emociones y los sentimientos que su vida ficticia produce realmente.

Para Zavala (1963: 96), la preocupación unamuniana por el ser y su representación lo llevan al antiguo mito, pero

el mito no es ente operante en la obra. Porque el Don Juan de Unamuno es algo muy distinto a todos los concebidos. Como lo es su *Fedra*. *El hermano Juan* trata sobre un personaje cuyo ser, cuyo fondo, es la representación; ese es su sino.

En el teatro de Unamuno, asistimos a la representación en cuanto destino; es decir, que nos sitúa entre la tragedia como representación del destino y el metateatro como destino de la representación.

FEDRA (1910): ENTRE TRAGEDIA Y REESCRITURA

Aunque Unamuno subtituló su *Fedra* «tragedia en tres actos» manifestando así su deseo de que fuera recibida como tragedia por el espectador, hay algunos aspectos en ella que, desde un punto de vista crítico, hacen problemática su clasificación dentro de ese género.

Uno de ellos son las frecuentes alusiones a la fatalidad en boca de los personajes, como anota Franco (1971: 147):

Por toda la pieza resuenan alusiones a la fatalidad. Es un procedimiento que resulta extremadamente artificioso. Estaba en lo cierto Alfonso Reyes cuando lo señaló como un error del dramaturgo: «El público es quien debió, por su cuenta, pronunciar la palabra fatalidad; los personajes no se la debieron dictar al público desde el escenario».

En la mente de la protagonista tiene lugar una lucha entre fatalismo y esperanza cristiana, entre la tragedia como destino y la oración como consuelo:

FEDRA ¿No ves aquí, ama, la mano de la fatalidad o de la Providencia?

EUSTAQUIA Te veo en mal camino.

FEDRA Eso es lo malo, ama, el camino, pero una vez que se llega...

EUSTAQUIA ¿A dónde?

FEDRA ¡Adonde sea, qué sé yo..., al destino!

EUSTAQUIA No digas eso, por la Virgen Santísima.

FEDRA A ella pido ayuda y consuelo en mi aflicción... [...] Pido consuelo y luces a la Virgen de los Dolores, y parece me empuja...(1996: 223-224)

A través de la conciencia metatrágica de la fatalidad y del destino, la obra expresa una interpretación de lo trágico. Conforme con su intención de escribir una tragedia y concorde con sus afectos personales, Unamuno introduce el elemento cristiano, con el fin de expresar una lucha interna y una verdadera y viva pasión que opone conciencia y oración.

Otro elemento a priori incompatible con la tragedia es la búsqueda de la desnudez trágica, el querer superar la oposición actor-personaje y sustituirla por la de persona, lo que corre el riesgo de disociar ambas y crear un efecto metateatral no deseado. Veamos cómo Unamuno (1996: 213-214) justifica esa estrategia en el *Exordio a Fedra*: «Ni sé ni quiero saber escribir papeles [...] procuro, en vez de cortar papeles, crear personajes –o más bien, personas, caracteres–». Y en la autocrítica:

Las personas de esta tragedia –no las llamemos personajes, porque esto debe quedar para los políticos, que no suelen ser ni de carne ni de espíritu– son modernas, de hoy, de siempre; son de aquí. (218)

Prosiguiendo, Unamuno llega a expresar realmente la utopía que subyace en su escritura teatral:

Las personas de esta tragedia se visten y se mueven en un mundo de cosas tangibles y no fantástico ni nebuloso. Lo que hace cargar casi todo el peso sobre los actores encargados de encarnar –encarnar más que representar– las personas de esta tragedia. Personas, digo. Antes se rechazó lo de personajes; ahora rechazamos lo de papeles.

Los artistas a quienes vais a ver y oír, saben que no van a hacer papeles aquí, sino que personas ellos mismos –personas como vosotros y como el autor, no personajes, ni menos de papel, personas de carne y hueso, y sangre y de alma– van a encarnar y a espiritualizar personas eternas e inmortales. (219)

En vez de apuntar a un personaje mítico y trascender así la oposición actor-personaje en otra realidad, Unamuno prefiere neutralizarla en la noción de persona como ‘cuerpo y alma’, no como ‘máscara’ (en el sentido etimológico del término). La distinción entre representación y encarnación se debe a la consideración de un hiato fundamental en la oposición actor-personaje que disocia realidad y ficción, mientras que la noción de persona permite sintetizarlas. De ahí que en *Fedra* el destino y la fatalidad aparezcan como herencia genética, es decir, como algo interno al personaje. El destino no se confunde con el argumento, con la acción que hace al personaje, sino que se identifica como una pulsión personal heredada:

FEDRA ¡Es que no soy yo, ama, no soy yo!

EUSTAQUIA ¿Pues quién?

FEDRA No lo sé; alguna otra que llevo dentro y me domina y arrastra...

EUSTAQUIA [*Aparte.*] ¡Como su madre! (225)

La poética del desnudo teatral y la descorporeización a favor de la expresión de la conciencia a través de la palabra encuentra en la persona de Fedra un sentido verdaderamente trágico. La palabra de Fe-

dra es la expresión de un hiato y una disyunción entre ser (sí misma) y no ser (ser como su madre), cuerpo y conciencia, carne y espíritu, cabeza y corazón:

EUSTAQUIA Pero qué, ¿no se te quita eso de la cabeza, Fedra?

FEDRA ¡Ay, Eustaquia!, si hubiese de ser de la cabeza sólo, ya se me habría quitado, pero...

EUSTAQUIA El corazón es más rebelde, lo sé. [...]

FEDRA Pero no puedo más, ama, no puedo. Cada vez que llamándome madre me besa al despedirse, una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta. (223-225)

Para Unamuno, quien cita a San Juan, la palabra viva, que es carne y espíritu, es acción. Con su lenguaje intensamente corporal, la palabra de Fedra es, pues, la expresión descarnada de una pasión fatal. La palabra como acción es prolongación del cuerpo-conciencia de la persona unamuniana: su finalidad es la conciencia del espectador, con lo cual debería alcanzar, por lo tanto, su cuerpo también. Es lo que se deduce de la diferencia que Unamuno plantea entre encarnar y representar, y la creación de la categoría de persona como neutralización de las de actor y personaje. Esta concepción deriva de lo que Cerezo Galán (1999: 393) llama la «subjetividad carnal» unamuniana, según la cual

La conciencia de sí es, pues, inseparable del esfuerzo por escapar al no-ser y afirmarse en ser.

Este esfuerzo es el acto de una subjetividad real, viviente o carnal. El cuerpo desmiente al *cogito* cartesiano. [...] El cuerpo es el asiento de la experiencia de ser-se como acción/pasión. [...] Unamuno [1999: 53] no afirma que la conciencia sea un epifenómeno del cuerpo. Más bien identifica el yo con el cuerpo. «Preguntarle a uno por su yo es como preguntarle por su cuerpo» [...]. Pero si la conciencia es cuerpo, *a converso* el cuerpo es conciencia, una red de significaciones vividas, que me liga al mundo con el triple lazo del interés, la imagen y el deseo.

El proyecto filosófico unamuniano encuentra en el teatro una metáfora onto-epistemológica de sus planteamientos. Parafraseando lo citado, el cuerpo del espectador es conciencia, una red de significaciones vividas a través del interés que manifiesta por la imagen del deseo

que es Fedra como encarnación de «lo más trágico que en el mundo y en la vida hay», es decir, el amor tal como Unamuno lo describe en *El sentimiento trágico de la vida* (1999: 161-162):

El amor busca con furia a través del amado algo que está allende éste, y como no lo halla, se desespera. [...] Porque el amor no es en el fondo ni idea ni volición: es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu. Gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu.

La representación, a diferencia de lo que ocurre en *El hermano Juan*, no afirma su estatuto de ficción, sino que manifiesta el anhelo de hacerse encarnación total de un conflicto de conciencia, tanto en el actor como en el espectador. Según Zavala (1963: 56-57) a Fedra, «como personaje no la adorna nada. Es un alma al desnudo. [...] personaje de una pasión, y una pasión, sea cual fuere, hace un hombre». Y añade:

El mito no determina la obra. Es el pretexto para que se muestre el drama de la personalidad y es el drama de un tipo específico de persona, llámese ésta Fedra o María. Es una persona presa del sentimiento trágico de la vida: la eterna lucha, la cabeza y el corazón. (Zavala 1963: 53)

En vez de ser finalidad, el mito es pretexto para el despliegue dramático del problema de la personalidad como hiato entre cuerpo y conciencia que solo el amor puede reconciliar:

El amor es una forma de escape del sentimiento trágico de la vida. Es la posible salida ontológica que lleva hasta Dios. [...] El amor no es otra cosa que el ansia de un más allá y más adentro; anhelo de romper la propia finitud. Y hay que amar, porque es el único medio que tiene el hombre para romper su cerco, y, personalizando cuanto ama, descubre a Dios. El hombre se completa amando, y se completa como persona para llegar a la Conciencia del Universo. [...] El amor será, pues, una razón vital, una *conditio sine qua non* de los personajes unamunianos. Es el único medio de llegar a ser hombres. O, lo que es más, persona. (Zavala 1963: 54-55)

El amor recompone la unidad de la persona, haciendo una síntesis entre cuerpo y conciencia, y es esta síntesis la que revela el alma de

la persona. La tragedia de *Fedra* y Fedra es la imposibilidad de la realización de dicho amor.

Con *Fedra* aparece el destino como inscrito en el proceso del ser, proceso genésico y genético, necesidad del cuerpo y del alma individual. De ahí que no lo pronuncie un ser exterior y sobrenatural sino la misma Fedra. Zavala (1963: 60-61) formula de este modo la búsqueda trágica de *Fedra*:

La ontología de este ser le obligaba a completarse —tenía que llegar a ser persona y todo su ímpetu está lanzado hacia ello—. [...] Tendrá, pues, que completarse mediante el amor. Y su ser estará lanzado hacia ello. Es más que el *Fatum*. Es un impulso genésico de su ser el que la lanza hacia el amor de Hipólito. Por eso únicamente la muerte podrá aquietarla, porque únicamente la muerte podrá hacer desaparecer la pasión. Y ésta precisamente es la sustancia de la *Fedra* unamuniana: el ser que busca completarse. He ahí la tragedia. Esto, unido al hecho de que sea una *Fedra* cristiana, le da el «*pathos*» a la obra.

Quiero subrayar las palabras de Zavala, sobre todo porque no subscriben un estereotipo de la crítica literaria que con frecuencia ha negado al cristianismo y a las obras inspiradas explícitamente por la moral o teología cristiana el que tengan un sentido trágico. En este caso, el elemento cristiano intensifica el conflicto de conciencia y al mismo tiempo el *pathos* de la obra. Es más: la obra nos recuerda que la conciencia no tiene únicamente un componente metateatral, existencial o físico, sino que la conciencia de ser posee ante todo una dimensión moral. La conciencia moral, tal como lo muestra claramente la pasión de Fedra, incluye al cuerpo y permite vislumbrar la naturaleza del alma, a diferencia de la conciencia reflexiva moderna. De ahí que al hacerla cristiana, Unamuno consiga más fuerza trágica, puesto que, según Zavala (1963: 59), «hay más lucha en un espíritu cristiano poseído de una pasión culpable que en un espíritu pagano».

EL TEATRO DE LA CONCIENCIA

Ambas obras, aunque muestran facetas distintas de la conciencia (la metateatral en *El hermano Juan*, la moral en *Fedra*) son sintomáticas

de la nueva ontología que Unamuno concibe y elabora en esos años, que se presenta como ontología del ser y de la conciencia como representación. Como subraya Zavala (1963: 8), el teatro le aparece cada vez más a Unamuno como una metáfora de la vida:

Será mediante el teatro donde pueda Unamuno revelarnos con mayor claridad su ontología. [...]

Plantea Unamuno el teatro de la conciencia. Tener conciencia es representarse, hacer espectáculo de uno mismo. En esta representación de sí mismo, en la del «otro» y en la representación de la sociedad desea Unamuno aprehender la última realidad: Dios. [...]

Unamuno planteó, pues, en el teatro el problema de la conciencia. Pero la conciencia, en su ontología, es lo mismo que representación.

Hay en Unamuno un afán de resucitar la antigua metáfora del mundo como teatro. Sin embargo, más que de una fe a ciegas, un creer absoluto, se trata de un querer creer en el poder de la ficción. El teatro de Unamuno se inscribe dentro de la tendencia autorreflexiva del teatro del siglo XX, aunque su cometido es trascender la tautología («el teatro es teatro») partiendo de ella. Expresándola y exponiéndola en su plena desnudez significativa, espera desvelar su potencial metafórico de transporte de significados más allá de la barrera entre sala y escenario y de la frontera entre realidad y ficción. Sin embargo, ese afán, que logra expresar y realizar de manera plena en una novela como *Niebla*, por ejemplo, no lo lleva a cabo de manera satisfactoria en su teatro. Y ello se debe, de modo paradójico, a que su conciencia metateatral propia contamina hasta tal punto a sus personajes que pierden la corporeidad que haría de ellos unos personajes de carne y hueso y por lo tanto, unos personajes cuyas interacciones puedan llegar a constituir el tejido de una fábula o un mito. *El hermano Juan* es un caso paradigmático de la encarnación de una idea –la del personaje metateatral por antonomasia– hasta el punto de ser solo persona, y no personaje. Es la encarnación de la idea de ficción. En cambio, en *Fedra* Unamuno consigue ponernos ante los ojos una conciencia encarnada que se sacrifica. En ella, la construcción de la persona no es únicamente una deconstrucción del binomio actor-personaje, sino también la búsqueda de un destino más allá de la fatalidad.

En obras como *Soledad* y *El hermano Juan*, Unamuno escoge la vertiente hiperrealista del metateatro, por la que la obra se denuncia a sí misma como artefacto:

En su vertiente metateatral, el autor se complace en mostrar con mayor o menor descaro el carácter artificioso de su ficción, los hilos y resortes de su *artefacto*, las convenciones que constituyen la carne y la sangre de sus personajes, atrapados a menudo entre su «deseo» de existir plenamente y la sospecha o evidencia de su naturaleza ficcional.

Estas palabras de Sanchis Sinisterra (2002: 263) se aplican perfectamente a la vertiente metateatral del teatro unamuniano y a los personajes que lo componen. Unamuno nos desvela que la sangre y la carne de sus personajes son artefactos o convenciones, y, por lo tanto, que son conciencias sin cuerpo. Para Sanchis Sinisterra (2002: 184), «su humanidad ha sido reducida al mínimo en función de la idea que los habita. No son seres de carne y sangre sino fragmentos de una conciencia contradictoria —la del autor— que circunstancialmente toman presencia y voz ante nosotros». Puede ocurrir, sin embargo, «que la idea de que son soporte adquiere tal consistencia, tal vitalidad, tan precisos contornos, que llegamos a otorgarle existencia escénica, categoría de personaje». Este milagro ocurre en la protagonista de *Fedra*, cuya conciencia no aparece como un reflejo de la del autor, ya que la vemos encarnada: con *Fedra*, Unamuno consigue crear plenamente una persona, es decir, una vida radicalmente distinta de su creador, independiente aunque con similitudes.

En *Acción y pasión dramáticas*, Unamuno define

lo que entiende por drama, y nos hace notar que, para él, la sucesión lógica de los acontecimientos no tiene importancia fundamental en la obra, ya que lo que se busca es una representación de la personalidad. Hay que llevar a cualquier tipo de escenario —sea éste material o psíquico— los diferentes tipos de «yos» que cada hombre lleva dentro.⁷¹

La noción de persona, entendida como síntesis disyuntiva o unidad de múltiples «yos», cobra más importancia en la dramaturgia unamuniana que el *mythos* aristotélico. Se trata programáticamente de

⁷¹ Cito por Zavala (1963: 128).

exponer los problemas de la conciencia, la pasión como acción. La realización del ser no es una trayectoria o un destino prefijado como ocurría en la dramaturgia «aristotélica», sino un abrirse en abanico de sus potencialidades, de acuerdo con una dramaturgia que llamo «cuántica». El ser se identifica con la conciencia; por lo tanto, como la tragedia ha de ir por dentro, la acción será reducida a lo mínimo indispensable. El hombre es una pasión que actúa y una acción que padece. Nosotros diríamos que *Fedra* es una pasión que actúa, mientras que el *Hermano Juan* representa una inacción que padece. Fedra muere como persona, mientras que Juan no muere, ya que como ser ficticio es virtualmente inmortal:

INÉS ¡Don Juan no muere...! [...] ¡Don Juan es inmortal!
PADRE TEÓFILO ¡Como el teatro! (548)

Ambas obras y ambos personajes apuntan a una oposición que desarrollaremos en la conclusión: el teatro como celebración de sí mismo, como ejercicio retórico, o el teatro como mística, es decir, como metáfora vivida.

BALANCE

En su obra filosófica, Miguel de Unamuno insiste sobre la interdependencia entre cuerpo y conciencia. Al revés, en el teatro pone en escena personajes o personas que sufren una disyunción entre cuerpo y conciencia. Es el caso de *Fedra* quien en este caso no contradice a sus predecesoras homónimas, sino que prolonga la pasión que las caracteriza. Es la protagonista de una tragedia porque encarna su destino mítico hasta la muerte, lo cual, además del hecho de que la obra unamuniana epónima no usa un lenguaje explícitamente meta-teatral, posibilita también su recepción como tragedia a través de la catarsis; aunque cabe recordar que el énfasis en el fatalismo puede mitigar el efecto trágico y orientar la recepción hacia un patetismo de índole romántica. En cambio, si Juan padece también dicha disyunción, decide desencarnarse para abandonar su papel mítico y los pecados que le corresponden. *Mythos* y mito no coinciden: Juan ingresa en un monasterio y el mito de don Juan queda relegado a una función

metadieética. Contrariamente a *Fedra*, *El hermano Juan* recurre abundantemente al lenguaje metateatral: incluso la muerte del protagonista parece un truco teatral a los ojos de otro personaje (Benito). Además, la dramaturgia de la obra es muy discontinua y dominada por la inacción. De este modo, Unamuno realiza su intención de poner en escena «hombres en fuerza de estados de conciencia». Juan cristaliza muy bien esta ontología de estados que llamo cuántica:⁷² se ve a sí mismo como una suma de posibilidades existenciales, concibe su vida como presionada por el peso de encarnaciones anteriores y reflexiona sobre su estatuto de personaje captado por el público en cada momento. Juan concibe, pues, su vida como una ficción y tanto él como los que asisten a su muerte sin conmoverse transmiten al espectador su conciencia de ser ficción. Contrariamente a lo que ocurre en *Fedra*, metateatro, desmitificación y desencarnación funcionan en plena sinergia. El mito funciona como ficción, mientras que en *Fedra* se produce la encarnación del mito.

⁷² «l'une des ontologies les plus "naturellement" adaptables aux théories quantiques est une ontologie d'états». (Bitbol 1996: 373). A modo de comparación, la ontología correspondiente a la física clásica es la ontología corpuscular, mientras que a la teoría de la relatividad corresponde una ontología de acontecimientos.

11. Valle-Inclán (1866-1936) y la definición metateatral negativa del esperpento frente a la tragedia

ESPERPENTO Y TRAGEDIA

Afrontamos esta cuestión partiendo del ensayo titulado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia* de Ramón J. Sender (1965: 118-130). Este, si bien lamenta la «falta de inocencia en Valle Inclán que le impedía afrontar y resolver el problema literario de la tragedia», sí reconoce que «lo planteó como nadie». El esperpento es el «reverso del planteamiento trágico», ni «tragedia ni farsa, pero las dos cosas al mismo tiempo invalidándose recíprocamente». Volviendo a la famosa cita de *Lucas de bohemia*, se advierte que Max no define el esperpento en oposición a la tragedia, sino que para él el esperpento *es* la tragedia española:

MAX.— ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO.— Una tragedia, Max.

MAX.— La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO.— ¡Pues algo será!

MAX.— El Esperpento.

DON LATINO.— No tuerzas la boca, Max. [...] Deja esa farsa. Vamos a caminar.⁷³

Como afirma García Barrientos (2007: 129), se trata de un ejemplo paradigmático de la función metadramática del diálogo teatral:

No todos caerán en la cuenta de que no se trata de una conversación sin más, sino de un juego de espejos que pone en tela de juicio la lógica de los niveles dramáticos y en crisis la frontera entre realidad y ficción. Y es que es el protagonista del primer esperpento el que inventa, define y proyecta, mientras agoniza, ese nuevo género de cuya primera obra es el protagonista...

⁷³ Valle-Inclán (2001: 131).

Se trata de una definición dramatizada de una realidad a la que asistimos. En otras palabras, Max trata de nombrar el proceso que está encarnando en este momento, mientras unos espectadores lo están presenciando. Cabe subrayar la ambigüedad de dicha definición: Max afirma que vive –junto con Don Latino– una tragedia, pero que esa tragedia suya no es tragedia, sino un esperpento. Max vive y expresa la paradoja y la metaforicidad intrínseca tanto al verbo *ser* como al ser propiamente dicho, y la ambivalencia del lenguaje, cuya reflexividad, según Ricoeur (1975: 385), se funda en el hecho de que sabe que forma parte del ser:

Par ce savoir réflexif, le langage se sait dans l'être. Il renverse son rapport à son référent de façon telle qu'il s'aperçoit lui-même comme venue au discours de l'être sur lequel il porte. Cette conscience réflexive, loin de refermer le langage sur lui-même, est la conscience même de son ouverture. Elle implique la possibilité d'énoncer des propositions sur ce qui est et de dire que cela est porté au langage en tant que nous le disons.

Las palabras de Ricoeur se pueden aplicar a Max, cuyo citado parlamento representa el movimiento de llegada al discurso de su condición y la corrupción semántica que dicho movimiento conlleva: se siente parte de una tragedia, pero al mismo tiempo es consciente de que el discurso del que participa no funciona como tragedia, sino como un esperpento.

Así, como subraya Sender (1965: 143-144), el esperpento es y no es tragedia, al mismo tiempo:

Valle Inclán tiene los elementos de la tragedia, pero después de mostrarlos los bastardea con la farsa. [...] A pesar de negar toda realidad relativa, como la tragedia, la farsa no apela a lo absoluto. Se limita a envilecer lo relativo. [...] Valle Inclán funde en una sola obra la farsa y la tragedia, ignorando al mismo tiempo deliberadamente las leyes del teatro, al que considera como una sucesión de pinturas inmóviles.

En el esperpento, la tragedia no está ausente, sino escondida o más bien, utilizando un término más significativo en este contexto, está enmascarada. Como dice Lazzarini-Dossin (1998: 346), a primera vista, «el relacionar esperpento y tragedia vale tanto como exponer

una evidencia». Sin embargo, añade, «son muy pocos los críticos que perciben en el esperpento una forma de tragedia», lo cual se debe, según la crítica belga, a la carencia de definición de lo trágico que no solo alimenta interminables discusiones sobre obras del pasado, sino que impide el reconocimiento de la existencia de una forma contemporánea de tragedia. Aplicando su propia definición de lo trágico como concepto filosófico, de la cual deriva su definición de la tragedia, Lazzarini-Dossin (1998: 353) afirma que «la estética esperpéntica de la distorsión aparece como el arte trágico de dismantelar las categorías dramáticas tradicionales». De este modo, hace eco a Max Estrella, para quien

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (132-133)

Resulta significativo el hecho de que aparezca el espejo como símbolo de la reflexividad y de lo que podríamos llamar dramaturgia especular, a cuyas últimas consecuencias llegará Lorca en *El público*.

Se trataría, pues, de un arte cuya tragicidad entraña un cariz metateatral, siendo en primer lugar el plano del significante –las categorías dramáticas– objeto de «lo trágico». Solo en segundo lugar los componentes del plano del significado –los personajes y su recepción por el público– están irremediabilmente afectados por su deformación como significantes: lo trágico, tal como lo define Lazzarini-Dossin, pone en marcha un proceso de deconstrucción que impide la realización de la forma «tragedia», ya que no permite la construcción de una acción o, mejor dicho, impide su percepción como tal.

ESPERPENTO, CIENCIA Y MITO

La discusión genérica que define y funda el esperpento como forma o género dramático es un rasgo que permite situar el esperpento dentro de la corriente metateatral. Recuérdese, a título de ejemplo famoso, el diálogo sobre géneros, en clave paródica, entre Hamlet y los comediantes que llegan a la corte de Dinamarca. Con el esperpento,

el lenguaje científico (teórico y crítico) penetra en el arte: es un hecho que la misma crítica no ha subrayado lo suficiente y en el que estriba la especificidad del esperpento como género o forma teatral. El mito se convierte en la principal víctima de tal invasión: como fábula, organismo que se desarrolla en el tiempo, sufre las suspensiones y discontinuidades del discurso teórico y como invención o ficción, no resiste al hiperrealismo metateatral.

Tanto artistas como lingüistas han señalado la incompatibilidad entre mito y ciencia, mito y crítica. Para Harald Weinrich, por ejemplo, el mismo principio científico conlleva un lenguaje de tipo argumentativo-lógico que resulta incompatible con el estilo narrativo del mito. De ahí que nosotros, como europeos del siglo XXI, ya no tengamos acceso a secuencias narrativas puras, sino solo a narraciones filtradas por la óptica científico-lógica. Es por lo que Weinrich describe la historia de la mitología como una progresiva demitologización.⁷⁴

A nosotros nos interesa particularmente la posición de Buero Vallejo (1988: 280), quien parte de la misma constatación que Weinrich para aplicarla luego al esperpento valleinclanesco:

Quede en buena hora para las ciencias y el pensamiento lógico la destrucción de mitos; en ese terreno el mito es siempre una mentira. Mas no siempre en el del arte, cuyo logro supremo es exactamente el del mito. El artista desmitifica; desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos, para volver a mitificar. Se piensa erróneamente que todo mito enmascara lo real porque algunos de ellos cumplen esa función; se olvida los que cumplen la función contraria. El mito no es una mentira, sino una condensación: un símbolo estético cuyo sentido puede ser, según se emplee, real o ilusorio. Se piensa sin rigor que el mito es

⁷⁴ «Le principe même de la science nous oblige à parler du mythe dans un langage argumentatif («logique») et par là incommensurable avec le style narratif du mythe même. [...] Nous, Européens du XXe siècle, nous ne nous trouvons jamais devant une pure séquence narrative de haute importance; elle est infailliblement traitée déjà de façon à être la moins narrative possible. La démythologisation est générale, et domine progressivement toute l'histoire de la mythologie». (Weinrich 1989: 11-16).

serio o solemne y que embromarlo mediante el esperpento es, por consiguiente, desmitificar [...]. Los esperpentos de Valle-Inclán pueden ser [...] mitos jocundos y sarcásticos; empiezan a serlo ya [...] incluso para quienes están creando literariamente, sin advertir la trampa en que caen, el mito de la desmitificación.

Buero Vallejo nos recuerda que la finalidad de todo arte, incluso del arte desmitificador, es convertirse en mito, en palabra o condensación de sentido. Cuando Ricoeur (1975: 319) plantea el problema del mito desmitificado, se pregunta:

a-t-il encore sa puissance comme parole? Y a-t-il quelque chose comme une foi métaphorique après la démythisation? [...]. Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du «n'est pas» (littéralement) dans la véhémence ontologique du «est» (métaphoriquement).

Esta es también la paradoja del esperpento que es no siendo; es esperpento no siendo tragedia.

Con el esperpento no empieza la desmitificación sino que asistimos a su cristalización en una forma artística dentro de la cual funciona como principio estético deconstructivo. Cada esperpento, aunque alude o incluye referencias a uno o varios mitos, lo hace de manera discontinua, negándole al mito que cumpla una función estructuradora de la fábula. El tiempo diegético no es una flecha sinónima de temporalidad horizontal, sino una modalidad vertical o cuántica del tiempo como espacio de posibilidades. La intertextualidad y, a través de ella, las referencias a personajes o historias míticas sirve para rellenar este espacio de posibilidades ficticias de encarnación del sujeto esperpéntico, quien, sin embargo, no logrará un destino a la altura de sus posibles alter egos. El *mythos* de la obra se define con respecto al de otra obra que usa como mito para deconstruirlo.

TRIGEDIA, TRAGEDIA Y DRAMA EN *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA* (1921)

La crítica no ha establecido un vínculo entre metateatro y esperpento. Sin embargo, tanto desde un punto de vista histórico como formal,

me parece justificado proponer la definición del esperpento como forma posmoderna de meateatro, entendiendo por *metateatro* una ‘forma teatral que se define con respecto a la tragedia y que integra la conciencia del hecho teatral dentro del argumento mismo’. Aunque con carácter propio, al presentarnos teatralizaciones de acciones representadas, el esperpento participa plenamente de la tendencia autorreferencialista del arte de principios del siglo XX. A través del estudio de *Luces de bohemia* y de *Los cuernos de don Friolera* veremos que la visión esperpéntica puede ser resultado de la superposición de filtros metateatrales sobre la acción.

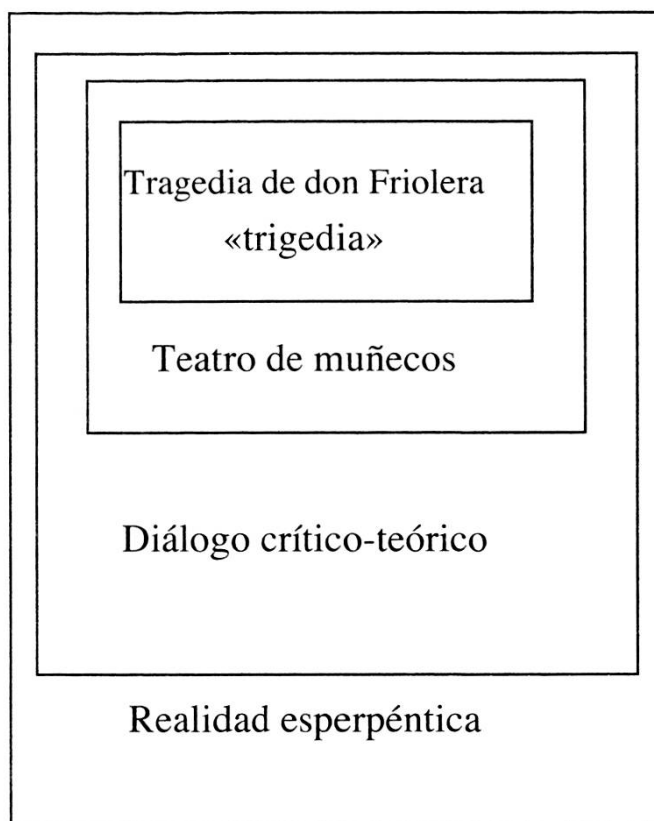
En *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán intenta tejer una serie de relaciones metateatrales entre tres niveles, siguiendo una estructura de cajas chinas o «teatro dentro del teatro» (en un sentido más amplio y menos estricto). El diálogo entre Don Estrafalario y Don Manolito se encuentra en un primer nivel que podríamos calificar de intradramático; la representación del teatro de muñecos en el prólogo y el romance del ciego en el epílogo se sitúan en un nivel intermedio (intradramático con respecto a la historia de Don Friolera; metadramático con respecto al diálogo entre Don Estrafalario y Don Manolito); finalmente, el nivel metadramático lo constituye la historia representada de Don Friolera.

Entre las funciones teatrales del diálogo que García Barrientos (2003: 62) distingue, la llamada *metadramática* resulta particularmente útil a la hora de analizar y describir los esperpentos de Valle-Inclán:

Metadramática es la función «particular» [...] por la que el diálogo se refiere al drama que se representa [...]. Remite a la cuestión de los «niveles dramáticos» [...], pues implica siempre que los que hacen uso de esta función se sitúan en un nivel de ficción superior o anterior a aquel del que hablan, ya sea el actor (extra-dramático) refiriéndose al drama o el personaje de un nivel «primario» refiriéndose a un nivel «secundario» o metadramático. Prácticamente siempre será concurrente con la función apelativa «externa»: los prólogos, epílogos, «narradores», etc. hacen uso de esta función normalmente en discursos dirigidos al público. No es, sin embargo el caso, especialmente complejo y problemático al respecto, del prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán.

El carácter problemático al que alude García Barrientos se debe a que Don Estrafalario y Don Manolito no se dirigen directamente al público, ni parecen tener en cuenta su presencia: no lo actualizan, ni como público dramático ni como público escénico. Pero ello tiene una finalidad metateatral clara: ambos son personajes-espectadores críticos (no ingenuos) y constituyen la parte metaficticia del proceso pragmático de la recepción según la concepción del metateatro de Rivera-Rodas.

Volviendo a los niveles, podríamos dividir genéricamente la obra en tres planos: una tragedia, una «tragedia» y un esperpento. Aunque los tres niveles no se superponen explícitamente sino que se yuxtaponen en secuencia, pueden representarse como círculos concéntricos, en cada uno de los cuales los efectos de sentido del nivel inferior se trasladan al nivel superior en donde sufren un proceso de transformación semántica que imposibilita la recuperación de su esencia o de algún significado originario que tuvieran fuera de un contexto mediato:



Lo que le llega al espectador es una realidad esperpéntica en cuanto heterofonía de signos. En ella, los lenguajes más diversos coexisten: jerga, poesía y lenguaje teórico-crítico, entre otros. Se trata de un proceso de significación complejo en el que intervienen muchas mediaciones y en el que la mimesis tradicional, aunque forma parte de ello, ha sido fagocitada por la semiosis.

El dispositivo y su división en varios planos obliga pues al espectador a recibir la acción a través de una serie de mediaciones. La tragedia de Don Friolera no puede ser recibida como tal, ya que ha sido tachada de «tragedia» por uno de los muñecos: «¡Olé, la Tragedia de los Cuernos de Don Friolera!»⁷⁵ Debido a su ¿antecedencia? con respecto a la acción principal, la representación del teatro de muñecos contamina nuestra contemplación de la historia de Don Friolera aun una vez acabada; actúa de mediación, de filtro esperpéntico deformador sobre una historia a la que en otro contexto (en el contexto de un drama de honor, por ejemplo) se le podría haber atribuido un sentido trágico.

En algunos momentos de la obra, Valle-Inclán incluso trata de que esa mediación se explicita para que se llegue a una verdadera fusión encarnada del nivel diegético primario, la historia de Don Friolera, con el primer nivel metadiegético constituido por el teatro de muñecos. En la escena cuarta, la del enfrentamiento entre Don Friolera y Doña Tadea, las acotaciones resaltan el carácter artificial que debe tener la escena para establecer un vínculo entre esta escena y el prólogo:

Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico. [...] El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos tienen la sugestión de una tragedia de fantoches. [...] Don Friolera, convertido en fantoche matasiete, rígido y cuadrado, la mano en la visera del ros, parece atender con la nariz. (148, 150 y 219)

La acotación sugiere que se haga explícito el proceso de síntesis de ficción y metaficción que denominamos metateatro. En otras palabras, parte de la operación mental de la recepción se representa en el escenario puesto que a los espectadores se les proporciona una inter-

⁷⁵ Valle-Inclán (1990a: 119).

pretación de lo visto. En consecuencia, el complejo dispositivo impide la recepción de la tragedia como mimesis y refuerza su inserción en el proceso de semiosis puesto en marcha en el prólogo. La tragedia, al ser de fantoches, se teatraliza hasta el punto de que ya no puede ser sentida como tal, sino como esa realidad genérica paradójica que llamamos esperpento y que es la teatralización de la imposibilidad de la tragedia.

La tragedia, además de ser de fantoches, solo es sugerida. Hasta el propio Friolera se dará cuenta de ello en un monólogo en el que se desdobra y se interroga a sí mismo, porque ha tomado conciencia de su situación dramática:

DON FRIOLERA.— ¡Este mundo es una solfa! ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Friolera! ¡Si bastase!... La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde. (129)

En una especie de toma de conciencia metateatral, Friolera asocia código del honor y teatralidad. A este propósito y para valorar los cambios que producen el desengaño de Friolera conviene recordar aquí las palabras de Weinrich (1989: 161-162) sobre el honor:

Que signifie au juste l'idée que l'honneur est un mythe? Sur ce point, le langage quotidien présente une [sic] certain flou, appelant n'importe quoi un mythe, pour peu qu'on lui ait accordé d'abord de l'importance et qu'on s'en soit détourné par la suite. [...] Dans ce sens, on peut en effet dire que l'honneur est un mythe et décrire comme une sorte de démythification l'abandon de cette valeur, naguère si importante.

En nuestra época, el honor es un mito, no porque fuera un relato en su tiempo, sino porque ha sufrido el proceso de desmitificación. Es mito porque ya está desmitificado. En otras palabras, podemos afirmar que la desmitificación produce mitos y que quizás constituya un metarrelato característico de nuestra época. Si antes el honor funcionaba como mito, como sintaxis social y estética compartida por la sala y la escena, ahora, al dejar de regir la vida cotidiana su presencia en el escenario resalta la teatralidad y acaba siendo un efecto más

que un principio generador de la trama. Cardona y Zahareas (1981: 124) consideran que aquí

Valle-Inclán nos presenta una situación potencialmente trágica y angustiosa, envuelta en un ambiente de farsa ridícula, pero logrando que sea el mismo Don Friolera quien, al darse cuenta de su situación real, la reduzca a ese nivel de farsa pasando de una consideración seria como es «El principio del honor ordena matar», a la conclusión de que para la mayoría de las gentes la tragedia personal de «los otros», no es sino un espectáculo de títeres con el que se divierten gratis.

En Don Friolera se plasma la contradicción interna entre héroe trágico y personaje autoconsciente del metateatro. De acuerdo con la lógica trágica descrita por Lazzarini-Dossin, ambas vertientes de la dialéctica no se fusionan en una síntesis liberadora sinónima de catarsis, sino que se mantienen separadas por una fractura ontológica que, a su vez, exacerban.

DON FRIOLERA.— ¡Era feliz! ¡Friolera! ¡Indudablemente era feliz sin haberme enterado! ¡Friolera! ¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia: Se enteran los mirones y uno no se enterar: ¡Ni de lo bueno ni de lo malo! [...] Estas trastadas no pueden ser obra de Dios. [...] Toda esta tragedia la armó Doña Tadea Calderón. (200)

La tragedia es necesariamente un artefacto al no ser obra de Dios, sino de Doña Tadea Calderón. Según Floeck (2003: 3), quien ha puesto de relieve todas las alusiones contenidas en *Los cuernos de don Friolera* al drama de honor calderoniano como objeto de la parodia esperpéntica, «el nombre de la vieja hipócrita y calumniadora, Tadea Calderón, que, con su denuncia, precipita a Friolera en la desgracia, contiene una alusión directa al famoso autor de los dramas de honor del Siglo de Oro». De hecho, las sutiles alusiones al drama calderoniano visto como modelo dramático anticuado y la crítica satírica y puesta en ridículo de sus principios cuando se aplican a la vida, ya habían sido anticipadas de manera crítica por Don Estrafalarío en el prólogo:

DON ESTRAFALARIO.— Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamen-

te se encuentra en la Biblia. La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare, es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. [...] ¡A Dios gracias! Pero alguna vez hay que ser pedante. El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Otelo: se desdobra en los celos del Moro: Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica. (123)

Los dos personajes-espectadores contaminan toda la obra con su visión crítica. Afirman su preferencia por Shakespeare sobre Calderón. Sin embargo, las referencias a la obra de aquel son mucho más escasas. Otelo apenas aparece al final de la obra como fante que se aleja, lo que crea un efecto muy sugerente de evanescencia de lo trágico: «*Y se aleja con una arenga embarullada el fante de Otelo*» (215). Aquí, la historia de Otelo afecta mínimamente el sentido de la obra: solo funciona como efecto desmitificador.

En *Los cuernos de don Friolera*, el mito solo integra la historia a través del discurso teórico o de manera marginal en las acotaciones o en alguna alusión. Sin embargo, como sugerimos citando a Weinrich, el mito se corrompe al integrarse en el discurso científico. De ahí que solo pueda representarse como desmitificado. Del mismo modo, se hace referencia a la tragedia, usando la palabra para denotar acontecimientos o ademanes intrascendentes. La palabra aparece explícitamente en el diálogo (Doña Tadea exclama «¡Ave María! ¡Por culpa de dos réprobos una tragedia en nuestra calle!» (149) y Don Pacheco: «¡Vida mía, temí una tragedia!» (211)) y, de una manera más implícita para el espectador, pero que subraya la intención paródica del autor para con el lector, en las acotaciones («Doña Loreta, *con ademán trágico, se desprende el clavel que baila al extremo del moño colgante*». (153) «*Empuñando un estoque de bastón, salta a la calle, y con su zanco desigual, se dirige a la casa de la tragedia*» (151).

El esperpento recoge elementos de la tragedia sobre los que vuelve con filtros metateatrales con el fin de construir una realidad ficti-

cia que podríamos calificar de hiperteatralidad grotesca. Esta se construye con un juego de niveles, cuya complejidad salta a la vista porque en *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán yuxtapone los niveles de manera horizontal: no los superpone como podría hacerlo en una escena de tipo «teatro dentro del teatro», ni llega a fundirlos en un único argumento lineal o en un discurso metadramático de manera tan contundente como en *Luces de bohemia*. La complejidad de *Los cuernos de don Friolera* procede de una visión analítica; el misterio de *Luces de bohemia*, en cambio, es el logro de la visión sintética, a pesar de que la densidad semántica de la obra y el juego de niveles que tiene lugar en ella sean realmente tan complejos como el de *Friolera*. Y es que en *Luces*, el protagonista encarna –no discute sobre– la búsqueda de la grandeza trágica y el fracaso de dicha utopía.

LUCES DE BOHEMIA (1924): EL TIEMPO ESTÁTICO Y
LA TRAGEDIA IMPOSIBLE

En *Luces de bohemia*, la cuestión de la tragedia y la conocida discusión teórica que entablan Max y Don Latino ocurre después de la escena undécima en la que Max y Don Latino asisten a un acontecimiento que uno interpreta como «trágico» y el otro, como «teatro»:

MAX.– ¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora? ¿Quién grita con tal rabia?
DON LATINO.– Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos.
MAX.– ¡Me ha estremecido esa voz trágica! [...] ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!
DON LATINO.– Hay mucho de teatro.
MAX.– ¡Imbécil! [...] Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos.⁷⁶

⁷⁶ Valle-Inclán (2001: 124-128).

Para Buero Vallejo (1988: 276-277), Don Latino es un modelo de espectador frívolo y de esperpento puro. Por su parte, Doménech (1988: 293-294) destaca la presencia de dos coros en esta escena:

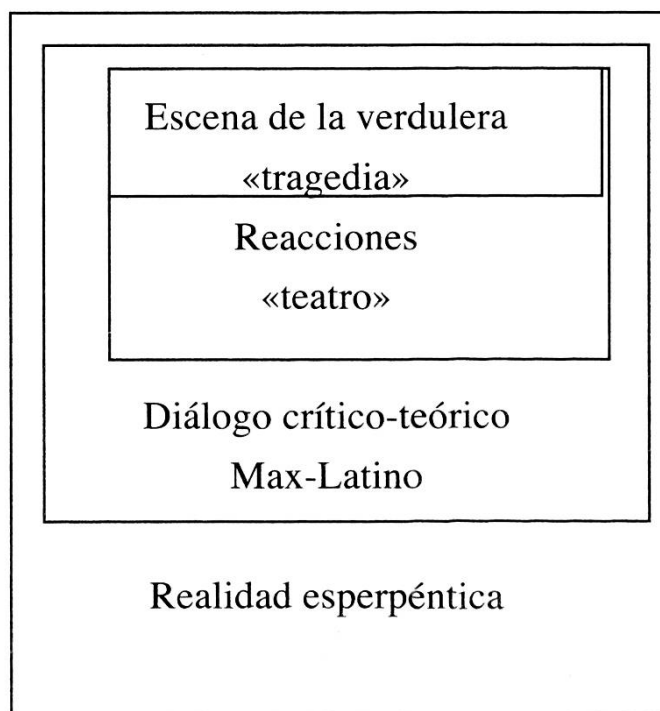
por una parte, encontramos a El Empeñista, El Tabernero, El Retirado y El Guardia. Sus intervenciones convergen en la defensa del orden social autoritario y de los intereses burgueses en general. Por otra parte, a El Albañil, La Portera, La Trapera y La Madre del niño, que representan la queja popular. [...]

Los dos coros –el coro burgués y el coro popular– reaccionan de distinta manera. El primero, lamentando el hecho, pero minimizándolo; el segundo, con una indignación que se extiende a otras muchas injusticias.

El espectador real presencia una pluralidad de reacciones y respuestas a un mismo hecho, trágico en sí mismo, pero cuya tragicidad o esencia trágica solo está percibida y expresada por un único personaje: Max. Destacando y valorando la presencia de Max en esta escena, llega Doménech (1988: 294) a afirmar que «más acá o más allá de la deformación expresionista o esperpéntica, estamos ante una tragedia». Lo que pasa es que la tragedia no se presenta pura e inmediatamente, de manera mimética, sino de manera mediata, y le llega al espectador imbuida de significaciones después de pasar por un proceso semiótico en el que intervienen diversos interpretantes. La cadena emoción-sentimiento-conciencia sufre una discontinuidad por culpa de Don Latino, cuya intervención denota una conciencia desligada de la emoción sentida por la mujer, cuyo sentimiento trágico sí siente, comparte y expresa Max.

El esperpento permite la interpretación trágica de los hechos y hasta posibilita la catarsis (Buero admite esta posibilidad a propósito de *Divinas palabras*, obra que él considera como el primer esperpento), ya que incluye la tragedia dentro de un proceso semiótico ilimitado. Sin embargo, obligar la tragedia a que coexista con otras posibilidades interpretativas puede también significar su disolución en el proceso de lo trágico.

En *Luces de Bohemia* el distanciamiento de la experiencia trágica llega a un punto culminante en la escena XII, en la cual la voz *tragedia* entra en el lenguaje de la obra. Así, la tragedia se ha convertido en un objeto teórico sobre el cual se discurre. Aunque la existencia lo sea, la experiencia trágica parece imposible.



Las escenas XI y XII dramatizan y despliegan temporalmente el distanciamiento de la experiencia trágica que caracteriza la existencia contemporánea. Las distintas mediaciones no están incluidas horizontalmente en un proceso temporal teleológico, sino que apuntan verticalmente a una pluralidad de reacciones posibles frente a una determinada escena. Se expresa así la verdad cuántica de que el acto de observación crea o modifica la realidad. La realidad observada es solo un aspecto entre otros de la realidad. Del mismo modo que cuando un observador quiere determinar la trayectoria de un electrón, el hecho mismo de observarlo lo enfrentará a una pluralidad de trayectorias posibles, el espectador de la escena de la verdulera se ve sometido a una multitud de actos de recepción posibles. Lo que llamamos *visión* refiriéndonos al proceso de recepción en cuanto proceso interpretativo se hace visible y, por lo tanto, la realidad se deconstruye en un espectro de posibilidades. Del mismo modo que en la física cuántica el acto de observación introduce una discontinuidad o ruptura en la realidad observada, la visión en cuanto categoría dramatólogica y la conciencia que conlleva penetran en el ámbito de la representación.

El hecho de que el único personaje que percibe la escena como trágica sea ciego, nos lleva a pensar que la visión impide la recepción

trágica. De ahí que, según Doménech (1988: 296), Valle Inclán recupere del teatro mítico anterior el símbolo de la ceguera:

Max Estrella, el único ciego entre personajes videntes, es también el único que «ve» en profundidad. Conciencia lúcida, comparte el dolor de los débiles, de las víctimas, y se indigna contra las injusticias y los atropellos del poder (escenas VI y XI, sobre todo). Vidente, y aún más: visionario, llega a tener alucinaciones premonitorias (recuérdese la escena I: «¡Veo, y veo magníficamente!», y en particular la escena XII: ese entierro de Víctor Hugo, anunciador de su propia muerte). Y es claro igualmente: el símbolo descansa en un plano ético. Max ha alcanzado esa visión, porque, como Tiresias, vive en la moralidad y en la autenticidad.

La ceguera de raíz mítica funciona como contrapunto de la conciencia metateatral: como «visión» compasiva.

La conciencia metateatral no solo se manifiesta en un plano intratextual, sino que también participa de una dimensión intertextual. A través del diálogo intertextual con otra obra, el texto incluye esa obra en su proceso de significación y puede, como suele ocurrir en la dramaturgia contemporánea, desmitificarlo. Sin embargo, hay que precisar que desmitificar no significa quitarle el estatuto de mito, sino de *mythos*. Es decir: desmitificar significa quitarle al mito la posibilidad de convertirse en composición de la acción para, con mucha frecuencia, convertir la historia o fábula mítica en herramienta hermenéutica de reflexión. De este modo se le asigna una función metadieética en vez de dieética. Veamos a través de un breve ejemplo cómo esto ocurre en *Luces de bohemia*.

La llegada de Los Sepultureros en la escena XIV lleva a El Marqués a asociarlos con los de la obra shakespeariana *Hamlet*, sobre la cual entabla un diálogo con Rubén:

EL MARQUÉS.— ¿Serán filósofos, como los de Ofelia?

RUBÉN.— ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?

EL MARQUÉS.— En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el Príncipe, como todos los príncipes, un babieca!

RUBÉN.— ¿No ama usted al divino William?

EL MARQUÉS.— En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba, lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!

RUBÉN.— Todos tenemos algo de Hamletos.

EL MARQUÉS.— Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorick. (158)

Rubén y El Marqués están contemplando la acción desde una perspectiva distanciada y la interpretan comparándola con otra obra. De este modo, *Hamlet* se constituye como intertexto de *Luces de bohemia* y llega a formar parte sustancial de su significado como metadiégesis: aunque no es acción sino comentario de la acción, forma parte indisoluble de la significación de la obra. En *Luces de Bohemia*, pues, la metateatralidad se manifiesta tanto en visión cuanto en conciencia intertextual.

La estructura acción-visión-interpretación-comparación intertextual e intergenérica multiplica los efectos de género o de sentido potenciales. A este propósito, el citado fragmento constituye una variación sobre el tema de la definición dramatizada del esperpento en función de la tragedia: si en la escena duodécima, Max y Don Latino hablaban en términos genéricos, ahora Rubén y El Marqués se refieren a una «bella tragedia» en particular, la de Shakespeare. Rubén alude a la posibilidad de *Hamlet* como mito encarnado por todos, como gene bioliterario —diría yo—, pero El Marqués concluye el parlamento con una ocurrencia de ingenio casi barroco.

Antes de concluir nuestro comentario de la obra de Valle, merece la pena detenernos en un artículo, cuya temática compartimos, a fin de subrayar las coincidencias y divergencias críticas y aportar nuestros propios matices a la cuestión. Según Gladhart (1994: 11-12), en vez de la incompatibilidad entre tragedia y metateatro que Abel propone, *Luces* funciona sobre la base de su coexistencia dialógica y dialéctica no exenta, por lo tanto, de lucha y tensión:

La corriente trágica basada en la experiencia humana en vez de la tradición literaria imposibilita una interpretación de *Luces* como obra meramente grotesca o distorsionada. Al contrario, revela una tensión entre los

propósitos de la tragedia tradicional y un teatro autorreflexivo. Esta tensión caracteriza toda la obra, sin resolverse en una clara fusión de los dos aspectos, pero tampoco cancelándose el uno al otro. La tensión irresoluble es paralela a la división del protagonista trágico señalada por Heilman. En *Luces*, es la obra misma, y no sólo su protagonista, que encierra la división; esta tensión irresoluble produce el sentido trágico dentro del esperpento.

Luces sería pues una síntesis disyuntiva de lo metateatral y lo trágico: ni tragedia ni metateatro...ni mito, sino la integración de los tres en el proceso estético como negación dialéctica. Gladhart (1994: 15) identifica dos oposiciones fundamentales en *Luces*:

Lo que resulta en *Luces* es una tensión constante entre el aspecto metateatral y los dos planos de la tragedia, el literario y el de la experiencia humana representada por la subyacente corriente de compasión.

En el diálogo citado anteriormente entre El Marqués y Rubén parece que al principio aluden a la posibilidad de contemplar la acción como tragedia: se apunta provisionalmente a una hipotética coexistencia de la tragedia (como género literario) con el metateatro a través de la intertextualidad; sin embargo, la inclusión de la experiencia humana de los personajes (que cumplen una función de personajes-espectadores en ese instante) mediante la salida sarcástica del Marqués hace que la escena adquiera rasgos grotescos y el efecto trágico-metateatral se convierte en una mueca esperpéntica. En otras palabras, siempre según Gladhart (1994: 12), el esperpento es una consecuencia del proceso de metateatralización de la tragedia:

A diferencia de la distorsión completa sugerida por la definición de Max, *Luces* representa una mezcla de la tragedia con el metateatro, siendo más una metateatralización de la tragedia que un reflejo torcido del héroe perdido. La obra presenta la autodramatización por parte del poeta Máximo Estrella de su propia tragedia, dramatización que realiza como dramaturgo y como primer actor. Combina dentro de su persona la autoconciencia de la obra de arte como arte, la autodramatización del personaje tratada por Abel, y la caída trágica de un personaje hasta cierto punto bueno.

Max vive dramáticamente la tensión a la que apuntamos teóricamente en la introducción entre la tragedia y lo trágico. Percibe el lado trágico de la existencia en general y de la suya en particular, pero también tiene conciencia de que ese potencial trágico no se sublima mediante una tragedia. Al expresar el hiato entre su forma de vida y la tragedia, crea el esperpento. De ello se desprende que en el esperpento la tragedia se metateatraliza para representarse como imposible, como ya lo hemos afirmado a propósito de *Los cuernos de don Friolera*.

La obra *Luces* y la autodramatización de su protagonista son una dramatización de una aporía teórico-existencial: la idea de que la conciencia diluye la realidad, al ofrecernos únicamente una visión de esta, no una vivencia. La tragedia de Max y de la obra en general es la tragedia de la imposibilidad de la tragedia o tragedia de la conciencia metateatral de la imposibilidad trágica.⁷⁷

En la obra y su protagonista confluyen el síndrome «don Juan» tal como lo describe Unamuno (como necesidad vital, biológica, de autorrepresentarse) y la imposibilidad de convertirse en un héroe trágico, la cual es significativa de la imposibilidad de la tragedia. El teatro de lo imposible es el teatro que convierte la tragedia en un *abito*, algo a lo que tiende, pero que escapa siempre al proceso semiótico de la representación. En este caso, lo trágico es la imposibilidad de convertir ese teatro en tragedia y de ello toma conciencia Max cuando teoriza el esperpento como resultado del anhelo trágico, del proceso y del fracaso a que está abocada esa aspiración que él encarna hasta la muerte. La trayectoria del personaje Max oscila entre personaje-actor (de una obra en cuyo desarrollo no puede influir), personaje-dramaturgo (cuando trata de autodramatizarse) y personaje-espectador, en la escena undécima, como anota Gladhart (1994: 19-20):

La madre, como el obrero preso y la familia de Max, se convierte en signo de lo trágico sin ser héroe trágico. [...] Lo trágico, representado aquí por la madre, es lo que no se puede ver directamente y, por lo tanto, lo que no se puede representar. [...] La voz de la madre obtiene de Max

⁷⁷ Como tan bien lo subrayara Borel (1963), lo imposible es un rasgo característico y recurrente en el teatro español del siglo XX.

una reacción semejante a la del público. Max es otra vez el público de (la representación de) la tragedia de la madre.

Y como público, Max experimenta la catarsis, ese condensado de realidad que es el efecto de la tragedia; pero en seguida don Latino desmonta el efecto catártico calificando la realidad trágica contemplada como «teatro». El efecto trágico subsiste, pero en cuanto deformado o deconstruido, y coexiste con la desmitificación metateatral. El espectador recibe simultáneamente efectos de género propios de la tragedia y del metateatro:

El resultado de la estrategia de Valle-Inclán en *Luces* es una constante e ineludible tensión entre los insistentes vestigios de un sentido trágico y la construcción de una obra autoconsciente y metateatral. [...] *Luces de bohemia* revela la posibilidad de una coexistencia de tragedia y metateatro, y también las posibilidades de una poética que enfatiza la tensión y la lucha en vez de resolverla.

Gladhart (1994: 23) vuelve a formular aquí lo que nosotros llamamos síntesis disyuntiva, es decir, un proceso, una filosofía o poética que se ilustra en la manera de pensar de Unamuno y, estéticamente, en una obra como *Luces de bohemia*. La síntesis disyuntiva define tanto la macroestructura formal o genérica de *Luces* —la pugna entre metateatro y tragedia— como algunas de sus microestructuras, como es el caso de la escena de la verdulera, en la que la recepción del espectador debe procesar casi simultáneamente los gritos de la madre y las reacciones o «recepciones» de Max y Don Latino. Una realidad se hace verdad para un personaje-espectador, mientras que otro resalta su naturaleza signica; la tensión, como bien lo demuestra el diálogo entre Max y Don Latino, no puede resolverse en el eje horizontal («sintáctico» si se quiere), sino que apela a otro espacio situado en la prolongación vertical del espectáculo (en el eje pragmático). El espectador se convierte en el lugar de una contradicción que no admite resolución, de una síntesis inestable. Por analogía con el proceso cuántico de creación de la luz: se expresa la presencia de la luz a través de la catarsis de Max, pero esa luz vuelve a disociarse en dos partículas de materia por la intervención de Don Latino. La onda del grito de la mujer podía perfectamente *encarnarse* en Max, pero solo resulta *ficción* a los ojos de Don Latino. Es realmente una paradoja

dramática la que se expresa *dramáticamente* aquí: la voz del ciego Max nos invita a participar de la unidad de la luz, a que nuestro cuerpo y conciencia se fundan y entren en vibración con la onda de la voz de la mujer; pero la afirmación de Don Latino nos devuelve a nuestra condición de sujeto vidente, observador de un objeto. Anticipando la analogía con la mística que desarrollaremos en la conclusión, podríamos decir que la obra realiza la etapa de purgación, pero aborta la etapa iluminativa.

Mendizábal (1993: 52) habla a este respecto de ceguera mesiánica de Max, ya que consigue ver la luz del mundo:

Valle-Inclán ve en los ciegos la pupila inmutable en contraste con los ojos videntes donde «la unidad del mundo se quiebra en los ojos como la unidad de la luz en prisma triangular», que nos dice en *La lámpara maravillosa*.

Sin embargo, Max pasa de la fe en la ceguera como visión de la unidad del mundo al desengaño y la muerte: primero afirma que «el ciego se entera mejor de las cosas del mundo; los ojos son unos ilusionados embusteros»; pero, una vez muerto, Collet dice de él que «le mató la tristeza de verse ciego». En vez de profundizar en la luz para ver la forma y unidad oculta del mundo, desanimado por una realidad cuya deformidad le salta «al oído» con demasiada frecuencia, Max toma conciencia de su condición, o más bien reduce la existencia a una condición. De ahí que Sobejano (1967: 231) haya calificado *Luces de bohemia* como «elegía de la luz inalcanzable para el ciego». En la obra, la vida aparece como deformada esencialmente; las situaciones, según Mendizábal (1993: 63), «más que deformaciones reflejadas a través del cristal del vaso o por medio del espejo cóncavo, son deformaciones *en* la vida, *en* la historia misma de España». Por lo tanto, para vislumbrar la forma, hay que ver más allá de las apariencias, como un ciego trágico, y deformar lo deforme. Para Mendizábal (1993: 64) ello solo es posible a través de Max, a través de la contemplación de la visión de un personaje ciego:

La seriedad de la deformación nos viene dada gracias a la ceguera de Max Estrella, ceguera que ilumina lo absurdo y lo esperpéntico de la realidad misma. Sin la ceguera directriz, mesiánica, de Max Estrella es

posible que *Luces de Bohemia* se hubiera quedado en una cruda caricatura. Con la ceguera iluminante se nos congela la risa, se nos encoge el espíritu viendo la realidad histórica de España reflejada limpia y exacta en los ojos eternamente inmutables de Max.

Así se construye una metavisión trágica, una visión de la ceguera, y no una visión metateatral. Sin embargo, tanto para el espectador como para Max, tal metavisión solo se vislumbra como «eclipse» en algunos instantes fugitivos. En realidad y en términos metateatrales, asistimos a una tragedia cuántica de la percepción y la visión. El espectador, determinado por su estatuto de vidente, ve a Max desde fuera y no puede, por lo tanto, compartir su ceguera. Como si Valle-Inclán nos impusiera que viéramos solamente luces de bohemia y no la «luz del mundo».

La paradoja, al hablar de *Luces* en términos de tragedia y metateatro, es que solo usando términos metateatrales se desdibuja un itinerario determinado por un destino y podemos captar el sentido trágico de la obra. Un destino inscrito en el cuerpo del personaje y en la conciencia del espectador. Sin catarsis el cuerpo del espectador queda fuera del juego de la ficción. El de Max, sin embargo, permanece a la vista después de su muerte. En ello se diferencia de los héroes trágicos y, especialmente, de Edipo en *Edipo en Colona*, obra sobre la que *Luces* se constituye como imagen invertida según Orringer (1994: 188). En la introducción subrayamos que la aniquilación del objeto trágico o su desaparición del campo de la visión constituye un rasgo definitorio del proceso dionisiaco y, por lo tanto, un requisito indispensable para incluir al espectador dentro del proceso metafórico de la representación de la obra.

Ahora bien, con la escena grotesca de la vela, en la que los personajes tratan de averiguar si realmente Max está muerto, Valle-Inclán congela definitivamente nuestra risa y aniquila nuestra compasión para transmitirnos una verdad terrible: la conciencia de que podemos ver la tragedia, presenciirla, sin sentirla. La experiencia de *Luces* es terrible, no trágica: con ella Valle consigue traducir estéticamente un proceso de desencarnación total que afecta tanto a los personajes como al espectador, puesto que se convierten en cuerpos que no encarnan nada, ni mito, ni tragedia. En *Luces* se pone en escena y se realiza, pues, «esa imposibilidad última de la Literatura como extra-

ña al cuerpo, a la radicalidad de lo real», a la que alude Hernández Garrido (2004: 7).

BALANCE

Con el esperpento empieza el «mito de la desmitificación», según Buero Vallejo, y ello se produce a través de una estética que deforma sistemáticamente representaciones clásicas de la vida. Varios mitos (obras de Shakespeare, Calderón, Homero, etc.) quedan así degradados y relegados a una función metadieética porque solo sirven de soporte a la constitución de una nueva visión. Como hemos visto, la deformación se da como consecuencia de la superposición de filtros metateatrales sobre la acción. Esos filtros actúan como prismas sobre la luz y causan un fenómeno de difracción de los efectos de sentido: por consiguiente, ni los acontecimientos ni las emociones que producen pueden ser recuperados de manera inmediata. La recepción de la obra consiste entonces en asistir a la formación de la visión esperpéntica del mundo (sobre todo a través de los diálogos entre Max y Don Latino, y entre Don Estrafalario y Don Manolito) y a observar simultáneamente cómo dicha visión afecta el mundo, mientras uno está ya siendo contaminado y afectado por dicha visión: la simultaneidad de estos tres procesos produce una forma de conciencia de lo terrible de la que el espectador siente que participa. Dentro del *mythos* de la génesis de la desmitificación, la tragedia se convierte en objeto teórico sobre el que se discute en el escenario y la catarsis resulta imposible. En cambio, la visión esperpéntica, tan plástica y tan maravillosamente plasmada en argumentos, situaciones y personajes por Valle-Inclán, perdura aun más allá del final de la representación.

Si en Unamuno asistíamos a la lucha de personajes que sufrían de disyunción entre cuerpo y conciencia, la experiencia esperpéntica se presenta como disociación radical de ambos: es terrible porque consigue hacer que sintamos dicha disociación como nuestra, porque la visión esperpéntica se ha encarnado en nosotros. Nos extrañamos entonces de nosotros mismos al sentirnos capaces de no conmovernos en determinados contextos. Se trata de un caso límite de conciencia de sí o de un caso de conciencia de los límites de la propia

personalidad en cuanto unidad cuerpo-conciencia. Ni conciencia encarnada ni conciencia puramente metateatral, sino conciencia esperpéntica de lo terrible. En conclusión, tanto el hiperrealismo metateatral unamuniano como la hiperteatralidad esperpéntica de Valle fracasan (que sea de manera voluntaria o no, importa poco aquí) en la construcción metafórica del espectador como cuerpo y conciencia. De ahí la utopía lorquiana de las comedias irrepresentables: la refundación del público desde el escenario.

12. García Lorca (1898-1936) y la cuestión del público

LA UTOPIA ESPECULAR: EL ESPECTADOR COMO LUGAR DE LA MÍMESIS

Si tuviéramos que definir un rasgo común a las distintas poéticas vanguardistas del primer tercio del siglo XX, habría que situarlo en el acento preponderante que ponen en el papel del público. Por ejemplo, las teorías brechtianas y las de Artaud, hasta cierto punto opuestas entre sí, coinciden en su intención de convertir al espectador, que antes era solo receptor, en destinatario explícito de sus obras. En otras palabras, son poéticas del espectador (recuérdese la definición del metateatro por Rivera-Rodas), rasgo que comparten con las poéticas artísticas de la «obra abierta» en general y con otras poéticas teatrales como el surrealismo o el «nuevo teatro», por ejemplo.

El público de Lorca metaforiza este proceso de significación del espectador que constituye la verdadera utopía teórica de las poéticas vanguardistas. Aunque se puede discutir en definitiva del valor y de la eficacia dramática de la propuesta lorquiana, la obra establece un objeto teórico prodigiosamente fértil, ya que sintetiza estética y dramáticamente las propuestas de las vanguardias del primer tercio del siglo XX. Es más: pone en escena y representa «encarnadas» las discusiones y especulaciones teóricas del momento sobre el teatro.

Si el carácter tradicional del teatro, puede definirse espectacular, aunque en algunos casos, como el de los esperpentos de Valle, hemos podido hablar de una dramaturgia que tiende a lo espectral, en el caso de *El público*, podemos decir que estamos ante un ejemplo de dramaturgia especular. La utopía especular consiste en intentar representar la paradoja de la representación, cuyos rasgos simboliza el espejo, según Enaudeau (1998: 30):

El espejo es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia-ausencia, ese poder que tiene la conciencia encarnada o el cuerpo-sujeto de ser lo que no es y de no ser lo que es. Poder sin el cual el comediante no podría interpretar un personaje, ni el espectador identificarse con el escenario, ni tampoco la sensación podría hacerse mundo. [...]

el espejo sólo es posible porque yo soy vidente-visible, porque hay una «reflexividad de lo sensible» que el espejo traduce y duplica. Es el instrumento de una magia que convierte al espectador en espectáculo, y al espectáculo en espectador.

El público se presenta como utopía de la representación como espejo: como una tentativa mágica, que consiste en querer hacer visible lo invisible y consciente lo inconsciente. Pero ¿cómo representar el inconsciente, si el proceso inconsciente es tan impenetrable como la cosa en sí y su presencia en el espíritu hace inmediatamente de él su contrario, a saber, el proceso consciente?

Se trata de una obra sumamente original e interesante porque lo que nos muestra en el escenario es esa otra cara indisociable de la acción escénica, de la experiencia teatral dramática configurada por los movimientos del subconsciente de los espectadores. Como expresa Sanchis Sinisterra (2002: 296), en muchas de cuyas obras *El público* parece tener una influencia importante:

El verdadero mundo del teatro está en nosotros, en nuestro subconsciente, pues allí es donde realmente toma forma la representación de la verdad del autor, y no sobre la escena, que no es más que el gozne que abre la puerta a la verdadera existencia dramática, al verdadero conflicto, a la verdadera lucha entre principios y sentimientos. Nuestros fantasmas son los verdaderos actores del drama. Los que se mueven y hablan en escena no son más que su momentánea encarnación. Nuestros fantasmas dialogan, se oponen, se convencen, se odian, se aman, son derrotados, triunfan o mueren.

Lorca se plantea pues la (im)posibilidad de mostrar en escena los fantasmas, espectros (según Enaudeau) o imágenes que constituyen el relato fundamental de la conciencia (según el neurólogo Damasio). Pero ¿puede el interior mostrarse fuera sin convertirse a su vez en momentánea encarnación exterior? No. Lo que se muestra en el escenario ya no es espectro o fantasma: esos siempre son productos de una visión y, por lo tanto, irrepresentables. De ahí el subgénero de las comedias dichas «irrepresentables»: no porque sean imposibles de representar (las dificultades técnicas no son un obstáculo definitivo), sino porque su propósito utópico es representar lo irrepresentable.

El público es un intento de formular lo que podríamos llamar lo inconsciente de y en la experiencia teatral: el hecho de que cada representación –aunque esté cuidadosamente creada– conlleva en sí misma el riesgo del fracaso, de la ruptura y, por tanto, de la violencia. Una representación requiere, como mínimo, un ser humano interpretando y otro observándole, y eso ya es una situación «cuántica» cargada de incertidumbre. El público que asiste a una representación de *El público* no presencia una acción sino más bien una inacción dramática. Según Millán (1987: 17), la obra tiene «como objetivo importante la desorientación del espectador, conseguida a través de una obra que estuviese dominada por la inacción, en vez de por una trama perfectamente urdida, y en la que lo consciente alternase con lo inconsciente, a la vez que el amor apareciera como tema fundamental de su argumento». Ocurre, pues, un cambio total, una inversión, de la configuración espacial convencional del teatro, ya que el lugar donde debería desarrollarse la acción es ahora la mente del espectador, mientras que del escenario se apodera una suerte de «no-acción» dramática. Se busca la concretización de un escenario inmaterial, un tercer espacio entre sala y escena, lugar metafórico del espíritu humano donde anida la verdadera significación de la representación, donde ella encuentra su escenario propio y más digno, y cuya intuición es fuente de inspiración según Sanchis Sinisterra (2002: 296):

Pero, ¿dónde se encuentra ese tercer espacio, ese lugar intermedio entre la escena y el cuerpo que hay sentado en la butaca, ese punto mágico en el que todo se rompe, en el que el tiempo vence su propio ritmo, en el que combaten ideas, sensaciones, recuerdos, sentimientos, esperanzas, leyes, creencias, deseos, temores?... ¿Dónde hallar ese verdadero escenario inmaterial en el que toma forma y da fruto la representación teatral? ¿Cómo llegar a él; cómo estudiarlo; cómo saber los principios que allí rigen, los senderos que lo recorren, el viento que lo conduce hacia el mañana?

La utopía de la dramaturgia especular en *El público* consiste en reducir lo espectacular a lo espectral. Al tratarse de una dramaturgia de lo invisible y de lo inconsciente, muestra el revés de una acción, la fallida representación de *Romeo y Julieta*. Como dice Alsina, toda la

obra es en realidad un epílogo o un comentario a una obra que no se ha mostrado, una obra invisible, sobre la que se constituye una representación o un discurso del inconsciente.⁷⁸ Resumiendo los hechos de la obra, ocurre que el público se rebela e interrumpe una representación de *Romeo y Julieta* cuando se da cuenta de que a Julieta la interpreta un hombre.

En *El público*, contrariamente a lo que hemos visto en *Luces de bohemia* y en *Los cuernos de don Friolera*, el público no ve representado en el escenario el hecho trágico, sino que se entera de la muerte de Julieta a través de los personajes-espectadores. De hecho, todo en la obra es coro, un coro compuesto de actores-personajes que también son espectadores de una acción que comentan, juzgan o evocan, aunque no haya ocurrido en el escenario. No se trataría de una tragedia centrada en una figura heroica, sino en el público como figura y *persona* (en el antiguo sentido griego de 'máscara') central polifacética del drama; como coro heterogéneo, cuyas reacciones diferenciadas se ven encarnadas en el escenario por personajes como los Estudiantes, las Damas y los Caballos Blancos.

MITO Y TRAGEDIA EN *EL PÚBLICO* (1930)

Para comentar cabalmente el recurso al mito y el tipo de relación con la tragedia que la obra plantea, parece imprescindible citar el diálogo entre el Prestidigitador y el Director en el Cuadro 6.º, en el que el Director justifica sus elecciones, después de que el Prestidigitador le haya preguntado por la elección de una obra sacada del repertorio

⁷⁸ Alsina (2001: 13-22): «Dans leur totalité, texte et dispositif de *El público* installent sur scène l'envers d'une action non montrée: une sorte de commentaire et d'épilogue à un drame non exhibé; c'est un acte de dévoilement des dessous qui a pu être parfois assimilé à ce qui pourrait être un discours de l'inconscient. [...] *El público* fonctionne comme s'il installait sur scène une représentation de l'inconscient: de ses images, de ses forces, de sa dynamique, de son obscurité [...] Le corps visible sur scène n'est dans ce cas que le médiateur, le porteur, le symptôme d'une autre scène qui n'est jamais montrée car elle n'est pas, au sens propre du terme, montrable».

clásico moderno, subrayando la ambigüedad de la desmitificación como poética que rechaza la originalidad:

PRESTIDIGITADOR

Naturalmente la cortina del prestidigitador presupone un orden en la oscuridad del truco; por eso, ¿por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

DIRECTOR

Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez. Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.⁷⁹

La elección del mito como metadiégesis se justifica para enmascarar la verdad (el amor homosexual), de modo que el público asiste a un trasunto de la verdad original, ya que no aguantaría verla de manera inmediata. La continuación del diálogo permite relacionar el fracaso de la semiosis con la elección genérica entre comedia y tragedia:

PRESTIDIGITADOR

Si hubiera empleado «la flor de Diana», que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el *Sueño de una noche de verano*, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el *music-hall* con un muchacho blanco sentado en las rodillas.

DIRECTOR

Le suplico no siga hablando.

PRESTIDIGITADOR

Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará que el árbol se convierta en un huevo de serpiente. Pero ustedes lo que querían era asesinar a la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras.

⁷⁹ García Lorca (2000: 124).

DIRECTOR

Era imposible hacer otra cosa. Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas. Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón.

PRESTIDIGITADOR

¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

DIRECTOR

Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta, cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción. (124-125)

El Director expresa su conciencia desengañada de la disyunción entre actor y personaje: el hecho de que uno no pueda vivir en otro y que la vida de uno suponga la muerte del otro. El diálogo propone dos alternativas extremas. Por un lado, la prestidigitación, agente de metamorfosis. Por otro, el teatro bajo la arena o teatro de la muerte que pretende significar aniquilando los símbolos (la paloma, los trajes, los personajes míticos).

El Director rechaza la pura casualidad y anhela enseñar «el perfil de una fuerza oculta»; desea, por lo tanto, crear una tragedia, es decir, una representación del destino, aunque se da cuenta de que esto supone destruir el teatro porque una verdadera tragedia ya solo puede darse si los actores realmente mueren en el escenario:

DIRECTOR (Irritado.)

Pero eso es mentira, ¡eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro. [...]

PRESTIDIGITADOR

Lo sabía.

DIRECTOR

Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, quemán la cortina y mueren de verdad [en] presencia de los espectadores. Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido, pero al-

gún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrarán en los sofás, detrás de los espejos y dentro de copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! (125-126)

Ante el Prestidigitador, el Director confiesa que el teatro bajo la arena que él anhela implica la destrucción de la mimesis y, por lo tanto, de los fundamentos del teatro. Sin embargo, la muerte del personaje y la destrucción del teatro son conceptos fuera de lugar, literalmente utópicos, ya que los expresa un personaje en el teatro. El veredicto de Abichared (1994: 368) parafrasea el intento y el fracaso de *El público*:

La renuncia a la mimesis no podría convertirse a su vez en objeto de mimesis: imitando la muerte del personaje se reintroduce la falsificación sobre el escenario y no se consigue otra cosa que dibujar los contornos de una ausencia.

La obra constituye un intento real de imitación tanto de la muerte del personaje (personalizado por Julieta) como de la renuncia o crítica de la mimesis, entendida como «mentira». De este modo, lo que se representa también es una falsificación o más bien una significación vacía. La imitación de la mimesis se convierte inexorablemente en semiosis, aunque sin *abito*; y el teatro, en el instrumento de su propia deconstrucción. Según Monegal (2000: 27), se plantea una «agónica interrogación sobre las posibilidades de *desenmascarar* la verdad por medio de otra máscara». El Director trata de resolver el problema de la máscara (símbolo y fundamento de la mimesis en general y rasgo característico de la tragedia griega en particular) mediante estrategias de desnudamiento y desenmascaramiento, y también mediante el suicidio. En la obra, la máscara, en vez de ser agente de creación de un personaje, mata. Pero sin máscara el hombre se encuentra desprovisto de cualquier posibilidad de significar algo, de ahí que el suicidio aparezca como la única posibilidad de significar la ausencia de sentido de la vida o la presencia de la nada:

HOMBRE 1.º

Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. [...]

DIRECTOR (*Reaccionando.*)

Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

HOMBRE 3.º

¿Eso es el principio de un argumento?

DIRECTOR

En todo caso un final. (50-51)

La obsesión por el principio puede rastrearse a lo largo de toda la obra (probablemente porque nunca empieza claramente). La falta de argumento en la obra es debida a una concepción del tiempo según la cual principio y final se solapan y anulan recíprocamente. El argumento o la acción que se proponen tanto el Director como el Hombre 1.º no se puede desplegar temporalmente: ni el suicidio ni el desmascaramiento pueden llegar a constituirse en *mythos*, ya que no presuponen un desarrollo temporal. En efecto, como recuerda Pavis (1998: 308), el *mythos* como ‘imitación de una acción’ se caracteriza por:

primo, el orden temporal de los acontecimientos: principio, medio, fin (1450b); *secundo*, la organización perceptible de un todo (1450b); *tercio*, la *unidad* de acción. De este modo, siendo inicialmente la imitación de una fuente anterior, el *mythos* se ha elevado al rango de unidad de acción, de ordenación narrativa de elementos dispersos y de forma cerrada (*aristotélica*).

El «podemos empezar» que el Director pronuncia al final del cuadro primero significa el principio de la representación dentro de la representación; le responde en eco, el «¿cuándo acabáis?» del Desnudo al principio del cuadro quinto. El desarrollo de la obra diluye las nociones de principio y final e instala la acronía que caracteriza la obra.

En *El público* no solo hay desdoblamiento del tiempo diegético, sino también del tiempo escénico que se divide en tiempo escénico real y tiempo escénico ficticio o fingido. Este es implícito, ya que la

representación de *Romeo y Julieta*, que forma parte del argumento, no tiene lugar delante de los espectadores, sin embargo incide sobre lo presenciado, según nos informan los personajes.

En *El público*, el tiempo dramático no pasa, porque no hay motivación de cualquier tipo entre un cuadro y otro; no hay una acción que relacione, por ejemplo, el principio del cuadro segundo con el final del primero. Se trataría, según Aristóteles (2002: 55), no de una tragedia, sino de un «argumento episódico», es decir «aquel en el que los episodios uno tras otro no responden a la verosimilitud o la necesidad». (1451b, 34-35).⁸⁰ Concordamos con García Barrientos (2003: 93) cuando afirma que

El público de García Lorca [...] se aproxima bastante a una realización absoluta y total de la acronía. Parece claro que la relación entre los cuadros, y hasta entre las partes diferenciables de un mismo cuadro, responde en esta interesantísima *pièce* a una lógica poética (temática) mucho más que a una lógica narrativa (temporal), aunque ésta no resulte del todo abolida, lo que puede que sea imposible sin más. La dificultad para contar el argumento de un drama así puede verse como síntoma –porque es consecuencia– de su organización acrónica.

El despliegue y desnudamiento de las estructuras que sustentan la mimesis teatral no puede servir para construir un argumento. En vez de fundir sintéticamente el mito con el *mythos* como en una tragedia, la propuesta lorquiana los separa: asigna al mito (la historia de *Romeo y Julieta*) una función metadieética que lo expulsa de la diégesis reducida a la historia de la representación de un mito.

TRAGEDIA DE LA REPRESENTACIÓN Y DESTINO METATEATRAL

El análisis de la obra nos llevará inevitablemente a plantearnos la hipótesis sobre lo que tiene de trágico la «pieza», un aspecto este que ha sido preterido a favor del metateatral. Esto lo lamenta Monegal (2000: 30) en su edición de la obra. Para él, «*El Público* resulta ser

⁸⁰ En la traducción de García Yebra (1974: 161): «Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria».

una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia», ya que «concilia dos esquemas teóricamente incompatibles: el metateatro y la tragedia». Menciona a Feal Deibe como uno de los únicos estudiosos de la obra que analiza su carácter trágico, relacionándola con otras tragedias lorquianas. Feal Deibe (1989: 6) dice que

la tragedia lorquiana –o, al menos, la trilogía trágica– se distinguiría por una ausencia de la *anagnórisis* del personaje, cuya ceguera o defectuosa conciencia [...] exige ser sustituida por la conciencia aguzada del espectador (o lector) [...] y debe ser suplida por los receptores de la tragedia, quienes de tal modo se distancian de las criaturas literarias con las que antes se identificaron.

Esta tendencia la lleva a su extremo en *El Público*, hasta deconstruir la forma trágica. Voy a tratar de mostrar que, si bien se puede hablar de poema trágico, la obra no merece ser calificada de tragedia en el sentido canónico-aristotélico de la palabra, y eso por varias razones: a) está estructurada según una lógica poética y no dramática; b) privilegia el componente vertical del tiempo y no el horizontal: no hace sentir al espectador el paso del tiempo, la entropía, porque estructuralmente no se compone de hechos verosímiles que se suceden necesaria e irreversiblemente, sino todo lo contrario: se acumulan y amontonan las escenas (a veces hasta encajan las unas en las otras a la manera de cajas chinas) y Lorca se ve forzado a rematar su drama mediante el uso de una estructura circular, lo que, en cierto modo, se contrapone con el carácter claramente libre y abierto que el autor parecía proponerse. El diálogo citado a continuación resume de por sí toda la estructura de la obra:

HOMBRE 1.º

Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

DIRECTOR

Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta. (49)

Se trata de uno de los muchos ejemplos de pseudodiálogos formados por series de palabras arbitrarias en las que se yuxtaponen capas metafóricas que, en vez de desarrollarse horizontalmente hacia un

resultado distinto (la luz) de cada uno de los dos objetos (materia y antimateria) postulados por cada uno de los locutores, vuelven al enunciado inicial. He aquí otro ejemplo ilustrativo, además, del hecho de que la acción (aquí incluso se trata de una acción violenta) no sucede en el escenario, sino en la palabra y, a través de ella, en la mente del espectador:

FIGURA DE CASCABELES

¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS

Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES

¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS

Yo me convertiría en mosca.

FIGURA DE CASCABELES

¿Si yo me convirtiera en cabellera?

FIGURA DE PÁMPANOS

Yo me convertiría en beso.

FIGURA DE CASCABELES

¿Si yo me convirtiera en pecho?

FIGURA DE PÁMPANOS

Yo me convertiría en sábana blanca. [...]

FIGURA DE CASCABELES

¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS

Yo me convertiría en cuchillo. [...] Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. (60-61)

A través de esta serie de actos lingüísticos que calificaría de ilocucionarios o pseudo-performativos (porque lo que se dice no se hace, pero se dice para que el público lo recree en otro escenario que es su mente o imaginación), asistimos a un verdadero espectáculo verbal en el que solamente se alude a acciones trágicas a través del lenguaje: lo que de verdad ocurre en el escenario no es más que una danza sobre el vacío o la muerte simbolizados por el decorado (una ruina romana). Esta danza es la del amor homosexual obligado a construirse un espacio, una utopía en el sentido de no-lugar, fuera del poco

acogedor tiempo —que es el espacio u hogar de los contrarios— donde pueda realizarse y que con este propósito se sirve del lenguaje.

El tema del amor homosexual expresa también, metafórica y metonímicamente, la relación entre sala y escena que la obra establece y denuncia al mismo tiempo. Si el público no cumple con su papel diegético (si no reconstruye el argumento o la acción en su mente), lógicamente no pueden cruzarse los tiempos diegéticos y escénicos. Ni el público ni el tiempo dramático «pasan», por lo que no hay luz ni esperanza posible. En ambos casos no llega a establecerse una relación dinámica entre sujeto y objeto que pudiera desembocar en un sujeto-objeto: la escena, en forma de subasta verbal, nos muestra la relación homosexual como abocada a la lucha de poder y condenada al «intercambio imposible».⁸¹ Se trata de dos partículas de materia que no pueden anhelar su disolución en luz y por eso aspiran a desmaterializarse de manera violenta.

Al final de la obra, la metáfora del pez luna encuentra un referente real en el hijo de la Señora. Como suele ocurrir en Lorca, y aquí también notamos una clara influencia unamuniana, la cuestión del tercer elemento y de la transcendencia se plasma de una manera viva y concreta en la presencia o ausencia de un hijo:

SEÑORA

¿Dónde está mi hijo?

DIRECTOR

¿Qué hijo?

SEÑORA

Mi hijo Gonzalo.

DIRECTOR (*Irritado.*)

Cuando terminó la representación bajó precipitadamente al foso del teatro con ese muchacho que viene con usted. Más tarde el Traspunte lo vio tendido en la cama imperial de la guardarropía. A mí no me debe preguntar nada. Hoy todo aquello está bajo la tierra.

⁸¹ Alude Baudrillard (2002: 75-81) con estas palabras a una situación en la que el intercambio no puede producirse por la ausencia de una transcendencia y, por tanto, de un sistema de valores que lo garantice. En nuestro caso, hay «intercambio» o luz o amor imposible una vez que el público ha dejado con su actitud de desempeñar su papel trascendental de instancia externa con respecto a la acción.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN (*Llorando.*)

Enrique.

SEÑORA

¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí cómo la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN

Hacia el mar.

DIRECTOR

La representación ha terminado hace horas y yo no tengo responsabilidad de lo que ha ocurrido. (129)

Puede oírse también como un eco de la escena de la verdulera en *Lucas*. Aquí la muerte es una metamorfosis. Retrospectivamente, si recordamos la escena citada de la subasta verbal, parecía anunciada, lo que le da un cierto sentido trágico. En vez de elegir el suicidio para «inaugurar el verdadero teatro bajo la arena», Gonzalo elige el sacrificio y la metamorfosis. Retrospectivamente, con Monegal (2000: 21) lo identificamos como el Desnudo del cuadro anterior, en el que se establecen muchos paralelos entre su figura y Cristo:

en el cuadro quinto, se introduce una serie de variaciones sobre citas del Nuevo Testamento y de analogías visuales, dirigidas a establecer una equivalencia entre la agonía del Desnudo Rojo y la Pasión de Cristo. La asociación se proyecta así, mediante el desdoblamiento de los personajes, sobre el Hombre 1.º, y en consecuencia sobre el llamado Gonzalo. Pero, además de cargar el desarrollo de esa escena, que enlaza con el final de la obra, de connotaciones sacrificiales, permite reconocer la Pasión de Cristo como espectáculo dramático y, hasta cierto punto, como argumento de una tragedia. Así, esa historia, más familiar aún que las de Shakespeare, repetida anualmente en celebraciones y a menudo escenificada, interviene desde un ángulo distinto en el discurso sobre la razón de ser del teatro y su papel en la representación de la verdad.

El desnudo significa la realización de la utopía de la desnudez (de raíz unamuniana, aunque en Unamuno se acentúe más el lado trascendental, metafísico, mientras que en el caso de Lorca se insiste en

lo físico y metateatral) como poética teatral y vital. Es la expresión de algo más allá del traje y de la máscara. Sin embargo, ¿puede un cristo desnudo ser Cristo? Con este ejemplo arquetípico, la deconstrucción metateatral significa su límite: la imposibilidad de representar ni encarnar el mito, que es además en este caso el mito fundacional de la encarnación. El mito queda irremisiblemente fuera del alcance de la visión metateatral deconstruccionista, porque necesita un mínimo de distanciamiento (un paño en el caso de Cristo, una mínima señal de feminidad, aunque sea meramente convencional, en el caso de Julieta). No se puede reducir el mito al cuerpo (utopía que procede de Artaud). Uno se puede, sin embargo, limitar a enunciar o invocar el mito, con la esperanza de que resuene así en los espectadores. Como si invocando un nombre se convocara la historia o el mito que se le asocia íntimamente. Pero los personajes de *El público* prefieren callar algunos nombres:

HOMBRE 3.º

¡Corazón mío de siempre! Nadie nombre aquí a Elena.

DIRECTOR (*Temblando.*)

Nadie la nombre. Es mucho mejor que nos serenemos. Olvidando el teatro será posible. Nadie la nombre. [...]

HOMBRE 1.º

¡Llamaré a Elena! [...]

DIRECTOR

¡No!, no la llames. Yo me convertiré en lo que tú desees. (75-77)

Elena es el personaje por antonomasia, la trágica que viste túnica griega. Representa una realidad de la que se pretende prescindir en *El público*. Pero el precio que hay que pagar por ello es una sumisión de los demás personajes a la lucha o juego de poder metafórico que el deseo les impone. Así, cada uno de ellos aspira a ser él mismo, pero ello implica que el otro se someta a su deseo. Cada personaje debería pues ser él mismo y la proyección del deseo del otro simultáneamente. Se pretende olvidar o acabar con lo que el teatro tiene de falsedad, pero de un modo (probablemente porque es inevitable) que lleva a sustituirlo por una realidad hiperteatral: la mimesis, rechazada por falsa, queda sustituida por la semiosis ilimitada. El desnudamiento y la hiperteatralización coinciden en un proceso semiótico, del que no queda claro a qué *abito* aspira.

También se nombra mucho a Julieta, pero ella no puede hablar; de ahí la metáfora de la verdadera Julieta amordazada debajo de los asientos: el público asiste a una representación para sentirse interpelado e intrigado por la acción, no para que lo remitan a obras secundarias. El silencio de Julieta es el destino de la obra que no aspira al mito, a la palabra o verbo encarnado, sino al silencio. El espectador busca reconocerse en el personaje, no en el actor. Él también quiere sentirse personaje en función de unos personajes ficticios que aspira a sentir como reales. No admite que, desde el escenario, deconstruyan su propia existencia. Como los caballos, que por ello tienen miedo del público:

HOMBRE 1.º

Deben desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

CABALLO NEGRO

No un deseo, todos los deseos. Como tú.

HOMBRE 1.º

Yo no tengo más que un deseo.

CABALLO BLANCO 1.º

Como los caballos, nadie olvida su máscara.

HOMBRE 1.º

Yo no tengo máscara.

DIRECTOR

No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

JULIETA (*Llorando.*)

¡Máscara!

CABALLO BLANCO 1.º

Forma.

DIRECTOR

En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

HOMBRE 1.º (*Al DIRECTOR.*)

Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza.*)

DIRECTOR (*Al HOMBRE 1.º*)

No me abrases, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro. (*Luchan.*)

HOMBRE 1.º

Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela. (90-91)

Como en la escena de la verdulera en *Luces*, este diálogo muestra las interpretaciones divergentes de un mismo hecho: el Director cree que el hecho de que Gonzalo lo bese en público es mero teatro, mientras que para Gonzalo se trata de declarar públicamente su amor, lo cual debería certificar su autenticidad. El público asiste, pues, a un debate como testigo impotente.

EL PÚBLICO Y EL PAPEL DEL PÚBLICO

La pieza parece exigir del espectador, del público, una identificación inmediata, que «pase» —y con él, el tiempo dramático—:

CRIADO

Señor.

DIRECTOR

¿Qué?

CRIADO

Ahí está el público.

DIRECTOR

Que pase.

(*Entran cuatro CABALLOS BLANCOS.*) (45)

Sin embargo, la aparición de los caballos en el escenario marca lo que Fernández Cifuentes (1986: 229), al hablar de *Doña Rosita la soltera*, llama «un énfasis en el espectáculo que coincide con el incremento del tiempo y de la ausencia». De hecho, y en eso se pueden resaltar muchos paralelos entre *Doña Rosita* y el resto de la obra teatral de Lorca, ya que toda la pieza parece ser un intento desesperado de dilatación extrema del tiempo. Y es que ambas obras se

construyen sobre un vacío, que es, en el caso de *Doña Rosita*, la ausencia del novio, y en nuestro caso, la de un público renovado como actor participante en la representación, parecido a aquel imaginado por Brecht (1983: 35), «cuyas concepciones estén de acuerdo con nuestro tiempo y cuyos sentimientos sean frescos y limpios...», especie de público ideal que muchos autores de la época trataban de constituir. Hasta Buero Vallejo (1994: 293) nos dice que «hay que intentar la imposición de un teatro cuyo público ideal no está formado y censurar desde las tablas al público real que nos paga».

Se trata de una obra que, aunque glosa la función del teatro y el papel del público en la representación, nunca le permite a este contemplar el desarrollo de la acción por el mero hecho de que la acción no se representa en el escenario y solo le llega al espectador encubierta por la máscara de la palabra. Parece, pues, que lo que el autor quiere es imponer al público una total impotencia ante los hechos a los que se alude en el escenario, lo que conlleva el riesgo de que ese mismo público se rebele. Lorca (2000: 177) era muy consciente de ello. Dice:

creo que no hay compañía que se anime a llevarla en escena ni público que la tolere sin indignarse [...] porque es el espejo del público. Es ir haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación. Sí; mi pieza no es obra para representarse; es, como ya la he definido, *Un poema para silbarlo*.

A través de la voz del autor, la obra nos aparece como un intento de sincronía absoluta entre lo que ocurre en el escenario, y en la mente y el subconsciente del espectador. Así, la revolución del público «ficticio» o «aludido» en el cuadro quinto reflejaría, pues, la indignación del destinatario implícito de la obra, es decir el público escénico (es difícil lograr la precisión terminológica adecuada al hablar de la obra, ya que invierte todos los valores: el público al que se alude en ella y que se rebela, es ficticio, pero indirecta o metafóricamente se relaciona con el público real, cuya presencia no es más que

virtual, ya que la obra –en un principio, al menos– no es para representarse).

LA DESTRUCCIÓN DEL TEATRO Y DEL AMOR

«¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!» (126). El éxito de la representación, definido como la medida en que se produce o no la catarsis, depende en el caso de *El público* de una doble exigencia de Lorca con respecto al público: primero, que este «se trague» la inverosimilitud que supone su aparición en el escenario transformado en caballos blancos, es decir, que acepte el efecto de identificación-distanciación del mismo modo (haciendo un paralelo entre convención teatral y *epojé* ‘suspensión del juicio literario’ en la novela) que un lector de Kafka tiene que aceptar como verdad ficticia la transformación de Gregor Samsa en escarabajo para «entrar en el juego» que supone la lectura de la novela; y, en segundo lugar, que admita que él también participa de ese juego aparentemente inverosímil y que tome conciencia de su propio papel como público en el contexto de la representación. Que no penetre y viole el espacio escénico, el «que pase» del Director cobra connotaciones claramente sexuales en el diálogo entre Julieta y los Caballos en el cuadro 3.º cuando el Caballo Negro dice: «¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! [...]. (*A Julieta.*) A tu sitio. Que nadie pase a través de ti» (88). Porque, aunque parezca que en ese acto anticonvencional estribe la posibilidad de darle un significado o referente al signo o a la palabra *público*, que parece pedirlo en cada una de las numerosas veces que se pronuncia en el escenario, tal posibilidad no es la solución del amor o de la compasión, sino la de la violación de un personaje, Julieta, que anhela el amor verdadero («A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar» (79)) y es, también, la encarnación simbólica de la muerte que supone «vivir en el teatro»: se pasa la vida en su sepulcro en Verona, en donde transcurre buena parte de la acción del cuadro tercero, encerrada allí por el público (es uno de «nuestros muertos encerrados allí por el público» (126)). Por eso, los Estudiantes condenan la acción del público ficticio y abogan por la convención teatral, como lo expresa el Estu-

diente 2.º: «El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo» (112). Y sus compañeros añaden:

ESTUDIANTE 4.º

La actitud del público ha sido detestable.

ESTUDIANTE 1.º

Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende.

ESTUDIANTE 4.º

Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz. (117)

En esta escena, el público escénico asiste a un proceso que se le está haciendo al público ficticio, aunque no todos los Estudiantes estén de acuerdo sobre la culpabilidad de dicho público, por lo que más que a una sesión de tribunal, el público real asiste a una sesión de deliberación de los miembros del jurado.

EL METATEATRO DEL AMOR⁸²

En la obra, como queda patente en el personaje de Julieta y su meta-tragedia, los dos temas fundamentales –la relación entre la identidad sexual y el amor, y la representación de la verdad en el teatro– se funden y entrelazan:

El disfraz y la máscara enlazan a su vez con el tema de la ambigüedad sexual al configurarse como travestismo, mientras que en su otra vertiente están asociados con la simulación teatral.

Toda la obra se nos ofrece, por lo tanto, como un denso entramado de asociaciones y equivalencias, en el cual la cadena metafórica es paralelamente una cadena metamórfica. Todo el juego de las transformaciones y los desdoblamientos, en el que una cosa pasa a ser otra, y otra, sin dejar de ser la anterior, no hace sino replicar, y a veces generar, el sistema

⁸² La expresión procede de Pujante (2009: 182).

de ensamblaje metafórico que articula la obra. Con la peculiaridad de que se trata de una cadena circular, puesto que si intentamos recuperar el lugar de su anclaje, en busca del *auténtico* referente de la metáfora, de la verdad desnuda de máscaras y disfraces, no encontramos sino otra figura poética, otro eslabón.

Este brillante análisis de Monegal (2000: 25-26) muestra cómo la metáfora al perder su referente se convierte en metamorfosis, lo cual conlleva que su destino mimético quede truncado y se convierta en semiosis ilimitada. El referente se vuelve *abito*. El entrelazamiento entre los temas de la verdad, el teatro y el amor se verbaliza en la discusión metateatral entre los Estudiantes:

ESTUDIANTE 4.º

El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

ESTUDIANTE 2.º

Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto comenzó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca.

ESTUDIANTE 4.º

El público tiene sagacidad para descubrirlo todo y por eso protestó.

ESTUDIANTE 2.º

Precisamente por eso. Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos de asco.

ESTUDIANTE 4.º

La gente se olvida de los trajes en las representaciones y la revolución estalló cuando se encontraron a la verdadera Julieta amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase.

ESTUDIANTE 1.º

Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa eso al público?

ESTUDIANTE 4.º

Nada, pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

ESTUDIANTE 2.º

Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos

ateridos. El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.

ESTUDIANTE 4.º

Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida sino el cabello de barómetro que tienen detrás.

ESTUDIANTE 2.º

En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1.º

No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena. (111-113)

Se habla de la ontología del personaje y de los límites de la metaforización como proceso creador de sentido en el teatro. Crítica y teoría tratan de hacerse un sitio en el ámbito de la creación. Y se da una crisis de la representación desde el momento en que las estructuras distanciadoras (máscara, disfraz) constitutivas del personaje se vuelven transparentes.

Lorca reacciona de este modo contra la excesiva textualización del fenómeno dramático, escribiendo una obra que podríamos calificar de autoconsciente porque interioriza objetivamente su posible aniquilación. Así, se vuelve a la esencia y a las raíces de la representación, ya que, según García Barrientos (1991: 62-63):

independientemente de los márgenes en que convencionalmente se inscriben las manifestaciones del público, variables históricamente (más amplios en nuestro teatro del Siglo de Oro que en el de hoy), lo cierto es que el público tiene siempre la *posibilidad*, en cualquier momento y en cualquier medida, de intervenir en la comunicación teatral. Es más, sólo existe teatro si existe tal posibilidad [...] [y] la ficción escénica se crea sólo con la condición de que exista ese peligro, que convencionalmente, pero sólo convencionalmente, se canaliza en aplausos, silbidos u otros ruidos. El público es [o debería ser], pues, auténtico *interlocutor* [...] en la «conversación» teatral.

Sin embargo, la obra más que dramática es poética ya que se caracteriza por una casi ausencia de acción: lo que pone en escena más bien es la relación, conflictiva en este caso, entre palabra y silencio, relación propia de la poesía. La obra irrumpe desde el silencio, pero no consigue llenarlo de energía o de música cuando vuelve a él. Por ser poética es también, fuertemente antimítica, según Barthes (1993: 701):

Notre poésie moderne s'affirme toujours comme un meurtre du langage, une sorte d'analogie spatial, sensible, du silence. La poésie occupe la position inverse du mythe: le mythe est un système sémiologique qui prétend se dépasser en système factuel; la poésie est un système sémiologique qui prétend se rétracter en système essentiel.

Para volver a la analogía de las partículas, se podría decir que la obra nos presenta la materia como algo destinado a morir sin que esta muerte suponga la creación de luz porque las partículas, las palabras y los seres no encuentran su complementaria antimateria. En palabras de Feal Deibe (1989: 156):

E igualmente la palabra fracasa como instrumento revelador de los deseos íntimos. Tras arrancarse la máscara —en *El público*—, lo que asoma no es la desnudez sino otra máscara, encubridora de un nuevo deseo o, más radicalmente, del vacío. La nada es la única verdadera realidad, origen de todos los falsos (encubridores) deseos.

En vez de afirmar que hay algo más allá de las oposiciones palabra-silencio, materia-antimateria, la obra se convierte en postulado nihilista, lo que bien se transluce de su estructura. Prosigue Feal Deibe (1989: 156) afirmando que la «estructura formal de *Así [que pasen cinco años]* o de *El público*, haciendo que el final sea una repetición del principio, corrobora la idea de que nada sustancialmente ocurre, o puede ocurrir, en un mundo presidido por el vacío». En este mundo no cabe el amor, solo cabe la violación: la del espacio escénico por el público o, lo que es lo mismo pero a nivel metafórico, la de Julieta por los Caballos Blancos.

El paso del tiempo no cobra protagonismo en *El público* como ocurre en todas las tragedias. Por eso mismo, Feal Deibe (1989: 156) añade que asistimos a la deconstrucción de la tragedia, a pesar de que

todo lo que presenciamos constituya una afirmación rotunda de la muerte:

esa muerte es no sólo la de los personajes sino también la de los actores y espectadores, y va acompañada por la destrucción del teatro donde el drama se representa. De tal modo se deconstruye la forma trágica canónica, al negarse el autor a reabsorber el estallido pasional (dionisiaco) en los límites precisos de un sereno orden apolíneo.

Lo que presenciamos, pues, en *El público* es el teatro «bajo la arena», es decir, lo dionisiaco sin lo apolíneo, un fenómeno que según Krieger sería algo así como la tragedia sin ese momento en el que el orden del cosmos vuelve a instalarse; la visión trágica erraría entonces fuera del molde de la tragedia y, por consiguiente, la terapia catártica y la superación estética de los elementos subversivos que conlleva no podrían tener lugar.⁸³ Esta visión trágica que erra lejos de su hogar, la forma trágica, la representa en *El público* el lenguaje a través de todas las series arbitrarias y (casi) ilimitadas de palabras que aparecen en la obra y que constituyen un fractal de su estructura global y, a la vez, de la teoría deconstruccionista,

según la cual, deconstruyendo las imágenes y las ideas que constituyen la cultura, en vez de aparecer la naturaleza profunda de la realidad humana, ésta se deshace y eclipsa como un espejismo. Porque las palabras y las imágenes y las ideas en vez de remitir a lo vivido, a la experiencia concreta de los seres vivientes, remiten sólo a otras palabras, imágenes e ideas, en un laberíntico juego de espejos, un fuego de artificio autosuficiente en el que no sólo es pretencioso sino también inútil buscar explicaciones del mundo, de las relaciones humanas, de los destinos particulares.

⁸³ «But what if we should find the Dionysian without the Apollonian? Here we would have life unalleviated, endlessly and unendurably dangerous, finally destructive and self-destructive—in short, the demoniacal. In effect it would be *like* tragedy without that moment in which the play comes round and the cosmos is saved and returned to us intact. It would be, in other words, the tragic vision wandering free of its capacious home in tragedy. The therapy produced by catharsis, which allowed the subversive elements to be healthily exposed and aesthetically overcome, would no longer be available», citado por Feal Deibe (1989: 144).

La cita de Vargas Llosa (2002: 15-16) se aplica perfectamente al mundo de *El público*. En la obra, la deconstrucción de la realidad humana corre pareja con la deconstrucción del molde de la tragedia, lo que exige del público escénico-dramático que asiste a ella (fractal de una sociedad degradada que, según Sastre, no se merece la tragedia) que lo reconstruya, aunque esa reconstrucción conlleva el riesgo de la destrucción del teatro.

El público propone y comunica una visión evanescente del ser y de lo real, una especie de ontología cuántica en la que cada máscara constituye una posibilidad o una faceta del ser. En palabras de Abichared (1994: 206):

El ser aparece así como compuesto de una superposición de máscaras, cada una de las cuales significa una de sus refracciones. Hablar del ser es jugar con sus máscaras, de la más humilde a la más solemne. Mostrar el ser es ir quitándolas, indefinidamente, hasta el rostro inaccesible.

Lo real así definido desborda entonces por todas partes lo real propuesto a la percepción, como una promesa alejada sin fin y que, a medida que colma una espera, suscita otra.

El ser y lo real son un *abito* en un proceso de semiosis ilimitada. La deconstrucción del molde trágico y de la fábula impide que espectador se sumerja en el drama; se le coloca a distancia del espectáculo con la misión de hacerse cargo de la mimesis, mientras la representación se autodestruye ante sus ojos. Se advierten, pues, no pocos paralelos entre lo que se propone Lorca con las ‘comedias irrerepresentables’ y el teatro no aristotélico brechtiano. Ambas poéticas rechazan el ilusionismo que asocian con la prestidigitación y, en cambio, exhiben los trucos y artificios teatrales para convertir en materia de espectáculo el funcionamiento del propio espectáculo.

En *El público* asistimos a una lucha de paradigmas: mimesis vs. semiosis, ficción vs. encarnación, mito vs. cuerpo. La obra muestra el lado trágico del deseo de afirmación del proceso de sustitución-semiosis como principio sustentador del drama. Nos muestra lo trágico del proceso de construcción de un teatro de la verdad. Escenifica lo que Derrida (1967: 364-368) llama, hablando del teatro de la crueldad de Artaud, la tragedia de la clausura de la representación:

Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique: non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond.

Et pourquoi dans sa clôture il est *fatal* que la représentation continue.

La búsqueda de una representación que sea presencia plena pasa por la creación de un presente atemporal, la acronía, con lo cual acaba significando ausencia. Así se pone en escena el destino de la representación, cuya representación es muy poco teatral, ya que se trata más que de un destino (necesariamente metafórico), de una tautología: el destino de la representación es ser representación. Una obra como *El público* epitomiza la concepción metateatral de lo trágico como destino de la representación: destino que no puede ser sino ella misma por oposición a la tragedia que es representación del destino como significado. En consecuencia, no se puede hablar de tragedia metateatral, sino de tragedia del metateatro.

La representación se presenta como un lugar en el que el juego del intercambio simbólico puede desenvolverse casi al infinito. Sin embargo, sanciona lo que denuncia: la frontera entre sala y escena aparece como infranqueable y regida por el intercambio imposible. Desde ahí podemos empezar a formular nuestra acusación (todavía como pregunta): ¿no sería el teatro experimental –al basarse de manera más estudiada en la convención teatral aunque fuera resaltando sus límites– más convencional aún que el teatro tradicional?

CUERPO Y CONCIENCIA EN *EL PÚBLICO*

En *El público*, los cuerpos aparecen como espectros, como sombras de otra escena invisible. En cambio, se habla del cuerpo como de un elemento rebelde, un conjunto de pulsiones y secreciones que no se puede dominar o controlar; de ahí que se encienda en los personajes el deseo de atravesar el cuerpo o de que el cuerpo (propio o de otro) sea atravesado por algo, única experiencia que sellaría un acontecimiento como vivido realmente. Se le invita al espectador a que participe en un movimiento mental, metaforizado por el movimiento del cuerpo de los actores, y se solicita su imaginación para que se represente la faz oculta de lo que ve. No solo se trata de construir la parti-

cipación del espectador sino de implicarlo corporalmente en el espectáculo, de ahí las tensiones entre visible e invisible, interior y exterior, etc.⁸⁴

Los cuerpos de los actores tratan de ser encarnaciones del proceso de la conciencia del espectador. Pero no se puede significar metonímicamente el cuerpo del espectador. Es más: un cuerpo no se significa, sino que se encarna. *El público* es una obra que anhela tener un destino metafórico (expresión que roza la redundancia si recordamos y aceptamos que para Ortega y Gasset el destino es la metáfora), pero que utiliza la metonimia para ello, por lo que se observa una discrepancia entre los medios usados y los fines deseados. Este destino metafórico está simbolizado por la anécdota del pez luna. De hecho, puede decirse que es gracias a su intenso valor poético, su rica y compleja metaforicidad verbal, como la obra evita el peligro último del metateatro, el de la tautología. La poesía sería la auténtica máscara, persona, del drama. Asistimos, pues, a una tragedia de la poesía, asesinada por la conciencia metateatral. Recordemos que para Lorca (2000: 182) el teatro es la poesía encarnada:

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.

Así, en *El público* asistimos a una tragedia: la de la poesía que no puede convertirse en drama, y la de la concepción del teatro como metáfora corporeizada visible (Ortega) y viva (Ricoeur), aniquilada por la teoría del teatro literalmente puesta en práctica.

⁸⁴ Alsina (2001: 20-21): «Il y a donc sollicitation chez le spectateur d'un mouvement mental, d'imagination, qu'on pourrait dire en profondeur ou vertical, de la surface vers un possible fond. Et, sur scène, un mouvement horizontal homologue: dedans-dehors, visible versus non visible. C'est ce qui, me semble-t-il, construit la participation du spectateur. Ce mouvement est métaphorisé sur scène par le corps des acteurs.[...] Nous retrouvons de nouveau des tensions déjà évoquées qui peuvent, par leur cohérence et leur convergence, se trouver à la source d'une implication du corps du spectateur dans le spectacle».

Esta obra es el argumento de nuestro trabajo: el reflejo estético de un sentimiento trágico del que nace esta reflexión sobre la conciencia del hecho de que una obra metateatral acaso solamente pueda expresar una verdad teatral, no poética. Es más: parece ser una obra cuya finalidad es la teoría, ya que solo desde el doble distanciamiento de la teoría del teatro en cuanto «contemplación de la contemplación» se rescata su posible sentido trágico y mítico. De hecho, lo que es interesante, es que la ruptura trágica que frena el proceso de encarnación es la intromisión de la visión en la acción: Elena que denuncia la estratagema. Por una coincidencia temporal significativa, Lorca escribe *El público* en el momento en que se descubren los principios fundamentales de la física cuántica. Así, al mismo tiempo que los físicos alemanes se dan cuenta de que la presencia del observador modifica la realidad observada, Lorca escribe una obra en la que la intervención del público ficticio interrumpe una representación de *Romeo y Julieta*.

COMEDIA SIN TÍTULO O EL SUEÑO DE LA VIDA (1935)

El tema de la rebelión del público aparece también en esta otra comedia irrepresentable, en la que Lorca acentúa su propósito didáctico. La obra empieza con un parlamento programático dirigido al público:

AUTOR

Señoras y señores:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. (137)

Así describe el Autor ficticio su proyecto antiteatral de enseñar un rincón de realidad. ¿Corresponde este proyecto al del autor real, al de Lorca a la hora de escribir *El sueño de la vida*? Probablemente se trate de la obra en la que se traslucen con más claridad y contundencia

cia las ideas de Lorca sobre su teatro y el teatro de su época, por lo que este parlamento en boca de un personaje se nos presenta como la expresión de una utopía de denegación del teatro expresada desde el topos teatral. Podemos dividir esta utopía en cuatro puntos:

1. el afán de enseñar un rincón de realidad, no un «juego de palabras», es decir: la visión teatral se debe focalizar en facetas ocultas de la realidad y mostrarlas en su desnudez; no se trata de escenificar una acción construida, un *mythos* o una ficción.
2. dirigir las luces del teatro hacia objetos que el público no quiere ver: «hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír» (137-138). El Autor se propone, pues, mostrar realidades que solo convencionalmente se juzgan no teatrales, pero que al escenificarse conmueven porque son «simplísimas verdades».
3. el espectador es el centro de esta dramaturgia que aspira a convertirlo en personaje:

AUTOR

¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado! (138)

Se manifiesta la misma utopía que en *El público*: enseñar lo que nos pasa es, casi inevitablemente, convertirlo en «lo que pasa». No se trata de hacer partícipe al espectador de una luz, sino de que se que-me al entrar en contacto con ella.

4. la intención didáctica, más que estética:

AUTOR

La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en la mitad de la calle y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta, pero con gran modestia. (139)

El Autor se da cuenta del carácter utópico de su programa y remata su prólogo con una pregunta que lo resume: «¿Pero cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?» Es decir: ¿cómo hacer del teatro una condensación metafórica de la realidad o una encarnación de la poesía?

Al monólogo del Autor le sigue un diálogo entre él y el Espectador 1.º sobre las relaciones entre teatro y realidad, verdad y mentira. Empiezan a aflorar las múltiples contradicciones sobre las que pretende construirse la obra. A pesar de que expresó el deseo de que el espectador hablara y se convirtiera en personaje, el Autor le niega este derecho al Espectador 1.º:

AUTOR

A usted le gusta o no le gusta, aplaude o rechaza, ¡pero nunca juzga!

ESPECTADOR 1.º

La única ley del teatro es el juicio del espectador. [...]

AUTOR

Tenga la bondad de callarse.

ESPECTADOR 1.º

Yo he pagado por ver el teatro.

AUTOR

¿Cómo? ¿Cómo? ¿El teatro? Aquí no estamos en el teatro. (140)

La negación del Autor es la expresión de una poética de denegación, es decir, de una poética que trata de provocar simultáneamente identificación y distanciamiento. Estamos en un teatro real, asistiendo a una obra que parece transcurrir en un teatro, pero cuyo protagonista niega rotundamente esta posibilidad. Para García Barrientos (2003: 147), Lorca alcanza así el máximo grado de ilusionismo que suponía también el escenario pirandelliano de *Seis personajes en busca de autor*:

el escenario más ilusionista que cabe imaginar no es seguramente la reproducción más detallada y fiel –más «llena» de información– de un lugar real, sino quizás el escenario vacío que representa el escenario vacío de un teatro, como en *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello; es decir, si bien se mira, el más «artificial», como el procedimiento de duplicación de «niveles dramáticos» [...] al que corresponde el llamado

teatro dentro del teatro. La ilusión máxima, pues, no consiste en disimular la «teatralidad» de la representación, sino en elevarla al cuadrado.

Esa operación ilusionista de realismo a ultranza se complica mediante la denegación discursiva de los personajes que discuten sobre el hecho de si están o no en un teatro. Así se crea un sutil malentendido que surge cuando el Espectador 1.^o rechaza las intenciones didácticas del Autor:

ESPECTADOR 1.^o

No he venido a recibir lecciones de moral ni a oír cosas desagradables. [...] Me voy. Yo creí que estaba en el teatro.

AUTOR

No estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos. Ahí dentro hay un terrible aire de mentira y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos.

ESPECTADOR 1.^o

Vamos, querida. Este hombre acabará diciendo alguna atrocidad.

ESPECTADORA 1.^a

No me quisiera ir. Me interesa el argumento.

AUTOR

Quiere decir que le interesa la vida. La vida increíble que no está en el teatro precisamente. (142)

El teatro ya no es imitación de una acción, sino que su argumento (su *mythos*) debería ser la vida, según el Autor. El mito de la vida no puede representarse sino encarnarse: para ello no sirven actores, sino seres de carne y hueso. Se reformula aquí la utopía unamuniana de la desnudez que quería sustituir al personaje por la persona. Para el Autor, la vida y la realidad son la verdad, y el teatro tal como se practica en su época no es un medio adecuado para captarla y transmitirla. Parece que ya no se puede suscitar la encarnación desde y en el teatro, sino solo aludir a ella teóricamente. De este modo, el teatro se afirma como lugar en el que se debate, sin resolverlas, sobre las posibilidades del teatro: un campo de probabilidades cuánticas.

Sin embargo, el personaje del Joven afirma la verdad del teatro por encima de la realidad:

AUTOR

¡Ah! ¿Estaba usted ahí?

JOVEN

Sí, me interesa mucho su experiencia.

VOZ. (*Dentro.*)

¡Lorenzo! ¡Lorenzo mío! [...]

JOVEN

Creo que esa gente no lo van a dejar. ¡Es tan hermoso el teatro! ¿Qué va usted a hacer de las copas de plata, de los trajes de armiño?... Esa voz que ha sonado dos veces me conmueve a mí mucho más que una verdadera voz de agonía...

AUTOR

Todo eso ha desaparecido ya del teatro. (144)

La escena parece una inversión de la escena de la verdulera en *Luces de Bohemia*, ya que aquí la voz fingida, «teatral», conmueve más que una verdadera voz de agonía, mientras que en aquella escena de *Luces* los gritos de la madre traspasan a Max porque son verdaderos.

ACTRIZ 1.^a (*Saliendo vestida de Titania.*)

¡Lorenzo! ¡Lorenzo! ¿Cómo no vienes? No puedo trabajar sin ti. Si no veo la salida del sol que tanto me gusta y no corro por la hierba con los pies descalzos, es sólo por seguirte y estar contigo en estos sótanos.

AUTOR (*Agrío.*)

¿Dónde has aprendido esa frase? ¿En qué obra la dices?

ACTRIZ

En ninguna. La digo por primera vez.

AUTOR

Mentira. Si el cuerpo que tienes fuera tuyo, te azotaría para ver si hablabas de verdad. [...]

ACTRIZ

Yo sólo sé que te amo. Quiero que me azotes para que veas que mi piel se pone rosada; quiero que me claves un punzón en el pecho para que veas saltar un hilo de sangre. Jajajajá. Y si te gusta la sangre te la bebes y me das una poquita a mí.

AUTOR

¡Mentira!

ACTRIZ

¡Claro! ¡Mentira! (*Lo abraza.*) Yo estoy aquí sola y sin embargo me llevas en cada ojo diferente y pequeñita. (151-152)

La poética del desenmascaramiento conlleva la desmitificación, es decir, el sinsentido del mito como argumento, ya que el mito no es la vida. Según Grotowski (1970: 21), una vez abandonada la máscara, el cuerpo aparece como la única posibilidad de significar, el único terreno en el que puede quedar impreso algo y el único elemento que puede remitir vagamente al mito:

Luego, cuando no quede nada de evidente, el solo dominio seguro es aquel de la corporalidad siempre real y palpable. Violando la intimidad de un organismo viviente, desvelando sus reacciones fisiológicas y sus impulsos interiores de manera casi brutal, que permita alcanzar el límite de la medida, nosotros devolveremos a una situación mítica su valor concreto y humano, la transformaremos en una pura expresión de la verdad vivida.

El fragmento expresa de manera dialogada la experiencia de una disyunción entre cuerpo e identidad, personalidad y papel, actor y personaje. Esta experiencia la tacha de mentira el Autor; sin embargo, para la actriz se trata de una mentira que expresa una verdad: el hecho de que disociamos la realidad al percibirla y que, por lo tanto, la unidad que percibimos como realidad es una unidad construida. No solo el reflejo en los ojos de lo visto es diferente del objeto contemplado, sino que además este se desdobra en los ojos. La analogía con el proceso de la fusión binocular, que es a su vez una etapa fractal del proceso de la conciencia, se justifica a través de la noción central de visión. En palabras de los neurólogos Edelman y Tononi (2004: 38):

La necesidad de construir una escena coherente y consciente a partir de elementos aparentemente dispares se puede apreciar a todos los niveles y en todas las modalidades de la conciencia. Un caso bien conocido es el de la fusión binocular. Las imágenes que perciben los dos ojos son dispares, en el sentido de que están ligeramente desplazadas horizontalmente la una respecto de la otra; sin embargo, la escena visual que percibimos es una síntesis coherente de las dos imágenes en la cual la disparidad añade la información adicional que nos permite percibir la profundidad. Si hacemos que las imágenes presentadas a los dos ojos sean artificialmente incongruentes, por ejemplo mostrando un objeto al ojo derecho y un objeto completamente distinto al ojo izquierdo, la fusión binocular resulta imposible y es reemplazada por la rivalidad binocular.

En lugar de percibir una superposición incongruente de los dos objetos, la persona ve alternativamente uno u otro de los objetos. Así, pues, la percepción elige entre la fusión y la supresión en beneficio de la coherencia. Más adelante, cuando analicemos los correlatos neuronales de la experiencia consciente, discutiremos la utilidad de la rivalidad binocular.

En obras como *El público* y *El sueño de la vida*, contemplamos el proceso de la conciencia encarnado en unos cuerpos y expresado a través de unos diálogos que ponen de relieve una visión disyuntiva que solo se convierte en síntesis disyuntiva en la visión del espectador. Hay, sin embargo, un énfasis en la discontinuidad del proceso de la encarnación mediante la explicitación del carácter dicotómico en la relación actor-personaje. Al invadir el escenario el inconsciente de la representación, la conciencia repercute en el espectador. Como *El público*, *El sueño de la vida* es un experimento que consiste en superponer a la estructura del teatro como dispositivo dióptrico tal como la describe Baars (donde los elementos conscientes son los que aparecen visibles en el escenario), otra estructura que invierte dicho dispositivo. Se trata de una utopía con la que se puede jugar ficticiamente, pero que solo involucra la parte no-ética del espectador como conciencia: de hecho, este solo puede encontrarle un sentido trágico a la obra interpretándola, pero no a consecuencia de un sentimiento producido por presenciarla. De este modo, se entiende que Maestro (2009: 35) pueda hablar de la tragedia lorquiana como «una tragedia de “hechos de conciencia”»: una tragedia, pues, fundamentalmente psicologista y fenomenológica que conlleva «una conciencia que no lleva a ningún tipo de liberación, sino a vivir en la desesperanza y en la falta de soluciones a los problemas más urgentes». Dicha conciencia es a la vez causa –en el autor– y efecto –en el espectador– de la dramaturgia de las comedias irrepresentables. No tiene, pues, vocación esperanzadora.

Habrà que esperar entre quince y veinte años para que renazca, al menos por lo que atañe a la creación dramaturgica, la esperanza, la cual en la obra de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre se unirá de manera original e inédita a una honda conciencia trágica, principalmente socio-histórica, a la que estarán subordinadas, aunque no

anuladas, las cuestiones físicas, psicológicas, fenomenológicas y metateatrales en general.

BALANCE

En *El público* y en *El sueño de la vida* los mitos son textos u obras para representarse. Cumplen, pues, como en las obras de Unamuno y de Valle-Inclán que hemos analizado, una función intertextual y se sitúan en el nivel metadieético. A partir de esos textos, los personajes especulan, debaten y discuten sobre las posibilidades y modalidades de representación de dichos textos. El teatro aparece así como un lugar de estados posibles de sí mismo, como una ontología cuántica. La metateatralización es total, ya que la acción transcurre en un teatro, que los personajes son gente de teatro y que se habla de teatro solamente, o bien de teatro en relación con temas fundamentales como el amor, por ejemplo. La tragedia, si la hay, no se ve sino que se cuenta, como ocurre en *El público*: la representación del teatro bajo la arena fracasa y el público mata a la verdadera Julieta, pero el público real no asiste a los hechos, solo a las reacciones y a los comentarios sobre ellos. Para compensar el antidramatismo se habla mucho acerca del cuerpo y, sobre todo, se ostenta el cuerpo como el único lugar en el que puede pasar y quedar impreso algo. Sin embargo, no se construye ningún *mythos* que pudiera causar emociones en el espectador. Más bien, la inacción es total, por lo que al final se trata de un teatro teórico para la conciencia metateatral del espectador.

13. De la desesperanza esperpéntica a la tragedia de la esperanza: Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y Alfonso Sastre (1926-)

Buero Vallejo (1994: 294) repite a lo largo de toda su obra crítica que la tragedia no «afirma fatalidades insolubles y [no] viene a cimentar por ello concepciones literarias de signo pesimista, negativo y destructor». Lo cierto, dice, es lo contrario: «desde su origen, el último sentido del género trágico se nos revela abierto, no cerrado».

Vimos que para Feal Deibe (1989: 143) la «dimensión trágica de *El público* residiría en esta neta afirmación de la nada como única verdad o auténtica realidad» y que «al destruirse el teatro se destruye asimismo la posibilidad de contener lo trágico dentro de los límites de una tragedia (canónica)». Las comedias irrepresentables lorquianas, además de prolongar la poética unamuniana de la desnudez, también manifiestan un componente esperpéntico en el sentido que Ruiz Ramón (1971: 126) atribuye a este término, ya que reflejan «críticamente una realidad específica, provocando así una toma de conciencia directa del carácter absurdo de esa realidad. El esperpento se convierte así en un instrumento de desenmascaramiento: el nuevo rostro por él proyectado presentativamente bajo la antigua máscara se revela, irónicamente, ser la última y auténtica máscara». En el caso de *El público*, el «teatro al aire libre» sería la antigua máscara y lo que queda una vez quitada es el «teatro bajo la arena», un teatro que aun siendo último y auténtico, no deja de ser teatro. Esta conclusión nos permite ahora contestar a la pregunta que se hace Ruiz Ramón acerca del esperpento: ¿se trata de un tipo de teatro trágico o antitrágico?

Lo es y no lo es, en mi opinión, porque como los personajes de Valle-Inclán según Ruiz Ramón (1971: 126), «al vivir una realidad distorsionada e ilusoria, carecen de posibilidad trágica», a *El Público* le pasa igual: si la obra es trágica se debe a que resulta imposible que en ella se produzca la catarsis; o sea que lo que permite calificarla de poema *trágico* es, paradójicamente, su incapacidad para transformarse en tragedia. Se trata de un teatro que anhela convertirse en poesía, pero que muere sin lograrlo.

Como advierte también Ruiz Ramón (1971: 126), «es necesario tener en cuenta el problema de la *función* de la tragedia dentro de *cada tiempo* histórico». En este sentido, la pieza me parece muy sintomática de su época y de la nuestra, ya que son épocas incapaces de producir tragedias áticas, es decir, de formular sus problemas, preguntas y contradicciones e integrarlas en un discurso artístico que pueda sublimarlas (lo sublime tiene mucho que ver con la catarsis), para así poder tener esperanza y, en definitiva, existir. Y ahí mi opinión diverge de la del historiador del teatro español, cuando añade a lo citado antes que «es indudable que la función de la tragedia en *nuestro* tiempo no es la misma que en el tiempo de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Racine, Goethe o Strindberg...» (Ruiz Ramón 1971: 126).

En cambio, para Buero Vallejo la finalidad de la tragedia sigue siendo la misma desde sus comienzos mitológicos: infundir el sentimiento trágico de la vida entendido como esperanza. Ahí estriba la finalidad de las grandes obras artísticas: poder hacernos sentir el tiempo, esa fuerza vital que también –paradójicamente– es la que irremediablemente nos conduce a la muerte. La obra catártica es la que concede dimensión ontológica al tiempo para que el espectador pueda experimentar el sentimiento del tiempo. He aquí una cita de Simone Weil, recogida por Juan Ramón Jiménez (2001: 39), que expresa perfecta y profundamente esta idea: «El tiempo [...] es el tema más profundo y más trágico que puede concebirse; podría decirse incluso que es el único tema trágico que existe. Todas las tragedias vuelven al final a la única tragedia verdadera: el paso del tiempo».

De hecho, podemos concebir el teatro como un espacio en el que actúa el tiempo. Este es para mí el personaje de todas las piezas de teatro. Es algo que Lorca, por ejemplo, casi explicita en muchas de sus obras (*Yerma*, *Doña Rosita*, *Así que pasen cinco años*,...), aunque con la diferencia de que, en sus obras, el tiempo dramático permanece trágicamente estático. Tienen el silencio y el espacio como origen y final a la vez; son, en este sentido, obras paradigmáticas de la finalidad de la poesía moderna que Barthes opone a la del mito.

En cambio, convertirse en música parece ser el anhelo de la palabra en las piezas de Buero Vallejo. El final de *El concierto de San Ovidio* explicita ese afán del autor, para quien la música no solo

permite «una más directa aprehensión de la realidad», sino que también es «la última expresión de lo trágico»:⁸⁵

(Comienza a oírse, interpretado por un violín, el adagio de Corelli. HAÜY vuelve la cabeza y escucha.) Él es. Nunca toca otra cosa que ese adagio de Corelli. Y siempre va solo. *(Suspira.)* Es cierto que les estoy abriendo la vida a los niños ciegos que enseño; pero si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata? *(Escucha unos instantes.)* Ya soy viejo. Cuando no me ve nadie, como ahora, gusto de imaginar a veces si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas...

(Levanta la cabeza para escuchar el adagio.)

TELÓN LENTO (197)

En una obra de carácter histórico, la música, aunque es hija de la historia, significa la apertura hacia otro mundo marginado o excluido por los ideales del siglo XVIII: el mundo mitológico. De hecho, para Lévi-Strauss, la música asume, durante los siglos XVII y XVIII, la estructura y la función de la mitología:

En verdad, sólo fue cuando el pensamiento mitológico, no digo se disipó ni desapareció, pasó a segundo plano en el pensamiento occidental del Renacimiento y del siglo XVIII, que comenzaron a aparecer las primeras novelas en lugar de historias elaboradas según el modelo de la mitología. Y fue precisamente en esa época cuando comprobamos la aparición de los grandes estilos musicales, característicos del siglo XVII y, principalmente, de los siglos XVIII y XIX.

Fue como si la música transformase completamente su forma tradicional para apoderarse de la función –función intelectual y, también, emotiva– que el pensamiento mitológico abandonó aproximadamente en esa época. (Lévi-Strauss 1995: 69)

Para desarrollar la analogía, Lévi-Strauss (1975: 72) no se basa únicamente en la coincidencia histórica, sino también en una similitud estructural:

Hay, pues, una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de música o de una historia mitológica. No se trata

⁸⁵ Cito por Iglesias Feijóo (1982: 314).

de una similitud global. Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales, la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico.

La reconstrucción continua sería la actividad estética de los espectadores de la tragedia, a la que alude Nietzsche, y esa actividad a su vez justifica al oyente o espectador como fenómeno estético. Si el mito puede considerarse un relato primordial de la conciencia (analogía que propusimos en la introducción), la música quizás plasme, mediante estrategias de repetición y variación, el proceso de (re)construcción de dicho relato. Recordemos también que T.S. Eliott relaciona encarnación y música («you are the music while the music lasts») en el poema que sirve de punto de partida al ensayo de Antonio Damasio. Y para Nietzsche (1995: 134) incluso «se podría llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada»; como encarnación de la música, diríamos nosotros.

La música cobra aquí, en la obra de Buero Vallejo, unas connotaciones claramente simbólicas que, retrospectivamente, podemos atribuir a la pieza en su totalidad. Además, se pone de relieve mediante distintos recursos (la repetición de preguntas sin contestar de otro modo que escuchando la música, las vacilaciones que en el texto aparecen bajo la forma de puntos suspensivos,...) la apertura hacia el infinito que constituye el sentido del género trágico, según nuestro autor. Atendiendo a la concepción bueriana de lo real y de lo simbólico (recordaba Trancón (2000: 58) después de la muerte de Buero Vallejo que, para él, «toda realidad es simbólica. Toda verdadera creación es simbólica y real a la vez») podemos suponer que la música en *El concierto de San Ovidio* representa la esperanza, noción central tanto en la poética trágica de Buero Vallejo como en la de Sastre, y cuya relación con la *catarsis*, como la concebimos aquí, se desprende de la obra crítica de estos autores.

ESPERANZA Y CATARSIS

Paradójicamente, el elemento que permite tanto a Buero como a Sastre reivindicar y edificar una poética de la tragedia desde principios de los años cincuenta es, aparentemente, antitrágico, ya que se trata

de la esperanza. Ahora bien, la esperanza es una consecuencia de la construcción del tiempo como destino, a través del cual la tragedia se realiza. De ahí que los esperpentos de Valle, las comedias irrepresentables de Lorca y hasta cierto punto las obras de Unamuno, por su deconstrucción del tiempo, no potencien la esperanza.

Dice Buero (1994: 633-649) en *La tragedia* que «el acento predominante con que una obra cualquiera se nos presenta consiste en el efecto funcional que en nosotros promueve». Y añade que, desde Aristóteles, «la piedad y el terror se han señalado unánimemente como las emociones a que nos mueve esta forma de arte; y la función de la tragedia consistiría, según leemos en su «Poética», en la «catarsis» de tales pasiones». La relación entre esta catarsis (que trata de describir usando palabras como «purga», «transformación», «sublimación» y «moderación») y lo que constituye para él el meollo de la tragedia, es decir, la esperanza, se basa en una concepción funcional del teatro; es decir, en una consideración prioritaria del efecto que este promueve en el espectador; y en una concepción de la tragedia como ~~un~~ género, cuya cualidad esencial «es la del planteamiento, todo lo esperado que se quiera, de una problemática sin soluciones concluyentes» que es la de la condición humana:

La limitación del hombre posibilita que dos verdades parciales puedan oponerse y luchar entre sí, pues en su misma parcialidad reside su fallo. Que oposiciones tales puedan sustentar la tragedia es uno de los mayores hallazgos del genio helénico, del que todo el teatro posterior ha sabido beneficiarse.

Cita que podemos completar con otra de Sastre (1998: 109):

Si se cree, como yo creo, que la tragedia significa, en sus formas más perfectas, una superación dialéctica del pesimismo (casi siempre fijado en lo existencial) y del optimismo (casi siempre fijado en lo socialhistórico) [...] propongo como fundamental determinante de lo trágico la esperanza.

La catarsis, como vimos, nace de la interacción, dentro del espectador como cuerpo y conciencia, de emociones como el terror y la piedad; y la esperanza es la eterna resultante de la lucha entre duda y fe. A ambas, esperanza y catarsis, les une el lugar donde se producen

en el contexto de la representación. Este lugar, este *topos*, que tanta falta hace en *El público*, puede llegar a ser uno de los protagonistas, pero el verdadero destinatario de esas emociones siempre es, en definitiva, el espectador. Vamos a ver ahora cómo la esperanza y la catarsis se comunican o cómo se transmiten del protagonista al espectador; es decir, cómo se crea un vínculo luminoso, una onda, entre ambos corpúsculos.

ESPERANZA Y MÚSICA EN *EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO* (1962)

David es quien claramente encarna la esperanza en la pieza. Lo pone de relieve su uso del futuro y su filosofía del «querer es poder»:

DAVID.— ¡Puede hacerse, hermanos! Cada cual aprenderá su parte de oído, y habrá orquesta de ciegos. [...] Hermanos, hay que poner en esto todo nuestro empeño. ¡Hay que convencer a los que ven de que somos hombres como ellos, no animales enfermos! [...] (*Desasosegado, se obstina.*) Podremos leer. [...] Siempre habré pensado yo lo que no os atrevíais a pensar. Siempre aprenderé yo cosas que vosotros no os atrevéis a saber. [...] Elías, tú tocarías en tus cuatro cuerdas si no fueses un cobarde. Es más fácil que tocar en dos. ¡Pero hay que querer! ¡Hay que decirle sí al violín! [...] ¡Hermanos, empeñémonos todos en que nuestros violines canten juntos y lo lograremos! ¡Todo es querer! (73-76)

La música representa para él tanto el objeto de su deseo como el símbolo de su esperanza. Al escucharse al final de su conversación con el resto de sus compañeros, en la que consiguió convencerlos, la música se tiñe del mismo significado simbólico esperanzador para el espectador:

DAVID.— ¡Donato, han dicho sí! Un sí pequeñito, avergonzado, pero lo han dicho. (*Le pone la mano en el hombro y DONATO la estrecha conmovido.*) ¡Lo conseguiremos!

(*Comienza a oírse el allegro del Concerto grosso, en sol menor, de Corelli. Oscuro lento. Cuando vuelve la luz las cortinas se han descorrido y vemos un aposento de la casa del señor VALINDIN. [...] El concierto*

sigue oyéndose unos instantes. Cuando cesa se abre la puerta del fondo y entra VALINDIN con aire satisfecho.) (77)

Ocorre, pues, que durante un tiempo indeterminado el espectador es dejado a oscuras: no ve nada del escenario y, sin embargo, oye música. De este modo se consigue el llamado efecto de inmersión: el espectador entra en el mundo de la ceguera, y aunque solamente sea durante un rato breve, comparte la condición de David, para quien la luz, en realidad, es la música. El hecho de que el silencio tenga que coincidir con la llegada de Valindin confirma el valor simbólico que le hemos asignado a la música, ya que cesa justo cuando entra en escena el que se va a oponer a los sueños de David. Tanto para los ciegos-personajes como para los videntes-espectadores, la música significa esperanza. Es luz, hasta en la oscuridad.

Tenemos, pues, en la acotación que acabamos de citar un efecto A (*anagnórisis* o de reconocimiento) o efecto de inmersión seguido de un efecto V (*Verfremdungseffekt*) o efecto distanciador, según adoptemos la terminología bueriana o la sastreana. El espectador se reconoce en David porque es, como todo hombre, según Buero (1994: 648), un «animal esperanzado»; en cambio, percibe a Valindin como un freno a los sueños de David, que asimila como metáforas de los suyos. Las palabras de David con su uso de un futuro esperanzador constituyen el acto de habla performativo que, en palabras de Fernández Cifuentes (1996: 233), «pone en marcha el reloj de la obra, la densa temporalidad que la define» (como ocurre en casi todas las tragedias: el tiempo trágico nace casi siempre de una palabra —una promesa, un juramento de venganza, etc.—, que tienen que, al haber sido pronunciadas, convertirse en hechos). En *El público*, por ejemplo, es sin duda el «que pase» del director al público lo que cumple esta función.

Estas palabras, sin embargo, tropiezan con varios obstáculos en el camino hacia su realización a través de la acción. En *El concierto de San Ovidio*, Valindin actúa como freno temporal, podríamos decir. Al oponerse al deseo de David, se opone a que el tiempo, definido como ese intervalo o esa distancia que hay entre la palabra y la acción, «pase». Asimismo, se opone a los deseos del espectador que había encontrado en David un lugar en donde proyectar los suyos. La obra arranca con una clara oposición entre la identificación con Da-

vid y la distanciaci3n de Valindin; oposici3n que se va deconstruyendo poco a poco hasta el punto de que, en la escena que vamos a analizar a continuaci3n, el espectador se ve sometido a un doble efecto de inmersi3n (lo que conlleva necesariamente tambi3n una distanciaci3n doble).

Se trata de la escena a oscuras en la barraca, escena por lo tanto mucho m3s oral que visual. Aunque haya sido precedida por el allegro de Corelli, su fondo sonoro lo constituye el silencio, lo que hace que se destaquen m3s las palabras, los sonidos y los ruidos a trav3s de los cuales nosotros, los espectadores, nos vamos enterando de la acci3n. Esta composici3n sonora culmina con los golpes secos de garrote a trav3s de los cuales intuimos el asesinato de Valindin por David. El crimen y las circunstancias en las que lo hemos presenciado nos obligan a una toma de conciencia de nuestra propia posici3n como espectador con respecto a la acci3n, ya que en esta escena no solo hemos participado de la realidad general de los ciegos –la oscuridad– sino tambi3n de la realidad particular de Valindin –la de un vidente al que se le niega el ver–. Hasta los esquemas emocionales en que la pieza pareci3 basarse en el principio se deconstruyen aqu3: en la oscuridad, quien infunde miedo es David y quienes lo sienten son Valindin y los espectadores. En la oscuridad, ya no podemos ver ni distinguir el objeto de nuestra compasi3n y de nuestro miedo. Sin embargo, no cabe duda de que en ese momento es cuando sentimos esas emociones con m3s intensidad. ¿Ser3 que nosotros mismos somos el sujeto y el objeto de esas emociones? Sea como fuere, lo cierto es que, al no tener ya un objeto, un recipiente claro y delimitado de nuestras emociones en el escenario, parece que nosotros mismos nos convertimos en el objeto de la acci3n, ya que ahora que no tenemos un objeto en donde proyectarlas, somos conscientes de que somos nosotros mismos quienes sentimos las emociones que la acci3n provoca.

A trav3s de esta escena, Buero intenta crear una total simultaneidad (v3ase el principio cu3ntico de inseparabilidad) entre el proceso de anagn3rasis del personaje y la catarsis del espectador. Como dice Dom3nech (2003: 131) a prop3sito de los efectos de inmersi3n:

Los *efectos de inmersi3n* no son solamente un recurso t3cnico. Cuando Buero apaga las luces del escenario y de la sala durante la representa-

ción de *En la ardiente oscuridad*, [...] lo hace para meternos en la conciencia de esos personajes, para que en su ceguera, sordera, locura o daltonismo reconozcamos nuestra propia ceguera, sordera, locura o daltonismo; es decir, para que, *inmersos* en esa conciencia, hagamos la experiencia de vivir un proceso trágico con ellos. Su anagnórisis –descubrimiento por su parte, de la verdad de quiénes son– nos llevará a nuestra catarsis: descubrimiento de la verdad de quiénes somos.

El paso de una percepción, principalmente visual, a otra que se basa más en el oído, no es un mero juego estético sino que supone que alcanzamos otro plano de la realidad, otro nivel del tiempo. Aquí no puedo dejar de repetir esta cita de Aristóteles (2002: 63): «Es menester, en efecto, que el argumento esté trabado de tal forma, que, aun sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos» (1453b, 1-4). Si hasta ahora el hecho de «ver» nos garantizaba cierto estatuto superior de sujeto con respecto a la acción y, sobre todo, con respecto a sus protagonistas ciegos, el encontrarnos sumergidos en un mundo constituido por elementos orales más o menos ordenados según se trate de música o de ruidos, nos revela otra realidad en donde la barrera entre escenario y sala no existe porque los sonidos la desconocen y la ignoran. La vista es el sentido cartesiano por excelencia en la medida en que introduce separaciones y fronteras entre objetos; corresponde a lo apolíneo. En cambio, el oído –lo dionisiaco– une: cuando la obra acaba, tanto el personaje-actor Haüy como el público escénico y dramático que somos escuchamos la música. La música establece una continuidad donde siempre habíamos visto o preferido ver una cierta discontinuidad. Representa la luz creada por el choque desmaterializador entre la partícula David y su antipartícula Valindin. Es sinónimo de esperanza, porque es «la única respuesta» y también, como vimos en otro contexto, porque –como la tragedia, pero de manera más abstracta y más concreta a la vez– se basa y existe debido a una contradicción interna (que puede ser dinámica, en el caso del contrapunto, o estática si se trata de la oposición sonido-silencio). La música, pues, afirma la existencia de ese espacio de integración de los contrarios que es el tiempo. Es más: le confiere dimensión ontológica y así hace que lo sintamos.

Así, con el uso arquetípico de la música que hace Buero en *El concierto*, el drama vuelve a encontrar su «Idea», según Nietzsche (1995: 171): «la música es la auténtica Idea del mundo; el drama es tan solo un reflejo de esa Idea, una aislada sombra de la misma». Desarrollando la analogía entre música y mito, se desprende de las palabras de Nietzsche que el drama es la sombra del mito, su reflejo espectral en un espectáculo. A su vez, el mito se reconstruye en la mente del espectador (en cuanto relato de imágenes), quien lleva a cabo una actividad estética a través de la cual se recrea a sí mismo.

En nuestro caso, podríamos decir que la Idea de la pieza está en su título, más precisamente en la palabra *concierto*, en la que Buero (1994: 659) ve una de

las cuestiones fundamentales en las que el género [la tragedia] tiene su justificación, y por las que se muestra el perenne conflicto entre libertad y necesidad, a saber: la tensión o el *concierto* entre hombre y Naturaleza, entre individuo y colectividad, entre ser humano y ser humano; la tensión del hombre consigo mismo para realizarse y el *concierto* una vez realizado; la tensión o el *concierto*, finalmente, del hombre con lo Absoluto.⁸⁶

Cuando resuena el adagio del concierto de Corelli al final de la obra, es probable que una parte de los espectadores sienta ese concierto con lo absoluto del que nos habla Buero. En palabras de Nietzsche (1995: 167), gracias a la música «recibe el espectador trágico cabalmente aquel seguro presentimiento de un placer supremo, al que conduce el camino que pasa por el ocaso y la negación, de tal modo que le parece oír que el abismo más íntimo de las cosas le habla perceptiblemente a él». El espectador siente ahora la intensidad de lo dionisiaco en su propio cuerpo; es materia atravesada por la luz. La obra ha hecho de él un *universal concreto* o un fotón (partícula que comparte propiedades con las ondas), según cómo se mire. De este modo se realiza la encarnación del espectáculo en el espectador y no su recepción metateatral entendida como ficción de ser espectador. De este modo también, a través de la evolución del personaje Haüy contemplamos el paso de la recepción a la acción y de la ficción

⁸⁶ Énfasis mío.

(dentro de la ficción) a la realidad (desde la ficción, pero con un componente histórico).

De hecho, podemos interpretar ahora la escena a oscuras de la barraca como una vuelta del drama a lo dionisiaco del que había surgido, mientras lo apolíneo se traslada al espectador quien, dentro del proceso estético que forma el final de la pieza, se va a ir constituyendo como individuo o como forma apolínea llena de energía dionisiaca; se va a ir justificando como fenómeno estético. Hasta esa escena, nuestra mirada se había dejado engañar por lo apolíneo que, según Nietzsche (1995: 167),

nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos nos encadena nuestro movimiento de compasión [...] Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su aniquilación orgiástica.

Pero el ritmo de los acontecimientos dramáticos se acelera irremediablemente después de que David haya matado a Valindin. La aceleración temporal corre pareja con –y se comunica al espectador mediante– el uso cada vez más caótico del espacio dramático, como analiza Iglesias Feijóo (1982: 297):

Los tres actos tienen una disposición muy similar, pues comienzan siempre utilizando para la acción el primer término [...], y pasan luego a desarrollar las escenas en el segundo término, del que ya no se saldrá en los dos primeros actos, salvo para el breve pregón de Valindin en el segundo. El tercero, en cambio, tiene una estructura más compleja, pues implica la siguiente disposición: sala del hospicio (primer término), casa de Valindin (segundo término), calle (primero), interior de la casa (segundo), plaza de Luis XV (primero), interior de la casa (segundo), plaza de Luis XV (primero), interior de la barraca (segundo), lugar indeterminado de la casa de Valindin (segundo término), salita de la misma (segundo) y de nuevo la calle (primero), tras de lo cual la obra se cierra con el monólogo de Haüy, treinta años después de la acción, dicho desde el primer término, pero, en realidad, desde un lugar intemporal.

La intercalación de escenas (por ejemplo, la de las íntimas confesiones de David y Adriana con la de Donato aterrorizado en manos de la

policía) desvía la mirada del espectador de los personajes mismos, de los corpúsculos, hacia las relaciones interactivas (las ondas y sus interferencias) que mantienen entre sí aun estando en lugares distintos. A través de la casi superposición de escenas intuimos la existencia de un vínculo o una onda que los une más allá del espacio. Este vínculo es el tiempo: a estas alturas de la pieza, queda claro que las trayectorias vitales David, Donato y Adriana, coinciden en que tienen un pasado irrecuperable, un presente doloroso y un futuro trágicamente determinado. Todas estas múltiples temporalidades conviven en la temporalidad única del espectador. Acelerando el ritmo dramático, hasta casi llegar a una superposición de acontecimientos en el escenario mediante la alternancia caótica en el tercer acto de escenas en primer y en segundo término, Buero permite que se produzca esa superposición en nuestra conciencia gracias al ejercicio contemporáneo de los acontecimientos en la memoria. Nosotros, espectadores privilegiados de la tragedia, presenciamos y sentimos ahora el Tiempo, personaje último de la tragedia y de nuestra existencia, nacido del proceso descrito tanto por la física de partículas como por Nietzsche (1995: 138), quien describe de la siguiente manera lo que se produce cuando el arte dionisiaco se apodera de la acción:

También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual –y, sin embargo, no [nos] debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parecennos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo [...].

Al mismo tiempo que el drama coincide con su Idea, la tragedia vuelve a su origen, que es el coro. Según Nietzsche (1995: 73 y 82), la tradición griega

Nos dice resueltamente *que la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro [...] el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro [...] en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro.

Para Buero Vallejo (1994: 653-655) el

coro griego es un personaje dramático, con su función prevista en el texto de la obra [...] En las tragedias contemporáneas, el coro se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista. La forma ha variado, pero la función subsiste. Lo mismo cabe decir de la música.

Aquí la función coral –tal como la concibe Buero– la desempeña el personaje Valentín Haüy, que significa metonímicamente al público, interviene en un determinado momento de la acción y posteriormente la comenta desde una perspectiva futura con respecto a los hechos, aunque pasada e histórica con respecto al público.

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO Y LA VISIÓN DEL PÚBLICO

El concierto de San Ovidio contiene una escena que podría ser calificada de teatro dentro del teatro aunque en realidad se trata de un concierto. La introduce el pregón que Valindin recita desde el primer término y la acotación precisa que tiene que dirigirse al público dramático actualizándolo de este modo. Entretanto, Valindin acoge al público «ficticio» o representado, que se irá sentando detrás de la cortina del segundo término. Esta, una vez descorrida, pone al público escénico frente a una especie de *alter ego* representado que, a la vez que remite metonímicamente (hay *metonimia* en el sentido de 'usar el signo para hablar de la cosa significada') al público escénico-dramático, también constituye un obstáculo a la interacción sala-escenario. La perspectiva que resulta de esta disposición pone de relieve el perspectivismo del público escénico en el teatro, que contempla la acción dramática desde un lugar que podríamos llamar *término cero*: lugar que se sitúa en una cierta continuidad espacial

con respecto al escenario, pero que está separado de este por una convención necesaria. Es otra de las facetas de la ambigüedad fundamental entre distanciamiento e identificación que constituye la doble perspectiva en la que se funda el teatro. Hay, sin embargo, algo que diferencia el público de la feria de San Ovidio del de la plaza de Altdorf que veremos en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* o del público aludido en *El público*: la presencia en su seno de un individuo que destaca del conjunto de los demás espectadores, y eso no por su apariencia de joven burgués, sino por su acción.

Al marcharse indignado, Valentín Haüy pronuncia unas palabras que además de contener un valor referencial directo con respecto a lo que acaba de presenciar, también conllevan importantes resonancias metateatrales:

VALENTÍN HAÜY.— (*Eleva la voz y se dirige a la tribuna.*) ¿Preguntabais qué he dicho? ¡He dicho que si vierais, el público sería otro espectáculo para vosotros! ¡No lo olvidéis! (142)

El público como lugar del espectáculo. ¿Cómo se significa al espectador? A través de una parábola cuya finalidad es ser metáfora, como explica Ricoeur (1974: 85) cuando describe la referencia metafórica del lenguaje poético:

lo propio del lenguaje poético es, en general, abolir la referencia del lenguaje ordinario, descriptivo en primer grado, didáctico y prosaico, y, en virtud de esta epoché de la realidad natural, abrir una nueva dimensión de realidad que queda significada por la fábula. En la parábola, la ficción es la que ejerce la epoché por la cual se anula la referencia que llamamos descriptiva en favor de la referencia metafórica...

Aquí no podemos prescindir de recordar que la obra se subtitula «parábola» y que por lo tanto tiene asumida una finalidad metafórica. Valentín Haüy es la materialización del significado metafórico de la obra; y la música: lo que se comunica sin verse.

Valentín Haüy interrumpe el concierto de los ciegos y rompe de ese modo el pacto teatral (aunque se trate de un concierto, la analogía sigue siendo válida) porque no aguanta semejante humillación ni, sobre todo, la actitud del público. Es interesante el hecho de que lo que Haüy rechaza como «espectáculo» no es solamente lo que ocurre

en el escenario, sino que incluye las reacciones del público del que por lo tanto debe distanciarse. Lo que dice, cuando vuelve a aparecer en el escenario después de una elipsis temporal de al menos 30 años, explica su actitud:

VALENTÍN HAÜY.— (*Lee.*) «Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los Quince Veintes, y repetido cada día durante cerca de dos meses, provocaba las risotadas de aquellos que, sin duda, nunca han sentido las dulces emociones de la sensibilidad. [...] (*Levanta la vista.*) A veces pienso que nadie reconocería hoy en mí a aquel mozo exaltado de entonces, porque los años y las gentes me han fatigado. Pero todo partió de allí. Ante el insulto inferido a aquellos desdichados, comprendí que mi vida tenía un sentido. Yo era un desconocido sin relieve: Valentín Haüy, intérprete de lenguas y amante de la música. Nadie. Pero el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere. Sucedió en la plaza de la Concordia; allí se han purgado muchas otras torpezas. (195-196)

El uso de la palabra «purga» nos remite a una de las nociones centrales de nuestro trabajo, ya que es la traducción literal más comúnmente aceptada para ‘catarsis’. La elección de tal palabra no puede considerarse casual, teniendo en cuenta los escritos de Buero sobre la catarsis. ¿En qué consiste pues la purga de muchas torpezas a la que se refiere Valentín Haüy (y a través de su voz el propio autor)?

Se trata, en mi opinión, de una catarsis a nivel tanto individual (para el propio Valentín) como colectivo (para la sociedad en general y los ciegos en particular). Con respecto al individuo, el espectador Valentín toma conciencia de que el espectáculo que presencia es un «ultraje a la humanidad». En palabras de Iglesias Feijóo (1982: 316):

Esta escena del concierto tiene especial interés por lo que supone de utilización de lo grotesco [...] que lo relaciona con el esperpento valleinclanesco. Esta conexión es muy clara y se acentúa por la animalización de las personas, constante en la obra. [...] En la escena del concierto, las acotaciones destacan que Latouche tiene cara «de zorro» y Du-bois «de dogo» [...] y los ciegos, con las gafas, parecen «pajarracos nocturnos» [...]. Como resumen, un espectador burgués dirá, «descompuesto de reír»: «¡Son como animalillos!» [...]. Todo ello acentúa la deshumanización de esta escena y la de sus protagonistas: los ciegos, deshumanizados a la fuerza, y el público.

Pero es justamente el asistir a tal degradación –tanto en el espectáculo esperpéntico de los ciegos tocando la *Canción de la pastora Corina* como en el que ofrece el público burgués escenificado– lo que le revela el sentido que puede adquirir su vida como ser humano.

La contemplación de lo esperpéntico incita a Haüy a actuar, mientras que en *Luces* vimos que aun el enfrentamiento con la realidad humana más desgarradora no incita a los protagonistas a que reaccionen. Desde el punto de vista de un análisis retórico, los esperpentos de Valle pertenecen al género demostrativo, ya que el juicio que expresan sobre la realidad se presenta como algo resuelto (*certum*) que no se puede cambiar; en cambio, las comedias irrepresentables de Lorca se situarían entre el género demostrativo y el judicial, ya que la dialéctica interna de la obra implica una acusación externa dirigida a los espectadores reales; finalmente, las tragedias de Buero Vallejo y Sastre cabrían dentro del género judicial que es el de las grandes tragedias según Staiger (1966: 184-185):

Tanto en el drama como en el tribunal la vida no está representada, sino juzgada. Por eso mismo el drama tiende desde dentro a revestir la forma de un tribunal, tal como lo vemos atestiguado en innumerables obras teatrales de todos los tiempos. La *Orestíada* de Esquilo alcanza su punto culminante en la escena avasalladora del areópago ateniense [...]. En *Edipo Rey* ha descubierto Sófocles la posibilidad más importante de la poesía dramática: el héroe aparece como juez culpable [...]. También en *Antígona* tiene lugar un juicio, primero uno humano [...], luego otro divino [...]. En la tragedia del Barroco es frecuente que aparezca el príncipe para dirimir la disputa.

En *El concierto de San Ovidio*, Valentín Haüy aparece como el abogado defensor de la causa de los ciegos. En *La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre, el drama reviste explícitamente la forma de un tribunal cuando nos muestra el proceso a Miguel Servet dirigido por Calvino. En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, será el propio protagonista quien hará de «juez culpable» autocondenándose y enseñándonos su conciencia en pleno autoproceso o juicio. Finalmente, en *El tragaluz* de Buero, seremos invitados como espectadores a participar en un experimento. En todas estas cuatro obras, los autores tratan de involucrarnos en los hechos contemplados no como jurado o juez de los personajes, sino con la intención de que al reconocernos en los

acontecimientos contemplados nos convirtamos nosotros mismos en jueces culpables. Es decir, que hagamos nuestro propio examen de conciencia.

ALFONSO SASTRE Y LA TRAGEDIA COMPLEJA

En *Asalto nocturno* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, encontramos en forma embrionaria lo que será la poética de la «tragedia compleja», que caracteriza los dramas de madurez de Alfonso Sastre como *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica* y *Crónicas romanas*. Se trata, según Ruggeri Marchetti (1990: 36-37), de la respuesta del autor a la imposibilidad de la tragedia:

Sastre define estas obras como «Tragedias Complejas», la estructura dramática que considera más válida para llegar a la degradada sociedad de hoy, incapaz de comprender la tragedia propiamente dicha. [...] La representación debe turbar y trastornar al espectador y su emoción debe ser más compleja que la catarsis aristotélica y que el extrañamiento brechtiano: en él debe tener lugar una conexión entre distanciamiento e identificación, efecto que Sastre define como «estética del boomerang». Un boomerang lanzado por el dramaturgo y seguido por el público, que sólo en el momento del impacto se identifica con el mito y se siente implicado y acusado.

Desde el escenario, Sastre intenta hacerle un proceso al espectador. Puede hacerse un paralelo casi físico entre la intención parabólica de Buero Vallejo en *El concierto* y la trayectoria del boomerang (que es también geoméricamente hablando una parábola) como estrategias de realización del drama, es decir, de involucración del público. Sastre parte del presupuesto de la degradación de la sociedad para construir un teatro utópicamente brechtiano y aristotélico («una *negación* dialéctica de la *negación* brechtiana de la tragedia»), sin dejar de lado el componente español más comprometido con la representación trágica de la degradación: el esperpento. Por consiguiente, en la tragedia compleja, lo metateatral, lo esperpéntico y lo trágico coexisten, apuntando a significaciones divergentes y creando una heterofonía de efectos de género.

En la poética de la «tragedia compleja», dos ingredientes aparentemente opuestos como historia y mito funcionan conjuntamente para ir recreando el presente desde la perspectiva del pasado: en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, el mito se presenta como historia y se hace presente a través de los anacronismos; en *La sangre y la ceniza*, la historia de Miguel Servet queda sometida a un proceso de desmitificación y esperpentización.

La sangre y la ceniza es una deliberada ruptura con la tradición del teatro histórico convencional español, que se limitaba a la interpretación de un determinado período a la luz de una fábula dramática fiel a la crónica. Aquí, en cambio, el autor se preocupa sobre todo por proteger al espectador de cualquier interpretación meramente histórica. [...] Sastre se esfuerza por advertir de que no se trata de una simple mirada, incluso crítica, al pasado sino de una reflexión sobre el presente [...].

Se desprende de este comentario de Ruggeri Marchetti (1990: 60) que el efecto buscado por Sastre en esta obra es predominantemente metateatral, ya que debería desembocar en una reflexión sobre el presente. Vamos a comprobar en nuestro análisis cómo de hecho el autor salpica la trama trágica de numerosos efectos distanciadores y/o metateatrales, por ejemplo interrumpiéndola mediante saltos en el tiempo o explicitando el hecho de que se trata de una representación teatral aun en los momentos que deberían ser más trágicos. Sin embargo, el mismo Sastre (1990b: 138-139) reivindica el carácter auténticamente trágico de la obra:

Pienso en lo que podríamos llamar, frente a la tragedia pura o «simple», una forma neo-trágica que podría definirse como una «tragedia compleja». [...] Para ello, sobre un material tradicionalmente trágico y «serio» (un proceso «histórico» que termina en la hoguera), trato hoy de constituir lo que llamo irónicamente una tragicomedia, y creo que es, en verdad, una tragedia verdadera. El elemento esperpéntico no queda, en esta obra, incrustado o incorporado sino «disuelto» en ella –con una intención distanciadora, desmixtificadora [sic]–. El resultado, ¿no será como digo, una tragedia verdadera? La respuesta han de darla los «verificantes», los públicos.

La poética de la «tragedia compleja» pone en juego un complejísimo conjunto de efectos de género (trágicos, cómicos, metateatrales, brechtianos), aunque utópicamente, según su autor, debería ser recibida como tragedia verdadera.

Al tratarse de una obra cuyos acontecimientos son claramente históricos, la identificación ya no puede ser con el mito, sino con el *mythos*, es decir con la trabazón de los hechos y su reflejo emocional en el cuerpo del espectador. Si es que este ha hecho suyo el proceso histórico que ha presenciado transformándolo en un proceso de conciencia personal, subjetiva y presente, pues habrá hecho de la obra un mito personal, es decir, lo que llamamos una metáfora vivida.

MITO, METATEATRO Y TRAGEDIA EN *LA SANGRE Y LA CENIZA* (1965)

Para evitar una interpretación historicista, la obra alude en numerosas ocasiones y de distintas maneras a su estatuto de pieza teatral. Lo hace por primera vez mediante el recurso a la función metadramática del diálogo en el primer cuadro, cuando Frellon comenta metateatralmente la conversación que está teniendo con Miguel:

FRELLON. (*Bebe.*) Qué escena tan extraña, amigo, y qué diálogo el nuestro, que no parece de un autor moderno, y cómo nos hablamos tan amistosamente, con enfados y risas, así como si ya nos conociéramos de toda nuestra vida.⁸⁷

Frellon expresa su conciencia de ser personaje de una obra provocando asimismo un efecto de distanciamiento en el espectador. El uso de la función metadramática del diálogo y el hacerse explícita la conciencia metateatral interrogan al espectador sobre su estatuto de receptor, ya que se encuentra frente a un sujeto de la enunciación ambiguo: personaje-actor y/o personaje autoconsciente. Hay que preguntarse aquí si la metaficción significa una vuelta a la mera realidad significativa (la del actor) o si pone en tensión dinámica la realidad-dentro-de-la-ficción y la ficción-dentro-de-la-ficción (el personaje que se imagina y se refiere a sí mismo como actor). Y la

⁸⁷ Sastre (1990b: 154).

cuestión fundamental subyacente es si lo metateatral, en definitiva, puede sustituir o, por lo menos, proponer algo equivalente a lo metafórico, si puede recrearlo en el hueco que abre dentro de la ficción y cómo dicha recreación afecta al espectador. En otras palabras, cabe preguntarse si lo metateatral no solo tiene sentido como fenómeno semiótico, sino también hasta qué punto tiene una referencia real: ¿hasta qué punto puede convertirse en un proceso hermenéutico para el espectador?⁸⁸

De hecho, la obra muestra una constante preocupación por el eje pragmático de la comunicación teatral y por el papel del espectador a lo largo de su desarrollo, al que se le irá asignando varios papeles en el curso de la representación de la historia de Miguel Servet. Los términos de *público escénico* y *público dramático* acuñados por García Barrientos nos resultan sumamente útiles aquí, en el contexto de una obra que trata repetidamente de actualizar al público en una o ambas modalidades.

Un primer ejemplo de dramatización del público se sitúa en el Cuadro III, cuando el personaje Miguel se dirige y, por lo tanto, actualiza al público dramático como discípulos suyos que asisten a una disección con el fin de enseñarles el trayecto de la circulación de la sangre en el cuerpo humano:

(Se ilumina confusamente algo que puede ser –y lo es– una horca. Algunas figuras encapuchadas están descolgando un cuerpo mutilado y con los ojos vacíos: lleva una máscara de horror, que se hace muy visible por la atención de la luz sobre ella.

Oscuro. Percusión.

Cesa la música concreta al hacerse la luz –una luz tenebrosa, vacilante– sobre una plataforma en la que, desnudo, yace el cadáver. MIGUEL hace cortes en su tórax ante DANIEL, otros discípulos y el público de la sala, y les explica:) (162)

Después, se actualiza nuevamente el público dramático como asistente al bautizo anabaptista de Miguel y como oyentes de la defensa de los anabaptistas por el mismo Juan el Anabaptista (167). Algunos

⁸⁸ Para la distinción entre *sentido* y *referencia*, *semiótica* y *hermenéutica*, véase Ricoeur (1975: 273-321).

apartes al estilo del viejo teatro informan al público de la tendencia trágica que van a tomar los acontecimientos:

BENITO. (*Aparte.*) Barrunto la tragedia. (*Sale.*) (203)

Además, la tragedia es predecible en cuanto acontecimiento histórico. En el teatro histórico, el pasado –lo ya cumplido– sustituye al destino –por cumplir– del teatro de índole mítica. En realidad, se le está comunicando al público que ya sabe cómo acaban los hechos: de este modo, la obra lo va procesando como conciencia, es decir, implicándolo y acusándolo al mismo tiempo.

Pero la cosa no acaba ahí, sino que de acuerdo con la intención implicadora y acusadora del autor, al público se le asigna otros papeles que lo van a ir convirtiendo de testigo silencioso en cómplice callado de la tragedia. A este efecto se dramatiza como público del Tribunal del Santo Oficio por El Ujier:

EL UJIER. (*Al público.*) ¡Silencio, o desalojo la Sala! ¡Silencio! (211)

A continuación, al público se le significa espacialmente Ginebra como la «boca de lobo» y el lugar de la tragedia que ya se va acercando irremediabilmente:

MIGUEL. ¡Pobre y tranquila gente que habrá llorado mucho por mí, horas y horas, y a lo mejor me creen ya muerto, adelantándose un poco en eso, a la verdad, pues no es mucho, creo yo, lo que me falta para tan triste suceso; y tan irremediable que ya lo veo ahí, y no encuentro el modo de evitarlo! [...] Te quería decir, ni más ni menos, que ya llegamos al fin de la jornada común, pues Ginebra aparece ya ahí a simple vista –es aquello que no se ve por esa parte, sin luces y más oscuro que la misma noche, como boca de lobo–, (*señalando hacia el público.*) (222-223)

Siguiendo una interpretación metafórica, el público aparece aquí como un agujero negro, es decir, una zona donde se condensa la materia ficticia hasta tal punto que no puede salir luz de ella, pero que quizás también constituya una puerta de acceso a otro universo. Es, desde luego, el lugar de transición entre realidad y ficción.

El Agente, en otro aparte seguido de un breve discurso informativo y didáctico, hace cómplice al público de la tragedia que se acerca y del modo en que se va a evitar el encarcelamiento de Calvino:

AGENTE. No, nada. Nada. (*Aparte, al público.*) ¡Pero va a pasar pronto!, pues sabemos, por una confidencia, que se trata del diabólico Servet, español, enemigo mortal de nuestro Padre Calvino, y todo está preparado para proceder a su detención y procesamiento, como mandan los cánones. (234)

El autor juega con la paradoja de representar teatralmente un argumento que se desarrolla en una época en la que las representaciones teatrales estaban prohibidas:

ROSA. ¿Me comprende? por lo demás, se evitan ocasiones, y por ello se prohibieron, entre otras cosas, los juegos, los peinados altos de las señoras (tan provocativas) y, ¡claro!, las representaciones teatrales. ¿Así que me comprende? (230)

El recurso participa de la estrategia de la denegación y causa un malentendido (recuérdese el «Aquí no estamos en el teatro» del Autor en *El sueño de la vida*) que se convierte en efecto distanciador.

La dramatización del público llega a su paroxismo en el cuadro III de la segunda parte con una acotación que implica la identificación de los espectadores con los fieles que escuchan el sermón de Calvino en la catedral San Pedro de Ginebra:

(*Se enciende una luz en un palco de entresuelo, decorado como púlpito y rematado con una cruz. JUAN CALVINO comienza su sermón a los fieles: los espectadores de la sala del teatro. En el escenario, telón corto que representa el austero altar de la Iglesia.*) (237)

Después, en el cuadro V, las voces de un público ficticio resuenan a través de un altavoz en la sala en la que está teniendo lugar el juicio de Miguel:

ALTAVOZ. ¡Eso es política! ¡Subversión! ¡Está conjurado con los enemigos de nuestro pueblo! ¡Es un agitador extranjero! ¡Viva Calvino! ¡Orden!

MIGUEL. Entre los que gritan contra mí, hay algunos que callan. A ustedes, silenciosos, me dirijo. (246-247)

Con esta réplica, Miguel se refiere al público dramático, tratando de actualizarlo citando, como antes lo había hecho con una característica convencional de su ubicación (la oscuridad), uno de los rasgos que definen su actitud durante la representación: el silencio. De hecho, Calvino lo acusa de querer «convertir ese estrado en una turbia plataforma de agitación» (250).

El proceso de actualización se intensifica al final del cuadro con la intención explícita de actualizar al público escénico a través de unas leyendas proyectadas en una pantalla. Las dos primeras son citas de Lutero y Melanchton que se refieren al sistema astronómico copernicano juzgándolo absurdo. Son efectos de extrañamiento que deben incitar al público a la reflexión distanciada (desde un tiempo en el que las teorías de Copérnico ya han sido comprobadas científicamente), mientras Calvino y los magistrados se proponen suspender la sesión unos minutos para reflexionar sobre lo dicho y preparar lo por decir. La actualización del público escénico se pretende realizar dramatizando la pausa, de duración puramente escénica, dándole un sentido diegético a través de la tercera inscripción en la pantalla:

«No les da tiempo a fumar un cigarrillo. 4 minutos de descanso. Se ruega permanezcan en sus asientos».

(Breve descanso.) (252)

La intención de actualización del público escénico se confirma en el Cuadro I de la tercera parte, cuando el actor que interpreta a Miguel se dirige al público:

(Se apaga la pantalla y MIGUEL va a primerísimo término sin su cojera habitual. Ahora es el actor que interpreta a MIGUEL quien va a tomar la palabra.)

MIGUEL. *(Dice al público:)* La siguiente carta fue escrita por Miguel Servet al pequeño Consejo de Ginebra con fecha 10 de octubre de 1553. (269)

No se trata de una vuelta a la realidad desde la ficción, sino que se pega un salto a la metaficción; no se vuelve aquí al actor, sino que se crea a otro personaje dentro del personaje: un personaje-actor. De este modo se hace patente la intención de producir la operación cognoscitiva *metateatro* en la mente del espectador haciendo que perciba su condición como una ficción o un papel.

La metateatralidad, que hasta ahora ha funcionado como estrategia subrepticia y solo se ha manifestado de manera esporádica, se hace explícita en el Cuadro IV, el de la ejecución pública de Miguel. Según las acotaciones, acuden curiosos con máscaras de terror o de risa a ver el «auto»: «*Silencio, situación a gusto del Director, sobre la idea de que se va a asistir a una representación teatral*» (288). La representación de un hecho histórico dramático debe mostrar un carácter explícitamente teatral. Prenden fuego a Miguel y el público ficticio se espanta: «*La gente –toda ahora con máscaras de terror– retrocede espantada*». Se representa a través de unos personajes-espectadores una de las emociones necesarias a la catarsis: el terror. Sin embargo, no hay rastro de compasión en el escenario.

El cuadro acaba con otro efecto que deconstruye la ficción y que marca una vuelta al espacio-tiempo escénico desde el universo diegético:

(Voz por los altavoces.)

VOZ. ¡Corten! ¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de escena! Vamos al epílogo. (291)

Esta voz es la plasmación semiótica de la idea de que una conciencia metateatral global dirige la puesta en escena de la ejecución. Y la impresión se confirma cuando en el epílogo, un personaje, Sebastián, confiesa su ficcionalidad, asentando al mismo tiempo su historicidad:

(Telón corto, negro. SEBASTIÁN se dirige al público.)

SEBASTIÁN. ¿Me recuerdan? Soy Sebastián de Castellión. El autor imaginó una escena mía con Servet en la primera parte. No, nunca sucedió; no es cierta... Yo no lo conocí; pero participé modestamente en esta historia después de muerto el español. [...] Sólo en el siglo XVIII logró desenterrarse de los archivos esta ejemplar historia, que hoy se ha esce-

nificado aquí, con no pocas licencias, para ustedes. Y llegamos al fin; –que en el teatro es, además de final, principio de otro asunto. (292-293)

El final del teatro debería ser el principio de otro asunto: así es cómo habría que entender lo metateatral en esta obra, volviendo a la etimología del prefijo *meta-* en su doble sentido de ‘después’ y ‘a través de’. Pasando a través de la conciencia del espectador, el sentido de la obra debería encontrar una referencia en la realidad, aun una vez acabada la representación. Parafraseando la intención de Sastre con los términos de T.S. Eliot, podemos reformularla así: «sigue siendo la música aun cuando ha dejado de oírse»; o bien, «prepárate a escuchar la misma música en la realidad».

El trasvase de la ficción a la realidad se produce a través de un personaje-interfaz: Sebastián, como Haüy en *El concierto de San Ovidio*, acumula las funciones de personaje ficticio, histórico y portavoz del autor:

Dejemos las cosas en su sitio
No como estaban. Este es oficio del Teatro, dice el
 Autor de la Comedia.

(Se levanta el telón corto. La escena está desnuda y sólo hay el pedestal del prólogo que ha sido también la plataforma de la ejecución.)

Queda ahora, sin más, el pedestal desnudo
 Y levantado aquí, en nosotros,
 El recuerdo de un hombre que fue de sangre y hueso
 Y reducido a su ceniza.
 Se trata, camaradas, de construir un nuevo mundo
 - y sobran las estatuas;
 donde no corra la sangre ni hayamos de recoger tanta ceniza.
 - ¡pero sobran, decimos, las estatuas!-
 De lo que fueron hombres enteros, verdaderos
 - ¿para qué tanta estatua?;-
 Donde se estudie y trabaje
 - ¡rompamos las estatuas!-
 Y viva el hombre
 Y viva el socialismo.
 La representación ha terminado. Buenas noches. (294)

A través del parlamento de Sebastián, se trasluce la interpretación ideológica del conocimiento dionisiaco que subyace en esta tragedia compleja sastreana. El cuerpo de Miguel Servet hasta ahora ha funcionado como objeto para la conciencia del espectador. Sin embargo, el autor proyecta en seguida sobre su aniquilación la imagen racional y apolínea del hombre socialista. En otras palabras, Sastre proyecta una máscara sobre el cuerpo muerto de Servet e incurre inconscientemente en lo que critica: la reducción de la persona a un cuerpo que el poder cubre con una máscara; vale decir, un cuerpo sin conciencia. Es más, se advierte asimismo su intención de que el espectador vea la obra y, a través de ella, la realidad a través de la misma máscara.

La peculiar relación entre cuerpo y máscara que la obra propone, basada en una visión de raíz esperpéntica que reduce la persona humana a la interacción entre ambos aspectos, se trasluce en varios momentos del desarrollo, por ejemplo cuando Miguel investiga los cuerpos de unos pestíferos:

(... Estamos en una especie de gran sótano en el que yacen amontonados, contorsionados, los cuerpos dolientes, envueltos en harapos, de los enfermos de la peste.

MIGUEL está explorando minuciosamente uno de los cuerpos. Lleva una mascarilla fantástica, como también su acompañante, un viejo tembloroso que le informa:) [...]

(El enfermo gime; está llorando. MIGUEL lo incorpora y vemos su rostro (una máscara) hinchado y monstruoso.) (186-188)

En esta obra, la máscara no constituye un instrumento para producir significado, sino que concilia efectos de sentido esperpéntico y metateatral: sirve para representar una realidad horrible y monstruosa, degradada, pero para representarla en cuanto realidad teatral, es decir, ficción. Al mismo tiempo, el cuerpo en esta obra aparece como un objeto científico, algo que se observa, analiza y disecciona, pero cuyo sufrimiento no está expuesto con la finalidad de suscitar compasión, sino metateatralizado de modo que solo se puede contemplar con una mueca esperpéntica.

¿Puede, por lo tanto, la historia de Miguel Servet hacerse *mito* en el espectador? No se trata, desde luego, de un teatro con la finalidad de mostrar el acto mítico de construcción del cuerpo, sino de un teatro que trata de integrar en el argumento algunos postulados del tea-

tro de la crueldad. Sin embargo, el objeto de la crueldad no es el cuerpo del espectador, sino el de Miguel, que «fue de sangre y hueso», pero queda ahora reducido a ceniza. La aniquilación del cuerpo-objeto es indudablemente un fenómeno que asociamos a lo trágico; sin embargo, para asimilarlo a la tragedia propiamente dicha, la desaparición del cuerpo contemplado debería suceder conjuntamente con la catarsis y la visión de trascenderse en encarnación. Al no encontrarse todos los elementos para que ello ocurra, la obra anhela hallara su salvación en una hipotética prolongación en la conciencia y en la memoria del espectador. La obra nos plantea una vez más el problema de la coexistencia de la catarsis con los efectos metateatrales. Vamos a ver cómo Sastre enfoca el asunto en una obra anterior, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, que contiene en germen los postulados teóricos de la futura tragedia compleja y es uno de los casos más interesantes, por su radicalidad, de reescritura de un mito.

METATEATRO Y CATARSIS EN *GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES* (1955)

En una nota introductoria a la obra, Sastre (1990a: 4) explica cómo —partiendo de la fábula histórica y siguiendo «la otra lógica, según la cual el ‘héroe’ no tiene un pulso de acero y mata a su hijo»— se había planteado escribir una verdadera tragedia de Guillermo Tell. Merecería la obra tal definición porque «en la muerte del hijo residiría la catástrofe y la fuente de la catarsis que el drama podría promover en los espectadores». Vamos a detenernos en la escena de la muerte del hijo para averiguar cuáles son los mecanismos dramáticos que en ella posibilitan, según Sastre, la «promoción» de la catarsis en los espectadores.

Se trata de una escena que cobra un carácter claramente metateatral desde el momento en que Gessler la introduce con las siguientes palabras:

Gobernador.— (*Divertido.*) Aceptado. Señores, siéntense por ahí. Vamos a asistir a una conmovedora escena. Cojan sitio. Pónganse cómodos. Teatro gratis para todos. «La tragedia de Guillermo Tell». Pasen, pasen, señores. (*La gente se acomoda en semicírculo alrededor de Tell y Walty.*

Una pausa. Expectación.) Vamos a empezar. (*Tell y su hijo no se mueven.*) ¡Adelante! ¡Arriba el telón! ¡Enciendan las candilejas! ¡Acción!⁸⁹

Algo que el mismo Tell reconoce explícitamente al utilizar desde entonces el mismo campo semántico propio del teatro que Gessler había utilizado en la réplica anterior:

Tell.— Ya lo ves, Walty. Es como un teatro. Hay muchos ojos indiferentes puestos en nosotros.

Walty.— Sí, padre.

Tell.— (*Señala hacia el público.*) Nos mira mucha gente. (78)

La acotación denota un movimiento expansivo del espacio en que ocurre la acción dramática; espacio que ahora ha rebasado los límites del escenario para incluir al público. De hecho, el diálogo que sigue entre Tell y su hijo le está claramente dirigido:

Tell.— Están haciendo la digestión de una buena cena. No les importa lo que nos ocurra.

Walty.— Así es, padre.

Tell.— O han bebido unos vasos de vino en la taberna y están un poco alegres. Nos miran a través de un ligero velo de alcohol.

Walty.— Casi no pueden vernos, padre.

Tell.— ¿Te das cuenta? Somos tan sólo un espectáculo, hijo mío. Un espectáculo en el que a ellos les toca aplaudir o silbar. (78)

Aparte del hecho de que se trate de una escena genial de toma de conciencia del personaje-actor, tenemos que destacar que se crea aquí una relación triangular entre ambos protagonistas y el público en todas sus dimensiones, desde lo escénico virtual (al que solo le «toca aplaudir o silbar») hasta lo dramático actualizado (a través del público representado en el escenario). La escena es una muestra de autoconciencia, a la vez que revela la esencia del teatro, ya que, según García Barrientos (1991: 107), aunque

el público es siempre el destinatario último de la comunicación teatral, parece claro que no siempre, ni en la mayoría de los casos si atendemos

⁸⁹ Sastre (1990a: 77-78).

a nuestra tradición, resulta interpelado por, o aparece como interlocutor de, los actores-personajes. Son éstos los que entre sí se interpelan, los que se constituyen en interlocutores; pero ante la mirada atenta del público y, en definitiva, *para* ella.

Pero aunque se incluye al espectador en el espacio dramático, se le niega cualquier participación en la acción que pueda interferir con el paso del tiempo de la obra y, por lo tanto, con el determinismo trágico. En boca de Tell:

Tell.— A nosotros nos toca ser heridos....o muertos.

Walty.— No estés triste, padre. Yo no estoy triste.

Tell.— Yo tampoco. Sólo me duele que nadie acuda a socorrernos.

Walty.— ¿Estamos solos, padre?

Tell.— No hay nadie que pueda ayudarnos en el mundo.

Walty.— ¿Nadie? (*Un silencio.*) Así que hay que estar tranquilos. No hay esperanza. Aunque gritáramos hasta rompernos la garganta, no vendría nadie. Así que, ¿para qué gritar? Da mucha tranquilidad no tener esperanza. (78-79)

Comprobamos ya la importancia de la esperanza en la concepción saastreana y bueriana de la tragedia y, por extensión, de la existencia. Recordemos que, para ellos, la esperanza trasciende las oposiciones binarias duda-fe y optimismo-pesimismo. Aquí se desprende de las palabras de Walty que la debería representar el público, si este asumiera un papel que se opondría a su estatuto de observador transcendente, es decir, si interviniera en la acción transformándose en actor-personaje. Sin embargo, la acción transcurre como si esto no fuera posible, dada la apatía de la gente de Altdorf (el público representado) que, a la vez que representa metonímicamente al público de las butacas, constituye también una barrera entre este y la acción. En este sentido, se recoge una de las funciones del coro de la tragedia: «el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante», según Nietzsche (1995: 81). Esta barrera es justamente lo que permite que la tensión entre distanciamiento e identificación crezca aún más, ya que impide que se resuelva en una participación del público escénico. Impide que el público mate la representación y abra el pez luna con un cuchillo, como ocurre en *El público*. ¿Por qué? El mismo Sastre (1998: 90-91) nos contesta:

lo que Aristóteles llamaba «anagnórisis», y lo consideraba como un elemento importante de los mitos trágicos, se da como elemento de la situación que consiste en que unos espectadores asisten a una representación; y diríamos que si la «anagnórisis» de Edipo, como sujeto de tragedia, por sí mismo y por los personajes que lo rodean es una situación trágica, también lo es que nosotros nos extrañemos y nos reconocemos en esos personajes, sujetos y objetos de la catástrofe. Y ese doble impacto –extrañeza y reconocimiento– es el motor purificador, catártico, de las acciones humanas a la salida del teatro y después: mañana y mañana y otra vez mañana, cuando el espectáculo teatral se ha [sic] convertido en un vago recuerdo, y otras cosas, que quizás dejamos de asociar con el drama, permanecen y actúan en nuestra existencia.

Resumiendo: el espectador es presentado, representado, como «otro» –otro que muchas veces es culpable– y esto hace que la purga penetre suavemente, casi con delectación por nuestra parte. Cuando se produce la revelación (anagnórisis), ya no hay remedio: el drama nos ha situado en la crisis, a veces de horror, que no experimentamos ante el espejo de nuestro cuarto [...] ni experimentaremos ante el espectáculo naturalista, sainetesco, que corresponde a la fidelidad fotofonográfica, al retrato y a la cinta magnética, que recogen las imágenes y los ruidos inmediatamente y no a través de un medio separador, artístico.

En *Guillermo Tell*, el público escénico y dramático es presentado como ese «otro» que es la gente reunida en la plaza de Altdorf, cuya función es servir de medio separador, artístico, para que la escena no se aparente a una mera y directa acusación, sino que permita al espectador juzgarse a sí mismo, y eso ¡desde la perspectiva del escenario! Aquí Sastre (1995: 138) apunta ya a lo que él mismo llamará la tragedia compleja post-brechtiana en la que la

revelación de unas relaciones degradadas puede constituirse en tragico-media o esperpento, pero también –por obra y gracia del comentario épico– en expresión inmanentemente crítica (el comentario, trascendente, revelaría esta crítica inmanente), o –por la presentación de esa degradación como *dolorosa* enajenación– en tragedia compleja no explicitada: continuable, cuando el telón ha caído, en la conciencia del espectador atento.

Aquí, creo que cabe hablar tanto de expresión inmanentemente crítica como de dolorosa enajenación. El diálogo entre Tell y su hijo

citado antes constituye una clara crítica inmanente que hasta podríamos calificar de trascendente, ya que el uso de un lenguaje metateatral y atemporal (acrónico) lo acerca a un comentario. Además, sus palabras reflejan la degradación de las relaciones entre ellos y su pueblo, y la enajenación que los separa de él.

Es decir: no se trata de interrumpir la representación como en *El público*, sino de que el espectador salga de ella habiendo interiorizado la contradicción interior que sostenía la obra. En este caso, es el *personaje trágico complejo* Guillermo Tell el que hace de vaso comunicante a través del cual se notifica esa contradicción. Como explica Sastre (1995: 137), Tell nos transmite su propio dilema y su propia dualidad a través del mecanismo siguiente:

La «complejidad» de lo catastrófico-irrisorio, conduce como en un «boomerang» nuestra atención desde el personaje extraño, heroico-irrisorio [...] a nuestro propio corazón, cuya miseria actual y potencial grandeza, degradación e inocencia, fealdad y belleza, son revelados en la contemplación (*extrañada-y-reconociente, distanciada e identificante*) del *personaje trágico complejo*.

Es decir que sentimos el dilema de Guillermo Tell como si estuviéramos en su pellejo. Nos identificamos con él, pero la estructura metateatral de la escena nos obliga al mismo tiempo a una toma de conciencia de nuestra mera posición de espectador-observador con respecto al drama. Aunque participamos en él, no somos parte de él. No impedimos que Tell mate a su hijo, ni tomamos parte en la revolución del pueblo después de la muerte del dictador, porque nuestro *papel* como espectadores no nos lo permite, ya que en el contexto de la representación nuestro ámbito de acción no debe extenderse a lo dramático, sino restringirse a lo teatral (solo nos toca aplaudir o silbar; recuérdese la única flecha que parte del público escénico virtual en el esquema de García Barrientos reproducido en nuestra introducción teórica).

Hemos vivido la escena, pero a la vez no hemos desempeñado papel alguno en ella. En otros términos, una parte de nosotros, los afectos y sentimientos, nos ha llevado a identificarnos con la acción y su(s) protagonista(s), mientras que otra parte, la conciencia de la convención teatral, impide que esa identificación sea totalmente ena-

jenadora y acabe en una revolución como en *El público*. Así, hemos ido conociendo al «otro» desde dentro de nuestro propio cuerpo, a la vez que hemos tomado conciencia más aguda de nuestra propia existencia, porque el mecanismo descrito a continuación por el mismo Sastre (1995: 136) nos ha permitido trascenderla:

En la tragedia compleja, reaparecen, modificados, los afectos «clásicos» de la tragedia, trascendidos en una catarsis-que-es-ya-toma-de-conciencia; operación en la cual se produce articuladamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciamiento (intencional = toma de conciencia) – reconocimiento (identificación = momento catártico).

Añadiría que en el instante en que Tell mata a su hijo, la distanciamiento y la identificación se han producido simultáneamente (como en la escena a oscuras de la barraca en *El concierto* o como podría ocurrir en toda la duración de una representación de *El público*; pero eso solo si el público que asiste a ella entra en el juego y acepta la identificación). Lo que pasa es que solamente después, cuando ya se ha cometido lo irreversible, nos damos cuenta de que nosotros también hemos participado como público en lo horroroso desempeñando nuestro papel que consiste en no actuar. De ahí que el uso del meta-teatro potencie aquí la toma de conciencia catártica: nos obliga a reconocernos como los destinatarios de la escena representada, lo que es imprescindible para que la tragedia siga teniendo lugar en nuestra conciencia después de caer el telón, como lo desea el autor.

De hecho, podríamos decir que, en el último cuadro, el lugar del drama es la conciencia del espectador. El proceso de la acción ha acabado y ahora empieza otro proceso que la conciencia –a través de las palabras de Tell que citamos a continuación– se hace a sí misma:

Tell. – ¿Dónde estaban?

Stauffacher. – ¿Quién?

Tell. – (*Mueve la cabeza.*) Cuando yo estaba solo con Walty, nadie apareció.

Melchtal. – Tell, tú sabes el miedo que tenía todo el mundo.

Tell. – Yo también tenía miedo.

Melchtal. – Tú no, Tell. Lo dices porque eres un hombre humilde y no te gusta que te admiren. Pero tú no tenías miedo.

Tell.– (*Trémulo.*) Tenía tanto miedo que me parecía que estaba en otro mundo. Me temblaban las piernas y sentía una espantosa opresión en el vientre... Mis dientes chocaban, y sentía, de arriba abajo, un escalofrío. ¡Tenía un miedo horrible, que lo sepan todos! ¡Pero es que había que hacer algo por encima de todo el miedo!

Primer hombre de Uri.– Lo hiciste, Tell. Por eso te reclama el pueblo.

Tell.– Yo no sé dónde estaban.

Primer hombre de Uri.– ¿Aquella noche?

Tell.– Sí, aquella noche, cuando yo miré a mi alrededor y no había más que espectadores de una escena de teatro. [...] ¡No era preciso que mi hijo muriera! (*Los otros bajan la cabeza. No se atreven a decir nada.*) Walty y yo nos encontramos solos. ¿Dónde estaban esos que ahora quieren verme? ¿Qué hacían? ¿Dormían en sus habitaciones? (83-84)

Son preguntas claramente dirigidas al público en un tono más directo y acusador que las de Valentín Haüy en *El concierto*. Con ellas, el espectador se hace su propio proceso desde el punto de vista del escenario. A través del otro proceso, que es el desarrollo de la obra, ha llegado a esa toma de conciencia, definida como *la contemplación de su propia acción (o no acción) desde el punto de vista del «otro»* (en este caso: Tell), cuya acción acaba de contemplar. Se trata, pues, de una doble contemporaneidad: acción-contemplación por parte de Tell y contemplación-(no-)acción por parte del espectador. Cuando ocurre esto, es que estamos viviendo en el presente dramático. Entonces, el tiempo nos aparece como relativo porque percibimos la contradicción originaria y subyacente detrás de todas las apariencias. Esta contradicción, lógicamente, se expresa en preguntas y no en afirmaciones, y estas preguntas cobran un valor atemporal. Entonces es cuando se establece un vínculo significativo, simbolizado por la música, entre Haüy y un público que pertenece a otro siglo. Entonces es cuando Guillermo Tell puede hablar un lenguaje lleno de anacronismos:

Tell.– Estoy pensando... Hubiera sido bonito... otra cosa... Yo ahora me reiría con ustedes. Brindaríamos con unos vasos de cerveza. Mañana me hubiera puesto mi traje nuevo... Los fogonazos... El flash de los fotógrafos... Yo sonreiría como he visto en los noticiarios...

como he visto que hacen los hombres importantes. (*Ensayo sonrisas.*) Sí, hubiera sido otra historia. (86)

Casi no extrañan esos anacronismos porque aparecen en un momento de la estructura de la pieza en el que –a través del lenguaje metateatral y de las preguntas dirigidas al público– se ha derrumbado la barrera entre sala y escenario, público y espectáculo. Ha ocurrido el hecho dramático por antonomasia: la muerte. A partir de este acontecimiento estructurador de la realidad ficticia de la que participamos, se reflexiona sobre lo sucedido. Y reflexionar sobre ello es también reflexionar sobre lo que podría haber ocurrido, sobre la «otra historia»:

Tell.– ¡Si yo hubiera acertado! ¿Se dan cuenta? ¡Si yo hubiera acertado!

Melchtal.– Ahora serías un hombre cuyo pulso no tiembla, un campeón de tiro, otra cosa. No esto terrible y maravilloso que eres, Tell.

Tell.– (*Soñador.*) Me gusta imaginarme... Atravieso la manzana limpiamente... Walty la coge, la muestra al público, saluda, dice «hop» como en el circo y hace una reverencia. Un bonito número digno de un gran circo ambulante. Pero al Gobernador no le divierte. Él espera la sangre. «¿Y qué hubieras hecho si matas a tu hijo?», me pregunta. «Matarle a usted», le digo. Se enfada. Me cogen preso. ¿Me dejan que me lo imagine? Es la historia que me hubiera gustado vivir. Lo que a mí me hubiera gustado que fuera la historia de Guillermo Tell. (*Con la mirada un poco extraviada. Perdida lejos.*) Me llevan a un barco. Van a trasladarme al castillo de Kussnach, la antigua prisión. Vamos a cruzar el lago de los Cuatro Cantones. Tempestad. El barco pelagra. Dicen que sólo yo podría salvarlo. Sé de barcos, sé de tempestades. Voy encadenado. «¡Que lo suelten!». Me sueltan. Me hago con el barco. Lo llevo a la orilla. ¡Y de allí, de pronto, salto a tierra! ¡«El salto de Tell»!. Quedará para siempre. Empujo el barco con el pie, lo despido de la orilla. Son acciones de héroe, de hombre fuerte y sin nervios. Me escapo. ¿Qué será del Gobernador? Puede que el barco se hunda. Pero no. El Gobernador se salva. Lo espero en un paraje. Salgo a su encuentro y lo mato. El pueblo, cuando lo ve muerto, se rebela. Se hace la revolución. Vuelvo a casa. Soy un héroe y estoy con mi hijo. (*Un silencio.*) Así hubiera podido ser. ¿Por qué no ha sido así? (86-87)

Tell lamenta el hecho que, como se lo recuerda Melchtal quien asume de este modo una función de corifeo, lo convierte en mito, es decir, algo «terrible y maravilloso» a la vez para Ortega y Gasset (1958: 82): «La manía báquica, el frenesí orgiástico nos hace *ver* otro mundo –un mundo en que todo es positivo, sabroso, sonriente y, a la vez, terrible. La visión de la realidad *otra* [...] es lo mitológico».

Las dos últimas citas demuestran que, después de la catástrofe, la lógica temporal ha sido rota. El tiempo dramático se ha acelerado hasta alcanzar la velocidad máxima, la de la luz. Los tiempos diegéticos y escénicos se han ido atrayendo cada vez con más fuerza, a la manera de dos imanes de carga opuesta que se acercan, y ahora, en el *presente*, que comparten tanto los personajes-actores como los espectadores, han fusionado. Ahora que el drama nos ha situado en la crisis, hemos entrado en la modalidad cuántica o vertical del tiempo, es decir en un espacio de posibilidades. Ahora es cuando tiene sentido que Tell cuente lo que «podría haber ocurrido»; ahora solamente la narración en *presente* de lo que en otro momento hubiera sido un condicional fuera de contexto (como ocurre en *El público*, que desde el principio trata de situarnos en el espacio de posibilidades que es el lenguaje, sin que haya ocurrido algún acontecimiento fatal) satisface los criterios aristotélicos de verosimilitud y necesidad. Porque el acontecimiento fatal, según Baudrillard (2002: 71),

no es el que cabe explicar mediante unas causas, sino aquel que, en un momento determinado, contradice todas las causalidades, llega de otra parte pero poseía ese destino secreto. Cabe encontrar, por tanto unas causas a la muerte de Diana [en este caso: Walty] e intentar reducir el acontecimiento a esas causas. Pero reclamar unas causas para justificar unos efectos siempre será una coartada: de ese modo no se agota el sentido o el sinsentido de un acontecimiento.

De ahí, también, las preguntas de Valentín Haüy acerca de la muerte de David («¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?»), destinadas a resonar en la conciencia del espectador mucho tiempo después de que haya caído el telón.

Los personajes dramático-históricos que son Guillermo Tell y Valentín Haüy son materializaciones de esa «nueva visión» que significa el final del drama y de su proyección fractal como microcosmos

hacia el macrocosmos que es la vida. Cuando la energía dionisiaca, perpetuamente propensa a derramarse, entra en el marco de la imagen apolínea se produce la catarsis. Como nos lo describe Nietzsche (1995: 89), «la alegría genuinamente helénica por esta desatadura dialéctica es tan grande, que sobre la obra entera se extiende, por este motivo, un soplo de jovialidad superior que quita por todas partes sus púas a los horrendos presupuestos de aquel proceso». Es decir: la resolución no es un fenómeno local; la catarsis no es solamente el resultado de un proceso, sino la combinación del proceso y su resultado. Al producirse la catarsis, se revela una «verdad» que vale para todo lo anterior y lo posterior, algo que siempre había estado allí, pero que no lo percibíamos. Se produce un salto cuántico a la conciencia. Y una vez que se ha producido ya no tienen sentido las nociones de pasado y futuro pues solamente queda la contradicción del presente. Tanto el último cuadro de *Guillermo Tell* como la última intervención de Valentín en *El concierto*, sirven para mostrar que, en (la) realidad, todo ha ocurrido en el presente del espectador como dramaturgo.⁹⁰ Los personajes corales Guillermo Tell y Valentín Haüy son interfaces entre el pasado y el presente: son intermediarios en el proceso desde la emoción a la conciencia. Su función es servir de trasvase para que la historia que comentan tenga una referencia metafórica y se transforme en mito en el espectador.

Vamos a analizar una obra que explicita la función de personaje coral o personaje-interfaz desarrollándola de una manera original y muy próxima a la ciencia-ficción.

EL TRAGALUZ (1967): UN EXPERIMENTO ENTRE CIENCIA Y MITO, METATEATRO Y TRAGEDIA, HISTORIA Y PRESENTE

Según Torrente Ballester (1962: 13-14), «la significación es el principio subordinante de todos los elementos del teatro de Buero Vallejo». Si es así, y así lo creemos, el principio de significación debe

⁹⁰ Es decir, «el doble teórico o el reflejo especular que resulta de la transposición hipotética del público, único sujeto de la visión, desde su posición de “tú” al lugar, en realidad vacío, de un “yo” dramático global» (García Barrientos 2003: 34).

alcanzar también al espectador. A través del estudio de la obra más compleja de Buero desde el punto de vista del dispositivo enunciativo, nos vamos a centrar, pues, en cómo el teatro, y en particular el de Buero Vallejo, significa al espectador.

La escena del tragaluz, la que da su nombre a la obra y en la que los hermanos Mario y Vicente observan y comentan lo que ven a través del mismo tragaluz dirigiendo su mirada hacia el público, se presenta como un fragmento coral y sociológico, y es expresión y comunicación de una visión ficticia que se superpone espacial y semánticamente a la del público real. En esta escena, se trata de significar metonímicamente al público real. La significación metonímica del público real solo es una etapa hacia su significación metafórica que se produce a través de la comunicación de la esperanza potenciada por la catarsis. En su edición crítica de la obra, García Barrientos (1986: 30) relaciona esperanza y catarsis para comprender el sentido y la finalidad de la obra:

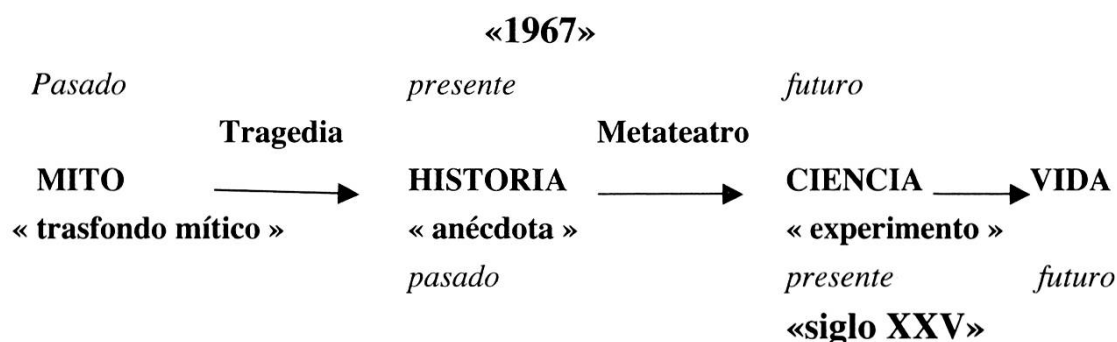
El resultado de la experiencia trágica es positivo en cuanto el hombre, purificado por la *catarsis*, es capaz de encarnar la esperanza en su propia capacidad de rectificación. El destinatario de esta invitación a la esperanza activa es el espectador. Solo en él encuentra la tragedia su último sentido: acabar, en la vida, mediante el ejercicio de la reflexión y la libertad, con el hado fatídico que, en el universo dramático, ha conseguido destruir al personaje. He aquí el sentido de los «finales abiertos» a que aludíamos antes. No se ofrecen respuestas concretas ni en el mundo de la ficción ni en el terreno ideológico; únicamente interrogantes que debe resolver el espectador, una esperanza que él debe convertir en realidad.

El último sentido, esperanzador, de la tragedia se produce en la relación obra-espectador.

El espectador aparece como uno de los términos de una metáfora, cuyo referente, la esperanza, se transporta y trasvasa desde el drama hacia la sociedad. El papel de los investigadores consiste en explicar el hecho —que es verdad para todas las representaciones de obras de teatro, aunque aquí se explicita— de que todo lo que es el mundo de la ficción ocurre en otro lugar y en otro tiempo, en otra mente que es el cuerpo-conciencia del espectador contemporáneo.

El que el teatro de Buero sea un teatro de la significación se traduce por el hecho de que la estructura significativa del teatro encuentra en él una plasmación metafórica en el plano del significado. Así, la oposición activo-contemplativo que caracteriza los protagonistas de las obras buerianas (en este caso, los hermanos Mario y Vicente) constituye un traslado al argumento de la oposición enunciativa convencional y comunicativa actor-espectador. La convención no se intenta quebrantar o desestabilizar, sino que se plasma en otro nivel: de este modo, la creación de sentido se basa implícitamente en un efecto metateatral, sin que ello suponga una ruptura entre el significante y el significado. El objetivo no es la deconstrucción sino la construcción del sentido como un presente tendido hacia un futuro, lo cual supone la posibilidad de la esperanza. Porque el sentido siempre se da después: lo que caracteriza el presente son las preguntas. En *El concierto*, la tragedia cobra sentido gracias a las acciones posteriores de Haüy, cuya apariencia al final de la obra sirve para formular las preguntas que forman el presente hipotético que comparte con el público en ese momento. Haüy aparece como la conciencia –no solo metateatral sino también moral, dimensión que Buero recoge de Unamuno– del drama.

El anhelo de creación de sentido se hace explícito en *El tragaluz*, a través de su elaborada estructura enunciativa con la presencia, como conciencia del drama, de los investigadores y el complejo entramado temporal que conlleva la realización del «experimento»:



Buero construye una anecdota histórica a partir de un trasfondo mítico del que se pueden extraer más nítidamente los mitos de Edipo, Don Quijote y el relato bíblico de Abel y Caín. Sitúa dicha anecdota en la historia española reciente, de modo que los espectadores se

sientan identificados con los hechos y el tiempo en el que tienen lugar. Sin embargo, contrapone a la identificación el distanciamiento ficticio inducido por la perspectiva futura sobre los acontecimientos que la obra, a través de los investigadores, impone al espectador. De este modo se construye una flecha del tiempo, dinámica que no instala nunca al espectador en una dimensión unitemporal, sino que lo proyecta siempre hacia el futuro.

EL CINE FINGIDO COMO DRAMATURGIA ESPECTRAL

El recurso a los investigadores como instancia mediadora entre el público y la anécdota, aproxima la estructura de la obra a la de un cine fingido desde el escenario. Dentro de la ficción se produce un juego con los modos de imitación aristotélicos, ya que los investigadores nos invitan a considerar lo presenciado como una reconstitución de acontecimientos pasados. Se introduce ficticiamente el modo narrativo mediante el medio cinematográfico dentro del modo dramático, porque los investigadores nos obligan a hacer como si los cuerpos de los personajes no estuvieran realmente, físicamente ahí. En cambio, el sistema sí permite captar los contenidos de la conciencia y darles cuerpo: de este modo, sueños, obsesiones y alucinaciones (tanto visuales como auditivas, véase el ruido del tren durante el clímax trágico) pueden representarse en el escenario dando lugar a momentos de «metaficción» (Rivera-Rodas) caracterizados por la «perspectiva interna explícita» (la que, según García Barrientos, supone que el espectador comparta la visión con un personaje).

Con esta obra, Buero Vallejo intenta justificar sintáctica, temporal y pragmáticamente lo que hemos calificado de dramaturgia espectral a propósito de *Luces de bohemia* o de *El público*. Buero integra la propuesta espectral dentro de un dispositivo que le da sentido; es más, procede también a una puesta en abismo del modo en que las sombras o espectros que el espectador ve, es decir, observa y crea al mismo tiempo, se incorporan a él. La obra metaforiza pues el proceso de incorporación de las imágenes, «sombras» o «espectros», que pasan del relato no-verbal al relato verbal de la conciencia.

La escena del cine-tragaluz (los dos hermanos se sientan: «¡Como en el cine!», exclama Vicente, y forman así, junto a su padre, un

público dramático virtual) muestra cómo la visión puede convertirse en revelación, ya que la pregunta ¿quién es ese? conduce inevitablemente a la pregunta ¿quién soy yo? Y la conciencia del yo emerge como consecuencia del descubrimiento de la identidad del otro:

EL PADRE. (*Interrumpe su recortar y señala a una postal.*) ¿Quién es éste, señorito? ¿A que no lo sabes?

MARIO. La pregunta tremenda.

VICENTE. ¿Tremenda?

MARIO. Naturalmente. Porque no basta con responder «Fulano de Tal», ni con averiguar lo que hizo y lo que pasó. Cuando supieras todo eso, tendrías que seguir preguntando... Es una pregunta insondable.⁹¹

Con estas palabras, Mario alude a los límites de un conocimiento empírico-científico frente a los enigmas insondables de la existencia. Deconstruye asimismo la posibilidad de que la obra funcione como mero «experimento», como ciencia: detrás de sus palabras, hay una ambición mucho mayor que es la de que la obra se haga mito, «palabra inteligible» para el espectador, aunque sea bajo la forma de una pregunta, porque la pregunta sin respuesta definitiva sigue haciendo que el espectador mantenga actualizado el proceso de su conciencia.

Las palabras de Mario están dirigidas tanto a Vicente como al público. Se trata de instrucciones metateatrales para la recepción del espectáculo como comunicación de una pregunta insondable y tremenda: la de la identidad. Pregunta que no admite respuesta definitiva mientras se viva y que el espectador se tiene que hacer a partir de lo que presencia: preguntarse quiénes son Mario y Vicente *para él*, qué finalidad tienen para su conciencia, y, por lo tanto, acabar haciéndose la pregunta: ¿quién soy yo?

MARIO. ¿Nunca te lo has preguntado tú, ante una postal vieja? ¿Quién fue éste? Pasó en aquel momento por allí... ¿Quién era? [...] Pienso si no fue retratado para que yo, muchos años después, me preguntase quién era. (*Vicente lo mira con asombro.*) Sí, sí; y también pienso a veces si se podría...

VICENTE. ¿El qué?

MARIO. Empezar la investigación.

⁹¹ Buero Vallejo (1986: 115).

VICENTE. No entiendo.

MARIO. Averiguar quién fue esa sombra, [por ejemplo.] Ir a París, publicar anuncios, seguir el hilo... ¿Encontraríamos su recuerdo? ¿O acaso a él mismo, ya anciano, al final del hilo? Y así, con todos.

VICENTE. (*Estupefacto.*) ¿Con todos?

MARIO. Tonterías. Figúrate. Es como querer saber el comportamiento de un electrón en una galaxia lejanísima.

VICENTE. (*Riendo.*) ¡El punto de vista de Dios!

MARIO. Que nunca tendremos, pero que anhelamos.

VICENTE. (*Se sienta, aburrido.*) Estás loco.

MARIO. Sé que es un punto de vista inalcanzable. Me conformo por eso con observar las cosas, (*Lo mira*) y a las personas, desde ángulos inesperados...

VICENTE. (*Despectivo, irritado.*) Y te las inventas, como hacíamos ante el tragaluz cuando éramos muchachos.

MARIO. ¿No nos darán esas invenciones algo muy verdadero que las mismas personas observadas ignoran? [...] Un ademán, una palabra perdida... No sé. Y, muy de tarde en tarde, alguna verdadera revelación.
(116)

La reflexión sobre la pregunta que pronuncia Mario deja entrever la complejidad de la cuestión de la identidad que como un verbo se declina en varios tiempos y personas que participan en su construcción. El pasado de otra persona, inmortalizado, alimenta la pregunta presente de otra persona y le empuja a emprender una investigación que, en este caso, es la plasmación en sinécdoque de la investigación a la que nos invitan los investigadores. Paulatinamente nos damos cuenta de que la puesta en abismo funciona de manera pluridimensional y afecta a los cuatro elementos dramatológicos fundamentales: el tiempo, el espacio, el personaje y la visión.

EL EXPERIMENTO: ¿CIENCIA O DESENMASCARAMIENTO DEL YO?

Mario prosigue con una analogía para describir en qué consiste la investigación y la presenta como una utopía científica. Recordemos que para la física cuántica, el hecho de querer averiguar la trayectoria de un electrón acaba deconstruyendo la trayectoria dando lugar a una multitud o campo de probabilidades. Por lo tanto, ni la totalidad de

posibilidades de trayectorias, ni la que se realizará efectivamente son perceptibles al ojo humano: solo se pueden captar desde el punto de vista de Dios, como lo revela el comentario sarcástico de Vicente. En este fragmento, podemos encontrar una definición (meta)dramatizada del punto de vista teatral a medio camino entre el que adopta el científico durante una investigación y la omnisciencia divina, bajo cuya mirada el teatro tuvo origen (la tragedia incluso se desarrollaba bajo la mirada de la estatua de Dionisio que como dios era tanto el principio como el fin de la representación). La contemplación tal como la define Mario es contemplación de encarnaciones, de seres, por lo que se diferencia de la observación científica de objetos. Es más, a través de la actividad contemplativa tal como la entiende él se produciría el desenmascaramiento tan anhelado por Lorca y Unamuno por ejemplo, ya que la percepción de algunos detalles que las personas observadas ignoran constituye una verdadera revelación de su identidad profunda: la contemplación activa de Mario transforma las personas en seres de carne y hueso y realiza por lo tanto la utopía anhelada por la vanguardia plasmándola en el argumento.

La escena permite establecer un vínculo semántico con la estructura englobante del experimento. Permite al espectador comparar su actividad con la de Mario y Vicente, lo cual lo lleva a diferenciarse de los intentos de recuperación del pasado intrahistórico de aquel y del escepticismo de este acerca de la posibilidad de que la contemplación pueda producir una verdadera revelación. Sin embargo, la sesión de cine les proporciona a ambos hermanos una revelación que los actualiza como público dramático dentro de la ficción. La de Mario tiene lugar cuando se enfrenta a una sombra ociosa que pasea y mira por el tragaluz:

MARIO. ¿Y éste? No tiene mucho que hacer. Pasea.

(De pronto, la sombra se agacha y mira por el tragaluz. Un momento de silencio.)

EL PADRE. ¿Quién es ése?

(La sombra se incorpora y desaparece.)

VICENTE. *(Incómodo.)* Un curioso...

MARIO. (*Domina con dificultad su emoción.*) Como nosotros. Pero ¿quién es? Él también se pregunta: ¿quiénes son éstos? Ésa sí era una mirada... sobrecogedora. Yo me siento... él... (120-121)

La acción, si la hay, es contemplación y emoción, encarnación de la contemplación. Vemos a Mario quien a su vez ve a alguien que lo está mirando. Debido a la disposición espacial deseada por el autor, la mirada de la sombra debería situarse en la prolongación de la del público.

La última intervención de Mario refleja el proceso de autoconocimiento desde la emoción a la conciencia como sentimiento de sí mismo. Al verse observado por una sombra, al enfrentarse a una mirada dirigida hacia él, identifica al otro como su yo. Toma conciencia de ser la sombra de una mirada o la mirada de una sombra; una conciencia sin cuerpo, es decir, sin individualidad, ya que o se identifica constantemente con los demás o se distancia de ellos. Mario es el propio intérprete de su visión y lo será también de la que Vicente no quiere interpretar como su propia revelación. Somete a su hermano a una especie de prueba o confesión, a fin de que el mismo Vicente no tenga más remedio que expresar los contenidos ocultos de su conciencia, sus remordimientos:

VICENTE. ¿Era éste el prodigio que esperabas?

MARIO. (*Lo considera con ojos enigmáticos.*) Para ti no es nada, ya lo veo. Habrá que probar por otro lado.

VICENTE. ¿Probar? [...]

(*Aparece la sombra de unas piernas. [...] Mario espía a su hermano.*) [...]

MARIO. ¿No te parece que es...? [...] Juraría que es él. ¿No crees? Fíjate bien. El pantalón oscuro, la chaqueta de mezclilla... Y esa manera de llevar las manos a la espalda... Y esa cachaza...

VICENTE. (*Muy asombrado.*) ¿Eugenio Beltrán? (*Se levanta y corre al tragaluz. La sombra desaparece. Mario no pierde de vista a su hermano. Vicente mira en vano desde un ángulo.*) No le he visto la cara. (*Se vuelve.*) ¿Qué tontería! (*Mario guarda silencio.*) ¿No era él, Mario! (*Mario no contesta.*) ¿O te referías a otra persona? (*Mario se levanta sin responder. La voz de Vicente se vuelve áspera.*) ¿Ves cómo son figuras, engaños? (*Mario va al tragaluz.*) ¿Si éstos son los prodigios que

se ven desde aquí, me río de tus prodigios! ¡Si es ésta tu manera de conocer a la gente, estás aviado! (*Al tiempo que pasa otra sombra, Mario cierra el tragaluz y gira la invisible falleba. La enrejada mancha luminosa desaparece.*) ¿O vas a sostener que era él? ¡No lo era!

MARIO. (*Se vuelve hacia su hermano.*) Puede que no fuera él. Y puede que en eso precisamente, esté el prodigio. (121-122)

En cambio, Vicente se distancia de lo que ve. Sin embargo, cae en la trampa que su hermano le había tendido. Asistimos a la transición entre semiótica (la descripción de los signos o sombras) y hermenéutica (la interpretación sobre el sentido y la referencia de dichos signos) a través de la semántica que, según Ricoeur, pone en relación «la constitución interna del sentido y el alcance trascendente de la referencia».⁹² Mario pone a su hermano en una situación en la que reacciona emocionalmente a una visión que funciona como enunciación metafórica, ya que es y no es Beltrán, más bien es *como si* fuera, y esa sugerencia pone en juego el ser de Vicente. He aquí como Ricoeur (1975: 388) describe el mecanismo de la referencia metafórica:

la tension caractéristique de l'énonciation métaphorique est portée à titre ultime par la copule *est*. Être-comme signifie être *et* ne pas être. [...] la visée sémantique de l'énonciation métaphorique est l'intersection, de la façon la plus décisive, avec celle du discours ontologique [...] au point où la référence de l'énonciation métaphorique met en jeu l'être comme acte et comme puissance.

En esta obra, los personajes se caracterizan más a través de sus visiones o de sus reacciones frente a ellas que a través de sus acciones. Aunque trata de negar lo que ha visto o lo que imagina haber visto, Vicente revela que la figura de Beltrán vive en su conciencia y que, por lo tanto, forma parte potencialmente («en puissance») de su ser.

⁹² Ricoeur (1975: 274): «La sémiotique, en tant qu'elle se tient dans la clôture du monde des signes, est une abstraction sur la *sémantique*, qui met en rapport la constitution interne du sens avec la visée transcendante de la référence».

LOCURA Y CONCIENCIA DE SÍ MISMO EN *EL TRAGALUZ*

A través del tragaluz se representan los contenidos de la conciencia de los personajes, operación a la que a su vez se superpone el proceso por el cual el espectador se enfrenta con los contenidos de su propia conciencia cuando contempla la obra *El tragaluz*. La obra, mediante su complejo dispositivo, racionaliza una locura: la de ver a los otros como encarnaciones, materializaciones de los contenidos de nuestra propia conciencia. En este sentido, nuestra visión como espectadores no difiere tanto de la del Padre: la suya puede ser calificada de locura porque en su conciencia se produce directamente el choque metafórico, la *irrealidad*, mientras que a nosotros la convención teatral y los filtros metateatrales nos lo impiden. De ahí que él asocie una voz de niña con la niña que lleva en la mente, es decir, Elvira:

(El padre [...] se levanta; mira hacia el fondo para cerciorarse de que nadie lo ve y corre a abrir el tragaluz. [...] Agachados para mirar, se dibujan las sombras de dos niños y una niña.)

VOZ DE NIÑO. *(Entre las risas de los otros dos.)* ¿Cómo le va, abuelo?

EL PADRE. *(Ríe con ellos.)* ¡Hola!

VOZ DE NIÑO. Mejor un pitillo.

EL PADRE. *(Feliz.)* ¡No se fuma, granujas!

VOZ DE NIÑA. ¿Se viene a la glorieta, abuelo?

EL PADRE. ¡Ten tú cuidado en la glorieta, Elvirita! ¡Eres tan pequeña! *(Risas de los niños.)* ¡Mario! ¡Vicente! ¡Cuidad de Elvirita! (125)

La contemplación como actividad puede tener como consecuencia la construcción quijotesca de metáforas. Vicente tacha a Mario y a su padre de «ilusos que miran por los tragaluces y ven gigantes donde deberían ver molinos» (141). Sin embargo, tanto la locura como la metáfora apuntan en definitiva a una verdad que Vicente no puede aceptar. La locura del Padre lo lleva a metaforizar el tragaluz como un tren, lo cual, aunque no es real, acaba resultando verdadero en el clímax trágico de la obra, en el que la metáfora del tren supone un viaje o «transporte» en el tiempo, que es análogo al viaje que la obra nos invita a hacer.

Según Enaudeau (1998: 46), la representación tiene un origen mítico delante de una conciencia total: el ojo de Dios inaugura la representación. Ese punto de vista es el que Mario dice anhelar y del que tanto los investigadores como el público podemos disfrutar: es el del futuro. El teatro apunta a la locura como conciencia total, no ya limitada a lo racional, sino como conocimiento del propio yo en relación con los demás, a través de una operación de síntesis metafórica y compasión infinita:

ÉL. Compadecer, uno por uno, a cuantos vivieron, es una tarea imposible, loca. Pero esa locura es nuestro orgullo.

ELLA. Condenados a seleccionar, nunca recuperaremos la totalidad de los tiempos y las vidas. Pero en esa tarea se esconde la respuesta a la gran pregunta, si es que la tiene.

ÉL. [...] ¿Quién es ése?

ELLA. Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas. (147)

La compasión, ingrediente fundamental de la catarsis, es el camino hacia el punto de vista de Dios que no solo es un punto de vista omnisciente sino también omni-compasivo; es también el método a través del cual se produce la operación metafórica de transferencia identitaria expresada aquí mediante la paradoja de la cópula *ser*. El teatro como metáfora visible y viva termina siendo una metáfora vivida. A través del teatro –metaforizado por el dispositivo experimental de los investigadores– podemos vivir la vida del otro. Las personas verbales se intercambian y se sustituyen alrededor del verbo *ser* que significa verbalmente el proceso paradójico y dinámico de encarnación al que nos invitan los investigadores que de este modo explicitan una utopía que vale para cualquier obra de teatro. Otra cosa es que este fenómeno realmente ocurra, lo cual constituye un acontecimiento excepcional y raro, fruto de representaciones extraordinarias de obras que no lo son menos.

PRESENTE Y FUTURO: CATARSIS Y ESPERANZA

Los investigadores y, a través de ellos, Buero Vallejo, nos invitan a que tengamos una comprensión más global de la que nuestra limitada existencia temporal nos permite tener:

Con eso se intenta asimismo dar al espectador de nuestro tiempo una especie de pálpito histórico, de proyección hacia el futuro, con objeto de que comprenda que, si no él, por lo menos sus descendientes van a ser efectivamente capaces de comprender lo que hoy se comprende mal. Esta invitación a comprender es también, por ello, una invitación del presente y para el presente.⁹³

Sin embargo, el presente de la obra no es el presente estático de las obras de Lorca y Valle, sino un presente lleno de presencias, cargado de pasado y de futuro. El espectador presencia hechos supuestamente contemporáneos (era el caso para un espectador de 1967), pero como público dramático actualizado por los investigadores asume una perspectiva futura de modo que dichos hechos pertenezcan a un pasado. La perspectiva del futuro es la del conocimiento, de la ciencia clásica, de ahí que este drama pueda calificarse de ciencia-ficción. Sin embargo, dicha mirada no acaba con el misterio ni con el tiempo que es siempre presente y nos sigue interrogando a través de la pregunta. El futuro sirve pues para conocer el presente, es metafóricamente la conciencia del presente:

ÉL. Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron. [...]

ELLA. El tiempo... la pregunta...

ÉL. Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado. (164)

⁹³ En «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», *Primer Acto*, nº 90, 1967, pp. 7-15. Cito por Buero Vallejo (1986: 182).

El investigador afirma una verdad que ya había expresado Mario al enfrentarse con la mirada sobrecogedora de una sombra que se agachaba para mirarle a través del tragaluz. De hecho, *sobrecogimiento* es la palabra que usa Buero (1986: 182) para justificar el papel emotivo que desempeñan los investigadores junto a la más evidente función distanciadora que cumplen:

La función de sobrecogimiento emotivo es, para mí, fundamental en estos personajes. Tal función nos viene a consecuencia de lo que dicen, pero lo que dicen no es algo que se traduce simplemente en una reflexión, sino también en un «temor». Esta combinación de reflexión y temor es la esencia de la función de esta pareja de personajes.

Por el hecho de que practican la compasión, ejercen temor e invitan a la reflexión, los investigadores constituyen un intento de encarnación plástica de la dicotomía tragedia-metateatro. Parecen guiar la recepción tanto hacia la catarsis como hacia la reflexión hermenéutica.

Los investigadores son la conciencia de la representación. No se pueden considerar como público dramático, ya que los hechos que recrean no son contemporáneos. Sus cuerpos no intervienen en la acción; sin embargo, dentro de la ficción, son los únicos cuerpos no recreados y, sobre todo, son ellos quienes justifican la existencia del drama en cuanto tal, según Buero (1986: 181):

No siendo los investigadores personajes propiamente dramáticos, en el sentido de participantes de la acción que vemos desarrollarse, sin embargo, en el más hondo sentido de la palabra «drama», son precisamente los investigadores quienes justifican la existencia del «drama» en cuanto tal, en cuanto obra de teatro.

A pesar de la estructura metateatral explícita y de la perspectiva científica ficticia, lo que el drama representa es la búsqueda de la catarsis a través de la anagnórisis. El proceso es particularmente palpable en la relación entre Mario y Encarna:

ENCARNA. Mario... (*Él no responde. Ella se acerca unos pasos.*) Él quería que me callara y yo lo he dicho... (*Un silencio.*) Al principio creí que le quería... Y, sobre todo, tenía miedo, Mario. (*Baja la voz.*) También ahora lo tengo. (*Largo silencio.*) Ten piedad de mi miedo, Mario.

MARIO. *(Con la voz húmeda.)* ¡Pero tú ya no eres Encarna!...
(145)

La disyunción de las emociones catárticas impide el reconocimiento. Encarna ya no encarna lo que Mario se había imaginado de ella y la desilusión le impide sentir piedad por ella. Sin embargo, más tarde la reconocerá a través del hijo que ella lleva y que él acepta como suyo. Además, le pide que se apiade de él por lo que asistimos a una escena en la que la catarsis parece realizarse en el escenario:

ENCARNA. *(Se aparta unos pasos, trémula.)* Voy a tener un hijo.

MARIO. Será nuestro hijo. *(Ella tiembla sin atreverse a mirarlo. Él deniega tristemente, mientras se acerca.)* No lo hago por piedad. Eres tú quien debe apiadarse de mí.

ENCARNA. *(Se vuelve y lo mira.)* ¿Yo, de ti?

MARIO. Tú de mí, sí. Toda la vida.

ENCARNA. *(Vacila y, al fin, dice sordamente, con dulzura.)* ¡Toda la vida!

(La madre se fue acercando al invisible tragaluz. Con los ojos llenos de recuerdos, lo abre y se queda mirando a la gente que cruza. [...] La mano de Encarna busca, tímida, la de Mario. Ambos miran al frente.)

MARIO. Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...(166-167)

Finalmente, un hijo nace y sobrevive. No fue el caso ni en Unamuno, ni en *Lucas*; en *El público*, el pez luna (Gonzalo transformado) muere y Walty también fallece a manos de su padre en *Guillermo Tell*; en *El concierto*, Ariana no se lo quiere dar a Valindi simultáneamente. En cambio, *El tragaluz* acaba con la posibilidad materializada y encarnada de un futuro.

La catarsis de los personajes, simbolizada por el hijo, se comunica al espectador como esperanza. El espectador encarna la esperanza de los personajes, es el futuro sintáctico y pragmático de la obra, la vida de la obra en la realidad. Y a través del hijo, Buero nos da una imagen concreta de su poética de la tragedia de la esperanza.

BALANCE

Se desprende de los escritos teóricos de Buero Vallejo y Sastre que ambos dramaturgos anhelan una refundación de la tragedia. Se proponen escribir una forma de tragedia adaptada a su tiempo, en la que el mito se convierta en historia (y la historia representada en *mito* como ‘ficción que se realiza’ a través del espectador también) y en la que puedan caber y convivir elementos esperpénticos, estrategias metateatrales y efectos distanciadores. Según hemos comprobado, cuanto más sofisticada resulta dicha coexistencia, más problemática se vuelve la recepción de la obra en cuanto tragedia: en *La sangre y la ceniza*, frente a la historia de Miguel Servet predomina el distanciamiento inducido por múltiples efectos brechtianos y metateatrales; y en *El tragaluz* también la reconstitución histórica a la que asistimos está comentada por los Investigadores, aunque en este caso las instrucciones para la recepción que estos comunican al espectador promulgan una identificación y una recepción metafórica («Tú eres yo»). Las cuatro obras que hemos analizado anhelan el trasvase de la ficción a la realidad y, para ello, utilizan un recurso común: el personaje-interfaz. Se trata de un personaje que toma parte en los acontecimientos y que, una vez consumados los hechos y la tragedia, reflexiona sobre lo que ha pasado y puede incluso actuar a raíz de su reacción frente a los hechos (es el caso de Haüy en *El concierto*). El personaje-interfaz comunica su reflexión al público con el que supuestamente comparte un momento del tiempo presente (así se comprende la función de los anacronismos en *Guillermo Tell* y la finalidad del experimento en *El tragaluz*). A través del personaje-interfaz la ficción no interrumpe el proceso de la conciencia encarnada congelando las emociones (como ocurre en el esperpento, por ejemplo), sino que las interpreta e intenta involucrar al espectador compartiendo con él un proceso de conciencia personal y moral. El personaje-interfaz es un nexo entre emoción, sentimiento y conciencia y una figura de la memoria de la obra. Cuando aparece al final de la obra, parece contener toda la obra en sí. Es una encarnación del conjunto de la obra y, sobre todo, el medio a través del cual las obras de Sastre y Buero Vallejo quieren alcanzar su objetivo: la catarsis entendida como prolongación de la esperanza.

Curiosamente, como veremos, el florecimiento de la tragedia de la esperanza se interrumpe. La superación del esperpento y la integración del metateatro en una poética del significado que algunas obras de Buero Vallejo, en particular, y de Sastre, en menor medida, concilian, no perdura en las obras de las generaciones siguientes. En cambio, observaremos cómo las visiones esperpéntica y metateatral vuelven con mayor insistencia e intensidad y corroen los fundamentos de la experiencia de la esperanza: el tiempo y el sentido.

Ni Buero ni Sastre renuncian a la vanguardia, sino que la integran en su poética de una tragedia de la esperanza. Edifican así un teatro de la conciencia encarnada, ya que no solamente metateatral, crítica o científica, sino también moral. En sus obras, se advierte la intención de que la fábula se convierta en proceso dentro de la conciencia del espectador. Se trata, pues, de un teatro que, como las grandes tragedias, podemos adscribir al género judicial y constituye, sin duda, un teatro de síntesis que debe tener pocos equivalentes en el drama europeo del siglo XX.

14. Luis Riaza (1925-) y el mito de la desmitificación

Mientras Buero y Sastre remitifican la realidad española de su tiempo, otros autores siguen con la corriente desmitificadora. Sin embargo, a estas alturas de la historia de la cultura occidental no se encuentran mitos propios que no hayan sido ya previamente desmitificados, ya sea a través de la mirada científica, ya sea porque los ha filtrado la visión esperpéntica. Empieza entonces un proceso de desmitificación de las formas teatrales desmitificadoras. Luis Riaza es, según Ruiz Ramón (1971: 553), un autor muy representativo de dicha tendencia:

El teatro de Luis Riaza pudiera inscribirse bajo el signo de la desmitificación, por la vía del humor, de las formas dramáticas del teatro occidental contemporáneo. La primera y más fuerte impresión que se aloja en el lector de sus textos es la de la búsqueda de un estilo dramático al que sólo pudiera llegarse por la destrucción paródica de los existentes, incluidos los más recientes. Luis Riaza, en lugar de aceptar miméticamente las diversas fórmulas de experimentación del nuevo teatro de ambos lados del Atlántico, las somete a prueba esperpentizándolas. La óptica del esperpento, magníficamente asimilada por Riaza, se aplica así no a la realidad, sino a las formas de expresión teatral de la realidad. [...] En este sentido podemos afirmar que su teatro es uno de los más originales y serios intentos de poner en cuestión, desde el teatro mismo, la autenticidad y la eficacia de las nuevas formas del teatro. [...] Por ello no creemos ser injustos al afirmar que Luis Riaza es un autor en busca de un teatro nuevo, previa la coherente destrucción del nuevo teatro.

Ruiz Ramón presenta a Riaza como a un hijo de las vanguardias que a través de su obra se distancia de ellas y muestra su ineptia. En su teatro trata de instaurar un doble distanciamiento frente a las formas tradicionales y al mito, ya que el objeto que somete a un tratamiento degradante y paródico no es el mito o la tragedia, sino las formas teatrales de la desmitificación. Califica la mirada riaciana de «esperpéntica» subrayando que no se aplica a la realidad o al mundo sino a «las formas de expresión teatral de la realidad» (Ruiz Ramón 1971: 553). Se trata de un teatro que evita la mimesis y elige la semiosis como principio significativo, como veremos, a fin de crear un nuevo estilo, lo cual nos llevará inevitablemente a tener que preguntar si

desarrolla simultáneamente una nueva visión del mundo o se limita a una visión de la visión: en otros términos, ¿nos puede conducir a una revelación, a ver la luz, o solo desea convertir nuestra visión en una visión de la transparencia? ¿Presupone y, por lo tanto, anhela una conciencia encarnada en el espectador o más bien se dirige a una conciencia desencarnada?

Añade Ruiz Ramón (1971: 554) que su teatro tiene la pretensión ética de «desenmascarar falsas estructuras y falsos mitos» y quiere mostrar «la ineficacia y el absurdo de cualquier intento histórico de actualización de la tragedia»:

si la tragedia clásica es montada no como pieza de museo, cuyo texto se respeta, sino utilizando las técnicas del distanciamiento y del trabajo colectivo de los actores, el resultado lógico es la ruptura personaje-actor y su radical inadecuación. Entre el mundo de la tragedia, el mundo real, la escena, el público y los actores no existe solución de continuidad. El espectáculo trágico como ceremonia, rito y como fiesta se convierte en una monstruosa parodia [...]. La recuperación –vía Living, vía Artaud, vía «nuevo teatro»– de la tragedia no pasa de broma en la sociedad de consumo, y los «nuevos actores» y «nuevos hombres de teatro» son los irrisorios sacerdotes de un nuevo y falso mito.

Los dramaturgos de la generación de Riaza (Nieva, Romero Esteo, Arrabal) integran la crítica de la tragedia como texto (véase *L'insignifiance tragique* de Dupont), pero no se contentan con los intentos de volver a la tragedia como ceremonia o rito que proponen varios movimientos post-artaudianos (Living Theatre, por ejemplo), sino que resaltan su insignificancia o ineptia y construyen sus obras como crítica de todos los elementos que engastan en su cadena semiótica (mito, tragedia, esperpento, «vanguardia»). Asimismo, sus obras entrañan cierta autocritica que las lleva a autodeconstruirse. Su única salida es la parodia: están trágicamente abocadas a ella.

ANTÍGONA... ¡CERDA! (1982)

En el prefacio poético, la Antígona de Riaza es presentada como «encarnación de la revolución», no «de la eterna verbena / del verbo

divino».⁹⁴ En la obra asistimos a la demolición del mito y a la descomposición de la materia orgánica como destino en una dramaturgia en la que punto de partida y finalidad coinciden. Con todo, lo interesante en este caso es que la muerte como mero desgaste de la materia encuentra una plasmación argumental en la desmitificación del mito de Antígona.

La tragedia griega está significada mediante la indumentaria de Antígona (viste «*una túnica roja con arreglo a las vestimentas del teatro clásico griego*» y en eso recuerda a Elena de *El público*) y la presencia del Coro.

Polinice y Etéocles son pollos desplumados indistinguibles entre sí. Sin embargo, a los ojos del coro, dos destinos distintos los aguardan: a Etéocles lo lavan y entierran con honores, «monos y doncellas»; en cambio a Polinice le escupen y asignan un destino infame:

CORO.— Démosle el destino
Que bien se mereció:
Hagamos que termine
En cagada de pájaro... (263)

El Coro de Riaza combina las funciones que cumplía en la tragedia griega (uno de sus componentes enuncia el destino fatal de Antígona, por ejemplo) con la función metateatral del personaje-espectador. Representa, pues, la ficción de ser espectador en escena: «(*Rodean la plataforma y se sientan como espectadores de la acción que en ella va a desarrollarse*)» (264).

Entre el Coro y Antígona se crea pues un antagonismo, ya que ella anuncia su intención de darle a su hermano una sepultura digna y de cumplir de este modo con su destino mítico. Enuncia la palabra trágica en lenguaje performativo:

ANTÍGONA.— ¡Polinice, hijo de Edipo, rey!
¡Polinice: yo, Antígona,
Hija de Edipo, rey,
Y hermana tuya,
Te prometo que cubriré de tierra viva
Tu cadáver

⁹⁴ Riaza (2006: 255-256).

Como los dioses antiguos
Mandan que se haga! [...]
¡Despierta, Ismene!
Es tiempo de actuar, hermano... (264)

El paso de la palabra a la acción consecuencia de la performatividad del lenguaje trágico no se hará, sin embargo. Al final, Antígona arranca su túnica roja trágica y pone literalmente en escena, a través de maniqués, una cena con el marido que la tradición le asigna, Hemón (representado por un maniquí y recitado por Ismene-Creón-Hemón), cena durante la cual sirve el pollo Polínice cortado en una bandeja. Como si la revolución acabara convertida en una marioneta del poder...

Las idiosincrasias de la reescritura riaciana se hacen patentes y explícitas al oído del público a través del comentario del Coro, que no dirige la atención del espectador hacia la intriga o la emotividad del argumento, sino hacia los mecanismos de la ficción, de acuerdo con la intención desmitificadora:

CORO.— ¿Hermano...?
Esa impenitente transgresora,
en su afán por cambiar
lo que está escrito,
hace ahora de Ismene
(esa dulce muchacha
que describieron los padres del teatro)
un hombre... (264-265)

El Coro reacciona no tanto al ímpetu rebelde de Antígona —que no le sorprende porque forma parte de la tradición escrita, es ya un mito a estas alturas— cuanto al cambio de sexo de Ismene. A través del Coro, la reescritura se autorevela y muestra autoconciencia al integrar la diferencia (el juego semiósico deconstructivo) como procedimiento significativo y definitorio. En lugar de subrayar e interpretar el *mythos*, el Coro apunta a las transformaciones del mito y se las achaca a Antígona. Acusa así a un personaje de ser responsable de la subversión del mito. En otras palabras, la desmitificación se autorrepresenta como si ocurriera desde dentro, desde el plano del contenido; como si no fuera una decisión exterior del autor. La similitud con *El públi-*

co es patente dado que se trata de dos obras que justifican en escena las elecciones heterodoxas relativas a la puesta en escena de una historia tradicional y, además, porque la transgresión es de carácter sexual. Ismene-Creón-Hemón es un único personaje, que viste con el atuendo de un moderno joven contestatario cuando representa a Ismene para significar mayor contraste con Antígona. En cambio, cuando encarna a Creón, viste una túnica blanca de la época de la tragedia clásica y una máscara. La protagonista ataca al mismo tiempo a su tío y al público dramático, cuya actualización subraya Creón:

ANTÍGONA.— ¡Vivir...! Así llamáis vosotros a completar vuestro destino de corderos lanudos. Debajo de vuestros torvos atuendos, debajo de vuestra piel de lobo, sólo borreguitos dispuestos a las peores concesiones... ¡Be...! ¡Be...! [...] Después de todo, tu podrida conciencia tiene necesidad de ser tranquilizada. [...] No empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro. [...] ¿Hay que actuar, como vosotros, únicamente olfateando la ganancia? Inundáis Tebas de carteles para ganar el dinero a sacos y colgáis los cadáveres de las murallas para *ganar* esa seguridad política que se cimienta en el terror. Siempre ganáis.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.— Estás equivocada, ranita. Y, sobre todo, en emplear el «vosotros» como si te dirigieras al más nutrido auditorio. Sólo tienes frente a ti a tu viejo tío. (265-268)

La estrategia de la denegación (los personajes fingen no saber que están en un teatro) –cuya presencia ya señalamos en *El sueño de la vida* y en *La sangre y la ceniza*– se emplea aquí también para fingir seriedad dejando claro que esta seriedad es una ficción, con lo cual se transmite un sentimiento irrisorio. A través de la imagen de los corderos, que recuerda la *Canción de la pastora Corina* en *El concierto* (sin que se trate, claro está, de un intertexto explícito), se denuncia a la sociedad como un teatro que cuenta historias y tranquiliza las conciencias y esa denuncia se produce desde un personaje símbolo de una poética teatral que pretende hacer lo contrario: tocar la conciencia del espectador molestándolo. Ahora bien, el teatro de Riaza no anhela implicar y acusar al espectador, sino que trata de construirse como un proceso al teatro en general. Pretende ser acusado y juez, procurador y abogado defensor al mismo tiempo. Aun así, no entra en el género judicial del teatro trágico sino que permanece dentro del género demostrativo debido a su falta de dialéctica.

De ahí que Antígona pretenda situarse fuera de la teatralidad que ve como un rasgo definitorio de la corrupción de su entorno y encarnada en la figura de su tío:

ANTÍGONA.— ¡Cerdo asqueroso...! Guárdate las estúpidas cáscaras de tu revolución reducida a los signos y a los gestos... [...] ¡Mi tío resultó ser todo un orador! Tu Consejo de matusalenes seguro que te aplaudirá a rabiar con piezas semejantes. ¿Por qué no te dedicas al teatro? (270-271)

Sin embargo, el acto que realiza Antígona (la liberación de Polinice) no se presenta como algo trágico, sino como algo teatral debido al efecto de suspensión temporal (la duración escénica excede la duración de la fábula, por lo que hay *ralentización de la velocidad externa*, según la teoría de García Barrientos (2003: 106)). El acto consiste además en descolgar a un pollo, con lo cual también es un acto puramente gestual e insignificante (tan teatral, tan cargado de signos que acaba significando su insignificancia). El énfasis en la teatralidad resalta en toda la acotación siguiente en la que también asistimos a la metamorfosis o metáfora dentro de la metáfora del personaje cuántico Ismene-Creón-Hemón:

(ANTÍGONA *se dirige, con un cuchillo que habrá sacado de entre sus ropas, al colgado pollo-Polinice. Queda con el cuchillo levantado, en posición «congelada», mientras habla el CORO. Entretanto ISMENE-CREÓN-HEMÓN saca del arca una túnica blanca y sencilla, también de la época de la tragedia clásica, y se lo pone tomando la faceta de ISMENE-CREÓN-HEMÓN. Todo a la vista del público. Habla el CORO.*) (266)

Pero Antígona se quita su túnica roja de tragedia y decide no cumplir con el destino que el mito trágico le asigna. Queda desnuda y se entrega a Hemón para casarse con él. Su expresión impetuosa hace pensar en un capricho, pero el Coro, en un monólogo en el que alude al hombre como «maravilla entre las maravillas» lo interpreta como «sabia razón». El Coro aquí no es un nexo entre público y acción, emoción y conciencia, sino que sirve para significar un hiato entre mito y *mythos*. Representa en escena una recepción irónica que no potencia emocionalmente lo visto, sino que lo cuestiona. La dualidad irreconciliable parece apoderarse de la acción, ya que hasta Antígona

padece un proceso de desdoblamiento: saca del arca un muñeco de tamaño natural con el rostro de porcelana idéntico al de ella misma, lo coloca en una silla al lado de otra, en la que se acaba de sentar Ismene-Creón-Hemón, y le dice:

ANTÍGONA.— Tú serás la madura seguridad en la que Antígona se incruste. La última de las tentaciones terminó, al parecer, por llevarse la salvaje gatita al agua. El tiempo, domeñador de la traviesa juventud... *(Coge el muñeco vestido y aperijolado y lo sienta en la otra silla. Lo besa en ambas mejillas.)* No serás lapidada como dispusieron los sangrientos padres del teatro que contigo se hiciera... *(Escupe al muñeco en el rostro.)* Antígona... ¡cerda! (274-275)

Antígona evita su destino trágico a través de un truco teatral que, además, le permite a ella que se convierta en enunciadora del destino de esa criatura (la corrupta Antígona-cerda que da su nombre a la obra), es decir, en personaje-dramaturgo que pone en escena el destino de su doble. De ahí la perplejidad del Coro que no la reconoce cuando se vuelve a poner la túnica roja:

(Baja de la plataforma y se pasea entre los montones de desechos. Da patadas a algunos de ellos. Luego «encuentra» la túnica roja y se la pone. El CORO se vuelve de espaldas al público y la señala.)

CORO.— Este nuevo personaje ¿quién lo conoce?

¿Se trata de uno de los nuestros?

¿Cuál es su nombre?

¿Forma parte del coro?

¿Es, acaso, un extraño?

¿En Tebas vio la luz?

ANTÍGONA.— Extraña soy a Tebas aunque en Tebas naciera. Y mi nombre es Antígona, mal que les pese a los que así denominan a ese vendido pelele de palacio. (275)

El último parlamento del Coro enuncia una fallida anagnórisis, lo cual hemos visto que conlleva la imposibilidad de la catarsis. En vez de acabar con una síntesis metafórica, como sería el caso en la tragedia, los elementos se disocian no solo los unos de los otros, sino también en su propio interior. Así nombre y papel, persona y personaje no se corresponden mutuamente sino que aluden a realidades

distintas. El drama, si cabe llamarlo así, acaba con una nueva visión de sí mismo, pero representada por un maniquí en el que la protagonista no se reconoce. La finalidad no es el conocimiento dionisiaco, la aniquilación de las apariencias, sino la visión esperpéntica de sí mismo hecho un fantoche. La disociación cuerpo-conciencia encuentra de este modo una plasmación metafórica en el drama. La poética de Riaza supone un paso más en la vía de la esperpentización, ya que convoca en el mismo plano personaje y maniquí; lo que Valle intentaba sugerir separando los planos (no pone a Friolera frente al fantoche que lo representa, por ejemplo), Riaza lo realiza simultáneamente: de este modo, el espectador no necesita llevar a cabo la operación mental *metateatro*, ya que ficción y metaficción aparecen juntas aunque distintas.

EL FUEGO DE LOS DIOSES (1994)

Con la obra *El fuego de los dioses*, Riaza aplica su óptica irónicamente esperpéntica a otro personaje que relaciona sintácticamente los planos humanos y divinos y los dos lados de la pragmática de la representación teatral, es decir, la sala y la escena: me refiero a Prometeo. La intención desmitificadora se advierte claramente ya en la primera acotación (cuyo tono irónico parece pedir que un personaje la recite y la convierta de este modo en diálogo), en la que el fuego, símbolo de lo prometeico, interfaz entre sala y escena, plano divino y plano humano, se presenta como un mero «chisme»:

DIDASCÁLICO.— *Y este otro chisme, el penúltimo ya, que ningún respetable, si es que hay alguien por ahí delante, se alarme y se escabulla, el penúltimo chisme sería un soplillo de popular esparto, con el que avivar el contenido del primer chisme, es decir, el fuego de los dioses, o de la diosa, fuera fuego real o simulado, si bien sería preferible elegir la segunda modalidad, es decir, la fingida y teatral, puesto que la primera podría, en un fatal descuido, hacer que ardiera no sólo la camarcomedor-cocina de la diosa, a pesar de la gran colcha incombustible, sino todo el escenario, con lo que no sólo arderían las cómicas, más o menos presentes u ocultas, sino también toda clase de públicos. Y, lo que sería mucho más grave, se chamuscaría uno mismo.* (456)

Las primeras acotaciones sobre el mobiliario y el espacio escénico de la pieza apuntan a una estructura metateatral de niveles de recepción:

MOBILIARIO DE LA PIEZA

El único mobiliario consistirá en una gran cama que casi podría ser considerada escenario en el escenario, de la misma manera que se habla de teatro en el teatro.

Una posible escalerilla lateral formaría parte de la cama.

ESPACIO ESCÉNICO DE LA PIEZA

Espacio totalmente vacío a excepción de la gran cama.

En los bordes de la escena, o la «preescena», tres sillas plegables. (445)

Y el Didascálico, interesante tipo de personaje-dramaturgo sobre el que volveremos más adelante, confirma la intención metateatral al hablar en repetidas ocasiones de personaje-espectador o personajes-público:

DIDASCÁLICO.— *Ahora, respetables míos, empiezo a darle al molinillo de mi verborrea explicativa.*

Aquí, desde el comienzo de los tiempos representativos o representados, según se prefiera, en el propio centro del tablado, se levantó este armatoste de tablas, formando, a la manera de gran cama, una especie de escenario en el escenario, o de tablado en el tablado, según se prefiera [...]

Con todo ya dispuesto ya sería tiempito de que la pieza echara a andar y que se presentaran las representadoras cómicas de ser lo que no son, aunque por lo pronto, más que hablar de cómicas habría que hablar de una sola de ellas, la que haría, por partida doble, de diosa y de doncella de la diosa y que, hasta ahora se encontraría en escena, pero sin entrar en materia escénica, sentada en el borde del tablado en una sillita no demasiado visible. Casi, casi como un público de primer grado. Pero ya empieza, como también se ve con su punta de escándalo, a despojarse de su profana vestimenta de andar por calle. Las otras dos cómicas, como no pintarían nada en la primera escena, continuarían sentadas, por ahora, en sendas sillas en medio de una semioscuridad provisional e irresponsable, también haciendo de público intermedio. (453-456)

Mediante la teatralización de la acotación, su enunciación dramatizada, la representación aparece como un proceso irónico en el que las

cómicas son lo que no son, una diosa también es una doncella y la acotación es diálogo (en contra de los presupuestos dramatológicos); se trata de un proceso autorreferencial en el sentido de que la representación vuelve sobre sí misma a través de la personificación: la expresión de las didascalias mediante un personaje desdobra la representación que se convierte en un monstruo de dos cabezas.

La «verborrea explicativa» del Didascálico como personaje-narrador sirve para encubrir la falta de drama y de acción que constituye la trama de la obra; de ahí que asistamos a un fenómeno de novelización o textualización del teatro:

DIDASCÁLICO.— Aquí todo se hará a la vista del respetabilísimo y en ese todo se incluye, desde luego, la llamada escenografía. Al mismo tiempo, todo hay que decirlo, esta acción transportadora serviría para disimular la falta de acción de tanto charloteo y evitar los llamados tiempos muertos. [...] Perdóneseme, ahora, tanta literatura, pero no hay que olvidar que ejerzo un tanto de narrador novelero y que lo más probable es que esta pieza se quede, si es que queda, todo lo más para ser leída. (453-454)

El hecho de que la misma actriz represente a dos personajes que tienen una interacción y un diálogo directo resalta la teatralidad en cuanto teatro que se está haciendo en el momento en el que se presencia, ficción que desvela sus mecanismos constitutivos y se auto-representa como simulacro, aunque no por ello deja de ser ficción. La transición entre el personaje Doncella de cámara de diosa y Diosa del castillo se hace patente a través de un «subeybaja camisoneril», en boca del Didascálico. El efecto semántico es, además, de igualdad entre lo humano y lo divino. El Didascálico enfatiza la autoironía que subyace en la escritura riaciana. Funciona como un morfema meta-comunicativo dentro de la comunicación metateatral (que admite hipotéticamente interferencias entre el plano escénico y dramático, es decir, que hace como si esas interferencias pudieran producirse y lo hace desde el escenario, desde el mundo de la ficción).

La obra es característica de una concepción meramente física y materialista de la representación. De ahí que se busque una comunicación entre sala y escena basada más en lo sensacional que en lo emocional. Así es como cabe entender el recurso al fuego en el Pró-

logo o las varias menciones al olor y la comida como vinculantes entre la sala y la escena que aparecen a lo largo de la obra. Es como si la obra tratara de significar metonímicamente el proceso de integración corporal o «digestión» de ella por el espectador. El Didascálico no solo enuncia el proceso de elaboración de la ficción en cuanto producción, sino que comenta, informa y «performa» el proceso de consumo o recepción en determinados momentos. Ello ocurre, por ejemplo, cuando la actriz, que representa alternativamente a la Diosa y a su Doncella, se desnuda:

DIDASCÁLICO. – Pero ese despoje de la prenda arrojada, última existencia anterior a su total despelotamiento, haría que su piel cruda quedara expuesta sin remedio posible a la no menos cruda luz de los focos, ya que anteriormente, cuando se quitó la ropa de calle, lo hizo en una muy discreta penumbra. Y los mirones, irremediablemente, tendrían la posibilidad de contemplar la parte más obscena, la delantera, con las tetitas, el ombliguito y el triangulito pubiquito totalmente expuestos. Vergonzosa parte que, anteriormente, mal que bien, ocultaba el delantallito lo que no sucedía, desvergonzadamente, con la parte del culito, siempre expuesta a los ojos rijosos. Pero la señora vendría en ayuda de la apurada situación de su hermana de leche y se bajaría, con gesto enérgico y definitivo, el camisón, momento en que se convertiría, única y exclusivamente, en la mitad señora y en la comicaza uniqueta del tablado y dejaría a la respetable concurrencia ayuna de todo lúbrico espectáculo. (462)

Se trata de un desnudo meramente físico, tan escénico que puede resultar hasta obsceno. Sin llegar al extremo de la pornografía, asistimos a una escenificación de la obscenidad, que Baudrillard (2002: 35-38) define como una etapa hacia la pornografía propiamente dicha:

El espectáculo está relacionado con la escena. Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra. Pensemos en la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente *realizado*. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica. [...] Es un *acting out* total de cosas que, en principio, son objeto de una dramaturgia, de una escena, de un juego entre las partes. Ahí ya no existe juego, ya no

existe dialéctica ni distancia, sino una colusión total de los elementos. [...] Ahí aparecen los dos extremos: la obscenidad y la seducción, como lo muestra el arte, que es uno de los terrenos de la seducción. A un lado está el arte capaz de inventar una escena diferente de la real, una regla de juego diferente, y al otro el arte realista, que ha caído en una especie de obscenidad al hacerse descriptivo, objetivo o mero reflejo de la descomposición, de la fractalización del mundo. [...] La obscenidad, o sea la visibilidad total de las cosas, es hasta tal punto insoportable que hay que aplicarle la estrategia de la ironía para sobrevivir.

La poética de Ríaza desemboca en la obscenidad descrita por Baudrillard y obliga al espectador a distanciarse irónicamente de lo que ve. No corresponde a la búsqueda unamuniana de la persona detrás del personaje, ni consiste en un desenmascaramiento metateatral, sino en una ostentación del cuerpo. La Diosa ayuda a la Doncella, lo cual tiene como consecuencia la fusión de ambas en el único personaje de la Diosa. La acción no tiene resonancia trascendente alguna, debido a su carácter teatral. La desmitificación se basa en una puesta en evidencia de lo irrisorio. No hay fatalidad sino una explícita casualidad. Ni tampoco puede haber construcción de un personaje mítico entendido como un personaje que realiza su destino actualizando un *mythos*, es decir, un personaje que acabamos identificando con la historia que representa.

Las que hicieron de espectadoras durante la primera escena se van a convertir en protagonistas de la segunda: «Las correspondientes actantas, o actantas, habrán aprovechado la oscuridad anterior para ir despojándose del traje de ir por la calle y de hacer de público de diferente grado» (463). Los sucesivos despojes y desnudamientos o cambios de papel explicitan un proceso de circulación de los contenidos entre ficción y metafiction; sin embargo, no se da realmente la intersección entre ambas: no hay pues metateatro en el sentido de Rivera-Rodas. Más bien, todo es parodia, desdoblamiento, sustitución y semiosis.

En el diálogo entre Prometea A y Prometea C se explicitan los intertextos esquileo y calderoniano con los que funciona la parodia metateatral que presenciamos:

PROMETEA A.— A lo mejor sudabas soñando que sus rescoldos los sacaban del calentacamas y te los metían, al rojo vivo, por el agujero más

íntimo hasta dejarte las tripas como una castañita recién asadita o una praderita al solecico.

PROMETEA C.— Lo que soñaba de verdad era que me habían encadenado en una especie de barra parecida a una de ésas de hielo que troceaban los pescaderos para acompañar a los cadáveres de los calamares a fin de que no se pudrieran antes de podérselos enjarretar a la clientela. Pero, en mi sueño, la barra de hielo no se encontraba debajo de la cama sino en uno de los riscos del Cáucaso, un yermo inaccesible apartado de toda huella humana, un alto precipicio, tan alto, tan alto, que pertenecía a la región de las nieves eternísimas. Y en la tal barra se hundía el extremo de una cadena que sujetaba, por la otra punta, una argolla rodeando no sé bien, el sueño no me lo aclaraba, si mi tobillo o mi pescuezo. [...] La que se encuentra ahí arriba, bien arropada y caliente, suele alegar que las que nacemos debajo de la cama ya venimos a este desolado territorio con la culpa auestas. Culpa por la que, fatalmente, seremos encadenadas. Ya lo dijo alguien cuando dijo que el peor delito del hombre es haber nacido. (465)

La Prometea A presiente y anticipa el acto final de la obra. Sin embargo, no se puede hablar de palabra trágica performativa, sino de un parlamento en el que la ironía metateatral y la parodia intertextual funcionan paralelamente. El mito aparece como el sueño de un personaje, no como el argumento de la obra. Y en ese sueño puede fundirse con otro argumento procedente de otra obra.

Los paradigmas de la inversión y subversión definen esta dramaturgia, en la que se puede presentar a Dios no como al creador de la humanidad sino como al más abyecto de sus representantes:

PROMETEA C.— ¡Hasta meter a Dios debajo de la cama, arrastrado por una humanidad unida y unánime, después de haberle sometido al Juicio de Dios, en el que Dios no sería el Supremo Juez, sino el más ruin de los reos! (468)

El metadramatismo participa plenamente de la desmitificación paródica. Sin embargo, esta poética no parece tener la suficiente fuerza propia como para prescindir de la referencia a formas o contenidos anteriores, como son el mito de Prometeo o, en cuanto a la forma, la presencia de un coro:

DIDASCÁLICO.— *Lo que no podía faltar en une piece bien faite, ya que no quedaría bien hecha sin incrustación del correspondiente Coro, expresándose de manera poética, pues la lírica, incluso con acompañamiento musical, tampoco podría faltar en este híbrido de géneros. Hablen, pues, al tiempo, la una y la otra. (468)*

El Coro, en este caso, es la sintonía de las voces de las dos protagonistas, lo que acentúa el proceso de semiosis: los signos se significan a sí mismos en cuanto signos. El parlamento coral expresa el proceso semiótico de sustitución y suplencia usando metáforas míticas y divinas:

PROMETEA C y PROMETEA A.—

En el Gran Lecho de los dioses
duermen los dioses viejos
y en su pesado sueño de lagartos
se olvidan del todo
de sus antiguas invenciones.
Para no perecer es necesario
inventar sin cesar;
el mar exige nuevas naves
que lo penetren,
no con alas de lino
sino con nueva maquinaria
inventada de nuevo
en sus entrañas;
el aire exige nuevos pájaros
que lo atraviesen
no ya de plumas,
formando uves
sobre los océanos,
sino de acero y explosiones.
El mundo exige nuevos dioses
despiertos y avizores
y los nuevos dioses seremos
los dioses de debajo de la cama
supliendo a los dioses dormidos
hasta que nosotros nos durmamos
y vengan otros dioses
en forma de cuervitos

de debajo de debajo de la cama
a sacarnos los ojos. (468-469)

La vida aparece así como una sucesión de vida y sueño de dioses dormidos o despiertos que se siguen sin que ello suponga trascendencia alguna. La inadecuación del lenguaje y el cambio abrupto de registro configuran una heterofonía esperpéntica. De hecho, la obra se define a sí misma, a través del Didascálico, como «híbrido de géneros».

A continuación presenciamos un deicidio que adopta rasgos ceremoniales, pero cuya hiperteatralidad paródica enfatiza la verborrea del Didascálico, quien comenta todos los hechos de los personajes en el momento en que los ejecutan. La narratividad supone aquí, paradójicamente, un énfasis en la teatralidad, ya que la subraya desdoblándola en acción y palabra. El deicidio queda reducido a un mero efecto teatral: nada más alejado de su posible función mítica. La muerte, escenificada de este modo, queda depurada de todo sentido trágico y adquiere un valor paródico.

En general, pues, la obra convoca al espectador a participar de cierto humor metateatral desmitificador e irónicamente desficcionalizador. En este sentido, el papel del Didascálico como personaje-interfaz a-prometeico cobra gran relevancia, ya que no solo describe lo que hacen «las personajes» mientras efectivamente lo hacen, sino que trata de describir influyendo o influir describiendo la reacción de los «respetables» frente al espectáculo. La *hybris* no es componente del argumento, *mythos* o mito, sino del despliegue de la representación: no tiene valor trágico sino metateatral:

DIDASCÁLICO.— *Hay que hacer que descansen los pobrecitos escuchantes de la hemorragia de lenguaje que uno no ha dejado de encajar en sus orejas. Ahora, una pausa para que uno coja aliento. Menos mal que estas dos o tres docenas de páginas del libreto uno las larga a medida que las lee ya que uno, de haber tenido que aprendérselas de pe a pa y a puro huevo memorístico, a uno se le habrían derretido sus pobres sesejos con el trance.* (471-472)

Más bien, se trata entonces de una *hybris* genérica ya que presenta el teatro como un proceso de escritura/lectura, y no tanto como acción

o actuación. La *hybris* metateatral se manifiesta también como actualización del público dramático:

PROMETEA A.— Nos largamos de aquí.
 PROMETEA C.— No podemos.
 PROMETEA A.— ¿Por qué no podemos?
 PROMETEA C.— Porque estamos encerradas.
 PROMETEA A.— ¿Encerradas?
 PROMETEA C.— Entre cuatro paredes.
 PROMETEA A.— Sólo veo tres.
 PROMETEA C.— La cuarta son Ellos.
 PROMETEA A.— ¿Y a qué han venido?
 PROMETEA C.— Para fisgonear cómo morimos.
 PROMETEA A.— ¿Sólo a eso?
 PROMETEA C.— Y a ver cómo resucitamos.
 PROMETEA A.— ¡Yo me negaré!
 PROMETEA C.— No tendrás más remedio.
 PROMETEA A.— ¿Por qué habría de resucitar?
 PROMETEA C.— Porque tendrá que saludarlos.
 DIDASCÁLICO.— *Fin del prologojejo en el que se adelantan los acontecimientos con grave daño para el intrínquilis de la intriga. Ahora las prologueras dejan de anunciar el proyecto y extienden la mano hacia la supuesta hoguera.* (472)

La resurrección no es en este caso la sublimación de un personaje, sino su rebaja al rango de actor. La muerte del personaje significa asimismo la muerte de los dioses:

PROMETEA C.— ¿Qué querías que hiciera? Metérmelo por el agujero más ajeno a la divinidad y más genuino de la condición humana. ¡Por el ojo del culo!
(Oscuro final.) (487)

La humanidad no se significa con respecto a la divinidad, sino a su propia materialidad. Recordemos que el ano como símbolo del destino de lo humano privado de lo divino ya había aparecido en *El público* de Lorca (2000: 72):

HOMBRE 2.— Dos semidioses si no tuvieran ano.

HOMBRE 1.— Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles, que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.

Como en *Luces* y en *El público*, el destino del hombre no es la trascendencia a través de la conciencia o del otro, sino su propio cuerpo. Así se confirma la trayectoria a la que aludimos en la introducción: la fábula ya no sella el destino del hombre, sino que ese ya está inscrito en su cuerpo. La vida del hombre es inmanente a su cuerpo y no puede trascenderlo como sí lo consiguen los ciegos en *El concierto*, por ejemplo.

MEDEA ES UN BUEN CHICO (1981)

En *El fuego de los dioses*, hemos visto que la figura de Prometeo, además de sufrir un proceso de desdoblamiento, se transmitifica sexualmente también. En otra obra, Riaza convierte a una figura femenina de la mitología en hombre o... chico. Se trataría, según Cornago Bernal (2006: 193), de una «sucesión de transgresiones desplegadas a modo de representación» y de una crítica del poder a través de la representación, y, asimismo, del poder como representación. Según el mismo crítico, el enfrentamiento con el poder encuentra en la modificación del mito una plasmación artística:

El mito es la palabra heredada, el relato fijo al que se acude para explicar el presente; modificarlo supone una actitud de enfrentamiento contra el poder (de la cultura) que llega del pasado. [...] la reflexión sobre el poder arranca desde más abajo, desde el propio hecho de la representación.

Cabe preguntarse, primero, si esta reflexión no supone una imagen estereotipada de la realidad del mito que se considera como palabra heredada, más que como palabra performativa; como discurso, más que como palabra encarnada. Partiendo de la asociación estereotípica mito-poder (cuya arbitrariedad no discutiremos aquí), Riaza se em-

peña, según Cornago Bernal (2006: 199), en descomponer el mito a través de un juego metateatral constante:

el relato de Medea queda convertido en un mito del que se extraen fragmentos, personajes y acciones que se tratan de levantar nuevamente, de darles vida, de hacer de nuevo realidad; sin embargo, todo queda inevitablemente reducido a un juego (escénico), a puro teatro, representaciones, gestualidad, entonaciones impostadas, máscaras, dibujos, muñecos... —«Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo...»—, cuya única verdad es el cuerpo de esos dos actores tratando desesperadamente de proyectarse más allá de ellos mismos; son las potencias de lo falso desvelando otra realidad anterior, la realidad del propio juego (de la vida) como forma de resistencia contra cualquier tipo de poder que trata de fijarla inmóvil en una trama que ha de repetirse de forma fatal.

Al mito se le niega la capacidad de encarnar la verdad. El mito es, desde ese punto de vista, una ficción falsa y lo que hay que poner en escena son los intentos fallidos de encarnación. Por ello, siempre según Cornago Bernal (2006: 199), al final de la obra,

sólo quedan dos hombres, exhaustos de tantas representaciones, y la pregunta última que plantea todo el teatro moderno acerca de quiénes son finalmente esos actores y desde dónde representan. [...] un mito, como toda representación, es una historia que se repite; y hubo un tiempo en el que el teatro tuvo la obligación de narrar estas historias, estaba sujeto al poder de los relatos, mientras que ahora hace visible el mito como una repetición más, imposible por ilusoria, ecos que llegan del pasado.

La obra empieza con un ejercicio favorito del autor: el prólogo (en este caso «portal poemático para penetrar en las perreras de la primera protagonista, la proterva y perversa pedia») de cariz metateatral en el que vuelve a afirmar su credo de que todo es sustitución y su deseo de acabar con el truco del teatro:

Todo es sustitución:
el signo remeda la realidad,
el personaje, la persona
y el teatro, la vida. [...]

Aquella Noche Verdadera
la Sangre-Sangre
y la Muerte-Muerte
terminan con el truco teatrero
de la representación. (204)

Desilusionado por la conciencia de que todo es sustitución, el portavoz dramático del autor propone sustituir el potencial metafórico de la representación por una expresión basada en el principio de la tautología o repetición de palabras.

Mientras más avanzamos en la obra, el lenguaje metateatral se hace cada vez más presente. La conciencia metateatral aflora por primera vez en boca de la Nodriz:

NODRIZA.— La escena de dormir a los hijos de la señorita ya tuvo lugar, pero falta la del baño de la señorita en medio de la noche... Luego, tal vez, sonará la campanilla...

MEDEA.— ¡Déjate de profecías y haz entrar al señorito! (210)

La Nodriz se presenta como un personaje autoconsciente, casi como un personaje-dramaturgo, cuyo lenguaje metateatral descarta la palabra trágica (hecha de promesas, profecías, agüeros, etc.) y la desplaza fuera de la acción.

Entre la Nodriz y Medea se constituye un juego de rol cuántico. El paradigma de la ficción, el del espacio de las posibles identidades, fagocita la encarnación como destino individual:

NODRIZA.— ¿Quién, al fin, se ha decidido a que a madame se enfrente? ¿Ana Paulova Karenina? (*Tira el gorro de piel al suelo. Se pone una chistera de amazona color canela con tules color vino.*) ¿La elegante del Derby? (*Mismo juego con un tocado de plumas.*) ¿La porteuse d'amour et de fortune dans le Gran Casino? (*Un sombrero con velo violeta.*) ¿La desconocida viajera, de cintura para arriba del Titanic y de cintura para abajo del Orient-Exprés? (*Una peluca rubia.*) ¿Preusa, la hija de Creon, rey de Corinto? (*Un sombrero de gángster de los años veinte.*) ¿El tenebroso capo Della banda? (*Tira el sombrero al suelo, junto a los anteriores tocados.*) ¿Cuál de ellas conseguirá el papel?

MEDEA.— (*Muy suave.*) El que mi nodriz prefiera.

NODRIZA.— ¿Se me asciende, entonces, de personaje secundario a antagonista principal?

MEDEA.— Casi, casi una estrella... ¡Abre la puerta!

NODRIZA.— ¡Paso a vuestra rival! (*Se quita rápidamente el uniforme de mayordomo y aparece vestido con ropa interior femenina de encaje blanco, idéntico en el estilo y la forma al que lleva, en negro, MEDEA. Se acerca al armario —o al mueble sobre el que se encuentre— y coge un último tocado: una pámela blanca también igual y contrastada con la negra que lleva MEDEA.*) ¡Medea contra su propia obra! ¡De mujer a mujer! ¡De igual a igual! (221)

En un fragmento como este parece que el teatro se autorrepresenta y autocelebra. La alteridad sexual está tematizada como real, no como fingida como ocurre en *El público*. Lo que aquí se finge es la homosexualidad para poder tener un referente mítico que pueda estructurar el discurso teatral de seducción que mantiene la obra a través de sus dos protagonistas. Como en *El público*, la lucha trágica, binaria, es también una lucha contra un «mito» y sus modalidades de representación, contra una obra ya escrita que forma parte de la memoria o del inconsciente colectivo, un guión que influye metadiegeticamente sobre la acción representada. E influye de dos maneras: como referente, sostén y, al mismo tiempo, como algo para pisotear de una manera paradójicamente ilustrativa de cómo funciona la desmitificación como procedimiento semántico y justificación existencial en nuestra sociedad. Dentro de esta dramaturgia, el mito es libro, literatura, frente a la cual el teatro en cuanto actuación se levanta:

MEDEA.— (*Deja caer el cuchillo al suelo. Señala la alfombra a los pies del lecho.*) ¿Veis también ese carnero desparramado a los pies del lecho de Medea?

NODRIZA.— También lo veo. Supongo que me debe recordar el vello-cino de las literaturas. Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo... ¿Somos la nodriza, o la hija de un rey? El libro no lo dice.

MEDEA.— ¡Una mezcla! Que la mitad de ella dé ocasión a la otra de fundirse con su disperso complemento: la materia con el espejo, el personaje con la actriz, tú con tu papel... Sirve sustancia conciliadora a la hija de un rey, nodriza... Pregúntale si prefiere un poco de humo que le ponga en las tripas el cósmico tantán. O un terrón que la armonice consigo misma. O un poco de polvo transverberador... (223-224)

La revelación de la identidad de Medea y de la dualidad Nodrizahija del rey tiene lugar en dos etapas:

NODRIZA.— Así que Medea eres tú.

MEDEA.— Sí. Medea soy yo. Y lo que rodea a Medea, todo eso en lo que hurgó la hija de un rey...

NODRIZA.— ¿Cómo sabes quién soy?

MEDEA.— Vuestro rostro y vuestra figura se repiten a diario en las portadas de todas las revistas. Y, últimamente, al lado de cierto marinero barbudo...

NODRIZA.— ¿Te refieres a Jasón? (221)

Y la identidad sexual se descubre en medio del intríngulis metateatral:

NODRIZA.— ¿Qué más, Medea?

MEDEA.— ¡Esto!

(Se baja las bragas negras y queda con su masculinidad al aire. NODRIZA grita.)

NODRIZA.— ¡Tapaos, señora! ¡Descubris a la intrusa la otra cara de nuestro secreto! ¡Tapaos!

(Se arrodilla a los pies de MEDEA y tapa con la cabeza el sexo de éste.)

MEDEA.— ¡Continúa en tu papel! ¿También la nodriza se ha convertido en manzanita de bien como cualquier hija de un rey? ¿Te poseyó tu personaje?

NODRIZA.— ¡No continuaré con mi servicio!

MEDEA.— ¡Continúa, te digo, cómica asquerosa! (225)

Y al principio de la segunda parte, nos damos cuenta también de que Nodrizahija es un hombre. Sigue un juego con máscara, caretillo, antifaz, etc., hasta que Medea interviene, acusándola de descubrir los secretos de la puesta en escena, y concibe otra dramaturgia para su venganza, una dramaturgia del tiempo:

MEDEA.— El tiempo podría ser el sutil elemento que se encargase de la venganza de Medea... Algo que, después de todo, se podría paladear más despaciosamente... [...] Lo que importa es el tiempo, y el tiempo, y el tiempo, corromperían esa espera y llegaría a ser indiferente el que Jasón llegara o no llegara... ¡Muerte por el tiempo...!

NODRIZA.— El muñeco de servicio se propone opinar que tan lenta alternativa rompería la trágica tensión de la pieza... (228-229)

La máscara como objeto del discurso teatral no sirve ya para crear significado, sino para poner de relieve el proceso de creación de posibles significados. El discurso sobre el significante lo convierte en una pluralidad de significados posibles, en significado abierto. En nuestro caso, el hecho de que Medea le coloque a la Nodriza una mascarilla que no tiene abertura en los ojos «como las sacadas a los muertos» le impide ver y le causa una ceguera del todo teatral (por oposición a la ceguera mesiánica de Max Estrella, por ejemplo):

NODRIZA.— Siento que la máscara no me deje contemplar tanta magnificencia. Sólo me llega el aroma de los inciensos...

(MEDEA conduce a NODRIZA, como a un lazarillo, sobre la raya pintada en el suelo. Suena una solemne marcha nupcial tocada por varios órganos.) (229)

La alusión a un lazarillo quizás pueda entenderse como un efecto que decanta el sentido hacia lo picaresco en lugar de lo trágico. Nodriza va al matrimonio con Jasón con una máscara de muerta, sin embargo es capaz de quitarse esa máscara ella sola en una acción metafórica y metateatral que muestra que ella también puede escribir su destino, o que actuar significa modificar o intervenir sobre lo escrito:

NODRIZA.— (*Más fuerte.*) ¡Señora! ¿Dónde estás?

(MEDEA llega al fogón, retira las placas. Habla fuerte.)

MEDEA.— En tus sótanos... Entre bambalinas...

NODRIZA.— (*Deja de tantear. Se quita la máscara. Habla con extrema dureza.*) Si la señora entra en el cuarto reservado a la nodriza, la señora no volverá a salir de él. Es la nodriza quien lo escribe esta vez...

MEDEA.— Nada me interesa de tus estúpidas tinieblas... Sólo quiero saber de mis antiguos contrincantes...

NODRIZA.— La señora debe volver a la luz... Juro que será lo mejor para la señora...

MEDEA.— ¿Por qué te muestras tan desmesurada, nodriza?

NODRIZA.— En cada teatro hay un camerino secreto en el que la dueña del castillo no debe entrar. Si lo hace, la dueña del teatro morirá...

(MEDEA *saca una mascarilla requemada del fogón y sube con ella a la estancia. NODRIZA vuelve a ponerse la suya.*) [...]

NODRIZA.— Visto está que no podemos permanecer mucho tiempo separadas... La señora puede proseguir con su juego. Es ella la que vuelve a ser dueña de la escritura y del destino... (*Vuelve al tono de «representación».*) ... los ángeles organistas inundando la Santa Iglesia Catedral... (230)

La representación dentro de la representación consiste en una acción narrada por Medea y al mismo tiempo actuada por ambos. Se trata de una acción abierta, en el sentido en que los actuates pueden modificarla y comentarla en el momento en que se representa:

MEDEA.— Llega ella junto al novio, resplandeciente con su uniforme de gran gala de coronel de cazadores... Va a colgarse, para siempre jamás, del brazo de Jasón. La música de los mil órganos se filtra hasta los consentidores dioses. Las damas de la nobleza lloran... ¡Y es entonces cuando se abre la muerte por el fuego...! Una rueda de llamas surge del vestido y la piel de la nívea princesa se convierte en una costra requemada y negruzca. Del vestido preparado para el himeneo no queda pronto sino un montón de polvo y cenicillas... (*Mímica de esparcir con el pie las «cenicillas». Se acerca con la mascarilla requemada a la NODRIZA. Va a ponérsela. Ésta le retuerce el brazo. Cae la mascarilla quemada al suelo; luego, MEDEA.*) ¡Maldita bestia! ¡Me quiebras el brazo!

NODRIZA.— A la nodriza se le paga por hacer de cómica asquerosa, no de astilla ardiente... Además, me permito recordar a la señora que el vestido nos tiene que servir para las celebraciones futuras... (NODRIZA *se quita la máscara. MEDEA se pone en pie y habla neutra.*) ¿Cómo sentiste la proximidad del fuego? Estaba entendido que eras ciega y sorda y muda... ¡Y sin amor...! Pero, aunque la máscara oculta, la trama ilustra.

(NODRIZA *se quita el vestido de novia y lo guarda en el armario.*)

MEDEA.— ¿Y qué dispone la trama ilustradora para seguir adelante? ¿Qué falta de noche antes de que llegue el señor?

NODRIZA.— La señora debe ser expulsada, como un perro, de Corinto. Luego vendrá la desolada despedida de Medea y los niños. Luego el señor llegará...

MEDEA.— ¡Cúmplase, pues, el destino de Medea! ¡Los dioses son la trama! (230-231)

Se enuncian postulados potencialmente trágicos que, sin embargo, no se realizan. Aquí la palabra no es acción, ni el verbo encarnación como sería el caso en una tragedia (o en la concepción cristiana derivada del evangelio según San Juan, como recuerda Unamuno). Más bien hay disyunción o fractura entre palabra y acción. El destino aparece como objeto del discurso de los personajes y no, como ocurriría en una tragedia, los personajes como objetos del destino. Aunque los personajes afirman que la trama ilustra, mientras que la máscara oculta, asistimos a una deconstrucción de la trama mítica que se convierte en un juego de máscaras. La obra marca una clara oposición entre tiempo significativo y tiempo significado, obscenidad metateatral y metaforicidad del discurso trágico.

Como en *El público*, la metamorfosis sustituye la metáfora, la semiosis desplaza la mimesis, y la trama se convierte en el ensayo de otra obra y en una especie de juego de rol:

MEDEA.— (*Retomando el «papel» de dirigirse al «verdadero» rey Creón, repite la antigua frase.*) Ahora, Majestad, si os dignáis explicar por qué es necesaria vuestra alta presencia para arrojarme, como un perro...

NODRIZA.— Medea debe abandonar la idea de que se la extraña de estos ámbitos...

MEDEA.— ¿Así denomina Su Majestad el arrojar a la gente, como perros...?

NODRIZA.— Después de todo, no debe de ser tan malo el abandonar este maldito corral escénico lleno de principitas de nata y de reyes encorsetados...

MEDEA.— (*Dulcemente reconveniente.*) Nodriza, ¿dónde está escrito eso?

NODRIZA.— A veces se improvisa. La señora mismo lo aconseja...

MEDEA.— Eres un rey de habla refinada, no una sirviente de lenguaje raez, no lo olvides... A los malditos corrales escénicos debes llamarlos «ámbitos»... Vuelve al libro.

NODRIZA.— Sírvasse la señora recordarme el pie.

MEDEA.— (*Va al armario, saca un libro. Lee.*) «¿Así llama su Majestad al arrojar a la gente, como perros?»

NODRIZA.— (*«Vuelve a la representación».*) (233)

De este modo, se trata de crear un tipo de drama híbrido entre escritura y actuación, entre escritura actuada y actuación escrita. Desde la actuación se finge la escritura, el libro o el texto en el que estaría depositado el mito que la pareja aspira a recrear.

Sin embargo, las protagonistas pronto se dan cuenta de que la recreación anhelada no puede tener lugar. La representación semiósica e híbrida que han intentado montar choca con sus límites intrínsecos: al no ser mimética no tiene referencia metafórica, es decir, no tiene exterior, ni puede afectar la realidad. El juego autosuficiente del que participan ambos protagonistas no puede materializar mágicamente a Jasón, por lo que Medea solo se enfrenta con su doble, con su representación especular personalizada por la Nodriza:

MEDEA.— ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza!
(NODRIZA *termina por subir a la estancia.*) ¡Maldita estúpida! ¿De qué te has disfrazado?

NODRIZA.— Es un homenaje a Medea, la fúnebre diosa de la nada... La dueña del teatro...

MEDEA.— ¡Ya hablaremos de ello! ¡Abre, ahora, al señor! ¡Viene a recoger a los hijos que en Medea engendró!

NODRIZA.— Y en mi propio vacío... (*Borra el reloj pintado y luego mira por la mirilla de la puerta.*) No es el señor.

MEDEA.— ¡Qué dices, maldito!

NODRIZA.— Es el hombre que trae la leche de los perros de la señora. Como todas las mañanas...

(*Comienza a borrar la puerta pintada.*)

MEDEA.— ¡Me confundes! ¡Me engañas! ¡Abre la puerta! ¡Haz de Jasón!

NODRIZA.— No hay puerta. Sólo existe el interior, y en él, también solamente, Medea y su doble...

(MEDEA golpea en la espalda a NODRIZA con ambos puños mientras ésta continúa borrando la puerta.)

MEDEA.— Si al menos me existieras tú, Jasón...

(Oscuro. Final.) (241)

Los personajes de Riaza, como los de *El público*, expresan su conciencia de que solo existen a través del otro. Sin embargo, no viven en función de esta toma de conciencia: más bien, se pasan la vida proyectando dobles de sí mismo sobre los demás, autonegándose la posibilidad del amor. Ambos autores vinculan este problema existencial con la temática del amor homosexual (real o fingido) y, a su vez, subordinan ambos temas a la problemática de la representación, en general, y teatral, en particular. De ahí la pregunta que surge: ¿puede una representación que se autocelebra y construye dobles de sí misma tener repercusiones fuera de sí, en la realidad? ¿Puede tener referencia metafórica una obra como *Medea es un buen chico*?

Resignado frente a la imposibilidad del mito y de la tragedia, el teatro de Riaza pone en escena la imposibilidad de la semántica y de la referencia metafórica. La imposibilidad de la mimesis es algo dado en Riaza, no algo contra lo que haya que pugnar. No se puede hablar aquí de conciencia trágica, sino de un regocijo en la sustitución elevada ficticiamente al rango de principio sustentador de la dramaturgia. Sin embargo, el regocijo dura poco y acaba convirtiéndose en desengaño. Se trata de una dramaturgia que podríamos tachar de ingrata, ya que, para existir, se sigue apoyando y sigue dependiendo del mito y de la mimesis, pero se complace en ridiculizarlos en su discurso. Desde el punto de vista de Riaza, la vanguardia en general y su abanico de poéticas teatrales, en particular, es ya un resultado histórico, no algo que se está haciendo en aquel momento, de ahí que su dramaturgia se distancie también de ellas. Hay que alabar la intención globalizadora de su teatro, el hecho de que traiga a colación la casi totalidad de la historia teatral occidental para tratar de integrarla en una nueva visión, pero también hay que reconocer que no llega a perfilarse precisamente esta nueva visión estética a la que su obra aspira sin conseguir superar el mero guiño paródico. Deconstrucción y construcción no encuentran en ella una síntesis trascen-

dente: ¿puede ser de otra manera? La pregunta sigue vigente para muchos dramaturgos hoy en día.

BALANCE

Para Riaza el mito no corresponde a una ficción que se realiza y encarna en el espectador, sino a un relato que se extrae de un catálogo llamado mitología y se escenifica con la intención de producir no significación, sino insignificancia. Paradójicamente, la insignificancia se logra mediante la abundancia de signos destinados a mostrar el proceso de significación teatral al desnudo. El mito queda relegado al plano metadieético y solo sirve de pre-texto para el despliegue de la teatralidad como fin en sí mismo. Así, los elementos enunciativos más característicos de la tragedia (la máscara, el coro) aparecen en escena como significantes vacíos, parodias de sí mismos. El cuerpo es protagonista: se habla mucho de él, pero solamente en cuanto objeto físico, y no se alude a él como lugar de las emociones. La metateatralización es siempre explícita y se manifiesta a través de referencias continuas a lo escénico y material (tiempo, espacio, cuerpo, presencia del público), lo cual imposibilita la constitución de una temporalidad diegética continua. Paradójicamente, el cuerpo tiene que relacionarse con el mito para alcanzar al espectador, puesto que la desmitificación es también desencarnación del espectador. Pero aquí, sobre la ausencia de las emociones se construye una forma de conciencia de lo irrisorio del teatro y de la existencia como un juego de rol sin sentido: una conciencia metateatral desengañada. Riaza se sitúa dentro de la vía esperpéntica, es decir, la que elige mostrar explícitamente la teatralidad, aunque en su caso los elementos no se juntan para configurar una visión esperpéntica o conciencia de lo terrible, sino que permanecen dispares y crean un efecto indefinido constituido por una multiplicidad de efectos posibles: ni mito, ni tragedia, ni metateatro, ni esperpento, sino todos a la vez, aunque abortados.

15. José Sanchis Sinisterra (1940-): el metateatro sin la tragedia

Hasta ahora, todas las obras que hemos analizado mantenían un referente trágico o mítico al que aplicaban un filtro metateatral, esperpéntico o desmitificador. En dos obras de Sanchis Sinisterra (*Ñaque* y *Los figurantes*) vamos a observar lo que ocurre dramáticamente hablando cuando se prescinde de dicho referente para construir una acción que aspira a ser totalmente escénica, no tanto prescindiendo de la dimensión diegética, cosa imposible, sino transformándola en ficción escénica.

ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES (1980)

Ñaque constituye un objeto ideal para apreciar la diferencia entre intertextualidad y mito/*mythos*. La obra se construye a partir de una serie de materiales textuales muy diversos que se articulan dramáticamente según el principio del *conglomerado* y conforme con la búsqueda de una dramaturgia, no tanto coherente cuanto *cohesiva*. Los textos citados son: dos loas de Agustín de Rojas y dos pasajes de su libro *El viaje entretenido*, relativo a la vida y andanzas de los cómicos ambulantes, el Refranero popular, el Romancero tradicional, el *Auto del sacrificio de Abraham* (del Códice de Autos Viejos), *El entremés del bobo y del capeador*, *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, *La resurrección de Lázaro* de Martinazos y la comedia *Serafina* de Alonso de la Vega. La gran diversidad de la materia textual se ordena en función del contexto del aquí y ahora de la representación, que constituye en muchas obras de Sanchis Sinisterra un referente absoluto y un principio de composición por sí mismo. Además de la condición del actor en el teatro barroco y de los numerosos textos a los que hemos aludido, deben señalarse cuatro influencias mayores en esta dramaturgia: Pirandello, Brecht, el Lorca de las comedias irrepresentables y Beckett.

Estamos frente a un tipo de obra-límite en la que no se trata de construir la trama a partir de un mito, sino del dispositivo enunciativo

vo mínimo del teatro. Como expresa Aznar Soler (2006: 44) en su introducción a la obra:

En torno a esta temática –la condición del actor y su posición en la sociedad, concretada en su relación con el público– gira, deambula y discurre la trama textual de *Ñaque*. Condición precaria, ya que su debilidad y su fuerza dependen del encuentro fugaz y siempre incierto con ese ser múltiple y desconocido que acecha en la sombra de la sala y, aparentemente, sólo mira y escucha.

Estamos, pues, ante una forma de dramaturgia que anhela confundir lo sintáctico con lo pragmático. El teatro no encuentra en el imaginario y la realidad social en la que se inserta un principio sintáctico (como pudo serlo el código del honor para otras sociedades y otros dramaturgos) y trata de compensar ese vacío trasformando los componentes pragmáticos elementales del drama con el fin de conferirles una función sintáctica:

Desde *Ñaque*, por tanto, la reflexión sobre la naturaleza del hecho escénico y sobre los elementos que intervienen en la representación (actor, personaje, autor, y muy principalmente, como veremos, público), la reflexión sobre las propias fronteras del teatro, el metateatro en suma, constituye el eje temático fundamental de la dramaturgia del Sanchis Sinisterra de los 80 [...].

Se desprende de este comentario de Aznar Soler (2006: 38-39) que la reflexión no sucede (como ocurre al final de las obras de Buero y Sastre), sino que sustituye a la acción propiamente dicha. Más que acción, «drama», el teatro se convierte en una indagación metateatral sobre sí mismo y sus límites. La influencia de Beckett, observa Aznar Soler (2006: 46), se advierte por la «minimización del tema, [el] adelgazamiento de la fábula, [la] simplificación de la acción dramática hasta el «grado cero» de la teatralidad situacional». Sanchis Sinisterra rechaza la espectacularidad teatral y busca un despojamiento escénico máximo que le permita indagar en el grado cero de la teatralidad. Se trata de que todo signifique con mayor intensidad, precisamente por la desnudez. Para Sanchis Sinisterra, la persona es un

mito, y el personaje, una ilusión,⁹⁵ de ahí que su dramaturgia se centre, siempre según Aznar Soler (2006: 47), en

esa encarnación de la fragilidad de la condición humana que es el actor, un piojo al borde de la evanescencia que se sostiene en pie gracias sobre todo a su memoria. Por ello cuando ésta se esfuma, como le sucede al Solano de *Ñaque*, el personaje siente la angustiosa disolución de su identidad.

El personaje vive la condición de ser actor que es como ser nadie, estar destinado al olvido:

SOLANO. Su condición...
RÍOS. Sí. La nuestra. No somos nadie.
SOLANO. ¿Nadie? Somos actores.
RÍOS. Menos que nadie.⁹⁶

Sin embargo, para Sanchis, «lo que fundamenta la fascinación del espectáculo es la mera presencia del actor, casi podríamos decir que todo lo que un actor hace en escena es secundario con relación a ese hecho fundacional. El «ocurrir» de la presencia escénica del actor y de la relación del actor con el público es la sustancia del hecho teatral».⁹⁷ De ahí que quiera elaborar una semiótica del espectador que consista en «sistematizar las posibilidades de implicación del espectador en la ficcionalidad y [...] hacer algo desde el escenario con el espectador que está en la sala», en palabras de Aznar Soler (2006: 55). Centra su atención teórica en el último de los cuatro elementos que a su parecer son fundamentales en la relación teatral (actor real, espectador empírico, personaje ficticio y receptor implícito) y al que considera como una especie de destinatario ideal, pariente próximo del lector-modelo de la estética de la recepción o del «dramaturgo» de la dramatología de García Barrientos, y en el que Sanchis ve el futuro del teatro:

⁹⁵ Véase «Personaje y acción dramática» en Sanchis Sinisterra (2002: 202).

⁹⁶ Sanchis Sinisterra (2006: 155).

⁹⁷ Cito por Aznar Soler (2006: 49 [nota]).

La tarea futura del teatro con futuro se encuentra, en mi opinión, en la focalización de ese cuarto componente, el «receptor implícito», como eje de nuevas articulaciones de la relación teatral. [...]

Ante todo, vamos a asistir al espectáculo de nuestra propia condición de espectadores.⁹⁸

Cabe subrayar que Sanchis no habla del papel del espectador, sino de «condición». Ser espectador ya no es una «actividad pasiva» que el ser humano desempeña durante un tiempo y en un espacio determinados, sino que adquiere categoría ontológica. Al mismo tiempo, y por consiguiente, el teatro se convierte irremisiblemente en metateatro, haciendo sentir al espectador la «ficción de ser espectador».

El metateatro radical debe partir del texto e incluso de las acotaciones, según las cuales la sala también permanecerá iluminada durante la representación: «(*El escenario está vacío y desierto. Luz imprecisa, quizás parpadeante –también en la sala. [...]*)» (125), hecho que puede interpretarse como una clara intención actualizadora del público escénico (lo inconsciente e invisible de la representación).

La metateatralidad casi absoluta del discurso de la obra hace que encaje tanto en las definiciones de Rivera-Rodas como en las de Rodríguez López-Vázquez sobre ‘metateatro’. En efecto, en cuanto a la definición de este último, basada en la analogía entre metateatro y función metalingüística del lenguaje, se pueden inventariar muchos fragmentos del discurso de la obra en los que esta, por la boca de sus personajes-actores, habla de sí misma y trata de autosignificarse. Así ocurre desde el principio, con la situación del espacio dramático en «un teatro», haciendo el debido hincapié en significar mediante el uso de los deícticos que se trata de este teatro y de este público, hasta individualizando a algunos espectadores:

RÍOS.	¿Dónde estamos?
SOLANO.	En un teatro...
RÍOS.	¿Seguro?
SOLANO.	...o algo parecido.
RÍOS.	¿Otra vez?
SOLANO.	Otra vez.

⁹⁸ Cito por Aznar Soler (2006: 56).

- RÍOS. ¿Esto es el escenario?
 SOLANO. Sí.
 RÍOS. ¿Y eso es el público?
 SOLANO. Sí.
 RÍOS. ¿Eso? [...]
 SOLANO. Sí.
 RÍOS. ¿Tú crees?
 SOLANO. Mira aquel hombre.
 RÍOS. ¿Cuál?
 SOLANO. Aquél. El de la barba. [...]
 RÍOS. ¡Ah, sí!
 SOLANO. ¿No lo recuerdas?
 RÍOS. No sé...
 SOLANO. Ya estaba la otra vez.
 RÍOS. Sí...
 SOLANO. Y todas las otras veces. [...] Están esperando.
 RÍOS. Otra vez.
 SOLANO. Y habrá más veces.
 RÍOS. ¿Y diremos lo mismo?
 SOLANO. Lo mismo.
 RÍOS. ¿Y haremos lo mismo?
 SOLANO. Sí.
 RÍOS. ¿Hasta cuándo? (*Silencio.*) ¿Hasta cuándo?
 SOLANO. Hay que empezar. [...]
 RÍOS. ¿Les importa?
 SOLANO. ¿Qué? (*Trata de quitarse un zapato.*)
 RÍOS. Lo que decimos, lo que hacemos.
 SOLANO. ¿A quién?
 RÍOS. (*Por el público.*) A ellos.
 SOLANO. Han venido, ¿no? [...]
 RÍOS. Pero no vienen al teatro. Están en él. Somos nosotros quienes venimos. Ellos ya están aquí.
 SOLANO. ¿Siempre? [...] ¿Por qué?
 RÍOS. Por eso. Porque es el teatro. Y ellos el público.
 SOLANO. Entonces, ¿no les importa? [...] Lo que decimos. Lo que hacemos.
 RÍOS. No sé: escuchan, miran... (125-127)

De este modo esta dramaturgia intenta indagar en la condición del público y actualizar a ese «ser múltiple y desconocido». A diferencia de la desnudez unamuniana, de la que Sanchis se reconoce deudor en

sus ensayos, no se trata aquí de que de la oposición entre actor y personaje surja la «persona», sino de que la oposición se fosilice o congele en el personaje-actor. Además, desaparece el interfaz típico del metateatro, el personaje-espectador, ya que la utopía subyacente aquí es la del intercambio de papeles que transformaría al espectador en actor y personaje, y al revés, al personaje-actor en espectador:

SOLANO. Dejémoslo y empecemos. Se hace tarde.
RÍOS. ¿Tarde? ¿Para qué? (*Silencio.*) ¿Para qué?
SOLANO. (*Sacando ropas del arcón.*) Hay que empezar.
RÍOS. (*Por el público.*) ¿Están esperando?
SOLANO. ¿Qué otra cosa pueden hacer?

(*RÍOS queda pensativo, mirando al público. De pronto, una idea le ilumina el rostro.*)

RÍOS. Solano...
SOLANO. ¿Qué?
RÍOS. Solano. [...] ¿Y si cambiáramos los papeles?
SOLANO. ¿Quiénes? ¿Tú y yo?
RÍOS. No... Nosotros y ellos.
SOLANO. ¿Te refieres al público?
RÍOS. Sí. [...] Ellos actúan y nosotros... miramos y escuchamos. [...] Sería divertido.
SOLANO. Sería aburrido.
RÍOS. ¿Aburrido? ¿Por qué? Imagínate: nosotros aquí, mirando, y ellos... [...] Actuando.
SOLANO. ¿Y si no actúan?
RÍOS. Algo harán...
SOLANO. ¿Y si no hacen nada? (*Silencio*) ¿Y si no hacen nada?
RÍOS. Vamos a probar. [...]

(*Se sientan en el borde del escenario y miran al público durante dos minutos largos. Por fin RÍOS se impacienta.*) (134-135)

Lo que intentan producir los personajes-actores es una inversión de la mirada, unos actores que miran a unos espectadores que actúan. Sin embargo, la inversión de la oposición visión-actuación resulta una utopía que solo desemboca en una neutralización a favor de la visión: los espectadores no montan improvisadamente una obra, ni

hacen algo particular, sino que siguen mirando a los actores-espectadores que los están mirando. No hay inversión, pues, sino que se produce un cruce de miradas. Hay un incremento del tiempo del espectáculo (en palabras de Cifuentes) y un énfasis en el tiempo escénico, mientras que el tiempo diegético se para. Los dos minutos largos terminan impacientando a Ríos quien se decide entonces a empezar «realmente» a empezar.

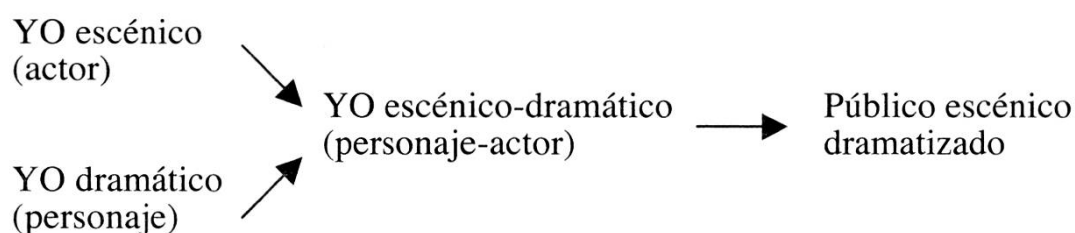
SOLANO. ¿Te das cuenta?
 RÍOS. (*Decepcionado.*) Me doy cuenta.
 SOLANO. (*Incorporándose*) Entonces, ¿empezamos nosotros?
 RÍOS. (*Ídem.*) Sí, empecemos. (135)

La obsesión por «empezar» ya la hemos encontrado en *El público* y es una clara influencia (no sé si cabría hablar aquí de intertextualidad) del Pirandello de la trilogía *Seis personajes en busca de un autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*. La reflexión sobre el principio caracteriza estas obras metadramáticas en las que se advierte una clara intención de que los espacios y los tiempos diegéticos y escénicos se fundan mediante una reducción de la fábula a lo que se podría resumir de este modo: unos actores actúan delante de un público tratando de representar fragmentos de obras e interrumpiéndose periódicamente. Se trata de sincronizar acción y reflexión sobre la acción o actuación, lo cual produce una especie de «especula(c)ción», pone de relieve y explicita la discontinuidad del tiempo dramático a través del efecto metateatral: así, los dos personajes-actores, después de declamar, deformándola, una lista de tipos de compañías teatrales sacada de *El viaje entretenido* de Rojas, comentan su propia actuación:

SOLANO. (*En tono normal, asomándose.*) No está mal.
 RÍOS. ¿Qué?
 SOLANO. Que no está mal.
 RÍOS. No está mal, ¿qué?
 SOLANO. El principio.
 RÍOS. ¿Qué principio?
 SOLANO. Éste. El nuestro. Que hemos empezado bien.
 RÍOS. ¿Sí?
 SOLANO. Sí. Mejor que otras veces.

RÍOS. ¿Tú crees?
 SOLANO. Sí.
 RÍOS. Ya. Y por eso lo cortas.
 SOLANO. ¿Lo corto?
 RÍOS. Sí. Lo interrumpes. «No está mal». Y lo cortas.
 SOLANO. ¿Es que no es verdad?
 RÍOS. ¿Qué?
 SOLANO. Que no está mal.
 RÍOS. ¿Y eso a quién le importa?
 SOLANO. ¿Cómo?
 RÍOS. Sí. ¿A quién le importa, di?
 SOLANO. Bueno, no sé... Al público, por ejemplo...
 RÍOS. Ya. Al público... ¡Al público no le importa tu opinión!
 (137)

La interrupción y discontinuidad se produce junto con un guiño al público. Si nos atenemos a los esquemas de García Barrientos sobre la comunicación teatral, esta obra plantea una serie de problemas. Queda claro que actualiza al público, pero resulta casi imposible distinguir entre público escénico y dramatizado, ya que de lo que se trata es de dramatizar al público escénico. Propongo, por ende, el siguiente esquema, cuya validez se limita, por ahora, a esta obra:



No se producen interferencias entre lo escénico y lo dramático y, por lo tanto, no se viola la convención teatral, aunque sí se trata de que las líneas paralelas que constituyen la comunicación teatral se alcanzan y confluyan en un infinito utópico y teórico que solo el espectador puede materializar. Otra manera de interpretarlo sería considerar que la obra niega al público cualquier dramatización y solo lo incluye en su discurso como público escénico. Como el escenario que representa un escenario o *este* escenario, se trata del mayor grado de ilusionismo: el público escénico se representa a sí mismo en tiempo real. Siguiendo a García Barrientos (2003: 147), para quien recorde-

mos que la ilusión máxima «no consiste en disimular la teatralidad, sino en elevarla al cuadrado», cabría calificar la obra de Sanchis de ilusionista, puesto que en ella la exhibición de la teatralidad es constante. Incluso me atrevería a hablar de obscenidad metateatral, retomando el concepto de Baudrillard que hemos aplicado a la dramaturgia de Riaza, con la diferencia de que en Riaza la obscenidad es literal y roza con el exhibicionismo, mientras que en Sanchis Sinisterra lo obsceno en cuanto falta de metaforicidad consiste en la exposición de la escenificación u ostentación de la teatralidad.

CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD

A veces los dos personajes representan fragmentos de otras obras (y se desdobla metateatralmente la representación), pero suelen interrumpirse, o bien para comentar su actuación y contar algún detalle sabroso referido a alguna actuación anterior, o bien resumen la acción para pasar a otra escena (en una especie de elipsis narrada). El desarrollo subraya la naturaleza discontinua del tiempo dramático a través de ingeniosas estrategias de interrupción. El corte y la discontinuidad son componentes esenciales del tiempo tal como lo interpreta la obra.

Como vimos con el Didascálico en *El fuego de los dioses* de Riaza, un recurso para mantener la conciencia metateatral activa consiste en poner en boca de un personaje un parlamento que podría perfectamente ser una acotación, como es el caso del comentario de Ríos:

(Han extraído del arcón los elementos indicados y armado en él un mánsculo tablado: dos palos y una manta vieja constituyen toda la decoración. SOLANO se sienta en él con una vieja guitarra y canta:) [...]

RÍOS. *(Sobre el arcón.)* Acabado el romance, se mete dentro Solano y queda la gente suspensa. (152)

Como en *El público* y en *El sueño de la vida*, se habla mucho desde el escenario de las reacciones del público de esta o de otras representaciones. Y también, como en las comedias irrepresentables de Lor-

ca, aparece el motivo de la rebelión del público, aunque aquí tampoco se representa sino que lo narra Solano. Ocurre en medio de la representación-dentro-de-la-representación del *Auto del sacrificio de Abraham*:

SOLANO. Así fue pasando el auto, y llegóse el punto de sacrificar Abraham al triste Isaac. Reparé entonces que había olvidado el cuchillo para degollarle y, no sabiendo cómo salir del paso, quítome la barba y voy a sacrificarle con ella. ¡La puta que nos parió! Vierais levantarse la chusma y empezar a darnos grita... Les supliqué que perdonaran nuestras faltas porque aún no había llegado el resto de la compañía, pero ¡ca!... Al fin, ya toda la gente rebelada, entra el posadero y nos dice que lo dejemos estar, porque nos quieren moler a palos. (137)

Narración y escenificación se mezclan, pero no se funden: los protagonistas pueden contar y escenificar al mismo tiempo actuaciones pasadas, pero la obra-marco de la que forman parte se aproxima a la utopía del argumento cero. Sin duda, hay más acontecimientos en lo que narran que en lo que representan actuando. De ahí que después de tanto preguntarse si iban a empezar, acaben concluyendo, casi resueltos al olvido, que hay que terminar:

SOLANO. *(Mirando ansiosamente al público.)* ¿Nos olvidarán?
RÍOS. Puede que ya... estén olvidándonos...

(Han quedado los dos mirando fijamente al público. Entonces SOLANO grita quedamente, agitando la mano: «¡Eh! ¡Eh!...», en una especie de patética llamada que aspira a penetrar y a grabarse en la oscura memoria de los espectadores. RÍOS secunda su intento susurrando su nombre: «¡Ríos! ¡Ríos!», y señalándose con crispada jovialidad. SOLANO hace lo propio, autotitulándose: «¡Agustín Solano, farandulero de notable ingenio!» Y RÍOS: «¡Nicolás de los Ríos, famoso representante!». SOLANO enlaza sus gritos con la declamación de los versos: «¡Soy quien sé beberme un río/ y tragarme entero un monte...!», y RÍOS hace lo mismo con el final de la loa: «¡Todo este mundo es fingir, /todo interés y embeleco...!». Cada vez más frenéticos, pasan a enumerar la lista de compañías: «Bululú, ñaque, gangarilla...!», al derecho y al revés, y al coincidir en «Ñaque», se señalan mutuamente y se presentan uno a otro con saludos, reverencias y saltos que evolucionan hacia toscos remedos de los personajes que interpretaron antes. Finalmente,

acompañándose por el tamborino, realizan una burda danza escénica. Pero la fatiga les va venciendo y, progresivamente, su vitalidad amaina hasta que caen al suelo exhaustos, desalentados, jadeantes... RÍOS es el primero en reunir sus últimas fuerzas y, recomponiendo su aspecto, logra incorporarse.)

RÍOS. (A SOLANO.) Es inútil... Dejémoslo estar... Acabemos de una vez... (179-180)

La representación vuelve sobre sí misma continuamente: no solo vuelve a proclamar su carácter ficticio a través de una cita intertextual de la loa, sino que también se autorrepresenta como «ñaque», no como obra –un conjunto ordenado de significados– sino como compañía –estructura signifiante–; la semiosis se manifiesta explícitamente cuando los actores se señalan respectivamente como actores o imitan toscamente a los personajes que interpretaron antes, revelando su naturaleza de signos de otros signos, hasta que su última tentación de representar algo (en este caso una «burda danza escénica») se salda con el cansancio del cuerpo, es decir, del signifiante. Y así, la gesticulación, como último remedo de la acción, fracasa.

La poética del conglomerado, «las evocaciones, reflexiones y relaciones de Solano y Ríos en el presente» crean una ambigua contemporaneidad con el público de hoy, según Sanchis Sinisterra (2002: 64):

en la medida en que, al incluir en el espectáculo la presencia y la mirada del espectador, al arrancar al público de su oscura impunidad, se disuelven los límites entre la escena y la sala, no para suscitar una ilusoria fusión, sino –muy al contrario– para provocar la dispersión, el descentramiento y la multiplicidad de las perspectivas: laberinto de espejos en que el sujeto se dobla y se desdobra, metáfora de toda representación.

Al convertirse en metáfora de toda representación, sin embargo, la representación de una obra como *Ñaque* no logra funcionar como metáfora ni tener una referencia metafórica en el espectador: no apunta a la encarnación (¿de qué, ya que no hay *mythos*?), sino a la ficción de ser espectador. Detrás de su aparente ultrarrealismo, la obra en realidad es el resultado de un profundizado trabajo teórico y conceptual aplicado a la praxis teatral y como toda conceptualización

acaba deconstruyendo la realidad. La metáfora entonces ya no es transporte de sentido desde las coordenadas de la representación hacia otro mundo, hacia un universo mítico, sino desdoblamiento de la representación en imágenes de sí misma. En palabras de Sanchis Sinisterra (2202: 64):

Disolución de límites. Efecto de especularidad. Lo teatral –como lo barroco– no es lo espectacular, sino lo especular: la conciencia –¿angustiosa?– del ser propio como apariencia ajena, del sujeto como objeto entregado a la mirada –y al juicio– del Otro.

Así también, el acto de representar y el acto de mirar lo representado se integran en *Ñaque*, provocando un continuo juego de espejos y espejismos mediante el cual unos y otros –actores y espectadores– tratan de dilatar y conjurar ese vacío, esa nada, esa carencia, ese hueco: lo único ‘real’. Apoteosis de la ausencia. ¿Quién está ‘ahí’?

A través de esta obra, Sanchis Sinisterra intenta construir una poética de la ausencia o de la nada; trata de realizar la utopía de la literatura como expresión de la nada o de la ausencia que nos circunda, según la deconstrucción: una especie de creación del vacío desde la realidad humana. Este intento se traduce en una dramaturgia especular y especulativa, cuyo tiempo discontinuo no permite intuir una presencia. Más bien, el presente conglomerado de la representación es un continente vacío de sentido metafórico: carente de origen y sin esperanza, es un presente sin pasado ni futuro, sin contenido. En ese presente, el espectador puede todavía regocijarse el tiempo que dura el espectáculo, sobre todo si la obra está hecha y actuada con gracia y virtuosismo. Sin embargo, cuando termina el tiempo escénico: ¿qué destino puede tener una obra sin catarsis? Si no hay persona ni personaje, ¿qué es del espectador cuando sale del teatro? ¿Es que deja de existir una vez abandonada su condición de espectador? Basta recordar fugazmente los planteamientos buerianos y sastreanos para que nazca la sospecha crítica de que este teatro está tan centrado sobre sí mismo que pasa por alto cuestiones fundamentales de la práctica teatral, creyendo haberlas descartado previa y teóricamente. Y es que la persona y el personaje no son conceptos teóricos sino procesos reales puesto que son vividos. La persona, por muy atomizada que esté, es una realidad que cada uno de nosotros vive cotidianamente; y el personaje es un ente de naturaleza ficticia, pero cuya

metaforicidad puede realizarse. Cada personaje ficticio puede encarnarse, parcialmente, en nosotros. Es más, la característica más destacada de los personajes míticos es seguramente el hecho de que nos los llevamos dentro, incorporados, incluso una vez acabado el espectáculo.

En conclusión, siempre es la encarnación la que salva el espectáculo de la nada: incluso cuando una obra no permite la elevación al plano mítico, el actor puede salvarla gracias a su aporte *personal*, físico, emotivo y espiritual.

LOS FIGURANTES (1991)

Si *Ñaque* se centraba en la figura del actor como metáfora de lo evanescente de la condición humana, en *Los figurantes* Sanchis se propone dar un paso más hacia la figuración de la ausencia, centrando su atención sobre los personajes sin papel o figurantes. Se sitúa, pues, dentro de la aspiración coral como tendencia de la dramaturgia contemporánea que se opone al principio de individuación que sostenía la trama del teatro occidental, desde la tragedia griega hasta el drama moderno, según Biet y Triaú (2006: 851-865). Sin embargo, Sanchis Sinisterra (1993: 9) no propone una refundación del coro, sino solo mostrar un «vestigio degradado» de él:

Papeles desairados, si los hay, pues ¿qué mayor desaire sobre un escenario que pasar inadvertido, que ostentar la anonimia? Su destino implacable es el olvido, pero no ya al final, cuando el telón se abate, sino desde casi su misma aparición, ya que su presencia no tiene más remedio que erigirse en la frontera de la ausencia.

Presencia precaria y muchas veces plural –que no coral: vestigios degradados son de tan ilustre antecesor, el Coro–, en ocasiones hablan al unísono, gritan más bien, ya que las más de las veces su discurso no sobrepasa el vitor o la asombrada exclamación.

A través de una indagación sobre el papel del figurante, Sanchis insiste en proponer una dramaturgia que se plantea el problema de su existencia en cuanto tal. Propone algo como la escenificación de una representación sin función:

PAJE.— ¿Qué me tenéis que explicar? (*Silencio de los Guardas*) ¿Y cuándo? ¿Cuándo me vais a explicar eso que me tenéis que explicar?

GUARDA 1º.— Después.

PAJE.— ¿Después de qué?

GUARDA 1º.— De la función.

PAJE.— ¿Después de la función? ¡Pues, vaya...! Si no va a haber función...⁹⁹

El afán de verismo o ultrarrealismo se traduce por la negación de la ficción desde dentro de la ficción: fingiendo anular el simulacro, se multiplica el ilusionismo al cuadrado. De este modo, como ya lo hemos comprobado en *Ñaque* y en las comedias irrepresentables de Lorca, la introspección autorreferencial sustituye a la acción, y la reflexión sobre lo que *no* acontece ocupa el lugar del acontecimiento propiamente dicho. De ahí la pregunta ¿qué pasa?, ¿qué te pasa? y, finalmente, ¿qué pasa con el público?:

GUARDA 2º.— ¿Qué pasa con el público, ahora?

GUARDA 1º.— Eso digo yo: ¿qué pasa con el público... si nos vamos todos?

PAJE.— Es verdad...

GUARDA 2º.— Pues, nada. ¿Qué quieres que pase?

PAJE.— Si nos vamos todos, el público también se irá...

GUARDA 1º.— Claro..., se irá también.

GUARDA 2º.— ¿Por qué ha de irse?

GUARDA 1º.— No pensarás que va a quedarse aquí, mirando un escenario vacío, después de... (*Gesto vago*)

GUARDA 2º.— ¿Es que no puede esperar?

GUARDA 1º.— Esperar, ¿qué?

PAJE.— Eso: ¿qué?

GUARDA 2º.— (*Tras una pausa*) Pues que se vaya.

GUARDA 1º y PAJE.— (*Asustados*) ¡No!

GUARDA 2º.— ¿Por qué no?

GUARDA 1º.— ¿Qué será de nosotros... sin público?

Hay un silencio en el que los tres miran al público y se miran entre sí, inquietos. (22-23)

⁹⁹ Sanchis Sinisterra (1993: 20).

Los personajes se dan cuenta de que su existencia en cuanto tal depende de una mirada ajena, procedente tanto de otro personaje como de un observador externo: el público. Se dan cuenta de su ontología cuántica que depende de su integración en el proceso de una conciencia, lo cual conlleva que tienen que permanecer en el campo visual de observación del espectador. Resulta interesante contrastar la pregunta «¿qué pasa con el público?» con la invitación u orden del Director en *El público*: «que pase el público». Reflejan dos modalidades de invocación del inconsciente en la representación y, por lo tanto, dos intentos de integrarlo en el proceso de la conciencia a través de una poética explícitamente metateatral. Cada pregunta implica una respuesta o un deseo de encontrarla. Cada pregunta desencadena, pues, un proceso consciente de resolución de problemas que implica la participación del inconsciente que procesa la posible respuesta hasta formularla conscientemente. Se trata de un mecanismo con el que funciona el proceso de la conciencia y con el que Baars vuelve a establecer una analogía teatral: un actor plantea una interrogación y cada espectador elabora hipótesis sobre la respuesta posible a dicha interrogación; cuando se encuentra una respuesta y se expresa en escena es como si un espectador hubiera subido al escenario para anunciarla.¹⁰⁰ En este caso, no interviene ni sube al escenario ningún espectador para dar la respuesta (como ocurre ficticiamente en *El público* con la revolución de los espectadores), sino que se produce una actualización verbal del público.

Los figurantes quieren demostrar al público que son también personajes y que, por lo tanto, son capaces de sostener una intriga y, en definitiva, un *mythos*, es decir, un argumento ordenado temporalmente con principio, medio y final (según la definición aristotélica retomada por Pavis):

¹⁰⁰ Baars (1997a: 305): «Consciousness creates access to unconscious problem-solving. [it] involves a conscious question, unconscious work on the problem, and a conscious emergence of the solution. [...] The theatre analogy is clear: we only need to have an actor proclaim a question, and special problems solvers in the audience go to work to solve the problem without further conscious involvement. When an answer is found, it is often 'returned' to consciousness, as if an audience member mounts the stage to announce the answer».

DAMA 6ª.— Una conclusión se impone: hemos de demostrarnos a nosotros mismos, y a estos señores... (*Señala al público*)... que somos capaces de llegar hasta el final...

ALGUACIL.— Muy bien dicho.

DAMA 6ª.— Y que ese final va a ser el principio de...

ALGUACIL.— Eso es: el principio de..., de... (*Se interrumpe*)

Miran todos al público. Silencio.

[...]

UNA NOVICIA.— Yo, lo que digo es una cosa: que aquí estamos perdiendo el tiempo y dando un espectáculo a estos señores (*Por el público*) de lo más tonto. Y luego, a ver quién les convence de que podemos hacer algo tan bueno o mejor que los protagonistas.

DAMA 6ª.— Eso es hablar. Que una cosa es encerrarlos y otra reemplazarlos.

CONSPIRADOR 9º.— Y otra más, superarlos. (34)

Vuelven a aparecer los motivos pirandellianos de la indistinción entre principio y final y la ausencia de una flecha del tiempo creadora de sentido (en este caso, hablaría de ausencia e imposibilidad del tiempo diegético). Ante la oscuridad y el silencio a los que ven abocado su proyecto, el Alguacil opta por una solución menos ambiciosa:

ALGUACIL.— (*Que ha estado esforzándose en completar su última frase*) ¡Ya lo tengo! Va a ser el principio... de un reparto más justo y equitativo, en el que cada cual tendrá un papel que le permita..., que le permita mostrar dignamente..., o sea, un papel digno en un reparto más digno..., quiero decir, más justo, que le permita en escena..., o sea, que cada cual tenga un reparto..., o más bien, que el reparto tenga en cuenta a cada cual para mostrar en escena..., mejor dicho, que la escena pueda mostrar un reparto más justo en el que cada cual tenga el papel más digno... o al revés, un reparto más digno en el que cada escena, no, cada cual, un papel más justo para mostrar... (*Se interrumpe, agotado*) ¿Me explico?

Todos desvían la vista y se dispersan disimuladamente hacia los laterales.

Lo diré otra vez, a ver si queda claro... Pues que ese final va a ser el principio de... (34-35)

Los personajes toman conciencia de que no pueden reemplazar a los protagonistas: ya no podrán representar un argumento, sino tratar de configurar un reparto. Apuestan por lo intemporal e in-significante (es decir que permanecen dentro de lo significativo, sin trascender al significado), ya que no pueden proyectarse en el tiempo y, de este modo, significar algo a través de una historia o fábula. De hecho, la obra confiesa su carácter espacial a través de la Dama 6^a: «Somos los figurantes de la obra... (*Indica el escenario*)» (40).

En algunas ocasiones los Figurantes se convierten en personajes-espectadores, como ocurre con la llegada de la pareja de Postulantes y la entrada marcial configurada como una «figuración dentro de la figuración»:

PRISIONERO 3^o.— Lo siento, compañeros, pero ya se ha visto que, sin un poco de disciplina, no hay nada que hacer... (*A los demás personajes, que contemplan asombrados y/o encantados la escena.*) Y así y todo, ya veis: esto es lo que queda de la figuración...

[...]

METALÚRGICO 8^o.— A ver si lo entiendo... (*Al Guarda 2^o*) ¿Quieres decir que se han ido casi todos los figurantes..., y que por eso no se hace la obra?

DAMA 5^a.— Eso mismo, pero al revés... (41)

Se trata de una obra al revés, según la poética de la inversión a la que ya nos hemos referido al hablar de *Ñaque*. La disolución de las categorías dramáticas en general y de las fronteras temporales, en particular, afecta también la división en actos, ya que según la acotación el Acto segundo comienza en el entreacto:

Durante todo el entreacto se han estado escuchando voces y ruidos diversos procedentes del escenario. Al apagarse las luces de la sala, se advierten enérgicos siseos reclamando silencio, mientras el telón es ostensiblemente tanteado por unas manos que buscan la abertura central. Aparece por ella, muy inseguro, el Comensal 4^o, que saluda con torpes reverencias al público y da unos pasos por el proscenio: es evidente que está haciendo tiempo mientras espera la llegada de otro personaje. Tras algunos golpes discretos en el telón para reclamar su presencia, resuelve empezar a hablar.

COMENSAL 4º.- Bueno..., pues empiezo yo. (*Se aclara la voz*) Señoras y señores... Respetable público... Más vale que lo sepan de una vez: nos han engañado a todos... Sí, sí: engañado. Así como suena. A nosotros y a ustedes... Ustedes creían que lo de antes estaba pasando de verdad, ¿no? Pues nosotros también. Sí, sí, se lo aseguro: nosotros también. Que si aquél hacía esto, que si el otro decía aquello... Y ahora entras tú y luego yo... Y lo principal, o sea, lo de ponernos todos de acuerdo y decir «ya está bien, de hoy no pasa, qué se han creído esos, ahora nos toca a nosotros, que se nos vea y que se nos oiga...» (*Transición*) Pues tampoco. Quiero decir que tampoco era verdad... (*Saca de entre sus ropas un pollo asado de cartón*) ¿Ven esto? Parece sabroso, ¿no...? (*Finge morderlo y masticarlo*) Hummmm... ¡Qué rico...! (*Interrumpe bruscamente su acción*) ¡Pues no! ¡Es de mentira! (*Se golpea con él en la cabeza*) ¡Puro cartón! ¡Teatro! (*Se calma*) Y todo lo de antes, igual...

Sale precipitadamente por la abertura del telón, la Dama 6ª. Lleva unas hojas de papel en la mano.

COMENSAL 4º.- ¿Qué hay? ¿Lo habéis encontrado?

DAMA 6ª.- (*Al público*) ¡Qué bochorno, señores! Pero nosotros no sabíamos nada... Estábamos convencidos de actuar... libremente, por propia iniciativa... (*Muestra dramáticamente las hojas*) ¡Y ya ven! ¡Ya ven! (49)

Se entretiene al espectador incluso durante el entreacto. Cuando reanuda la representación dialogada, los mismos personajes-actores que se creían dueños de su destino afirman que lo presenciado hasta ese momento no era verdad, sino teatro, mentira. Durante el entreacto, los Figurantes han encontrado el texto de su obra. Dentro de la ficción, hay, pues, un juego con la oposición escritura/actuación. Los mismos personajes-actores creían actuar y, en realidad, resulta que recitaban. Resulta interesante el hecho de que el texto aparezca como un origen que se descubre posteriormente. El texto es a la vez el destino y el fallido intento de improvisación, la vana búsqueda de la libertad. La ficción se presenta como un engaño, un simulacro: es más, los personajes se confiesan víctimas de un engaño de «ese hombre odioso» que es el autor y quieren que los espectadores también se sientan engañados a fin de conseguir la identificación del público. El cortesano 5º trata de arreglar la situación ante el público, haciendo eco al prólogo del Comensal 4º:

CORTESANO 5º.— *(Al público, disimulando su irritación)* Distinguido público: buenas noches. *(Falsamente amable, al Comensal 4º)* A ver, a ver, ese animalito... *(Le arrebató el pollo y lo lanza con furia al fondo de la sala)* Se acabó el pollo. ¿De qué estábamos hablando?

Hay una pausa tensa. El Comensal 4º está muy inquieto por el destino de su pollo.

DAMA 6ª.— *(Algo más calmada)* Bueno, pues... eso. Estábamos diciéndole al público... que hemos sido víctimas de un engaño...

CORTESANO 5º.— Exactamente, de eso se trataba: de dar explicaciones al público... por habernos hecho cómplices... [...] Involuntarios, claro..., de una trampa... [...] Nosotros, tan contentos, creyendo que habíamos..., que habíamos tomado las..., las... *(Gesto de cabalgar)* ¿Cómo se llaman?

DAMA 6ª.— ¿Las riendas?

CORTESANO 5º.— Eso, sí... Gracias... Tomado las riendas de nuestro destino... *(Se interrumpe)* Qué bonito, ¿verdad? Las riendas de nuestro destino... (51-52)

En vez de ser personajes de una trama, nuestros figurantes se sienten víctimas de una trampa. El destino se presenta como (pre)escritura y se opone a la actuación-improvisación. No lo expresa la voz de un dios sino un texto, el mero programa de la obra:

COMENSAL 4º.— *(Ya al pie del escenario, enarbolando el papel)* ¡Aquí lo pone muy claro! ¡No estaban engañados! Nosotros, nosotros éramos los únicos engañados...

Algunos otros personajes —la Dama 5ª, la Aldeana 2ª, el Postulante...— se asoman por ambos lados del telón.

DAMA 5ª.— *(Al Comensal 4º)* ¿Engañados en qué, Rosendo?

COMENSAL 4º.— ¡Ni Rosendo ni nada! ¡Soy el Comensal Cuarto, y nada más! Aquí lo pone muy claro... Y tú, la Dama Quinta y basta... Y todos los demás... *(Lee en un papel)* «Por orden de aparición... Guarda Primero, Guarda Segundo, Paje..., Aldeana Segunda, Cortesano Quinto, Pueblo...»

CORTESANO 5º.— Pero, ¿qué papel es ése?

COMENSAL 4º.— *(Mostrándolo a todos)* ¡El programa! ¡El programa de la obra!

DAMA 6ª.— ¿De qué obra?

COMENSAL 4º.— De la que estamos haciendo... (*Lee*) *Los figurantes*, sí... (*Mira al público, con gesto de reproche*) O sea, que... ustedes lo sabían, lo sabían desde el principio...

CORTESANO 5º.— Y no nos han dicho nada... ¡Qué hipócritas!

DAMA 6ª.— Nosotros aquí, pasándolo mal, incluso sufriendo por ustedes, y ustedes ahí...

CORTESANO 5º.— ... Riéndose de nosotros... (54)

Se revela explícitamente la dualidad personaje-actor con la mención de los nombres propios de los actores. El círculo de la autorreferencialidad se cierra con la mención del título de la obra, la actualización del público y la figuración del autor como un dios, dueño de la escritura que niega la posibilidad de que exista un campo para la dicción espontánea:

COMENSAL 4º.— (*Al Cortesano 5º y a la Dama 6ª*) No estaréis pensando que esto también..., también es teatro..., como lo de antes... Como el pollo...

El Cortesano 5º y la Dama 6ª asienten, sin atreverse a hablar.

Que esto es... el segundo acto...

Asienten de nuevo, mirando al público con aprensión.

Y que esto que decimos... tampoco es nuestro... Lo escribió el tipo ése...

ALDEANA 2ª.— (*Reacciona airada, rompiendo el programa*) ¡Basta, basta! ¿Os dais cuenta de lo que...? ¡Pues vaya una ocurrencia...! ¡Lo de antes, muy bien, porque no nos dábamos cuenta...! Pero, ahora... ¿Cómo iba a ser tan retorcido ese hombre? Hacernos decir... que lo que decimos..., mientras lo estamos diciendo..., no lo decimos de verdad..., pero que queríamos decirlo... Porque yo quiero decir lo que estoy diciendo..., y no necesito que nadie me escriba lo que tengo que decir... (55)

Estos juegos reflexivos que instalan un clima irónico y pueden tener mucha gracia si el actor los interpreta con la debida convicción y ligereza, logrando el ilusionismo al cuadrado que es la simulación de

la realidad, sustituyen la acción con el fin de crear una fingida simultaneidad entre tiempo diegético y tiempo escénico. Como la identificación ilusoria del espacio escénico y diegético, la obra trata de simular el tiempo real escénico desde la diégesis. Paradójicamente, la toma de conciencia de los personajes-actores de ser marionetas del autor los lleva a acusar al público de complicidad:

COMENSAL 4º.— Bueno, de acuerdo, ya lo sabemos: antes nos han engañado a todos, pero...

POSTULANTE.— (*Interviniendo con aire taimado*) A todos, no, compañero, a todos no... (*Señala al público*) No olvidemos que ellos sabían lo que estaban viendo... Y puede que ahora... también lo sepan...

Todos callan y miran al público con desconfianza.

DAMA 5ª.— (*Tras el silencio en voz baja*) ¿Y por qué no se lo preguntamos?

ALDEANA 2ª.— ¿Qué les vamos a preguntar?

DAMA 5ª.— Pues eso: si ahora también nos están engañando... A mí no me lo parece, pero...

POSTULANTE.— ¿Y tú crees que ellos, precisamente ellos, te van a decir la verdad?

DAMA 5ª.— ¿Por qué no?

POSTULANTE.— ¿No os dais cuenta? ¡Ellos son los primeros interesados!

CORTESANO 5º.— ¿En qué?

POSTULANTE.— ¡En que siga el engaño! ¡Han pagado por eso!

DAMA 5ª.— ¡Mira que eres... negativo, Jacobo! [...]

DAMA 6ª.— ¡Es verdad! Tampoco hay que exagerar... (*Por el público*) Al fin y al cabo, ellos no van a ser tan tontos como para preferir un engaño, una mentira, como lo de antes, que era una obra de teatro..., a esto de ahora, que es de verdad... Aunque hayan pagado.

CORTESANO 5º.— ¿Y cómo podemos saber si esto de ahora... es verdad o mentira? (56-57)

La obra denuncia su pasado como ficción, pero insiste en inscribirse en el presente como verdad. Plantea también el problema del principio que tiene que ser comienzo de algo, aunque no se sabe de qué exactamente:

DAMA 5ª.- ¡Sube el telón que empezamos!

COMENSAL 4º.- ¿Qué es lo que vamos a empezar? [...]

POSTULANTA.- Eso mismo: ¿qué? ¿Qué vamos a hacer ahora? Porque, por mucho que queramos cambiar las cosas... (*Señala el caótico decorado*)... esto seguirá siendo un teatro, y nosotros, un rebaño de figurantes. (58-61)

En la Introducción propusimos el juego de palabras siguiente para diferenciar el metateatro de la tragedia, definiendo esta como ‘representación del destino’ y aquel como ‘representación del destino de la representación’. Con Ortega subrayamos el carácter metafórico del destino: el ser otro en el que paulatinamente nos transformamos. En consecuencia, afirmamos que la representación solo tiene un destino si funciona como una metáfora; no puede tenerlo como tautología.

La Postulanta toma conciencia de ello y nos habla de la representación y sus estructuras significantes como destino invariable. Nos presenta la representación como falta de destino, como su propio destino. Con ella comprobamos que el metateatro llevado a su paroxismo supone la ausencia del destino y, por lo tanto, del sentido. Los figurantes son seres fractales de la representación en el sentido de que no tienen un destino cifrado en una historia, sino que solo figuran en una representación. No tienen vida fuera del teatro (como la puede tener un personaje en la memoria del espectador), ni deberían tener conciencia de ello, pero en este caso toman conciencia de su estatuto y anhelan un más-allá del teatro:

GUARDA 1º.- (*Después de carraspear varias veces*) Yo, si me lo permiten, quisiera decir algo...

COMENSAL 4º.- Eso, sí: habla, Vicente... Que aún no has abierto la boca en todo el segundo acto.

ALDEANA 2ª.- ¿De qué segundo acto hablas? ¿Quién te ha dicho a ti que esto es el segundo acto?

COMENSAL 4º.- Bueno, quiero decir..., en lo que va después del primer acto...

CONSPIRADOR 9º.- Cuidado con las palabras. Si el público llegara a pensar que esto no es más que el segundo acto... ¿Te imaginas?

COMENSAL 4º.- No mucho... ¿Qué pasaría?

CONSPIRADOR 9º.- No se creería nada de lo que decimos, le importaría un rábano lo que hacemos, lo que queremos hacer... ¡Como si fuera teatro!

DAMA 2ª.— ¡Qué horror!

DAMA 5ª.— ¡Y qué vergüenza!

POSTULANTE.— A lo mejor es eso lo que esperan: que hagamos teatro.
(62-63)

La dramaturgia especular, a diferencia de la espectacular, consiste en una especulación continua sobre la reacción del público con respecto a lo que observa. Es una dramaturgia del no-acontecimiento cuántico como probabilidad de acontecimiento. No hay acción porque la inacción oscila entre proyección y reflexión. La discontinuidad así creada impide la elaboración de una acción, sin embargo el Guarda 1º comenta que quizás inconscientemente estén actuando:

GUARDA 1º.— (*Tras carraspear de nuevo*) Decía que, si me lo permiten, yo... [...] Bueno... No se vayan a creer... A lo mejor es una tonte-ría. Pero he estado pensando... [...] Que hace más de una hora que dura esto... y el público sigue ahí...

ALGUACIL.— ¿Más de una hora? ¿A qué te refieres?

GUARDA 1º.— A esto... Nosotros aquí, en lugar de los protagonistas, y ni función ni nada... Diciendo boberías y haciendo..., haciendo no sé qué...

CONSPIRADOR 9º.— (*Digno*) Boberías las dirás tú...

GUARDA 1º.— Bueno, pues lo que sea... Pero el caso es que mucha mi-ga no le estamos poniendo a la cosa. Y ya ven: el público no se ha ido... [...] No sé... Pero, digo yo: tanto preocuparnos por hacer algo, por ha-cer algo..., y a lo mejor ya lo estamos haciendo sin darnos cuenta. ¿Por qué iban a aguantar ésos ahí, si no?

Todos miran al público en silencio. (63)

Otra vez se advierte la intención de que converjan el tiempo diegético y escénico, anulando de este modo el tiempo dramático y simulando una duración real. Miran al público y teorizan las posibles actitudes de los espectadores:

ALDEANA 2ª.— Pero parecen bastante interesados...

POSTULANTE.— No será un público muy exigente. Si se entretiene con esto...

POSTULANTA.— Y ahora aún se interesan algo porque estamos aquí arriba, con toda esta luz y como metidos en un marco... Pero seguro que, en la calle, ni nos mirarían... (63-64)

La significación de esos infrapersonajes y del infrateatro que proponen depende de dos factores: primero de su inserción en el marco significativo del teatro, es decir, del contexto; segundo, de que no haya una verdadera acción dramática, lo cual significaría para ellos no significar en sí mismos sino en función de otros personajes:

POSTULANTA.— No me extraña... Porque desde hace un rato, aquí no está pasando nada.

PRISIONERO 3º.— Que no pase nada. Porque, si pasara algo, el público se distraería y se olvidaría de nosotros. (64)

Sin embargo, cuando ya la angustia provocada por la conciencia de la nada los domina, los figurantes deciden montar una obra dentro de la obra juntando fragmentos desconexos como pueden. Ante el poco éxito del intento, la Novicia echa mano del papel de Julieta en *Romeo y Julieta* para subir un poco el nivel:

UNA NOVICIA.— ¡Ah, Romeo, Romeo...! ¿Por qué eres Romeo? Niega a tu padre y rehúsa tu nombre; o, si no quieres, sé sólo mi amor por juramento, y yo no seré más que una Capuleto...

El Conspirador 9º sale de detrás de la cortina, sorprendido y furioso.

CONSPIRADOR 9º.— Pero, ¿qué dices? ¡Ese no es tu papel... y tampoco es de esta obra!

UNA NOVICIA.— (*Desafiante*) ¿Te crees que no lo sé?

CONSPIRADOR 9º.— Entonces...

[...]

El Postulante se ha asomado por detrás de un árbol de cartón-piedra.

POSTULANTE.— Un momento, que me parece que me he perdido... Este diálogo tan imbécil, ¿es de la obra... o es de verdad?

UNA NOVICIA.— Según cómo se mire.

POSTULANTE.— Pues digamos que se mire... (*Señala al público*)... desde ahí.

UNA NOVICIA.— Entonces, seguro que parece de esta obra, por lo imbécil que es. Y por esto yo he querido subir un poco el nivel... (76-77)

La Novicia se da cuenta de que, solo inyectando un fragmento de mito en el embrión de pieza que están tratando de montar, la obra puede salvarse de la insignificancia en la que está inmersa. Pero su tentativa aborta en seguida. Y es que, como expresa el autor, no se trata de crear el sentido, sino de proponer una gama de posibilidades para la construcción del sentido; unos colores para un cuadro que no se muestra. La obra es una danza sobre el vacío o, para el propio autor (1993; 91), una

coreografía titubeante basada en la serialidad, en la combinatoria, en la aleatoriedad, que no pretendería representar nada, sino simplemente afirmar su presencia, ostentar su naturaleza formal y ofrecer a los espectadores una semiosis ilimitada.

Es, pues, una obra de laboratorio y en este sentido es sintomática de la epistemología artística del siglo XX. Vista desde el punto de vista de la teoría y de la crítica teatral, traza un límite y una frontera entre lo que puede llamarse drama y lo que algunos, siguiendo a Hans-Thies Lehmann, llaman «teatro posdramático» (noción privada de sentido desde el punto de la dramaturgia):

ce théâtre, tel qu'il est théorisé par Hans-Thies Lehman, aboutit à la mise en place d'une sorte de cérémonie commune. La limite de tout cela est que l'effet de séance, [...] l'inclusion du spectateur dans l'activité des praticiens n'ont rarement trouvé d'autre objet de débat que le théâtre lui-même, son énonciation, son effectuation, sa forme. Dès lors le théâtre tout entier, spectateurs inclus, s'est mis à parler de lui-même sur lui-même.¹⁰¹

En palabras de Sanchis Sinisterra (1993: 91), su obra se sitúa «en el límite de la significación, en el último grado posible de la figuratividad». Al contrario de Riaza, empeñado en la esperpentización del esperpento, Sanchis Sinisterra se sitúa, pues, más bien dentro de la

¹⁰¹ Cito por Biet y Triau (2006: 923). Véase también Lehmann (1999).

continuación de la vía de la desnudez metateatral iniciada por Unamuno.

BALANCE

A través del estudio de estas dos obras, el teatro de Sanchis Sinisterra se nos aparece como un teatro de investigación sobre el teatro en cuanto metateatro, es decir, un proceso autorreflexivo de significación. En este sentido, las referencias al mito y a la tragedia sobran, ya que hay que centrarse solamente en el momento en el que el drama nace y su existencia es todavía muy frágil. A este respecto, la estrategia del personaje-actor es la más pertinente ya que recrea dentro de la ficción, como en una puesta en abismo, la dualidad actor-papel que constituye el personaje dramático. El personaje-actor representa la poética de deconstrucción, en la que la creación y la destrucción del significado ocurren casi simultáneamente. Se trata de una dramaturgia cuántica del no-acontecimiento como probabilidad de acontecimiento: solo contemplamos estados de conciencia de los personajes-actores (que a veces son su propia persona, otras el actor, otras un personaje) y no asistimos a su historia en cuanto seres. Como en Riaza y en Lorca, la temporalidad de la obra se caracteriza por cortes continuos y la discontinuidad resultante anula la posibilidad de construcción de un *mythos* y, correlativamente, impide la generación de emociones a partir de la estructura de los hechos. Parece claro que el tipo de conciencia provocado por estas obras es una conciencia noética, reflexiva y metateatral, lo cual es perfectamente coherente con lo que se propone el autor, aunque no corresponde a nuestro concepto metafísico del «yo» como resultado de un proceso de conciencia encarnada. En *Ñaque* se alude tanto al cuerpo de los personajes-actores como al cuerpo del espectador. Sin embargo, la referencia se hace siempre a un objeto físico y no a una unidad orgánica en la que se producen emociones.

En obras tan marcadamente metateatrales como las de Sanchis se juega más con la mera presencia física del público que con sus emociones. Es más, aludiendo desde el escenario a la presencia física del espectador de esta manera, paradójicamente, la obra pone en juego únicamente la conciencia o la imaginación, incluso el ingenio del

espectador, no su cuerpo. Tal teatro puede llamarse justamente *pos-moderno*, ya que refuerza la disyunción cuerpo/conciencia sobre la que se funda la modernidad. Se trata de volver al cuerpo desde la conciencia. De ahí el eterno retorno, por lo menos desde Artaud, de una dramaturgia centrada en el cuerpo como elemento ordenador del discurso dramático. Toda esta corriente ve en el cuerpo el único elemento vacío de significado *a priori* y, por lo tanto, el único elemento real de la representación. Ahora bien, ello supone también una preinterpretación del cuerpo como símbolo de la realidad. Y es que mostrar un cuerpo, aunque desnudo, en un escenario, es introducirlo en un contexto intrínsecamente significativo. Como advierten Biet y Triaú (2006: 911):

Les rapports sont donc complexes entre la représentation théâtrale et la «réalité» d'un corps destiné à la mettre en crise. Le réel théâtralisé est redoublé, mais redoublé *dans* le théâtre... Et c'est à cette aune qu'il faudra toujours interroger la manière dont le théâtre récuse de plus en plus nettement les normes de la fiction dramatique pour rechercher l'immédiateté du corps, revendiquer en son sein l'irruption du «réel», se rapprocher de la performance [...].

Como ocurre con el escenario pirandelliano y sus sucedáneos lorquianos, la búsqueda de lo real termina potenciando el ilusionismo. Por mucho que se quiera presentar lo real, aparece siempre representado. Por mucho que se quiera involucrar el cuerpo del espectador, este no se deja significar metonímicamente mediante otros cuerpos, y ni siquiera se deja significar mediante alusiones a su presencia física como espectador. El rechazo de la mimesis conlleva la imposibilidad de la catarsis y, por lo tanto, de la significación metafórica del espectador que es el cuerpo y la realidad de la representación; en cambio, la semiosis elegida convierte el cuerpo y lo real en *abito* u obsesiones.

A partir del límite que traza *Los figurantes* vamos a ver cómo los autores que no renuncian al sentido vuelven al mito como garante de significación. Así, la posibilidad de encarnación del mito vuelve a ser el tema de las últimas obras que nos ocupan. Nacido en la década de los cuarenta como Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, en *La sombra del Tenorio*, todavía se plantea la cuestión en términos meta-

teatrales. Por su parte, Rodrigo García, cuya dramaturgia roza con la *performance*, pone énfasis en el carácter físico y corporal del proceso de encarnación; mientras que en la obra de Hernández Garrido, se advierte la tentativa de volver a representar el mito como ontología trágica sin renunciar a los nuevos conceptos espacio-temporales desarrollados por el drama en el siglo XX.

16. *La sombra del Tenorio* (1994) de José Luis Alonso de Santos (1942-)

Como las de Sanchis Sinisterra (ambos autores pertenecen a la misma generación), la obra es también una metarrepresentación. Se trata de un monólogo dramático que finge no proceder de un texto, sino surgir del momento presente, del aquí y ahora de la representación actual, momento que el público escénico comparte con el personaje-actor. De hecho, el juego con la presencia/ausencia del público es constante a lo largo de la obra:

Pero no hay más remedio, no se levante de pronto el telón de la otra vida y me vea así, en mitad de aquel escenario sin tener a punto el papel, que siempre es éste el mal sueño del cómico: estar ahí, en medio, sin saberte la obra que estás representando. Una pesadilla, hermana. No se puede usted imaginar el rato que se pasa cuando se le queda a uno la cabeza en blanco. Y el público allí, mirándote en silencio desde la oscuridad...¹⁰²

El protagonista, Saturnino Morales, está a punto de morir y quiere representar ante Sor Inés (una monja con voto de silencio que hace de público dramático y cuya presencia justifica la representación dentro de la representación que Saturnino va a montar ante los ojos de ella y los nuestros) el papel de Don Juan Tenorio en la versión de Zorrilla, ya que, confiesa, toda su vida le ha tocado representar al criado de Don Juan, es decir, a Ciutti, y se siente frustrado por ello.

Pero el caso es que yo, hermana, aunque en esta obra hacía el papel de Ciutti, la figura del donaire, el criado, lo que en realidad siempre deseé fue hacer el papel de Don Juan Tenorio, que es mucho más vistoso que el de Ciutti. No sé si me comprende. Más largo, mejores prendas... más resultón... Más papel, vamos.

Además que Don Juan es papel de dueño, y Ciutti de criado. Y en los papeles del teatro hay la misma diferencia que en la vida entre criados y señores: unos son los protagonistas, y otros hacen los recados. Y no hay color, hermana. (120-121)

¹⁰² Alonso de Santos (1995: 118-9).

El protagonista se sabe moribundo, sin embargo no aspira a ejecutar un hecho trascendente o cualquier acción importante antes de morir, sino a poder representar un papel. Como en *Los figurantes* o en *Ñaque*, la acción parte de un personaje-actor menor. Así se pretende desplegar el proceso de encarnación-actuación-interpretación casi hasta convertirlo en una trama ante los ojos del espectador. Lo que se ve finge ser un ensayo espontáneo «en tiempo real»:

(Coge ahora del perchero una peluca y se la pone, mostrándosela a SOR INÉS.)

¿Me queda bien? Si algo no le gusta usted me lo dice y yo lo cambio, para que el papel quede lo mejor posible en este ensayo general con todo... No se preocupe si, metida aquí desde niña dedicada a obras de misericordia, lejos de los ajetreos de la vida, no conoce usted el argumento de la obra, que yo se lo cuento en dos patadas y así puede seguirla mejor. Aunque algo habrá oído hablar de ella, que no hay español ni vivo ni muerto, en cárcel, palacio o convento, que no sepa los amores de Don Juan y Doña Inés. (126)

Contrariamente a lo que ocurre en las obras de Sanchis que hemos estudiado, en este caso el espacio representado no es un teatro y, por lo tanto, no coincide con el espacio representante *a priori*. Sin embargo, la obra intenta causar esta coincidencia en la imaginación, creándola desde el escenario, como ocurre al principio del Cuadro cuarto:

Imagínese que estamos en el teatro, Sor Inés, y que esto está lleno de público. Ahí delante está el escenario, hermana.

(SATURNINO coge el taburete y se sienta junto a la monja, dispuesto a hacer de público en una imaginaria representación de «DON JUAN TENORIO».)

El de atrás no ve nada, con su toca... ¡Que va a empezar! ¡Silencio! ¡Vamos a escuchar! (127)

A diferencia de *Ñaque* y *Los figurantes* que se basaban en la presencia real del público escénico, aquí Saturnino hace como si no estuviera el público escénico, deniega su presencia para dramatizarlo

como resultado de su imaginación: como una ficción. A continuación, Saturnino le cuenta a la monja, actuando y narrando casi simultáneamente, una de tantas representaciones del Don Juan Tenorio de Zorrilla. La metateatralidad de la obra posibilita que actuación y narración se mezclen. El hecho de narrar lo ocurrido en otras representaciones permite hablar metonímicamente de la relación que la obra quisiera establecer entre realidad y ficción, sala y escena, que es una relación de continuidad. Hablando de las reacciones del público de otra representación se significa indirecta y metonímicamente al público de *esta* representación. De hecho, en el cuadro siguiente Saturnino comenta la permeabilidad entre vida y ficción y la permanencia de los papeles de esta en aquella:

Y al fin y al cabo, salir a hacer «un recado» un personaje en una obra de teatro no requiere más trabajo que quedarse entre cajas esperando y volver a entrar cuando el papel lo requiera. Pero es que Don Juan seguía luego con el papel en la vida, y, terminada la representación, continuaba dándole al ordeno con la misma presteza que en la obra, como si lo de ser él amo y yo criado fuera para siempre. Sólo con cambiar el «Ciutti» por «Saturnino», que es como usted sabe se llama un servidor, mantenía el resto de la frase del autor en lo respectivo a mandarme recados [...]. Y yo, por no traicionar la relación escénica, y también porque se acostumbra uno a todo en la vida, incluso a obedecer, acababa yendo a por vino o a por un bocadillo al bar cercano, porque él no quería salir [...]. Comprenderá usted, hermana, mi decisión de subirme en el cartel, para ser yo ahora, aunque sea por una sola vez, el actor principal.

(Terminada su caracterización, va SATURNINO hacia el perchero y se dispone a seguir vistiéndose con las prendas de DON JUAN TENORIO.) (135-137)

En la última frase de Saturnino coinciden lo diegético y lo escénico, las realidades de Saturnino y la de Rafael Álvarez «el Brujo» (por citar el actor que la estrenó y a quien está dedicada la obra): las del personaje-actor y las del actor. Pero el fragmento habla también de algo que podríamos llamar «personaje de personaje», un fenómeno que resulta de una transición fluida entre la vida y la ficción: por ejemplo, el papel de Don Juan trasciende su carácter meramente dramático (ficticio) y teatral (con los límites espacio-temporales que

ello implica) para, en cambio, funcionar en la vida también. Se revela así de modo narrativo y cómico toda la potencialidad de lo mítico como una dimensión que trasciende la oposición realidad-ficción. De ahí que el personaje mítico como clímax del proceso de encarnación se pueda encarnar también en el espectador a través de las emociones causadas por el *mythos*.

El juego metateatral que plantea Alonso de Santos se diferencia de los de Sanchis Sinisterra, que rozaban la tautología (su mensaje podría reducirse al enunciado «Estamos en un teatro»), en que propone un juego con la imaginación basado en una sutil ironía: presenta el teatro como realidad imaginada desde el escenario y desde el mismo escenario y dentro del mismo juego irónico ficcionaliza al público:

Ya estamos todos: Don Juan, Doña Inés... ¡Y el público!

Estaba pensando yo, Sor Inés, que para hacernos mejor a la idea de que estamos a punto de comenzar una representación de teatro, podemos inventar que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y que ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el público. Mucho público, porque yo siempre he tenido mucho público, aunque me esté mal el decirlo, así que lo lógico es que también esta vez tenga un lleno. Cierre los ojos de la realidad, hermana, y abra los de la fantasía. ¡Mire! ¿Lo ve?

¡Es un teatro! ¡Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos, y luces en lo alto...! Y detrás está Rufino, nuestro regidor, que está dando la luz, y el sonido... levantando el telón, poniendo los decorados y abriendo la trampilla, cuando se acuerda. ¡El bueno de Rufino!

(Avanza SATURNINO hacia su proscenio imaginario –y real por otro lado–, y se dirige al público de su mente –que coincide, claro está, con el patio de butacas de la representación–.) (138-139)

La poética de la inversión, explorada con el afán de máximo realismo en Sanchis, aquí cobra una dimensión pseudo-metafórica: convirtiendo lo real en el resultado de la imaginación del personaje-actor, el juego irónico se enriquece con matices poéticos. Saturnino se sorprende al ver ante sí un teatro que es tanto producto de su imaginación como, a la vez, la realidad más concreta a la que asiste y en la

que participa el público. Para él, el hecho de representar a Don Juan sería un modo para alcanzar la inmortalidad en cuanto reiteración de la encarnación y evitar la muerte única y definitiva que a Saturnino Morales le espera. El proceso semiósico abarca tres realidades: la del personaje-actor, Saturnino; la del personaje de personaje o personaje-tipo, Don Juan; y, finalmente, la del actor, Rafael Álvarez, que de sujeto de la enunciación parece convertirse en sujeto de su propio enunciado:

¡Un teatro! ¡Un hermoso teatro! [...]

Pero gracias a esa licencia del autor, como les decía, en lugar de estar aquí, con Sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si me lo permiten, junto a ustedes, dando la vida a este viejo y noble arte del teatro. Y cuando baje el telón, me quitaré el maquillaje y el vestuario y, en vez de irme a la tumba fría, me iré a mi casa a comer patatas con arroz y a beber vino tinto con mis amigos, a esperar la representación de mañana... Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora, y yo, en esa cama. Suenan los truenos y digo:

—«¿Me he muerto ya?»

Burlando así a la muerte al morirme cada día, de Don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez, de Saturnino Morales. (142-143)

Sin embargo, Sor Inés se conmueve al oír que Saturnino alude a su propia muerte. Saturnino lo interpreta como consecuencia de que la monja se ha tomado en serio sus palabras y empieza un largo parlamento metateatral cuya particularidad es que no deconstruye la ilusión sino que trata de reconstruirla. La presencia del público no había sido usada con una intención distanciadora o como una vuelta desmitificadora al dispositivo enunciativo, sino como una creación de la imaginación desde la ficción o desde el escenario. En el ingenioso juego metateatral de Alonso de Santos, se evita la tautología y se produce una metaforización de la representación. De ahí que para consolar a Sor Inés, Saturnino niegue la presencia del público:

¡Está llorando! Cree que la he abandonado para irme con el público... y que la he convertido en monja de teatro...

Disculpe, hermana, por esto que les acabo de decir... Pero Sor Inés, si no están ahí... No hay nadie. Nosotros somos los que existimos. Usted y yo sabemos nuestro secreto. Ellos no son más que un sueño: nosotros los inventamos... Nos los imaginamos ahí, sentados en la oscuridad, brillando sus ojos como el resplandor de las estrellas del cielo en mitad de la noche. ¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos, que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico, hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia. Teatro, actor, público... ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? Hasta que algún día nos llegue el momento del mutis final, como le llega hoy a Saturnino... y nos caiga el telón. ¡El público! Con el latido de sus corazones, sus risas, sus respiraciones, sus aplausos... Sobre todo sus aplausos. ¿Los oye, hermana? Aplausos que llegan desde las filas de butacas, como olas en un mar acercándose a nuestra costa. ¿Los oye, hermana? ... ¿Los oye...?

(Y el aplauso del público imaginario –y real– llega hasta SATURNINO y SOR INÉS cerrando este cuadro, donde se mezclan las dimensiones de la vida y el teatro.) (143-144)

La llegada de los aplausos reales significa que el público real acepta el peculiar pacto de ficción de la obra y que consiente no ser nadie y que los personajes lo sueñen, imaginen o inventen. Se trata de una verdadera y lograda actualización del público escénico, fenómeno previsto por la dramaturgia, aunque muy difícil de llevar a cabo de manera satisfactoria. De este modo, el público se convierte en personaje del drama y queda activamente integrado en la acción, de una manera mucho más viva que por medio de un mero efecto de distanciamiento:

¡Aplauden! ¡Están vivos! Han venido al teatro a disfrutar, y a ver cómo otros viven su vida, para aprender ellos a vivir la suya. Los hemos inventado vivos, hermana. Llevaban un rato ahí, enmascarados en su papel de público, escuchando y mirando desde la oscuridad. Como escuchaban y miraban, de público, tras su máscara, en la Hostería del Laurel, Don Gonzalo a un lado y el padre de Don Juan en el otro.

(Coge SATURNINO una máscara carnavalesca de su mesa, y la usa para representar a los personajes enmascarados de los que habla.) (145)

En boca de Saturnino, el teatro aparece como una intensificación de la vida, no una mera imitación; es más, es imitando el teatro como se aprende a vivir la vida.

A partir de ahí, Saturnino representa la escena de las máscaras hasta el desenmascaramiento del padre de Don Juan en el momento en que repudia a su hijo. Después de dar su propia interpretación de la conducta y el carácter de Don Juan, utiliza el pretexto para contar su vida desde el escenario. En la historia de su vida contada desde el teatro, vida y teatro se mezclan.

Luego Saturnino hace como si detuviera el flujo de la representación, incongruencia significativa de la ironía como procedimiento ficticio, y coloca un entremés teatral:

Me tienen que perdonar pero ya que les hemos inventado a ustedes de público y están ahí sentados, mirándome desde sus butacas, voy a parar la representación y así podremos hablar un rato entre nosotros. Como si fuera un descanso de los que se hacen en el teatro.

A mí me gusta detener de vez en cuando la obra que estoy representando y hablar con el público. No puedo contar las historias seguidas. Antigualmente, cuando veían que el público se aburría y se ponía a pensar en sus cosas, paraban la obra y colocaban un entremés. Pues esto que hago yo ahora de parar la historia de los últimos momentos de la vida de Saturnino Morales es como un entremés también. O como una entresemana, si ustedes quieren, por llamarle de otra manera menos formal. Porque el teatro seguido, qué quieren que les diga... Cansa. (163)

El actor intenta situarse en un nivel extradramático y dejar de ser personaje el tiempo que dura el «Entremés, o entresemana, según se le quiera llamar, en que el actor se solaza con el público». Pero claro, lo hace porque lo exige el texto, es decir, su papel de personaje, por lo que, en realidad, se sitúa en el nivel metadramático. La obra multiplica los distintos niveles dramatológicos, para luego volver a afirmar que todo sigue siendo teatro:

Y, en el fondo, sigue siendo teatro. Porque haciendo esto o haciendo lo otro, sigo siendo actor, y ustedes siguen siendo público, que espera de mí que tape el drama de la vida con la diversión del escenario [...] porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación.

Por eso el teatro sigue vivo a pesar de tantos avatares que ha sufrido, desde que, hace muchos siglos, al hombre le dio por intentar dominar el misterio de la vida por medio del arte de la representación.

Así que ya estamos aquí, ustedes en su papel de público, y yo en el de actor que hace de Saturnino Morales, me gustaría contarles algunos sucesos que me han ocurrido a mí, haciendo también esta obra de Don Juan Tenorio por esos escenarios del mundo.

(El actor baja al patio de butacas para contar anécdotas de su vida de comediante, aprovechando la confusión de realidades creada por el autor.) (163-164)

La misma obra reconoce en voz alta que las funciones de actor y público son papeles. Es la realización más plena del personaje-actor que hemos visto, ya que la confusión de realidades alcanza al actor como tal, lo convierte en sujeto tanto de la enunciación –como convencionalmente lo conocemos– como del enunciado –ámbito tradicionalmente reservado al personaje–. Este tipo de escena funciona como una transición hacia la improvisación y le deja mucha libertad al actor. De hecho, Rafael Álvarez ‘El Brujo’ (en la versión de la gira consecutiva al estreno) se aprovecha de ello y coloca al final del «entremés» un monólogo suyo en el que recrea un diálogo que ha tenido con el autor acerca de la «confusión de realidades» que la obra se propone producir. Rafael Álvarez lo ve como algo confuso, haciéndose así quizás de portavoz del público, pero el autor le contesta que la obra no es confusa, sino que es «metateatro».

Alonso de Santos utiliza, pues, el metateatro como recurso imaginativo, no tanto con un afán realista. Sin embargo, la obra prevé e incluye una nota trágica al final. El juego metateatral e imaginativo y el abanico de papeles que despliega –la proyección del personaje en un espacio cuántico de probabilidades de encarnación– queda interrumpido por la vuelta a la realidad significada por el toque de una campana:

Esa campana que suena me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba. Disculpen pero tengo que volver al escenario y acabar de cumplir con mi obligación de vestirme de Don Juan Tenorio para morirme, antes de que Sor Inés empiece a ponerse nerviosa porque me salgo del papel y ella no puede decir nada, siendo de piedra.

Pensándolo bien, lo que pasa, tal vez, es que la fiebre que tengo como Saturnino, me hace alucinar y pasarme a otros papeles que no son el mío. Y me invento y me imagino que estoy en otra época, y estoy haciendo una obra, y la paro, y me bajo a hablar con el público de mis cosas... Pero no es verdad. Lo estoy soñando. Yo soy Saturnino Morales, estoy en un hospital, y el público sólo está en mi imaginación. (169)

Irónicamente, la vuelta a la realidad dentro de la ficción es una dene-gación de la realidad escénica. Solamente al final de la obra, realidad y ficción encontrarán un espacio de coexistencia en el mito. De hecho, cuando Saturnino se siente preparado para representar a Don Juan y, por consiguiente, para morir, vuelve a mitificar al público:

Y se abrirán aquí los cielos, como se abren en escena cuando llega este momento final, y saldrán los ángeles –¡mi público!–. [...] ¡Hermana! ¡Ya están ahí! ¡Oigo el rumor de mi público! [...] ¿Sabe una cosa, hermana? Ahora que estoy vestido de Tenorio, no sé si en verdad éste es mejor papel que el de Ciutti...

(Se levanta y se pone de pie sobre la cama, espada en mano, mirando a los cielos que se abren para recibirle, en despedida histriónica y tragi-cómica, como corresponde a tan insigne personaje. Y a tan insigne actor.)

«Mas es justo: quede aquí
al universo notorio
que, pues me abre el purgatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia
el Dios de Don Juan Tenorio».

(Trueno final, relámpagos, oscuro y TELÓN.) (181-182)

En la muerte coinciden las trayectorias del personaje-actor Saturnino y del personaje de personaje Don Juan. El mito aparece pues como una actuación imposible o inalcanzable, a cuya grandeza el protagonista solo se aproxima a la hora de morir. El principio de inseparabilidad parece aplicarse también a la obra y a su anti-obra que se aniquilan cuando chocan una con otra.

BALANCE

La sombra del Tenorio sigue una trayectoria opuesta a la de *El hermano Juan*, porque aquí Saturnino muere representando a don Juan en el momento de su muerte. Se produce, pues, una especie de epifanía mítica, mientras que en la obra de Unamuno el protagonista muere mientras los demás personajes celebran la inmortalidad del personaje mítico don Juan. Partícula y antipartícula fusionan aquí, mientras que en la obra de Unamuno el corpúsculo (Juan) sigue disociado de la onda (el personaje mítico). Aunque en esta obra de Alonso de Santos el mito se sitúa también en el plano metadieético (como en la gran mayoría de las obras que estudiamos), representa también un plano al que el protagonista aspira a acceder. Es decir: la separación entre mito y *mythos* no es irreductible *a priori* en esta obra, sino que crea un sentimiento de vacío que el deseo humano encarnado por Saturnino anhela colmar. En *La sombra del Tenorio* el mito aparece como *abito*, algo a lo que la experiencia tiende sin alcanzarlo nunca totalmente, y, subrepticamente, como vocación del teatro. Al final de la obra, el *mythos* alcanza el mito y la obra consigue conmover al espectador. No se trata, claro está, de un final catártico, ya que la muerte está (meta)teatralizada, pero por lo menos el final supone un cambio con respecto al principio de la obra y evita la circularidad reflexiva. La obra implica al espectador de dos maneras: hay, por un lado, identificación con el proceso de búsqueda de grandeza y sentido protagonizado por Saturnino que constituye la dimensión mítica de la obra; y, por otro, distanciación mediante el juego con los niveles dramáticos (la utópica fusión entre el nivel metadieético y el nivel extradramático) y las múltiples actualizaciones del público tanto dramático como escénico que la obra efectúa a través de su protagonista y que enfatizan el carácter metateatral de la recepción.

17. Rodrigo García y *Prometeo* (1992): el mito dentro del cuerpo

Rodrigo García, nacido en Buenos Aires en 1963, pertenece a la generación posterior a la de Sanchis Sinisterra y Alonso de Santos, la de los llamados autores alternativos, cuyos miembros nacen a partir de mediados de los cincuenta (Carlos Marqueríe, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero), hasta llegar a los más jóvenes, que son de los sesenta (Sergi Belbel, Juan Mayorga).

Pérez (2002: 323) clasifica su obra dentro de lo que llama las formas de la textualidad, que se diferencian de las formas de la espectacularidad y dramaticidad en el sentido de que

[l]a propia configuración textual de estas obras revela el carácter predominante que (hasta el punto de adquirir un valor prácticamente autónomo) poseen en ellas los elementos verbales. Como ha señalado Patrice Pavis, este predominio de las [sic] elementos discursivos sirve, en último término, al despliegue de la alteridad, entendida como descubrimiento e intento de relación comunicadora con el otro, y no tanto a la dramaticidad, entendida ésta como mantenimiento de una oposición entre agonistas.¹⁰³

De hecho, la mayoría de las obras de Rodrigo García son de tipo monológico y muestran una clara tendencia a considerar al público o bien como (ant)agonista del personaje que habla, o bien como el «otro». Es lo que ocurre en *Prometeo*, de la que cabe preguntarse hasta qué punto se puede hablar de reescritura del *Prometeo encadenado*.

En esta obra, como en la de Esquilo, solo hay cuatro actores, que representan los papeles de un Boxeador, un Speaker, una Mujer y Otra Mujer. Los cuatro suelen compartir parlamentos por lo que, cuando sus intervenciones se fusionan, llegan a cumplir funciones

¹⁰³ Pérez (2002: 311) afirma también que «[l]as que denominamos *formas de la espectacularidad, formas de la dramaticidad y formas de la textualidad* constituyen, a nuestro juicio, las principales vías o cauces estéticos apreciables en la creación teatral de nuestros días».

corales, como veremos. Prometeo se ha convertido en un boxeador parado en la espera, ya no del mordisco del águila, sino de los golpes:

EL BOXEADOR, LA MUJER, OTRA MUJER, EL SPEAKER.—

Veo venir el golpe.

¿Qué golpe?

El golpe, veo venir el golpe.

¿Qué golpe, imbécil?

El golpe.

Sal de ahí.

¿Qué golpe?

Lo veo venir.¹⁰⁴

El Boxeador, al principio del combate, es un Prometeo en el sentido epistemológico de previsor. Las alusiones al mito, al águila y al hígado, se trasladan al mundo del boxeo. Además, la obra de García, como la de Esquilo, desarrolla también el campo semántico de la visión:

EL BOXEADOR.— Las luces.

La sombra del águila.

El *hook* al hígado.

La cuenta de diez.

Un nuevo hígado.

Los gritos.

La camilla.

Las luces.

No veo nada.

No veo.

Al cabo de unas horas un

plato caro

y yo

sentado frente a un

plato caro.

Pegado a la mesa un *maitre*.

Sonrisa *post-it*.

Palabras incomprensibles.

¹⁰⁴ García (1996: 199).

Si no desaparece le parto la cara.
¿En qué ciudad estoy? (208)

Las luces del *ring* ciegan al boxeador y la pérdida de la visión se asocia con la pérdida del conocimiento y de la conciencia de sí, de la identidad y de las nociones de tiempo y espacio. El hombre queda reducido a su dimensión corporal, física:

EL SPEAKER, EL BOXEADOR, LA MUJER, OTRA MUJER.—
Hambre.

Para el boxeo, el hombre es su cuerpo. Más que nada su cuerpo. Sobre todas las cosas, su cuerpo. [...]

Para los promotores de combate entre hombres, el hombre es su cuerpo. El boxeador no es un hombre, es un *welter*. El boxeador no camina de prisa ni con lentitud, lo hace como un super ligero. El boxeador no tiene la mente en blanco durante un instante, piensa como un peso pesado. El boxeador no tiene un plato favorito, come como un peso gallo. Mira como un super *welter*. Respira como una mosca. Ríe como un peso medio. [...]

Para los promotores de boxeo, el hombre es ante todo su cuerpo. Se le exige al cerebro velocidad para sacar manos, para desplazamientos laterales, esquivas, fintas, bloques y poco más. Que ya es bastante. (201-202)

Junto con el tema de la visión como paradigma estructurador y metáfora de la conciencia, Rodrigo García recoge también el del cuerpo y lo vincula con la temática del sacrificio:

EL SPEAKER.— El boxeador.

El viaje.

La abstención.

El cuerpo desnudo, expuesto.

La ofrenda.

La ofrenda: el cuerpo desnudo.

Las dos iglesias.

Los dos santos.

Las ciudades de los hombres,

Infinita soledad.

Los palacios-hoteles.

La victoria.

La caída.
Sufrir del cuerpo.
La virgen de la iglesia del santo.
Las putas.
Retrato de una mujer imperfecta.
La apabullante soledad del boxeador, repito.
El *ring*.
La exactitud.
El encierro. De nuevo, la ofrenda del cuerpo desnudo. (218)¹⁰⁵

Con el boxeo, Rodrigo García consigue dar una forma significativa a la utopía del teatro del cuerpo: la ofrenda del cuerpo desnudo (que ya hemos observado explícitamente en *El público*) como único gesto de la escena a la sala. Si el rito del sacrificio a Dionisio se considerara como origen posible de la tragedia, el teatro sería una forma más refinada o civilizada de sacrificio, en la que unos actores conceden abandonar momentáneamente su identidad y entregan su cuerpo a la visión de unos espectadores. En el boxeo y sus doce *rounds* permanece latente la idea de sacrificio. La forma ha cambiado, pero no la función, que consiste en cambiar la manera de ver el mundo del público:

LA MUJER.— Con tu
Sacrificio no
cambiará nada.
Ni el árbol
ni el cuchillo
ni la ventana.
Cambiará, sí,
la mirada de los demás.
Y la Nueva
Forma —de mirar.
Cambiará al árbol.
(Pausa.)
Durante tres minutos
repetidos.
Doce veces cambiarás

¹⁰⁵ Reproduzco las mayúsculas y la puntuación tal como aparecen en la edición citada.

la mirada de los demás.

(Pausa.)

Seremos más graves. (223)

Sin forzar en esta obra una interpretación metateatral, podemos considerar el boxeo como una metáfora del teatro. El Boxeador cambia la mirada de los espectadores a través del don de su cuerpo, el cual se convierte en objeto de observación de los que antes «hacían observaciones sin objeto».¹⁰⁶ Quizás podríamos pensar el cuerpo como el tercer término de la oposición actor-personaje, ya que ambos –función de actor y papel de personaje– coexisten en él. La presencia del cuerpo del actor actúa como referente, como objeto que posibilita la observación del sujeto espectador.

A su vez, el personaje puede mostrar un grado de conciencia más o menos desarrollado de su estatuto de objeto de observación. El Prometeo de Esquilo, por ejemplo, tiene plena conciencia de que no puede modificar su destino; pero también sabe que si influye en el proceso de percepción emocional de su martirio, puede cambiar la mirada de los espectadores.

PROMETEO.– Desde luego a mis amigos les doy un espectáculo digno de compasión. (243-246)

[...]

Pero no lamentéis sólo mis pesares presentes, sino que echad pie a tierra y escuchad los acaecimientos que se acercan, para que lo aprendáis todo hasta el final.

Obedecedme, obedecedme, condoleos del que ahora padece. (272-276)¹⁰⁷

De ahí que su conciencia «metateatral» lo lleve a actuar. En cambio, para los personajes de Rodrigo García, la autorreflexión es sinónima de anhelo de pasividad:

LA MUJER.– Seguir. [...]

Empequeñecerse.

Mirarse en la sombra, contra

¹⁰⁶ Así se refiere el Prometeo de Esquilo al período precientífico.

¹⁰⁷ Esquilo (1995: 82-83). Entre paréntesis, el número de los versos.

la piedra.
Pasar desapercibida.
Sentir, un buen día, sin la
necesidad de ver. (202)

Este monólogo puede interpretarse (sea dentro del marco de una reflexión crítica como esta, o bien con vistas a una puesta en escena que actualice al público escénico) como el deseo de un cuerpo (personaje y actriz) que quiere pasar desapercibido, es decir, evitar la mirada de los otros personajes y del público, negar su estatuto de cuerpo-objeto de observación y, en definitiva, no ser. Las dos últimas líneas sugieren un sujeto vidente que anhela convertirse en objeto emocional. En cambio, para el Boxeador, el proceso se invierte: su objetivo es conseguir ver las caras del público algún día, ya que las luces del escenario lo ciegan y lo condenan a una «apabullante soledad», a un «encierro»:

EL BOXEADOR.— [...] Mi gran obra será
Veros.
Al fin. (233)

Se trata de una variación sobre la poética de la inversión de la visión que hemos podido observar en varios autores hasta ahora. El Boxeador ya no desea actuar ante el público, sino verlo. De este modo, el Boxeador realmente expresa lo que es su propio deseo y no un papel que los otros le atribuyen. Además, su deseo conlleva un potencial de actualización del público que un director de escena no puede pasar por alto. De hecho, Rodrigo García siempre ha puesto especial cuidado en configurar sus obras como *parábasis*; de ahí que muchas veces elija la forma del monólogo para dirigirse directamente al público y lo haga con cierta dosis de agresividad.¹⁰⁸ En una reciente entrevista declaraba que su relación con los espectadores era ambivalente, porque por una parte sentía el deseo de comunicar con ellos y por otro lado, la necesidad de agredirlos.¹⁰⁹ En este sentido, es importante señalar el hecho de que el texto de la obra ha cambiado des-

¹⁰⁸ Como bien lo demuestran títulos como *Vosotros sois todos unos hijos de puta* y *Haberos quedado en casa, capullos*.

¹⁰⁹ García (2004).

de la publicación en español y su primera traducción al francés. Existe un fragmento que el autor añadió para la presentación de la obra en el festival de Avignon; fragmento que, a pesar de su lenguaje injurioso, resulta sumamente rico para nuestro enfoque, aunque solo sea por el hecho de que contiene una de las rarísimas acotaciones del dramaturgo:

LE BOXEUR.— Rentre chez toi et réfléchis, fils de pute. Enferme-toi à la maison, sers-toi un whisky, un verre d'eau, ce que tu préfères, mon gars, et mets-toi à réfléchir. [...] Le type en chemise blanche et pantalon noir, celui qui tourne autour des boxeurs, c'est un pauvre mec: il n'a pas de couilles, il a passé sa vie à faire l'arbitre, à être toujours au milieu pour faire chier. Personne n'a payé pour le voir, lui. Ceux-là avec les serviettes, ceux au bord du ring, ce sont des pauvres mecs: ils n'ont pas les couilles pour faire les choses et ils disent qu'ils «dirigent» les autres, et ils passent leur vie à planifier. C'est facile de planifier la vie, la mort et les risques des autres, pas vrai?
Les vingt mille tout autour, en train de regarder, c'est toi.¹¹⁰

En este fragmento añadido el Boxeador invita al público a que asocie el espacio imaginario del *ring* con el espacio físico-social del teatro. Lo anima, en otras palabras, a que tenga una percepción metateatral de la obra. El cuerpo de la representación, encarnado por el Boxeador, hace como si se hubiera apoderado de la conciencia del espectáculo, dominio regido por el público:

[LE BOXEUR.—] Je me mets dans tous mes états pour ça: ce putain de silence en ce moment.
Ici, personne n'est avec moi, personne n'est venu m'aider à réfléchir.
Aide-moi à réfléchir, allez, fils de pute.
Aide-moi à vivre.
Ce genre de spectacles, où deux mecs se tapent dessus, où vingt-deux mecs courent après le ballon, où des acteurs déguisés déclament, c'est le comble de la non-communication, bordel.
Personne n'aide personne.
Le spectacle, le travail, l'éducation, tout ça est pensé pour n'aider personne.

¹¹⁰ García (2003: 23-25). Me veo forzado a citar de la versión francesa, ya que este fragmento no está en la versión española publicada.

Chacun pour soi.
Quelle bande d'enfoirés.
Pas comme ça.
On ne peut pas continuer comme ça.

LE SPEAKER.— Je crois que tu es injuste et que tu ne réfléchis pas. Et que tu te trompes. Je crois que tu es en train de nous embrouiller tous et que tu devrais te taire une bonne fois pour toutes. Y en a marre de tes accès de violence.

LE BOXEUR.— Et toi, en quoi tu crois en ce moment?

LE SPEAKER.— En rien du tout. Je vis, je fais des choses. Je fais ma vie. *(Pause.)* D'accord... Je te demande pardon... Je me tais.

LE BOXEUR.— Rentre pas réfléchir chez toi, non.
Reste réfléchir avec moi, bordel.
(Pourraient s'allumer toutes les lumières du théâtre, du public.) (29)

Podemos imaginar que al oír el monólogo del Boxeador algunos espectadores estén pensando lo mismo que el Speaker. Pero al escuchar su propia reacción pronunciada en voz alta, cualquier espectador se ve luego forzado a ponerla en tela de juicio y reconsiderarla al mismo tiempo que el Speaker. El Boxeador trata de incitar los varios niveles de públicos (ficticio y real, dramático actualizado y escénico) a que reflexionen con él sobre lo presenciado ahora, y no en un futuro posterior a la representación. Es de notar que insiste en que el espectador reflexione, y no lo anima a condolerse o a sentir compasión por él. Las instrucciones o efectos genéricos que envía al espectador serían de tipo metateatral más que trágico. Aquí conviene recordar que los trágicos españoles de la segunda mitad del siglo XX, Buero Vallejo y Sastre, insistían en el efecto duradero que, idealmente, la purga ocasionada por su teatro tenía que cumplir. Ahora en cambio, los dramaturgos parecen haber perdido fe en la posibilidad de que el teatro influya fuera de sus límites espacio-temporales.¹¹¹

¹¹¹ García (2004): «Ma so bene che è ingenuo pensare che attraverso il teatro il pubblico cambi; però, almeno per un'ora e mezzo, delle persone sedute comodamente su delle sedie sentono un gran disagio: è già qualcosa».

De ahí, el esfuerzo prometeico y desesperado del Boxeador para conseguir un momento de reflexión compartido tanto por el espectador como por el protagonista. El Boxeador de la segunda versión (ampliada) de la obra, se muestra, pues, menos pasivo que su predecesor y consigue encarnar, aunque fugazmente, lo prometeico.

Desde el punto de vista de García Barrientos, podemos decir que la finalidad de la obra de Rodrigo García es actualizar al público escénico. En un primer momento, como en la primera versión de *Prometeo*, el dramaturgo pareció privilegiar todavía la manera tradicional para conseguirlo, es decir, que el proceso de actualización pase por un interfaz, el público dramático, constituido por las Mujeres y el Speaker. Pero como ocurre en muchas de sus obras posteriores, el fragmento añadido desvela un anhelo de conseguir un contacto más inmediato con el público. Como ocurre en *El público* de Lorca, por ejemplo, la obra expresa su conciencia de que el público pueda indignarse o hasta rebelarse al presenciar una representación de la obra:

LA OTRA MUJER.— Y si no nos echan es porque
se huelen la tragedia
y para eso, todos estos, [no]
están cansados. (217)¹¹²

La actitud ambivalente hacia el público expresada por el dramaturgo se traduce por un lado en una concepción de la relación personaje-público como un pugilato verbal unidireccional. Pero por otro lado, el texto ofrece las instrucciones necesarias para una recepción cabal del discurso, aunque ya no quepa hablar de recepción genérica con respecto a categorías establecidas como *comedia* o *tragedia*. El fragmento siguiente es metateatral en un doble sentido: por un lado, porque las palabras del Speaker constituyen un verdadero comentario de la estructura de la obra; y por otro, porque son instrucciones necesarias para que el espectador pueda darle un sentido, necesariamente suyo, a lo contemplado y oído:

¹¹² Pongo el *no* entre corchetes, ya que no aparece en la versión francesa más reciente. El autor me dice que debe de tratarse de un error en la versión española, aunque no lo puede asegurar.

El SPEAKER.— Reconstrucción. Reconstitución. Montaje y desmontaje de la memoria. Fragmentos. Imágenes inacabadas. Secuencias sin final. Recordar un trayecto íntegro. Y después otro más largo. Pero un trayecto completo. Recordar en el tiempo real de lo sucedido. Invadir el tiempo real de lo sucedido con el tiempo real del recordar. Basta de traer a la memoria fragmentos de pasado. [...] Recuerda la secuencia completa. Vuelve a ocupar ese tiempo. No temas. Ese tiempo fue tuyo. Tú no has sido en el tiempo. El tiempo fue tiempo en ti, gracias a ti. [...] Une los fragmentos con precisión. Hazlo poco a poco. Y descansa. No te inventes escenarios, no completes con la imaginación. La moral pertenece al pasado. La memoria como única moral. (224)

Desde un punto de vista sintáctico, el Speaker le impide terminantemente al Boxeador que haga lo que hace Saturnino en *La sombra del Tenorio*: que se invente escenarios o que los complete con la imaginación. Lo insta a que use la memoria para tratar de reconstruir su historia y su persona al mismo tiempo, sin recurrir a otras historias o mitos.

En cambio, desde un punto de vista pragmático, podemos considerar que dentro de la estructura del discurso de la obra este fragmento cumple la misma función metacomunicativa que los morfemas sintácticos dentro del sistema de la lengua tal como lo concibe la lingüística instruccional de Weinrich (1979: 339). No se trata de un efecto de género que remite a un corpus para alimentar el sentido de la obra, sino más bien de un marcador discursivo que invita al espectador a reconstruir la sintaxis de lo que presencia, porque es en ese esfuerzo de reconstitución donde anida el sentido, la carga semántica de la obra. La perspectiva del discurso aplicada a esta obra resulta mucho más enriquecedora que la genérica, ya que apunta al nexo en donde sintaxis y semántica, forma y contenido se confunden en un mismo proceso. En cambio, la perspectiva genérica considera el uno como consecuencia del otro (una estructura sintáctica corresponde a determinado género en cuanto unidad semántica) y es, por lo tanto, más estática.

Al considerar una obra como la de Rodrigo García se confirman, pues, las palabras de Schmeling, según las cuales, a la hora de aproximarse a las formas del teatro contemporáneo, la noción de género

ya no es tan pertinente como la de discurso.¹¹³ El espectador asiste a un espectáculo agenérico, casi una *performance*, cuyo sentido estriba en él mismo y en las vivencias propias que encuentre reflejadas en el escenario, pero no en un hipotético diálogo intergenérico. Porque, paradójicamente, esos monólogos encierran un verdadero potencial dialógico desplegable durante la representación.

CONSTRUCCIÓN DE TIEMPO Y SENTIDO

El último fragmento citado alude a uno de los problemas fundamentales del drama y de la existencia: la construcción del tiempo. Ya que en la existencia, como en el drama, todo es presente, ¿cómo hacer para que ese presente tenga sentido, fluya de un pasado hacia un porvenir? El Boxeador encarna ese problema, ya que, como Prometeo, se ve a sí mismo inmerso en un presente continuo caracterizado por la simultaneidad de acontecimientos que, paradójicamente, no le dejan tiempo:

EL BOXEADOR, EL SPEAKER.— La verdadera pelea está en la esquina.

Uno llega deshecho, se sienta en una banqueta y en sólo un minuto, sesenta segundos, debe prestar atención a tres voces hablando a la vez: cómo moverte, dónde golpear, cómo cubrirte, qué táctica emplear.

Al mismo tiempo te echan agua en la cabeza y en el pecho.

Al mismo tiempo te hacen masajes para que te relajes.

Al mismo tiempo detienen la hemorragia en tu ceja, cauterizan el corte en tu ceja.

Al mismo tiempo te ponen vaselina en los pómulos y en el mentón.

Al mismo tiempo te meten en la boca un tubo de plástico y te dan agua que debes expulsar después de enjuagarte la boca.

¹¹³ Schmeling (1982: 15): «Reste à discuter le rapport entre ces différentes formes du métathéâtre et les genres dramatiques, bien que la notion classique du “genre” (*Gattung*) ne puisse plus guère s’appliquer au théâtre moderne. [...] Il serait donc préférable de chercher des critères de classement non pas à l’intérieur des genres dramatiques mais plutôt par rapport au niveau du discours».

Al mismo tiempo te hacen tragar el protector.
Al mismo tiempo te dan una palmadita en la espalda.
Al mismo tiempo te quitan la banqueta y debes ponerte en pie.
Al mismo tiempo has de subir los puños a la altura del mentón, dar dos pasos adelante y boxear.
Todo en un minuto, sesenta segundos. (203)

Es por lo que anhela tiempo, para poder contemplar su vida ya ordenada en una sucesión pasado-presente-futuro. Pero al contrario de Prometeo, que a través de su don inserta a la humanidad en el tiempo, el Boxeador necesita que los demás cumplan parte de la tarea porque es incapaz de recordar. Por eso son la Mujer y la Otra Mujer las que cumplen en su lugar la función de la memoria:

OTRA MUJER.— En la mesa de nuestra casa tuviste un diálogo amargo. Decías que la casa estaba destrozada, que allí no se podía vivir. [...] Recuerdo la mesa repleta. Recuerdo la posición de cada plato en la mesa. Los colores. Recuerdo que tu madre te preguntó por aquellas comidas y que las comparaste con las del restaurante de un hotel. [...] Eras insensible en la mesa igual que en un *ring*. Pero en la mesa hacías más daño. [...] Tú no necesitas nada de nadie. Pero hay gente que sí piensa en ti y no puedes pasarte la vida diciendo: yo no soy responsable de nada. [...] De tu visita recordamos el desprecio. No quisiste ocupar tu antigua habitación. Seis noches pasaste en el gran hotel, a kilómetros de aquí. Nos visitaste tres veces. Y te marchaste, prometiendo postales.
A los maestros del engaño.
A los hombres de la chaqueta oscura: manchas en el cemento.
Al niño arrastrado por los pasillos de unos grandes almacenes.
A la chica que en el pueblo se pierde la enseñanza más importante: aplastar antes de ser aplastada.
A las madres borrachas frente a las tragaperras de los bares.
A la mujer del sombrero en la cabeza y nada más que el sombrero en la cabeza.
A los que se hacen fotografías junto a sus seres queridos para un portarretratos erecto sobre el escritorio.
A los que jamás se han preguntado: ¿por qué? y ¿para qué?
A los que el día de la explosión siguieron de largo, como si no fuera con ellos.
A los que no pueden creer.
A todos y entre todos, también a mí: danos el fuego. [...]

Hablo para que
Recuerdes. [...]

Como hombre mereces tener consciencia. Persiste en el olor a podrido del presente, entrona el instante y acabarás siendo un animal. [...] Quinto día de un gato muerto atropellado. Ha llovido toda la noche. El cuerpo sigue en la calle contra el bordillo de la acera, allí donde corren litros de agua hasta la alcantarilla, en la esquina. Heráclito sonríe. El poco pelo que le queda está de punta hacia el cielo. Las flechas del próximo San Sebastián, un erizo, el iracundo. La piel de Prometeo encadenado. (206, 216 y 232)

La única mención de la obra de Esquilo asimila Prometeo a un gato muerto atropellado. Con el relato de la muerte del gato, la Otra Mujer le advierte al Boxeador del peligro de convertirse en animal si «persiste en el olor a podrido del presente», en vez de desempeñar su papel que consiste en provocar el nacimiento concomitante del tiempo y la conciencia humana. Además de ser consciente de su propio deber de memoria («Hablo para que recuerdes»), lo que la Otra Mujer le recuerda al boxeador es su papel prometeico de donador del fuego, es decir, de proveedor de esperanza. Se advierte pues un paralelo con el Prometeo de Esquilo:

PROMETEO.— Evité a los humanos el ver ante sí un fatal fin.

CORO.— ¿Qué remedio encontraste a esa enfermedad?

PROMETEO.— Fundé en ellos ciegas esperanzas. (248-250)¹¹⁴

Al infundirle esperanza, Prometeo sacó a la prehumanidad del eterno presente amorfo en que sobrevivía y la convirtió así en humanidad:

PROMETEO.— [...] Sin embargo, las penurias de los humanos escuchad, cómo de niños que antes eran los he hecho inteligentes y capaces de reflexión. [...] Éstos, al principio, aunque observaban, hacían observaciones sin objeto, y oyendo no oían, sino que, semejantes a las figuras de los sueños, a lo largo de toda su vida se movían confusos al azar. [...] No había para ellos ningún indicio cierto del invierno ni de la florida primavera ni del verano fructífero, sino que actuaban en todo sin previ-

¹¹⁴ Esquilo (1995: 82).

sión, hasta que yo les enseñé las salidas y las puestas de los astros, difíciles de precisar. (442-458)¹¹⁵

Sin embargo, en *Prometeo* de Rodrigo García el don del tiempo parece transcurrir en la dirección opuesta, desde la periferia –los personajes que actúan como coreutas disociados (las Mujeres y el Speaker)– hasta el centro –el Boxeador. De hecho, la historia de los siete días de un gato muerto parece surtir efecto en el Boxeador y proyectarlo en un futuro que ya es presente, como lo demuestra el final de la obra:

EL BOXEADOR.– Ser viejo
una tarde de sol.
Conceder a cada movimiento
el tiempo.
Daría paseos
Y no subiría a un coche
nunca más.
Doy paseos. Hablo
con otros viejos.
Formo parte de un
grupo-de-viejos.
Encuentro un lugar
Y al contrario de lo que todos
imaginan
nos prohibimos hablar
de lo que fue.
No tendré
recuerdos relevantes
como viejo
tendré el tiempo
y la disposición.
Conozco,
sé por fin apreciar
y decido que
Esa
será mi obra:
saber apreciar
en la lentitud, en el

¹¹⁵ Esquilo (1995: 88-89).

tiempo exacto. [...]
 Por mis ojos
 llorosos, de aspecto enfermo,
 hablará el tiempo.
 Y a mi paso
 la ciudad se apacigua.
 Ser viejo
 Una tarde de sol.
 No pido tanto. (232-233)

La obra acaba con la perspectiva de un futuro que permite trascender el sufrimiento del presente y hasta transformarlo (si se considera que «la ciudad se apacigua» es un objetivo correlativo del estado de ánimo del protagonista), como ocurre en *Prometeo encadenado* donde el secreto de Prometeo constituye también una promesa de un futuro distinto del presente:

PROMETEO.— El sufrimiento presente y el por venir sollozo. ¿Cómo alguna vez a estas torturas ha de ponerse término final?
 Aunque, ¿qué digo? De antemano conozco exactamente mi futuro y ninguna desgracia ha de llegarme de improviso. (98-103)¹¹⁶

La glosa de Klimis (2003: 109) sobre el papel primordial del don de la esperanza junto al del fuego encuentra pues su justificación tanto en el texto griego como en la reescritura de Rodrigo García:

Ainsi, l'espoir ouvre l'humain à la dimension temporelle du futur et constitue de la sorte la condition de possibilité de l'agir [...]. L'espoir, qui suppose par définition de quitter l'engluement dans le présent pour la projection dans un futur imaginativement présentifié, peut ainsi être considéré comme la condition de possibilité de la persuasion.

Gracias a las voces de las Mujeres-coreutas, el Boxeador consigue hilvanar pasado y presente, lo que le permite imaginarse un futuro feliz de espectador de la vida ajena, después de haber sido actor tanto tiempo. En *Prometeo encadenado* de Esquilo, Prometeo, por su parte, sabe que algún día Zeus caerá y que se encontrará libre. Enfocán-

¹¹⁶ Esquilo (1995: 77).

dolo desde la perspectiva de la temporalidad, el *Prometeo* de Rodrigo García se aproxima al de Esquilo: en ambas obras domina la inacción –que caería más bien en el paradigma del metateatro que en el de la tragedia–, pero ambos autores consiguen conferir a la palabra el poder y la función de construir el tiempo; es decir, de evocar un pasado y vislumbrar un futuro. Hay en *Prometeo* de Rodrigo García un atisbo de devolverle a la palabra su valor mítico: recordar el pasado a fin de habitarlo, y evocar un futuro sinónimo de esperanza; el mito permite pues la existencia como encarnación consciente del fluir del tiempo.

A este fin ambos autores no intentaron poner en escena el «mito» completo, como observa de Paco Serrano (2003: 21),

sino que buscaron el momento en que se condensaba la dialéctica, en el que se producía la oposición trágica y lo llevaron a escena, dando cuenta en sus versos de los antecedentes de este nudo neurálgico y suponiendo en el receptor un conocimiento suficiente de la historia mítica y de los caracteres que en ella cobraban vida.

Ambas obras se estructuran a partir de un momento único de la diégesis. En el caso de Esquilo, se trata de un momento preciso y limitado de la fábula. En cambio, en Rodrigo García el tiempo se fija en un momento abstracto de la diégesis, que es el de la presencia del Boxeador en el *ring*. Como precisa de Paco Serrano (2003: 21):

A través de la codificación dramática de los mitos, los autores centran su atención en un momento preciso del desarrollo, segmentando el tiempo mítico introduciéndolo en una dimensión temporal rectilínea proyectada hacia el futuro. El tiempo cíclico legendario se condensa en la tragedia clásica y el mito que no se representa se recupera a través de diversos procedimientos, entre los que destaca la evocación en los versos de personajes y coreutas. La focalización en un segmento breve de una cadena más extensa favorece este proceso que se manifiesta de diferentes maneras y que tiene la capacidad de referirse al pasado o al futuro de la historia mítica no representada o a otro mito cobrando, en ocasiones, un valor ejemplar en el momento actual.

Cabe resaltar el paralelo entre proceso de construcción del tiempo y creación de sentido. Tanto en la obra de Esquilo como en la de Ro-

drigo García se trata de apuntar hacia un futuro, y ese anhelo de tiempo conlleva un intento más o menos inmediato de actualizar el futuro pragmático de la representación que es el espectador.

Como el Speaker se lo recuerda al Boxeador y al espectador, «el tiempo fue tiempo en ti»: en el presente continuo de la representación, tanto el uno como el otro tienen, pues, que reconstruir el tiempo uniendo secuencias. Y es que el bombardeo con informaciones descontextualizadas, la mezcla de lenguajes, estilos y registros que componen el caos discursivo de la obra dificultan el establecimiento de un tiempo diegético configurado como historia lineal:

Un todo excesivo donde el espectador (no más que una docena en la representación que se comenta) se satura, pierde el hilo de cualquier conato de argumento, sufre con el desgaste del actor que no dosifica sus esfuerzos técnicamente. [...] Las imágenes multiplicadas en los monitores repiten la intervención de un coro que advierte, puntualiza, y no siempre esclarece. Su corifeo (Inés Morales, actriz de rasgos impecablemente trágicos), no obstante, deja oír lo mejor y más granado del discurso; algunas notas poéticas llegan con claridad.

En esta reseña de otra obra de Rodrigo García (*Macbeth, imágenes*), Medina Vicario (2003: 314-315) se percata de la presencia subyacente de la estructura trágica personaje-corifeo-coro que encuentra en las obras de García una reformulación contemporánea. Y es que, más allá de las diferencias evidentes, las obras de García están habitadas por el espectro de la tragedia.

LA CUESTIÓN DE LA TRAGEDIA COMO MITO EN LAS REESCRITURAS

Más arriba hemos citado lo que constituye la única ocurrencia de la palabra *tragedia* en *Prometeo* de García, por lo que resulta difícil de interpretar. Podemos completar nuestra interpretación echando mano de otra obra con trasfondo trágico y mítico del autor, *Agamenón* (2003). De ella se desprende que el autor, cuando utiliza la palabra, no se refiere al género literario, sino a la situación política, económica y social en nuestra época:

Entonces paramos en el Kentucky Fried Chicken
Porque me sale de los huevos
Y mientras comemos las alitas de pollo
Que ni son alitas ni son pollo ni son nada
Y sorbemos Coca Cola con pajita como tres subnormales
Con la cara de subnormal que se te pone cuando
Chupas un refresco con pajita
Pienso en lo trágico
En el concepto de lo trágico
Y abro una nueva cajita de cartón
Llena de alitas de pollo frito
Con salsa barbacoa y salsa mayonesa
Chorreando encima
Y la enseño a mi familia y les digo:
¿A que es trágico? [...]
Y saco las alitas y trazo sobre la mesa
Un esquema perfecto y comprensible de la TRAGEDIA [...]
Y cojo el bote de Ketchup y escribo en la mesa bien grande
La palabra:
TRAGEDIA
Y mi hijo se parte el culo de risa
Y le explico que la TRAGEDIA
Empieza en el mundo industrializado
Que la TRAGEDIA siempre ha empezado donde estaba el DINERO
Y la comida
Y que luego la han mandado fuera
La han colocado fuera
En forma de
Bomba atómica
SIDA
Hambre
Sequía o
Dictadura [...]
Y divido la TRAGEDIA en siete actos
Y a cada acto le pongo el nombre
De uno de los países más ricos del mundo.¹¹⁷

¹¹⁷ Cito directamente del texto que me ha proporcionado el autor. La obra no se ha publicado en español, pero sí en francés: para el fragmento citado véase García (2004: 29-31).

El fragmento muestra la transformación semántica de la palabra *tragedia* (que el autor pone en mayúsculas, sugiriendo quizás un énfasis en la entonación) a la que han contaminado los numerosos significados o connotaciones contemporáneas del concepto de lo trágico, y que ahora sufre una inflación semántica hasta perder tanto el sentido originario y particular que tenía en el contexto ateniense de las Dionisias como la posterior perversión denunciada por Florence Dupont de ese primer significado (y de lo que conllevaba en términos de dispositivo enunciativo consubstancial) en el de 'género literario'. Además, el contexto (un *fast-food*) en el que el autor hace reflexionar a su personaje sobre lo trágico o la tragedia subraya de manera cómica (el hijo se parte de la risa y quizás lo imite el espectador en ese momento) y grotesca la incongruencia de una reflexión de esa índole en nuestro mundo.

Podemos suponer pues que para Rodrigo García la tragedia es algo que ocurre fuera del teatro. De ahí que en *Prometeo*, en el fragmento que ya hemos citado, la Otra Mujer afirme que si el público no interrumpe la representación o se marcha de la sala es porque se huele la tragedia que sigue ocurriendo fuera de las cuatro paredes del recinto teatral y está cansado de enfrentarse cotidianamente con ella; por ello se refugia en el teatro, donde no le importa asistir a obras desestructuradas o vanguardistas mientras estas le hagan olvidar el mundo en el que vive.

Rodrigo García aplica, pues, la palabra *tragedia* a la realidad socio-política mundial. No recoge el sentido que tiene todavía en el ámbito de la crítica y teoría universitaria ('género literario'), sino el que la palabra cobra en los medios de comunicación. Pero ambos usos, dejando de lado ahora la cuestión de la descontextualización denunciada por Dupont, coinciden en significar que la tragedia ya no es algo que ocurre dentro del marco teatral, sea por razones temporales o de época (en el esperpento), sea por motivos espaciales (*Prometeo*, *Agamenón*). En el esperpento la alusión a la tragedia (de manera genérica o aludiendo a alguna tragedia de Shakespeare o de Calderón en particular) cumple la función del mito en la tragedia griega, que era la de aludir a un pasado cercano sobre cuya historicidad no se dudaba.¹¹⁸ Con la diferencia fundamental de que el hilo entre la tra-

¹¹⁸ Véase a este respecto Calame (1996).

gedia y el mundo actual está roto para Valle-Inclán y Max Estrella, mientras que para los atenienses había una continuidad entre pasado mítico heroico y presente en la *polis* ateniense. En cambio, García habla de la tragedia en su obra para referirse a hechos presentes. De ahí que, si en *Prometeo* la esperanza todavía se puede vislumbrar para el individuo, el texto de *Agamenón* exprese claramente la imposibilidad para la comunidad humana de encontrarla en el contexto actual:

Y mi hijo dice: [...]

Si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo industrializado

La cuestión que nos planteamos es:

¿A dónde hay que ir a buscar la ESPERANZA?

Y yo me quedo perplejo por lo bien que ha entendido

mi hijo la historia de la TRAGEDIA

y cómo, sin yo decir nada,

acaba de apuntar la idea utópica de

ESPERANZA

Y le digo al segurata

La ESPERANZA hay que ir a buscarla a otra parte

Y es que, como hemos visto, la esperanza, el tiempo y el sentido no se encuentran, sino que se construyen. De ahí que en ambas obras no aparezca un coro homogéneo que sería el portavoz de esa esperanza, en la que el fluir del drama trágico desemboca naturalmente. Como afirma Diana de Paco Serrano (2003: 42),

[e]s evidente que la estructura de las obras que estudiamos se aleja de la estructura trágica teorizada por Aristóteles y presentada en escena por los dramaturgos del siglo V a. C. La composición de la tragedia se ha ido transformando desde sus orígenes durante siglos, adoptando y revelando nuevas estéticas, no siempre conformes con la tradición clásica.

Una de las diferencias más claras e importantes que nos encontramos al realizar un estudio de las tragedias contemporáneas que retoman los temas de la tragedia clásica es la ausencia del coro.

Sin embargo, parece ser que la expresión de lo prometeico (y de lo anti-prometeico) requiere por lo menos la presencia de un personaje que actúe como centro y de otros que cumplan una función de corifeos o coreutas. El Boxeador aparece al principio de la obra como un

mero cuerpo que necesita de las voces de los demás coreutas para volver a insertarse en un tiempo que no puede ser otro que su propio tiempo, el que ha vivido y que tiene la esperanza de poder vivir «una tarde de sol» futura. Permanece la estructura dialógica centro/personaje prometeico-periferia/otros personajes. Hasta en Rodrigo García podríamos decir que esos otros personajes cumplen una función de espectadores ficticios (o público dramático actualizado), aunque no siempre sea el Boxeador quien les inste a contemplar su cuerpo (como sí ocurre en *Prometeo encadenado*).

BALANCE

La poética de García conserva rasgos de la tragedia y huellas míticas que combina con chispas metateatrales a fin de construir un espectáculo agenérico, «posdramático», de tipo *performance*. Ni el mito ni la tragedia estructuran el discurso de las obras, a pesar de que los títulos aludan explícitamente a tragedias anteriores: sin embargo, algunas pinceladas y leves alusiones que la obra contiene posibilitan una interpretación basada en la comparación con los intertextos implícitos. *Agamenón* constituye una muestra clara de la última manera de Rodrigo García: en la obra, planteamientos filosóficos y teóricos como la cuestión de la tragedia, lo trágico y la esperanza se efectúan en un contexto no idóneo y los conceptos se relacionan con experiencias y objetos muy concretos como la comida. El efecto buscado es el extrañamiento, la incomodidad y la perplejidad del espectador. La vida aquí y ahora, y, por lo tanto, la representación teatral que estamos viendo aparecen como vacías de sentido. En cambio, en la obra anterior, *Prometeo*, asistimos a un intento logrado de construcción del sentido de la vida a partir de un momento abstracto de la diégesis, en el que el protagonista ha perdido la conciencia de sí y, por lo tanto, la memoria también. El Boxeador aparece al principio como un cuerpo y lo vamos a ir acompañando a lo largo del proceso de reconstrucción de su conciencia a través de la memoria, personalizada por las Mujeres y el Speaker, lo cual evidencia la función coral de estos tres personajes y alude a la presencia subrepticia aquí de la tragedia, en general, y del *Prometeo encadenado*, en particular.

Nuestra comprensión de la obra en cuanto espectadores sigue el mismo itinerario, ya que al principio no podemos ordenar la cantidad de informaciones que la obra nos manda y estamos totalmente dependientes de los monodíálogos de los personajes, ya que no hay acción. La obra acaba con una nota de esperanza que difícilmente se encuentra en las obras sucesivas del autor, hecho que lamentamos porque la poética de *Prometeo* constituye un raro conglomerado de contenidos arquetípicos que coexisten funcionalmente con las formas más atrevidas del teatro experimental.

18. Raúl Hernández Garrido (1964-): rescatar el mito y la tragedia

NECESIDAD Y FINALIDAD DEL MITO

Parece extraño que en la era de la desmitificación generalizada, un dramaturgo vuelva a creer en el potencial del mito. Sin embargo, también tenía que surgir una respuesta a lo que Buero llamó el *mito de la desmitificación*, ya que desmitificar lo ya desmitificado lleva a un callejón sin salida, tanto desde el punto de vista estético como ético.

La vuelta a los mitos antiguos como principios estructuradores es una manera de combinar la autorreferencialidad que caracteriza el arte y la visión onto-epistemológica del hombre en el siglo XX con unos contenidos profundos y ancestrales con los que es posible identificarse y distanciarse al mismo tiempo. Aunque el mito es ya una realidad literaria en nuestra cultura, a través de él persiste la posibilidad de evocar el origen de nuestro teatro en la tragedia. El recurso al mito invoca el potencial metafórico del teatro y corresponde a una necesidad de volver a expresar algo más fundamental que «teatro» y a una voluntad de que el teatro vuelva a representar «fábulas del ser».

He aquí unos fragmentos del breve ensayo titulado *Necesidad del mito* que Hernández Garrido (1999: 56) adjunta como nota al texto de *Los restos. Fedra*. Desde la misma definición del mito que el dramaturgo propone se deslinda el afán de contraponerse a las poéticas de disolución de la significación que caracterizan la producción artística en nuestros tiempos:

El mito es un relato primero, ancestral. Una narración que establece un gesto fundador. Da cuenta de hechos que inauguran, que marcan un punto cero en el desarrollo de lo humano. En tiempos como los que vivimos, en que el hecho de la significación se desvanece, el que el mito resuene en situaciones cotidianas supone una epifanía en los personajes que les revela sus más ocultas motivaciones. Marca un deambular por el sinsentido en que vagan una flecha, un destino. Lo azaroso converge con lo fatal.

El mito se convoca para proyectar su luz sobre aspectos del personaje que no se podrían advertir en una dramaturgia de tipo naturalista. En sus obras, los personajes adquieren mayor profundidad debido al hecho de que se explicita el trasfondo mítico que anima sus acciones y su psicología. De este modo, se refuerza el hecho de la significación: introduciendo un *abito* en el proceso semiótico de la obra. El mito como *abito* supone la posibilidad del sentido y de la significación en un universo ficticio que carecería de ambos. Sin embargo, no se trata de una dramaturgia de tipo aristotélico, ya que aquí el mito está subordinado al personaje: no sostiene la acción como *mythos* sino que sirve para adentrarnos más profundamente en la psicología de los personajes.

Hernández Garrido (1999: 56) diagnostica una difusa crisis del relato en nuestra época y alude a su posible superación a través del mito, que elige justamente porque permite «la posibilidad de lo narrativo» en oposición a la ideología posmoderna:

Actualmente el relato vive una crisis que puede ser letal para su pervivencia. Pasa por su desmembramiento y su fragmentación, y la suplantación de éste por «trozos de realidad» ofrecidos con toda su carga de rudeza y brutalidad por los medios informativos y los «reality-shows» televisivos. Acudir de nuevo al mito tiene su importancia porque éste supone un marco más general que permite la posibilidad de lo narrativo. También porque constituye un catálogo completo de situaciones y actitudes de la psique humana que nunca el curso de los siglos logrará superar; por la importancia que tiene en el rito, y éste en las formas de expresión teatral; y finalmente porque formula un Misterio que desde esa crisis del relato tenemos que empezar a reconsiderar.

El mito supone, pues, un antídoto a la deconstrucción o deriva del significado y representa una posibilidad de significación hasta para la existencia posmoderna. En esto se diferencia la poética de este dramaturgo de la que subyace en las relecturas o reescrituras míticas de casi todos los demás autores, ya que estos utilizan el mito para deconstruirlo. A la inversa de muchos de sus contemporáneos, Hernández Garrido (1999: 57) consigue dar un sentido trágico a los procesos de disolución del argumento mítico y deconstrucción del personaje haciendo del mito el relato de la disolución de la conciencia:

La trayectoria de los personajes, y sobre todo el de Fedra, es una trayectoria trágica. Se pronuncia el cambio de fortuna y a través de éste se perfila su personalización.

El lenguaje no responde tanto a una caracterización como al retrato de una fractura. Disolución de la conciencia. Agonía trágica del personaje y punto último de su definición, a punto de desaparecer.

El sujeto vuelve a definirse en función de las peripecias y *metábasis* de la fábula y esta, para Hernández Garrido (1999: 55), es a su vez el relato de la definición del personaje a través de su desintegración:

[La] estructura, en cuanto a disposición de las escenas se ajustaría a un patrón cronológico, que es el del relato que se establece afín al mito, y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista.

Como veremos, la poética de Hernández Garrido se plasma de manera perfecta en el mito de Fedra tal como la tradición moderna (ante todo Racine y Unamuno, en este caso) se lo lega: como un proceso interno de disolución de la personalidad y de la conciencia de sí.

El teatro de Hernández Garrido (2004: 4-6) no se define como un teatro de la conciencia, sino como una experiencia de disolución de la conciencia, un teatro, por lo tanto, del que los rasgos de conciencia metateatral han sido eliminados, con el fin de permitir una verdadera encarnación del mito y una experiencia catártica del sacrificio:

Lo que en el teatro de la vanguardia clásica se expresa como absurdo del sentido y juegos metateatrales, donde la búsqueda del sentido auténtico del texto debe buscarse por encima de él, en un lugar donde comparece el autor como nuevo personaje y se escenifica, descontruyéndolo y desarticulándolo, el hecho de la escritura, debe ceder paso a nuevos lugares donde se exploren los límites de una nueva sensibilidad, ligada a la búsqueda de nuevas formas de catarsis. [...]

Que los que han entrado como simples espectadores no abandonen la sala tal como han entrado, sino que cierto cambio llegue a operarse en ellos. Que se conviertan en receptores del Sacrificio que ante ellos tiene lugar, que dejen de pensar en actores, en máscaras, y en ellos se llegue a operar cierto misterio.

En otros términos, la obra no tiene ya como finalidad la de apuntar a los mecanismos significantes que la constituyen, sino a una reconstrucción del sentido echando mano del mito como expresión del proceso de disolución de la conciencia. La deconstrucción de la acción y del personaje no es un resultado, algo dado que no se cuestiona, sino un proceso que se muestra en un despliegue dramático temporal, es decir, sustentado por una narración implícita. Dentro de esta dramaturgia, el mito no se queda abstraído y reducido a una función metadieética comentadora con respecto a la acción, sino que vuelve a integrar la diégesis e influye por lo tanto en el tiempo diegético.

Hernández Garrido usa palabras claves como «sacrificio» y «misterio» que conllevan la recreación de un universo teatral en el que la visión adoptada no sería una visión científico-inquisidora dirigida a los detalles y mecanismos del proceso significativo, ni una visión de tipo apolínea basada en la «ostentación» y la «clarividencia». Más bien se trata de devolverle a la representación una dimensión ritual y dionisiaca. De ahí que en la dramaturgia de Hernández Garrido (2004: 12) asistamos a un intento de refundación del coro como interlocutor de los protagonistas en un diálogo de la conciencia que mitifica a los personajes:

El Coro es lo más íntimo y lo más externo a la trama. Se personifica en figuras que están directamente implicadas en los sucesos que en ella acontecen. [...] Y siente zozobra tanto por el destino del héroe como por el suyo, que sabe que se encuentra en estrecha conexión con el de éste. Pero, al tiempo que se da esta personificación, pervive en él la primitiva función religiosa de artífice de un rito, que ya se declina como relato. Aparece entonces como narrador homodiegético y como tal es figura de la relación entre el texto y el espectador.

Aunque el rito ya se declina como relato, conforme con la transformación semántica del mito a la que hemos aludido repetidas veces desde la introducción, la presencia del coro como personaje-narrador y portavoz de la conciencia o subconsciente de los personajes vuelve a evocar significaciones rituales y religiosas que podríamos considerar efectos de género propios de la tragedia. En el caso de *Fedra*, el Coro sirve para revelar y desplegar en el tiempo (ya que no narrar en sentido estricto), dialogando con la protagonista, los contenidos ocultos de su conciencia que corresponden con los del mito. En este sen-

tido, el Coro –tal como lo concibe Hernández Garrido (2004: 13)– mitifica la acción, acerca el *mythos* al mito, lo escénico a lo diegético y los lleva a la convergencia trágica:

En *Los restos. Fedra* se reducen los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. El Coro, que también interviene, comenta y modifica la acción, personifica por una parte los otros personajes que intervienen en la acción, acompañando la peripecia de Hipólito, y por otra, en el caso de Fedra, es una voz que comenta y vive con ella su trayectoria, esta vez más íntima. De alguna manera es, voces sin cuerpo, una materialización de la psique de la protagonista.

El coro es un interfaz entre cuerpo y conciencia, conciencia y emoción. Da cuerpo a los contenidos de la conciencia del personaje y los procesa y transforma en emociones para el espectador como cuerpo y conciencia: lo invita a participar de una emoción mítica y así realiza las emociones que la ficción pone en juego. La emoción es la realidad del *mythos*, del personaje y, por extensión, del mito:

Los personajes luchan en su destrucción, y en esa agonía rebelde nos sorprenden con una vida real. Son restos. Lo poco que nos queda ya. Somos nosotros, personas de carne y hueso, sobreviviendo día a día. Los seres, restos, que aquí llamamos Fedra, Hipólito, no se justifican por sus nombres. Son sus angustias, sus deseos, sus temores, lo que les hace vivir, lo que les mantiene en pie. Creo que existen por encima de su supuesto autor, por encima de la referencia a tópicos culturales, a «mitos». Son reales.¹¹⁹

La poética de la destrucción del personaje que el autor se propone es en realidad una reformulación de lo dionisiaco. Una vez aniquilado el personaje con el que ha tenido cierta empatía, el espectador solo se queda con los únicos restos que permanecen del personaje: emoción.

¹¹⁹ Hernández Garrido «Los Restos. Fedra». En línea: <http://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=125> [consultado el 24-10-2012].

nes en bruto. Postulando que los mitos son reales por las emociones que vehiculan, Hernández Garrido los asocia a personas de carne y hueso como nosotros y se basa en ellos para componer un teatro de la experiencia trágica.

El autor explica la relación del díptico con la tragedia griega afirmando su búsqueda de

un tiempo y un espacio escénico que abandona cualquier intento de simulación naturalista para reconquistar conceptos que la tragedia griega había consagrado y las búsquedas realistas habían ocultado. [...] *Los restos* [...] se conciben como un díptico que toma, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que en su temática acude al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas son bastante diferentes, y asimismo no hay entre ellas ninguna relación argumental. Su nexo estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno de la antigua tragedia griega. (Hernández Garrido 2004: 4)

Las dos obras de Hernández Garrido muestran dos etapas del proceso de aproximación a la tragedia y al mito. Constituyen dos intentos de volver a integrar los restos del mito y la tragedia en nuestro teatro.

En *Agamenón vuelve a casa*, los personajes están claramente distanciados de sus antecedentes míticos. La relación se hace explícita sola y únicamente en los monólogos de Electra y Agamenón que alternan con los diálogos entre la Muchacha y el Vagabundo. Además, la distorsión de los hechos en relación con el relato tradicional o con la versión de Esquilo es importante: el padre vuelve a casa, pero no muere asesinado, sino que encuentra a su mujer asesinada por su hija. No aparece Oreste, ni siquiera como personaje ausente, en cambio Electra desempeña el papel de la asesina de su madre y el amante de esta.

En cambio, en *Fedra*, no hay un distanciamiento entre personaje y personaje mítico. Los personajes concuerdan con el mito al buscar su disolución en una pasión fusional, a través de la cual pueden ser sencillamente pronombres y se olvidan de sus papeles y funciones sociales. De las dos, *Fedra* se acerca sin duda de manera más íntima a la tragedia mediante el uso y el papel destacado que confiere al coro.

Aunque el autor afirma que ambas obras se focalizan en ese momento en que lo cotidiano se entrecruza con lo mítico, en *Fedra* asistimos a una fusión de ambas dimensiones, mientras que en *Agamenón*, cotidianeidad y sustrato mítico se yuxtaponen, aparecen sucesivamente como diálogo, entre la hija y el padre, y monólogos sueltos (enunciados por Electra o Agamenón, es decir, por las figuras míticas). Y es de resaltar que el tratamiento del mito en ambas obras refleja el modo en el que se declina lo trágico en cada caso: como distancia irremisible en *Agamenón* (un vínculo parental entre padre e hija roto por la partida de aquel y el asesinato de la madre por esta) y como fusión prohibida, entre adulterio e incesto, en *Fedra*. Desde este punto de vista ambas obras aparecen como dos caras de una misma moneda y justifican su pertenencia al díptico *Los restos*.

LOS RESTOS. AGAMENÓN VUELVE A CASA (1996)

Un viejo mendigo acude a la casa de una muchacha preguntando por el padre de esta, un tal Joaquín Sierra, pero ella le contesta que hace años que su padre las abandonó a ella y a su madre. Los dos personajes entablan un diálogo que se va llenando paulatinamente de sobreentendidos que dejan intuir que el mendigo es en realidad el padre de la muchacha.

La situación inicial se construye a partir de un silencio denso de contenidos, del que poco a poco se van dando cuenta los personajes a través de sus propias palabras:

MUCHACHA.— Me da la impresión de que calla más cosas de las que dice.

Pausa.

Perdóneme. Estoy un poco alterada. Los acontecimientos se han precipitado. Olvido que estoy ante un desconocido. Acabo diciendo cosas que no quisiera.¹²⁰

¹²⁰ Hernández Garrido (1999: 66).

La revelación paulatina del esquema mítico subyacente sigue el proceso de la conciencia que empieza por unas emociones tan fuertes que son imposibles de controlar y entender y pasa por el sentimiento como conciencia de sentir una emoción:

VAGABUNDO.— Se juzga con demasiada dureza. A veces, las emociones son tan fuertes que nos es imposible dominarnos y hacer lo que creemos que es bueno.

MUCHACHA.— Siempre me dijo que mi padre había muerto, pero yo sabía que no era así.

VAGABUNDO.— ¿Cómo podía estar usted tan segura?

MUCHACHA.— Como lo estoy ahora. Si él muriera lo sentiría aquí, muy dentro. Sentiría como que algo se rompiera para siempre. Y entonces me sería insoportable pensar que él habría muerto sin que yo hubiera podido hacer nada.

No sé por qué le cuento a usted estas cosas. [...] Le miro y, pese a todo, llega a transmitirme confianza. Pero si lo pienso, no llego a entender que un desconocido se interese tanto por mí y por lo mío. (68-69)

La Muchacha, sin embargo, todavía no entiende completamente lo que siente. Padre e hija aparecen como seres regidos por el principio de inseparabilidad, pero no quieren todavía tomar plena conciencia de la correlación de sus destinos. La mera reflexión no basta ni al espectador ni a los protagonistas para comprender el misterio que une al Vagabundo con la Muchacha. De ahí que a lo largo de la obra, unos monólogos interrumpan el curso del diálogo y revelen el sustrato mítico encerrado en los silencios del diálogo.

Los monólogos o «relatos» de ambos personajes sirven para reconstruir el proceso de extrañamiento e identificación con el sustrato mítico. A través del primero de ellos, cuyo subtítulo paratextual reza «Relato de Agamenón», el propio protagonista presenta su trayectoria o historia como un proceso gradual de enajenación:

RELATO DE AGAMENÓN [...]

A cada minuto que pasaba era menos mi mujer, el pasado se iba alejando a años luz, me iba volviendo extraño a mí mismo. Llegó un momento, ese momento insoportable, en que supe que ni yo mismo me hubiera reconocido ante un espejo. Si ella hubiera cruzado delante de mí, habría pasado de largo. No sabía que ese cuerpo había pertenecido a aquel

con el que compartió cama tantas y tantas noches. Me pregunto si mi hija hubiera logrado reconocer a su padre. (71)

A través del relato de Agamenón se plantea el problema fundamental de la obra a la vez que se vislumbra su posibilidad: me refiero a la anagnórisis o reconocimiento. El sustrato mítico no es tanto un pasado que determina el presente sino otra capa del mismo presente, de cuyo sentido pleno participa. Para su madre, la Muchacha es un recuerdo del padre-Vagabundo, de ahí que intente que ella se olvide de él:

MUCHACHA.— Ella intentaba que yo llegara a olvidar que alguna vez tuve padre, que realmente aún lo tenía y podía llegarle a conocer. No sé cómo se podría ser más cruel con una hija. [...] Yo era uno de los recuerdos de mi padre, de sus restos. El más hiriente para ella. Un recuerdo vivo. (72)

La madre le impide a su hija que conozca a su padre, aunque sea mediante el recuerdo, y asimismo le quita la posibilidad de conocerse a sí misma. Le anula la identidad convirtiendo a su hija en un doble de sí misma, de ahí que en la adolescencia, la Hija-Electra empiece su proceso de recuperación identitaria con el cuerpo o más precisamente con el sexo como símbolo del proceso de construcción del cuerpo y de constitución de la personalidad:

EL LAMENTO DE ELECTRA

Mi sexo fue el arma que el tiempo me concedió para luchar contra mi madre. Fui cobrando conciencia del poder que me daba: aquello me separaría para siempre de sus garras. Mi cuerpo fue dejando de ser el de una niña asustada. Los pechos se fueron abultando hasta convertirse en mi coraza. Entre mis piernas, mi sexo se abrió en mis entrañas marcándome de una forma característica, indeleble, tan dentro de la carne. Desplegaba mi cuerpo ante el espejo de mi armario y día a día comprobaba cómo crecía. Mi madre no tardó en darse cuenta de la amenaza. Intentó atarme a un cuerpo de niña, pero ya fue demasiado tarde. Entonces me impuso una infancia artificial. Me fajaba el pecho ahogando mis senos, apretando hasta cortarme la respiración. [...]

Expulsó de la casa todos los espejos para arrebatarme mi imagen. Ella misma pretendió ser mi espejo y que yo me convirtiera en su doble. Modelarme creándose un segundo yo en mí, para que su venganza fuera

más perfecta. Contaminarme de su apariencia y replicar en mí su odio, metérmelo bien dentro, que no me abandonara nunca [...]. Su vestuario se duplicó en el mío [...]. Hasta a la ropa interior llegó en su escrúpulo. Nos convertimos en hermanas, en gemelas. A la gente le costaba distinguir una de otra. Tuve que empezar a responder cuando me llamaban por su nombre. A mis quince años se me echaron encima sus cuarenta años. Mi cara se fue cubriendo con arrugas que eran las suyas, mientras que ella se fue contagiando de mi juventud de quince años. Cuando el día acababa, me encerraba en mi habitación y me libraba de sus vestidos. Otra vez con mi edad, seduciéndome con mi sexo, recuperaba mi nombre. (74-75)

Con el nombre se recupera también el destino y la trayectoria del personaje Muchacha-Electra que su madre había intentado convertir en una trayectoria paralela a la suya mediante el miedo. Desde el cuerpo, la Muchacha recupera su individualidad, aunque todavía sea de manera autorreferencial. De hecho, la obra explora la tensión que brota del enfrentamiento entre el deseo de individuación, por un lado, y los lazos familiares carnales con las relaciones de dependencia y autonomía que mantienen, por otro.

En el diálogo, ambos personajes muestran posiciones opuestas frente al destino, en particular, cuando se trata del hecho de que un padre abandone a su hija, acción que une a ambos, aunque de manera todavía indirecta e inconsciente:

VAGABUNDO.— A veces la vida te marca un camino que no puedes dejar de seguir. No importa lo que uno quiera o no quiera.

MUCHACHA.— Disculpas, disculpas. Si uno quiere, bien puede. Nada ata a nadie a un destino fijado. (78)

El espectador debe sentir continuamente que las piezas encajan entre sí, pero que la historia de cada una de estas piezas o «restos» de personas, les impide que esa operación de encaje se realice. Los personajes también expresan al mismo tiempo la conciencia del vínculo significativo que los une y el sentimiento de que dicho vínculo no pueda volver a existir:

VAGABUNDO.— No me toque. No se acerque a mí. Usted, ayudarme. A mí. Usted. [...]

MUCHACHA.— ¿Por qué me trata así? Usted no sabe todo lo que podría llegar a significar para mí. Creí que iba a encontrar en usted apoyo, eso que tanto me ha faltado, y ahora me está haciendo llorar.

VAGABUNDO.— Me va a romper el corazón.

MUCHACHA.— Se lo ruego. No me hable así.

VAGABUNDO.— ¿Pero es que no se da cuenta? ¿O es que veo lo que no es? (84)

En el plano mítico el tiempo se detiene y se vislumbra una continuación semántica entre la partida del padre y el asesinato que comete la hija, por venganza:

AGAMENÓN.— *No, no pude. ¿Cómo iba a levantar mi brazo contra ella? ¿Qué hubiera sido de mí entonces? Ella era mi esposa, mi novia, mi hermana, mi madre. Ella era la mujer, era parte de mí mismo. No hubiera podido golpearla. Antes hubiera sido preferible acabar conmigo.*

Pero su imagen me abrasaba, esa visión de ella desbordándose más allá de su carne, de sus ojos entrecerrados, viendo algo que nadie más podría ver. Nunca más sería capaz de mirarla sin sentir el escalofrío que desde que los sorprendí me recorría el espinazo. Sabía que tenía que dejar esa casa lo antes posible. Ésa es la verdad. No llegué a pensar en la pequeña. Luego me consolé considerando que dada la vida que tuve desde entonces debió de ser mejor para ella quedarse con su madre. Pero en ese momento ni siquiera me acordé de ella. (94)

Agamenón ve a su mujer, a una parte de sí mismo, con otro. Ve el cuerpo de su mujer con otro cuerpo y, sobre todo, ve en la visión de ella su alienación mutua. Al traicionarlo, ella en realidad escapa de su propio cuerpo, se desborda y ya no pone su mirada en él, sino en lo invisible. Agamenón como espectador presencia un espectáculo en el que está casi físicamente involucrado y al contemplar la alienación de su mujer se da cuenta de que ya no podrá mirarla como antes, ni reconocerla a ella, ni reconocerse a sí mismo en los ojos de ella. Sufre un proceso de extrañamiento de tal fuerza que llega a olvidarse de la existencia de su hija.

El episodio es contrapunto de la aventura amorosa que el padre había tenido con una compañera de trabajo, Laura. A partir de aquel momento, el proceso trágico se pone en marcha:

Fue la primera vez, y la última, que gocé de una experiencia así. La sentí dentro de mí, como ella me sentía dentro de su cuerpo. [...] desde entonces se estableció entre ambos, siempre, una corriente de comprensión que sólo se da entre personas muy unidas. [...]

En casa, ocurrió lo inevitable. Las mujeres tienen un sexto sentido para darse cuenta de esas cosas, pese a que yo intenté que no se trasluciera de ninguna manera mi primera y única infidelidad. Pero ella me sometió a un acoso que estuvo a punto de quebrar mi paciencia. Insinuaciones, amenazas, insultos, convirtieron mi matrimonio en un infierno. Ni siquiera la presencia de mi hija nos abría una puerta a la esperanza. (88)

Los cuerpos se abandonan a otros cuerpos y crean relaciones de dependencia y complicidad que, por analogía, podríamos asociar a las relaciones cuánticas determinadas por el principio de inseparabilidad. En vez de desmaterializarse en la luz —en la hija—, las partículas Padre y Madre se buscan otro destino material. Cometen una *hybris* que rompe el paso del tiempo y, por consiguiente, imposibilita la esperanza, ya que tiempo y esperanza son consustanciales.

Los personajes de la obra están abandonados a su destino material de partículas incapaces de producir luz:

VAGABUNDO.— Cada vez hay menos luz. Apenas puedo verle la cara.

MUCHACHA.— Yo, en cambio, le distingo bien. Veo los rasgos de su cara. Se le ve cansado. [...] Qué hora más especial. Los atardeceres son para quedarse quietos, escuchando cómo el silencio se va metiendo en las cosas, cómo todo se va deteniendo.

Verse las manos a la luz cada vez más tenue. Acariciarse las mejillas, ir-las relajando, preparándolas para la noche. (76)

La caída de la luz y la llegada de la noche propician una relación más directa con el cuerpo, propio y del otro. Sobre todo, la oscuridad dificulta la mirada como actividad que da un sentido a las cosas. Ahora bien, los personajes huyen de sus significados respectivos (padre, madre, hija,...) y se conforman con ser cuerpos, de ahí que no aguanten la mirada del otro que intuye el vínculo genético, mítico que los une:

MUCHACHA.— Sus ojos me están mirando.

VAGABUNDO.— No es posible. Los tenía cerrados.

MUCHACHA.— ¿Por qué me miran sus ojos? ¿No tienen otra cosa que mirar? [...] No soporto los ojos de otro sobre mí. Siento que me falta el aire al contacto de una mirada que no sé qué es lo que quiere de mí. Me dan arcadas, me quema. No vuelva a mirarme. [...] Arránquese los ojos si no sabe dominarlos. (89)

Como también lo observaremos en *Fedra*, el autor tematiza la mirada como actividad que revela la verdad y el significado de los personajes. Sin embargo, la Muchacha no quiere representar algo para el otro, sino que solo está dispuesta a entregarse físicamente:

VAGABUNDO.— He venido por usted.

MUCHACHA.— ¿Qué es lo que quiere de mí? ¿Quiere esto? ¿Le gustaría hundir su boca maloliente en mis pechos? ¿Lo quiere? ¿Manosear mi piel blanca con sus manos sucias de grasa?

VAGABUNDO.— Cúbrete. [...] No quiero ver nada. [...] No sabes con quién hablas.

MUCHACHA.— No me importa lo viejo que pueda ser. Que pudiera ser mi padre. Me da igual lo que sea realmente. Lo que haya hecho, lo que represente. (91)

Para la hija, sobra toda relación que exceda la materialidad del cuerpo, de ahí que no le importe que una persona que pudiera ser su padre la manosee.

LA TRAGEDIA DEL RECONOCIMIENTO DIFERIDO

En la obra, la anagnórisis siempre está diferida. El tiempo es el gran factor trágico en esta obra, el que introduce una distancia, un hueco entre el acto y su realización, la identidad y su reconocimiento, el cuerpo y el personaje, el personaje y el mito. A través del cuerpo, de las pasiones y pulsiones se llega al mito, que actúa como un imán para el reconocimiento del lazo parental que une a ambos personajes, pero al mismo tiempo entre ambos se crea un abismo en el que el personaje parece estar abocado a hundirse:

La Muchacha vuelve con un vaso de agua. Mira al Vagabundo y le parece verlo por primera vez. Deja caer el vaso y se dirige a donde está él. Busca ser abrazada. [...]

MUCHACHA.— Abrázame. Por favor. Ahora no me dejes. Me caigo. [...] No me sueltes. No es tan simple como evitar que caiga al suelo. Es aquello que se abre bajo mis pies. Un abismo cuya boca tira de mí.

VAGABUNDO.— ¿A quién vienes a pedir ahora?

MUCHACHA.— Lo suplico, tu compasión.

VAGABUNDO.— ¿Compasión? Compasión, piedad, caridad... ¿Qué más? ¿Cariño también?

MUCHACHA.— No pido tu perdón, sólo que te apiades de una pobre desgraciada.

VAGABUNDO.— Aléjate de mí.

MUCHACHA.— Ahora que has vuelto no me puedes rechazar.

VAGABUNDO.— No te reconozco.

MUCHACHA.— Soy yo. Tu hija. Siempre he deseado que llegara este momento. [...] Padre...

VAGABUNDO.— No me llames padre. Yo no soy tu padre. Si tu padre te ha exigido hacer eso, yo no puedo ser tu padre. Yo no puedo ser esa bestia a la que tú adoras.

MUCHACHA.— Sin embargo, has venido. Cuando por fin desapareció la razón para que vivieras alejado de esta casa.

VAGABUNDO.— He vuelto buscando la paz. Pero has borrado de la superficie de la tierra cualquier esperanza que yo pudiera tener. (102)

La Muchacha, que tuvo que librarse del miedo que su madre le había inculcado, ahora le pide compasión a su padre. Sin embargo, una vez que se ha producido el reconocimiento, no hay lugar para la esperanza ni se da el paso a la catarsis: los personajes sienten o miedo o compasión por el otro, pero nunca llegan a sentir ambos a la vez, ni se produce, por lo tanto la purificación de dichas emociones en ellos. Ello significa que el reconocimiento solo es parcial: los personajes son restos de sí mismos, lo son para sí mismos (expresan su conciencia de serlo) y para con sus parientes.

ELECTRA.— *No hubo compasión. No lo merecían. Levanté el cuchillo y lo dejé caer sobre los dos, enlazados en su pecado, para que su vergüenza les persiguiera más allá de la muerte. Para que fueran donde fueran después de muertos, se presentaran siempre encadenados el uno al otro en aquella unión infame. Aunque sólo fuera por la vergüenza*

que pasarían sus cuerpos ante quienes los encontrarán muertos. Era el pago justo a tanta tortura. No era el hecho de matarlos, sino de reducirlos a una pasividad absoluta, a una degradación irrevocable en la que les haría sentir, por fin, mi superioridad. (94-95)

Electra-Muchacha mata a su madre sin compasión y esa misma compasión es la que le niega su padre al final y hace que él no la reconozca como su hija. Cuando ella le cuenta cómo dejó de considerar a su madre como tal, él se asusta:

MUCHACHA.— Lo que yo hice está más allá de toda justificación.

VAGABUNDO.— Me das miedo. ¿Te crees la encarnación de un designio superior?

MUCHACHA.— No. [...] O ella o yo.

VAGABUNDO.— Estás hablando de tu madre.

MUCHACHA.— Si eso hubiera detenido mi brazo, si mi acción hubiera encontrado freno al considerar que ella era mi madre, entonces sí que se me podría acusar como culpable. Culpable de ceder en mi deber y olvidarme de mis obligaciones buscando mi tranquilidad. De dejarme llevar por los sentimientos a la hora de cumplir con mi papel. Pero la sentencia era irrevocable. Mis ojos dejaron de verla como una madre. Ya había saldado con ella las deudas que pudiera tener como hija. Ya nada me ataba a ella. Para mí sólo era una mujer culpable. (97)

A través del crimen anhela anular las ataduras con su madre. Así pretende poder ser plenamente ella misma, un individuo, y no solo el vínculo entre dos personas separadas. Su acción se constituye pues como una reversibilidad de lo que ella había sufrido y se basa en la honda convicción de que su padre sigue existiendo:

MUCHACHA.— Él está vivo. Mi padre está vivo. [...] Lo sé. Aquí dentro.

VAGABUNDO.— Pero él se fue de la casa de tu madre. No se merece nada. Tras tantos años era mejor olvidar.

MUCHACHA.— Ella no dejó que yo olvidara. Proyectó todo su odio contra su hija. Quiso encerrarme en esta casa como a un monstruo mientras ella buscaba nombres para su lascivia. Quiso que me marchitara y deseó que acabara extinguiéndome como el último eslabón que le ataba al hombre que seguía siendo su esposo. (98)

Tanto la Madre como la Muchacha, respectivamente cometen la *hybris* creyendo que, aniquilando a la otra, ganan identidad. La Muchacha no se da cuenta de que ella existe no solo como individuo –como partícula– sino también como vínculo entre sus padres –como onda–. De ahí que sus expectativas en cuanto a la vuelta de su padre quedan defraudadas, porque él solo puede tener una visión «cuántica» de su hija como una partícula ligada por el principio de inseparabilidad a su madre:

MUCHACHA.– Sé que si él llegara ahora no dudaría en abrazarme y besarme. Me acogería en su regazo y yo volvería a vivir una nueva infancia bajo su protección. No sentiría horror ante estas manchas de sangre. No le repugnaría el olor que llena la casa. No retrocedería apesadumbrado ante la visión de sus cuerpos despiezados. Pues sabría ver en todos estos rastros las galas con que yo honro su regreso. (98)

Además de ser una especie de tragedia sin catarsis, aunque con anagnórisis parcial, es también la tragedia de la imposible sustitución de la acción por el relato. Si la acción dramática funciona como construcción del personaje y del *mythos* y, también, como garante de una continuidad, de una sucesión de presentes orientada a un destino, es, por lo tanto, creadora de una flecha del tiempo que es siempre potencialmente esperanza; en cambio, el relato es necesariamente retrospectivo y si bien consigue aludir a otro plano del significado, al poner de relieve la existencia de otra capa temporal, también significa irremisiblemente el hueco entre ambos planos. Así, los relatos monológicos de Electra y Agamenón que constituyen el sustrato mítico de la obra, explicitan las divergencias de trayectorias y consiguientes expectativas que imposibilitan la reconciliación como acción comúnmente anhelada. He aquí un fragmento en el que se observa la ruptura entre relato y acción:

LA ATRÍADA

[...]

Los recuerdos fueron llegando. Y con ellos el dolor y el remordimiento. Esa casa que había abandonado, esa hija que había dejado a su suerte. El recuerdo de mi mujer, de su infidelidad, se mezclaba con el de lo que fue mi culpa. Yo la llevé a ello, yo fui quien provocó aquella monstruosidad a la que ella, sintiéndose ultrajada, se entregó. El tiempo no se

puede volver atrás. No podemos deshacer lo que es irreversible. Habíamos destrozado nuestras vidas. Ojalá ella hubiera podido rehacer la suya, haber encontrado por fin la paz con nuestra hija. En mi vagar fui acercándome más y más a la ciudad, hasta que me di cuenta de que tenía que volver, aunque fuera como un extraño, como el mendigo que era, para comprobar el estado de las ruinas de lo que un día fue mi casa. Mendigando un trozo del pasado. Buscando lo que me queda por recuperar, lo que nunca podré tener.
[...]

VAGABUNDO.— Pero cuando te miro acabo viendo otra vez el rostro de tu madre, de nuevo viva. El rostro de ella tal como era hace años. Como si con verte a ti, el tiempo no hubiera pasado y nos diera a todos una nueva oportunidad para que evitáramos repetir tantos errores. Te he llamado monstruo, pero podrías ser tan delicada, tan bella. Lo eres. Tu cara está hecha para ser querida. Sin embargo, tras tus ojos veo la gran batalla que se libra. Veo a las sombras luchando para enturbiar un rostro que debería ser inocente. Veo a la muchacha que podrías haber sido, y eso hace que me sea imposible seguir mirándote. Vuelvo los ojos al suelo y sólo veo horror. (99-101)

En vez de reconocer a su hija a la que de hecho rechaza posteriormente, el Vagabundo ve en ella a la Madre. El espectador asiste a un contrapunto de miradas que nunca entran en resonancia armónica. La visión como categoría dramatológica y como componente fundamental de la estructura significativa del teatro se semantiza: se vuelve acción. Sin embargo, hay que destacar que la visión no se tematiza con efectos de género metateatral, sino que se semantiza como acción trágica, como anagnórisis fallida o diferida, y por lo tanto como acción que pone en juego tanto el cuerpo como la conciencia de los personajes, desde sus emociones hasta la conciencia que tienen de ellas.

Para entender la importancia de la incidencia de la visión en el desarrollo de la historia, basta recordar que los hechos trágicos que la componen (partida del Padre y asesinato de la madre por la Muchacha) acontecen después de que tanto el Padre como la Muchacha vieran a la madre con uno de sus amantes. En ambos casos, lo que les duele más es comprobar que la madre no los ve en el acto. Cuando un personaje comprueba que otro no lo ve o no lo reconoce, le

produce una pérdida de identidad que lo puede llevar a la locura. Así ocurre cuando Agamenón sorprende a su mujer traicionándolo con otro:

En su furia no me veía, pese a que sus ojos se clavaban en los míos. [...] Salí de la casa y estuve paseando por las calles de la ciudad, espiando mi cara en los escaparates. Una cara desencajada, alterada. Una cara en que los ojos, engrandecidos, luchaban por salir de las cuencas. La cara de un loco. (93)

Pero él también padece ceguera frente a su hija, porque la sigue viendo como era hace años y no ve en ella los estragos del tiempo:

MUCHACHA.— ¿Y con ello, qué crees que puedes solucionar? ¿Te ves como un héroe, cargando con la culpa de la chica, sacrificándose por su juventud, por su belleza? Mírame. Mira mi cara. Soy una vieja. ¿Qué es lo que vas a rescatar? La vida me ha afeado hasta convertirme en algo grotesco. (107)

El tiempo, en vez de transformar a la hija y a su padre en «héroes» los convierte en algo grotesco, los vence:

LAMENTO DE AGAMENÓN

Tras tantos años he llegado tarde por unas horas. El tiempo ha vuelto a jugar sus cartas en mi contra. Me ha vencido con tan poca ventaja, pero tan ampliamente, que me ha derrotado. Soy un hombre vencido. Soy un hombre inexistente. [...] ¿Para qué quiero de nuevo un rostro, un nombre?

No tendría que responder de nada ante nadie. Nada me ataría entonces. Nada sería, entonces.

¿Existe alguna posibilidad de dejar de ser Nada? (104)

Él anhela separarse de todo, anular todas las ataduras, mientras que ella desea un destino común:

MUCHACHA.— Tú y yo no nos vamos a separar nunca más. De ahora en adelante nuestro destino va a ser el mismo. Lo que quiera uno u otro ya no tiene importancia. Lo importante es que nos hemos vuelto a encontrar.

VAGABUNDO.— Apártate de mí.

MUCHACHA.— ¿Se te hace insufrible la idea de una vida en común? Lo que te pase a ti me pasará a mí. Lo que me pase a mí te pasará a ti. No habrá más diferencias.

VAGABUNDO.— Juntos no tenemos ningún futuro.

MUCHACHA.— Yo he sido quien al derramar esta sangre he hecho que volvieras. Esta sangre ha sido la que nos ha unido para siempre. Yo he consagrado con mi venganza nuestro encuentro. Desde entonces los dos tenemos un único destino, una única vida. Nunca nos separaremos. Nunca.

VAGABUNDO.— Me iré. Te abandonaré a tu suerte.

MUCHACHA.— Yo siempre te volveré a encontrar. Estamos atados el uno al otro.

VAGABUNDO.— Puedes hacer conmigo lo que quieras. Matarme, incluso. Eso no te libraría de mi presencia. [...]

CANTO DE AGAMENÓN POR UNA HIJA PERDIDA

[...]

*Quisiera poder abrazarte y borrar todos estos años, pero
¿cómo podría? (108)*

Resulta productivo interpretar la obra a partir de las «contraseñas» del pensamiento de Baudrillard (2002: 69-70), ya que en ella podemos apreciar la radicalidad del destino como «separación definitiva e irreversible» e inseparabilidad al mismo tiempo, como intercambio imposible a pesar del intercambio simbólico deseado por la hija: aunque las identidades, los papeles y hasta el deseo de venganza parezcan corresponder a ambos, su destino común e irreductible no es intercambiable; es la separación a pesar de la complicidad implícita.

Como en las grandes tragedias (*Edipo rey*, *Antígona*), el lazo carnal y de sangre permanece a pesar del horror. Sin embargo, solo persiste como dolor, y no puede ser vivido plenamente con amor. La ausencia de la madre y los motivos y circunstancias de su muerte excavan un abismo que padre e hija ya no pueden franquear para volver a reconocerse como tales. Son restos de un pasado que ya es puramente mítico porque está desvinculado del presente vacío, de la nada que no se puede dejar de ser y que tienen que afrontar ahora.

En *Fedra*, en cambio, no existe un vínculo de sangre entre Fedra e Hipólito. Sus destinos se unen debido al matrimonio de ella con

Teseo, padre de Hipólito. Sin embargo, en la versión de Hernández Garrido, Fedra e Hipólito sucumben a la pasión que nace en ellos cada vez que sus miradas llegan a cruzarse. A diferencia de las versiones anteriores los dos consuman su pasión, cometiendo no un incesto propiamente dicho, sino un adulterio. A continuación Fedra queda embarazada y el hijo que espera crea un vínculo carnal con Hipólito que él niega.

LOS RESTOS. FEDRA (1998)

Por ser el único miembro de su familia que sobrevive al asalto a la ciudad de Tebas guiado por su futuro marido, Teseo, Fedra encarna el ser «resto» como ontología subyacente en el díptico de Hernández Garrido:

Cámaras con su ojo negro en la casa de mi padre Mi padre saludando
con sus dos manos Adiós hundiéndose Adiós Adiós Sus miembros es-
parcidos entre los restos de la casa Su casa Las piedras negras La bota
de un reportero clavándose en mi vientre La casa de mi padre Cascotes
laberinto de Cnosos Cascotes Minotauro enfurecido ebria la mirada de
Sangre Dos días más Dos días enterrada Arrancadas rotas las uñas en la
tierra Los dedos ensangrentados logré ver la luz del sol Escarbando en-
tre las piedras Negras La sangre de mi padre Los restos desmembrados
de mis hermanos manos piernas brazos saludándome animándome Bien
Sigue Más Ánimo miembros despedazados mezclados caos y gritos de
Ánimo Ánimo escarbando

en la sangre

en la tierra

en el cuerpo de

mi padre

mi hijo

nació cinco años antes

de que yo fuera concebida

nació Seis años antes

de que yo naciera

primera luz en mis ojos

y mi hijo ya estaba aquí

primera luz (Hernández Garrido 1999: 13)

De su familia tebana no quedan sino pedazos de cuerpo, por lo que se queda como huérfana. Sin embargo, como esposa de Teseo y,

sobre todo, como madre de Hipólito, cinco años mayor que ella, se siente renacer a nueva luz.

La luz es una imagen y un tema recurrente en la obra, en la que se expresan sus connotaciones simbólicas de amor y verdad. Fedra, desde el principio, está en busca de la luz:

no quiero compasión no quiero falsas lágrimas no quiero vuestros equívocos consejos sólo quiero silencio quiero blancura una luz blanca sin matices una luz brillante en la que se refugie el ojo cansado de tanto mirar el oído cansado de oír tanto insulto de los que nunca he pretendido ofender a los que siempre he querido dar bien devolver siempre bien por mal y triste cosecha que sólo obtiene más agravios el corazón cansado el corazón cansado. (29)

Sin embargo, veremos que solo vislumbrará esa luz blanca en el clímax de la obra que será a la vez el momento más trágico por ser el más verdadero y más bello también: cuando se entrega a la pasión sexual con Hipólito. Fedra personifica y encarna una búsqueda mística: la visión de la luz, más allá de las cosas.

REFUNDACIÓN DEL CORO Y TRAGEDIA DE LA VISIÓN

Uno de los grandes logros de la obra consiste en el protagonismo y la plena funcionalidad que el coro recobra en ella. Son sobre todo tres las funciones del coro que merecen destacarse aquí: primero, su capacidad para ver más allá de las apariencias y averiguar lo que se cuece realmente en el corazón de los protagonistas; segundo, y como consecuencia de lo anterior, enuncia y expresa poéticamente lo trágico; y tercero, entabla un verdadero diálogo con la conciencia de ambos protagonistas.

La obra tiene la asimetría como principio fundador. Hipólito ve en Fedra a una usurpadora: una persona que no es su madre, pero que pretende desempeñar este papel. Sin embargo, el Coro le revela que la disyunción persona/papel también le afecta a él:

metió al enemigo en su hogar le entregó a una puta extranjera la casa que había sido de mi madre pretende darle a una puta de piel oscura el

papel que fue el de mi madre. El papel que él negó a mi misma madre.
[...]

así aprenderá el que osa invadir el que osa robar cuál es su lugar cuál es el destino que le corresponde cuál es realmente su papel y nosotros se lo recordaremos. Así

Estamos preparados a decir basta. [...] Estamos preparados para enfrentarnos a los usurpadores. Sólo necesitamos alguien [que] nos guíe, que sepa unir nuestras fuerzas en una sola. Encontrar un líder que encabece nuestras filas. Podrías ser tú. Deberías serlo. Pero tú también eres débil. Qué lástima que ese papel que tan bien podrías desempeñar no te corresponda. Qué lástima que expresándote con tanta claridad seas incapaz de convencernos. Sabemos a quien guardas en tu casa. «Es el error de mi padre», argumentarás justificándote. Pero también sabemos lo que tú tan bien ocultas en tu interior, lo que ni siquiera a ti mismo quieres revelar. Bien vemos a través de tus engaños lo que tú mismo no puedes reconocer. (28-29)

Como en *Agamenón vuelve a casa*, la visión cobra una gran relevancia para el desarrollo de la acción y el argumento, y la trama es en realidad un engaste de miradas indagadoras y visiones. Fedra solo confiesa querer ver luz, pero en su primer parlamento esta luz se asociaba con la visión de Hipólito; este ve a Fedra como a una enemiga, pero el Coro adivina otro deseo en su corazón. Lo trágico consiste en que se intuye una posible convergencia de objetivos en los protagonistas, pero la acción subraya las divergencias entre sus respectivas visiones de la realidad. Ambos, sin embargo, coinciden en estar ciegos frente al punzante deseo erótico que los une:

Haces de las virtudes de tu padre vicios. Tus ojos me miran y se llenan de sombras. No, esos ojos te engañan, escúchame, no hagas caso de lo que crees ver. Menos me dolerían tus golpes que tu mirada.

Sólo veo la verdad. Y la verdad es que aquí estábamos mucho mejor antes de que tú llegaras.

No soportas que tu padre se haya vuelto a casar, y menos con alguien como yo.

No soporto que mi padre haya sido tan débil.

Tan débil, cuando ante mi madre no le importó ser cruel.

No pretendo sustituir a nadie.

Nadie podría sustituir a mi madre. (31)

La sustitución no funciona como un juego metateatral (como en Rianza y Sanchis Sinisterra, por ejemplo), sino que participa de la constitución de lo trágico. Más allá de los papeles están las personas y los cuerpos, y el contacto entre ellos enciende las miradas cuyo cruce permite ver la luz anhelada y, por consiguiente, las cosas ocultas inevitablemente se contemplan con demasiada claridad:

Me haces daño.

Dime lo que quieras, pero suéltame.

Suéltame.

No me mires así.

No me mires con esos ojos.

No me mires.

Dios.

FEDRA

No me mires así No vuelvas a mirarme Porque cuando tus ojos me miran empiezo a ver las cosas demasiado claras Porque entonces comprendo cuál es nuestra auténtica maldición Porque lo que más deseas aquello que más deseamos es aquello que más prohibido tenemos Entonces siento que todo mi odio se vuelve contra mí contra mi cuerpo contra la loca imaginación que me empuja desde dentro deseando lo que más debería aborrecer Contra lo que agita mis entrañas cuando tú me miras cuando siento el contacto de tus manos No te vayas escúpeme insúltame golpéame Quiero sentir otra vez tus manos sobre mí Vete no vuelvas a aparecer ante mí Enloquezco Entonces era eso Eso es lo que hace que nos comportemos como dos animales Puedes llenar toda la casa de putas pero sé que soy yo quien está en tu mente A cada acometida con cada jaleo con cada arrebató soy Yo la que debería arrebatarse contigo fuera de mis brazos mis brazos que sólo deben ser para ti. (33)

La imaginación no aparece como instrumento para crear ficciones que permiten evitar el hado trágico (como en el metateatro según Abel), sino como potencia clarividente. La luz anhelada se convierte en insoportable claridad cuando, mirando los ojos de Hipólito, ve con lucidez el destino de ambos. En un eco de la Fedra unamuniana, Fedra aquí solo puede implorar a Dios. De hecho, como algunas partes lo explicitan (hay, por ejemplo, una oración del Coro que es un calco de la oración al cordero de Dios de la misa católica), la obra se entona como una plegaria continua frente a lo inevitable y frente a la fatalidad. La Fedra de Hernández Garrido encarna la misma lucha entre cabeza y corazón, pasión y razón que sus antecesoras. La obra nos la va mostrando en pleno proceso de disyunción entre cuerpo y conciencia.

La respuesta del Coro mitifica el acto sexual potencial que se deriva del cruce de miradas entre los protagonistas y lo hace mediante alusiones al minotauro, monstruo matado por Teseo, pero que podría renacer en su propia casa como fruto de una pasión prohibida:

La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde. Ayuntándose en su pasión contra natura con la bestia que surgió de entre las olas. El brillante semental de piel blanca como la espuma que atraído por el engaño penetró en un cuerpo que no le correspondía rompiendo con su miembro tejidos que hasta ahora nadie se había atrevido a ultrajar. Un laberinto de palabras para encerrar al monstruo fruto de la pasión prohibida. (33)

Desde una perspectiva a la vez actual y atemporal (realmente *mítica*) el Coro enuncia y extrae del inconsciente contenidos de la conciencia todavía escondidos en la memoria mítica, pero que pronto se volverán a encarnar, se representarán. El Coro cumple una de las funciones básicas de la conciencia que consiste en crear el contexto para acontecimientos futuros.¹²¹ Expresa la temporalidad de un presente

¹²¹ Baars (1997a: 305): «One of the remarkable features of conscious experiences is how they can trigger unconscious contexts that help to interpret later conscious events. It is as if some actors have the function of announcing changed circumstances, that will shape our understanding of the next scene, like the witches in *Macbeth*».

dinámico tendido tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Expresa poéticamente las tensiones constitutivas del presente dramático y de la mente de la protagonista, al explicitar la multiplicidad de voces que pueblan la conciencia de un cuerpo:

Las nubes se agolpan sobre la casa. El viento remueve los cimientos del cielo. Entre tierra y tierra el mar se crispa, oscuro, y sobre él, atravesándolo, el aire trae negros presentimientos. Recuerdos tristes. Quiero olvidar. Agito mis hombros, giro mi cabeza. Si aún tuviera. Si aún tuviera pulmones los llenaría de ese aire que viene de mi tierra que ya no es. Pero no me traerían el aroma de los naranjos, el brillo fresco de la hierba, las agujas del pinar, sino el negro humo de la hoguera, el estruendo del bombardeo, el hedor de la carroña pudriéndose sobre la tierra. Nosotros voces sin cuerpo añoramos esa tierra que ya no existe donde hace tiempo tuvimos cuerpo. Manos, brazos, piernas, ojos, rostro. Tus ojos, tu rostro. Tú y yo. Tu boca, tus labios. Tu aliento. El sabor de tu saliva. Donde los cuerpos aprendieron a jugar, a tocarse, a luchar, a amarse en las plazas, en las calles de mi ciudad que ya no existe. (35-36)

El Coro aparece como un conjunto de voces sin cuerpo que expresan el deseo de volver a tener sensaciones físicas. Expresa de este modo con gran pertinencia estilística la tensión que viven los protagonistas y que constituye la esencia de lo trágico en esta obra. La tensión como disyunción se expresa en Fedra en cuanto asocia la imagen de su marido con el cuerpo de Hipólito:

es tu imagen no su imagen Padezco por tu imagen como reflejo suyo pero dibujada sobre otro cuerpo tan distinto Ya no la misma imagen la que me arrancó de la miseria de un país de restos no la imagen en su cuerpo como una roca que me desposó me hizo su mujer No ya la misma imagen que en ti en tu cuerpo como árbol en cuyas ramas quisiera mecarme me hace desvariar Su imagen en tu cuerpo ya no es la misma imagen Su imagen me hace ocupar un lugar Sobre tu cuerpo su imagen tu imagen me desposee de todos los lugares y deslumbrada vago perdida en un valle inundado por los reflejos del sol en tus ojos (36)

La visión en sueño de Hipólito y la superposición de imágenes que produce en la mente de Fedra la ciegan. No ve la luz anhelada sino múltiples reflejos en los ojos del amado que la encandilan. En ese

momento, en la mente de Fedra, los cuerpos y las imágenes parecen intercambiables: en su conciencia se produce una visión caracterizada por el intercambio imposible.

EL ETERNO INSTANTE DE LA VERDAD

Para evitar la continua superposición de imágenes y visiones, y la locura que paulatinamente podrían causar en ella, Fedra reza para que el tiempo se detenga, para que se cree desde dentro del tiempo un momento fuera del mismo tiempo. Anhela un instante fuera de la realidad en la que las acciones suyas y de Hipólito no estén subordinadas a los papeles que socialmente les están asignados (los de madrastra e hijastro) y sus cuerpos puedan fusionar y realizar asimismo la pasión que anida en sus corazones:

Mi amor

permanecer eternamente en este instante en que no hay nada que me haga pensar
Recordar que tú no eres tú sino un nombre prohibido
Recordar que yo no soy yo sino alguien a quien tú no osarías mirar como una mujer deseada
Inaccesible para ti
Enfrentado a mi pero
No quiero tu comprensión
No quiero piedad no necesito la lástima de nadie
Sólo quiero este instante que la noche prolonga más allá de la eternidad entre tus cabellos donde mis dedos trazan surcos donde mis labios esconderían
Sembrando simientes
Más de un beso como semilla
Yo florecería en los campos de tus cabellos
Una nueva primavera
Más de una confidencia en voz baja los labios rozando tu vello
Erizando con mi lengua saboreando el sabor de tu piel
Mientras mis labios te confiesan este amor que se avergonzaría de vivir fuera de
Este instante que es sólo nuestro lo único nuestro
Detén tu dedo huesudo
Detén el paso de los minutos los segundos las horas
Alarga este hueco olvidado del reloj este no lugar donde no estamos este momento en que nadie vive
Paralizados entre dos suspiros de mi amado
Húndete en las tinieblas
Sol no conviertas con tu cruel evidencia mis caricias que no quieren caer en culpa
Que no quieren extenderse más allá de este instante vetado a todas las miradas
Estas caricias
Mías sólo mías
No las conviertas con el esplendor de tu luz escándalo público en mi pecado
Reprochando
Adúltera
Traidora
Incestuosa
Triste mujer en mi pecado (36-37)

El instante anhelado por Fedra recuerda el de Julieta en *El público*, aunque aquí el anhelo es aún mayor, ya que lo que desea Fedra es al mismo tiempo una ucronía, una utopía y la anulación de las identidades sociales de ambos adúlteros, de sus nombres y los vínculos que estos simbolizan con respecto al mundo exterior. *Fedra* está escindida entre dos momentos: el de los nombres o el de los pronombres. Al dejarse tentar y llevar por el lado del pronombre, encarna los postulados de lo que Hernández Garrido (2004: 8) describe como la dramaturgia de la destrucción, la cual tiene como finalidad mostrar la verdad y realidad del personaje más allá de su nombre, en la acción-pasión que lo constituye, es decir, en el mito:

Yo quisiera avanzar a posiciones más radicales y hablar de una dramaturgia de la destrucción. Por una parte, debido a una labor sistemática de acoso y desmantelamiento del personaje, en cuanto a llevarle, a través de un despojamiento implacable, a una posición extrema, a un límite en el que éste se muestre en su mayor grado de desnudez, indefensión y verdad. [...]

El personaje se vive como conciencia dividida, como escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica [...], se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del «personaje» con la función que cumple (algo ya explorado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias.

La dramaturgia de la destrucción sería una alternativa a la tendencia a metateatralizar el problema de la conciencia dividida o disyunción cuerpo/conciencia a través del recurso al personaje-actor. Constituye una propuesta orientada a conseguir un efecto de género trágico —la trayectoria destructiva del personaje debe inspirarle terror y compasión al espectador quien comparte emocionalmente la experiencia trágica—, no únicamente una toma de conciencia metateatral o filosófica acerca de lo trágico de la existencia en general.

Por su parte Hipólito expresa su disyunción a través de las oposiciones entre sueño y vigilia, actos y palabras, odio y amor. Sin artificios ni juegos metateatrales, sin necesidad del recurso al personaje-

actor, el personaje aparece como ontología disyuntiva, como el lugar de un proceso que lo supera:

HIPÓLITO

dentro de mi sueño.

entre tus brazos.

entre mis labios.

en su sueño.

jamás.

basta.

vergüenza.

olvidar lo que no recuerdo.

entre los pliegues del sueño.

esa sensación robada.

donde debería haber odio.

sólo odio, ira

dale fuerza a mi puño para que caiga sobre

ella (su débil cuerpo)

hunda en su frente ahora que en el sueño tiene

menos oportunidades para

con una mirada desarmarme

basta.

jamás.

mujer incestuosa adúltera. basta

quisiera que mis actos pudieran seguir a

mis palabras.

basta. (37)

No estamos ante un teatro que se contenta con y regocija en presentar la encarnación como una ficción deconstruyéndola. Se trata de una dramaturgia de la encarnación, del verbo o mito en cuanto palabra que se hace carne. La palabra cobra una dimensión creadora, crea un espacio donde los cuerpos pueden encontrarse, circula por el espacio de la conciencia aunando visión, sueño y realidad:

FEDRA

el hueco Sólo el hueco de su cabeza en mi regazo

el frío me arrebató la calidez con que su cuerpo

en mi regazo

en mis labios su piel

y ya nada

entre mis labios entre mis brazos su sueño
y ya nada
capturada su imagen en mi retina entre mis brazos
su cuerpo (37)

Este fragmento de *Fedra* podría constituir una magnífica metáfora de cómo la ficción se hace encarnación a través de la visión; cómo una imagen –verdadera o ficticia, poco importa ya que se trata de una imagen– se incorpora a la vida de un ser. Contesta la pregunta de Steiner sobre la importación en nosotros de «sugerencias semánticas». Aquí pues, los problemas dramáticos no se plantean en términos metateatrales sino que Hernández Garrido los metaforiza.

En la obra, el paso de la sugerencia al acto se hace de manera repentina: la verdad de los sexos, los pronombres y los cuerpos estalla en medio de una disputa entre ambos:

HIPÓLITO: FEDRA
(Has conseguido perderme)

(Vuelves a mirarme con esos ojos...)

(Qué me importa ya todo –estoy muerto–.)

No te acerques. Si por mí fuera te lo daría todo.

Quitémonos las máscaras.

Me haces daño.

Cállate.

No lo hagas.

Soy un hombre. Tú eres una mujer.

Soy la esposa de tu padre.

¿Mi padre? Un nombre vacío. ¿La esposa de quién? De nada vale esconderse tras su nombre. (40-41)

El desenmascaramiento no supone aquí una quiebra metateatral de la ficción, sino que forma parte del plano del significado. No busca por lo tanto un efecto de distanciamiento, sino que forma parte de un proceso de búsqueda de la verdad más allá de los nombres y las palabras, una verdad que aparece como un palpito común de los corazones, un silencio y una luz blanca que inunda las retinas de los protagonistas (y la página del texto):

HIPÓLITO

ahogado en un quejido, en un jadeo
estremecimiento íntimo, su cuerpo estremeciéndose

y sólo la luz, blanca,
inundando la retina

al abrir los ojos, en las ramas
en la retina, su mirada anudada

el gesto inútil y violento
convertido en palpito común

FEDRA

Mis manos uniéndose tras su espalda
en una muda invisible plegaria
un nudo que ninguna espada podría romper
aprendiendo tras el dolor la confianza
el hablar sin palabras
el asentir calladamente
su corazón y el mío en un único latido

*tú y yo
sólo tú y yo
No pienses en más nombres
sólo
tú y yo (42-43)*

Fedra ve la luz que anhelaba al principio y se abandona a ella, al silencio y a la pasión adúltera. Haciendo un paralelismo con la mística, a través de la cual trataremos de entender mejor el proceso de encarnación de la ficción por medio de la contemplación, el fragmen-

to puede interpretarse como el paso de la etapa iluminativa a la etapa de unión (con Dios o con el amado en este caso), de la oración afectiva a la «muda invisible plegaria» u oración silenciosa de recogimiento.¹²² Sin embargo, se trata de una unión efímera, ya que enseguida la protagonista recae en el dolor y reanuda la etapa de purgación.

En la acción sexual se consuma la verdad de los personajes en cuanto pronombres, es decir, en cuanto procesos ontológicos, no en cuanto papeles sociales y familiares. El hecho de abandonar los nombres hace que ambos miembros participen de la misma luz y se desmaterialicen en ella: durante un instante el destino común y el intercambio simbólico parecen posibles. La verdad de los pronombres, la comunicación e intercambiabilidad entre el yo y el tú, es lo que anhelan también los Investigadores en *El tragaluz* («Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo»). Y en este caso también, como en la obra de Buero Vallejo, el instante de verdad se materializa en el embarazo de Fedra, en un hijo como tiempo encarnado:

FEDRA

Y ahora las manos vacías. El cuerpo vacío. Mi cabeza vacía. El corazón ausente. Sabor amargo. Boca seca. Dolor tras los párpados.

Los dedos quebrados.

Elevándose al aire, burlados:

¿Dónde estás? ¿Dónde has ido?

Una historia sin mañana. Sola.

De nuevo sola.

Huérfana y viuda. Engañada.

en mis entrañas comienza a

moverse

desde fuera del tiempo, encarnado

en un nuevo tiempo. Un nuevo tiempo sin futuro. Tú eres el futuro, agitando en mi interior.

Triste fruto del ausente. Tu padre no sabe que existes. No lo sabrá.

Sin padre, sólo existes para mí. (44)

Volvemos a encontrarnos con la perspectiva de un hijo que va a nacer, como en *El tragaluz*, aunque aquí no es símbolo de esperanza.

¹²² Herrero García (1953: 52).

Compartiendo un instante fuera del tiempo, Fedra e Hipólito han creado un nuevo tiempo potencial materializado por el hijo que ya se agita en las entrañas de Fedra. Aparece, pues, la posibilidad de un futuro; sin embargo, lo que va a determinar el curso de la acción no es la perspectiva del futuro, sino el peso del pasado y cómo ambos lo interpretan y sienten:

[HIPÓLITO]

Has corrompido el aire de esta casa con tus costumbres bárbaras. Te has permitido ensuciar y destruir lo que mi familia tardó siglos en poner en pie. Has traído la perdición a esta casa.

[FEDRA]

Antes vosotros entrasteis en mi país y lo arrasasteis. Entrasteis en la casa de mi padre y la demolisteis, hasta que no quedó piedra sobre piedra. No les bastó a los tuyos masacrar a todos los míos: a mi padre, a todos mis hermanos. Aplastaron y deshonraron sus restos. Los transformaron en papilla. Hicieron un amasijo con su carne y los escombros de la casa de mi padre. Convirtieron en polvo sus huesos, vaciaron sus ojos y removieron sus entrañas. Mi familia es ahora un lodazal corrupto que anega el lugar donde antes se alzaba mi casa. Ahora, tras traer la desgracia a mi vida, a la vida de todos los míos, tras destruir mi país, cuando yo por todo el mal que me habéis hecho os devuelvo bien con una vida nueva, me echas en cara traer la suciedad, la destrucción, la barbarie, la perdición. (47)

La disyunción entre ambos protagonistas alcanza a su interpretación del instante eterno que han compartido. Hipólito niega que ese tiempo haya existido y que, por lo tanto, pueda volver a ocurrir, mientras que Fedra lleva la prueba de que sí ha ocurrido en su propio vientre. Sus interpretaciones divergentes hacen que se alejen el uno del otro. En otras palabras, actúan posteriormente más en función de sus interpretaciones que de sus acciones. No asumen sus actos ni las consecuencias, por lo que no dejan lugar a la esperanza. Como en *El tragaluz*, esta depende de que el padre reconozca al hijo, pero a diferencia de Mario que llega a aceptar el hijo de su hermano como suyo, Hipólito reniega a su propio hijo:

[FEDRA: HIPÓLITO]

Ven a mi lado. Podemos olvidar, rectificar tanto error. Podemos vivir.

¿Vivir contigo?

Sí, vivir; los dos juntos.

No hay un tiempo para nosotros dos. Nunca lo ha habido.

No salgas de la casa. No te dejaré ir.

Apártate.

Hemos cometido demasiados errores. Aún podemos rectificar.

¿Contigo?

Sí, conmigo.

¿Cómo me vas a convencer de ello?

Con una sola razón: tu hijo. No tiene culpa alguna.

No es hijo mío. (48-49)

A pesar de haber disfrutado de una visión de la verdad, no actúan en función de ella. Hipólito huye después de que Fedra haya intentado retenerlo una última vez con una mentira anunciando la muerte de Teseo. Fedra se queda, pues, sola con su hijo y con la imagen de Hipólito importada en ella e impresa en su hijo:

Ya no veo más que a través de una niebla el cielo tus ojos te reprocho mi amado que no supiéramos disfrutar de otra manera esto que a nosotros dos y sólo a nosotros dos estaba reservado Nadie iba a quitarnos lo que sólo era nuestro y no fue sino un momento de enajenación lo que permitió que nos abriéramos el uno al otro Sólo la locura juntó nuestros cuerpos en un deseo de destrucción y allí nos encontramos desafiando toda ley uno junto al otro uno dentro del otro No quisimos afrontar la verdad que nuestros cuerpos sí conocían que nuestras almas ansiaban y nos empeñamos en enfrentarnos en ser enemigos el uno del otro Nos negamos el amor no quisimos mirarnos no quisimos encontrarnos en nuestros ojos en nuestras manos en las caricias el tacto que nuestras

lenguas se encontraran en un beso que haría imposible la separación
[...]
pero este momento este instante es el que nos ha dado el uno al otro es
en el que te he recibido a ti
me has sido dado sólo para mí
deja que te mire por última vez antes de que la muerte me robe tu rostro
para siempre quiero que mi última mirada recoja los rasgos de tu cara en
vida no velados por el frío de la muerte quiero besarte en ese último
momento y que tu alma cuando se escape de tu cuerpo se albergue den-
tro de mí en mi seno para siempre tú
y yo
para siempre tú y yo
guardaré para siempre tu imagen y esa imagen vivirá en tu hijo nuestro
hijo ese hijo que yo le entregaré a tu padre con la verdad un nuevo hijo a
cambio de un hijo perdido tu hijo sabrá quién fue su padre tu hijo sabrá
cuál fue tu nombre vivirá para que lo sepa Yo viviré para que él lo sepa
Mi amado Adiós mi amado Adiós (53-54)

BALANCE

En estas dos obras, Raúl Hernández Garrido no recurre a efectos metateatrales explícitos, sino que más bien tematiza y semantiza problemáticas profundas del funcionamiento de la representación como la de la visión, que es la categoría dramatológica más sintética y la que contiene las demás (espacio, tiempo y personaje).

Consiguientemente, hasta ahora no hemos interpretado sus obras de manera pragmática desde el punto de vista del espectador. Y es que las obras en cuestión no incitan al espectador a que reflexione sobre su condición más o menos ficticia de espectador, ni que cuestionen el papel que como tal debería desempeñar durante la representación, sino sencillamente lo invitan a que viva la pasión de los personajes que constituye la trama y el *mythos* de la obra. Participando de las emociones intensas de la obra, el espectador va tomando conciencia de sus propios sentimientos y el mito vivido de esta manera le revela zonas ocultas, por extremas, de su ser.

Creo que hasta la recepción propiamente dicha de la obra puede verse encarnada en las reacciones contradictorias de los amantes de una noche en *Fedra*: el espectador, o bien puede salir de la represen-

tación negando la ficción y lo que el encuentro con ella le ha producido, o bien puede conservar vivas las imágenes que ella ha causado en él e integrarlas como espectros en el relato de su propia conciencia. Entonces, simbólicamente, el hijo de Fedra metaforiza la incorporación de la ficción al ser de una persona. Se trata de obras que consideran al espectador como a una persona, un ser real de carne y hueso, y no como una conciencia desencarnada. El ser espectador no es una *ficción* (como piensa Rivera-Rodas) ni una *condición* (en la opinión de Sanchis Sinisterra), sino un momento real de la vida personal de cada uno. Tan real como el momento que comparten Fedra e Hipólito (dentro del plano de la ficción). Son, en definitiva, obras que afirman sin falsos pudores ni ambigüedades, la verdad de la ficción. Y no lo hacen exhibiendo su falsedad, desmitificando, sino con la plena conciencia de que solo remitificando, el arte consigue su verdadero objetivo y su vocación: ser mito, es decir, palabra que procesa la realidad.

La imagen del espectador que nuestro ojo teórico-crítico rescata de estas obras es la de una dualidad cuerpo-conciencia en diálogo: el espectador es una unidad de cuerpo y conciencia, un escenario en el que ambos pueden dialogar, separarse y volver a unirse, puesto que ambos son momentos en el proceso del mito que se hace en nosotros. La remitificación es asimismo refundación trágica, proceso que se advierte claramente a través de la plena funcionalidad del coro en *Fedra*. El intenso valor poético de la palabra en la obra también ha de destacarse por la amplitud de experiencias humanas que evoca, desde la más trágica hasta la más sublime, desde lo más sensual hasta lo metafísico, todo ello mediante registros y estilos variados, desde el reportaje tipo telediario hasta la oración.

Sin embargo, *Los restos* constituye una tentativa tan aislada en la dramaturgia contemporánea (y hasta en la producción del autor) como lo fue la tragedia de la esperanza bueriana en su tiempo. Una isla «griega» en medio del mar de la desmitificación que sigue tan arraigado en nuestra mentalidad a principios del siglo XXI.

IV

CONCLUSIÓN

MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO: PRESENCIA Y AUSENCIA

El mito, la tragedia y el metateatro configuran una secuencia histórica a través de la cual se puede observar la evolución del teatro occidental. Sin embargo, de los tres términos, dos se resisten a caber de lleno dentro de lo puramente teatral. Por ello me gustaría reformular el trinomio en *preteatro*, teatro y *postteatro*. De hecho, el *mito* en cuanto ‘relato’, por un lado, y, por otro, ‘cualquier tipo de discurso que tiene un efecto sobre el público que lo presencia’ (recuérdese la definición de *mythos* propuesta por Calame en oposición a *logos* ‘raciocinio, discurso científico’), constituye una forma embrionaria de teatro que contiene potencialmente dos rasgos fundamentales del teatro: el trasfondo diegético y el impacto sobre el público. Al otro extremo, el *metateatro* se sitúa en la frontera entre *mythos* y *logos* al ser al mismo tiempo teatro (‘visión’) y visión del teatro: hecho e interpretación, acción y comentario coexisten en el *metateatro* y configuran una forma híbrida. Solamente la *tragedia* consigue una síntesis, dentro de un marco enunciativo propio, de los elementos mitológicos y de los que, solo siglos después, cuando aparecieron disociados e independientes de su significación dentro del ritual de las tragedias atenienses, se calificaron de *metateatrales*.

En la actualidad y dentro del contexto español, hemos comprobado que existe una corriente dramática que atraviesa todo el siglo XX y que, lejos de renunciar a lo que podrían considerarse géneros anticuados, basa su búsqueda de nuevas formas de hacer teatro en ellos. Ello confirma lo que anticipamos, es decir, que sobreviven en el teatro actual como procesos de significación, después de haber sido en alguna época la cristalización formal del espíritu de su tiem-

po. Sin embargo, el teatro del siglo XX recurre al mito y a lo trágico como conceptos antropológicos y filosóficos. Es decir, que los recoge en el estado en el que los ha transmitido una tradición no solo teatral o dramática –creativa, digamos–, sino también filosófica –reflexiva–: ahora bien, esta última se construye a partir de presupuestos racionales y lógicos que se oponen a los valores intrínsecos al mundo de la tragedia y del mito.

Mito

De ahí que el mito tradicional no exprese ya un gesto fundador, sino que sirva de escenario para expresar no el *mythos*, sino el *logos* de la desmitificación. En otras palabras, no se puede en absoluto hablar de ausencia del mito en el teatro español del siglo XX, pero sí hay que destacar el hecho de que casi siempre se representa como desmitificado. De ello se desprende que el teatro no representa el mito como un absoluto o como una cosa en sí, sino que pone en escena la visión del mito que tenemos hoy en día. No se trata de un teatro que, mediante la metáfora, espera crear una nueva visión, sino de la aplicación de una misma y predeterminada visión a distintos objetos. Así ocurre con la visión esperpéntica, con la visión «radiográfica» de las comedias irrepresentables lorquianas y con sus sucesivas transformaciones en las obras de Riaza, Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos y Rodrigo García. No es el caso, sin embargo, de la *Fedra* de Unamuno (en la que se realiza la utopía unamuniana de representar a personas que encarnan su destino), de las tragedias esperanzadoras de Buero Vallejo y Sastre, y del díptico *Los restos*, de Hernández Garrido. Las propuestas de esos autores coinciden en que no se limitan a presentar visiones del mito, sino que, creyendo en el poder del mito para incidir en la realidad y en su eficacia dramática, intentan reconstruirlo.

En cuanto a los mitos elegidos por los autores, y dejando de lado la cuestión de la significatividad del corpus, se observa que importa menos la procedencia del mito que el tratamiento (las estrategias semánticas y los efectos de género que configuran la visión a través de la cual la obra se presenta al espectador) que se le aplica: los mitos griegos sirven de base tanto a la desmitificación nihilista de Riaza como a la poética de refundación trágica de Hernández Garrido, para citar dos propuestas contrastantes. Los mitos modernos, en cambio,

constituyen el blanco de la visión esperpéntica y metateatralizante que o bien exacerba la reflexividad y la teatralidad que ya encierran —es el caso de *Don Juan*, cuya teatralidad sacan a relucir Unamuno y Alonso de Santos con finalidades distintas, y de la tragedia shakespeariana y calderoniana en los esperpentos de Valle—, o bien los presenta como irrepresentables porque la verdad que expresan es demasiado intensa tanto para los actores que la deberían encarnar como para los espectadores a quienes está destinada: así ocurre con el mito del amor hasta la muerte, es decir, con *Romeo y Julieta* en *El público* y (en menor medida) en *Los figurantes*.

Los trágicos de la posguerra Buero Vallejo y Sastre no suelen focalizarse sobre un único y determinado mito, salvo en el caso de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (cuya desviación del sentido original no ha de interpretarse como desmitificación, sino como re-mitificación humanizante), sino más bien sobre unas anécdotas relativas a períodos históricos, cuya pertinencia para el presente se empeñan en resaltar. Pretenden transformar la historia en mito (en el sentido de Barthes (1993: 694), como «palabra inteligible que interpela al espectador» a través del drama.

Mención aparte merece el caso del mito de Fedra que en ambas versiones estudiadas aquí, tanto en la de Unamuno como en la de Hernández Garrido, se revela el más puramente trágico, sin contaminaciones metateatrales. A modo de explicación, propongo dos hipótesis: la primera, que se trate de una mera coincidencia debida a la parcialidad arbitraria del corpus (puede que exista una *Fedra* muy metateatralizada en el teatro contemporáneo, pero no la conozco); la segunda, que *Fedra* sea un caso límite de tragedia, cuyo argumento denuncia la ilusión teatral y, al mismo tiempo, expresa una «conciencia aguda de los límites propios de la tragedia».¹²³ En otras palabras, se trata de un mito que brinda, gracias al argumento que lo constituye, las posibilidades de conceder sentido a cuestionamientos metateatrales con un significado trágico. Es, de todos modos, una

¹²³ Pot (1993: 159): «Mais alors que pour Marc Fumaroli, *Phèdre* met superbement en scène une dénonciation de la fascination théâtrale, nous demanderons pour notre part si elle ne figure pas aussi plus largement une conscience aiguë des limites propres à la tragédie. Le suicide de Phèdre constituerait alors l'acte de décès d'un genre [...]».

tragedia que ya tiene lugar dentro del espacio estrecho de una conciencia individual desgarrada. Probablemente sea esta la razón por la que dramaturgos como Unamuno y Hernández Garrido, cuya preocupación por el fenómeno de la conciencia es patente, consiguen crear tragedias sin metateatralidad explícita basándose en el mito de Fedra para volver a crearlo.

Tragedia

En cuanto a la tragedia, cabe subrayar su ausencia casi absoluta en cuanto tal, es decir, recordando nuestra definición, en cuanto, 'forma teatral relacionada semánticamente con el mito y forma dramática basada en la mimesis, cuya finalidad es la catarsis'. En cambio, está omnipresente el concepto de lo trágico como interpretación de la existencia. Desde el esperpento, se considera que la existencia misma es una tragedia sin grandeza y sin trascendencia, puesto que está exenta de sublimación estética. Se nombra explícita y metadramáticamente la tragedia en los diálogos, pero con una finalidad de dene-gación: «la tragedia nuestra no es tragedia». También, se juega con tragedias anteriores (en el caso de *Luces*: con *Edipo en Colona* y *Hamlet*) distorsionando o evocando la impertinencia de su contenido con respecto a la realidad cotidiana percibida como esperpéntica. En *El público* de Lorca, la tragedia aparece como una utopía que solo se podría realizar si los actores mueren realmente en el escenario, lo cual equivale a decir que como ficción no puede tener lugar, ya que la muerte es el único acontecimiento que no se puede tomar por ficticio cuando es real. La imposibilidad de la tragedia también se significa mediante la puesta en evidencia de la incongruencia de los postulados del «teatro bajo la arena» con el significado de *Romeo y Julieta* y la consiguiente revolución del público ficticio.

En cuanto a las aportaciones de Buero Vallejo y Sastre, no importa tanto determinar si sus obras son o no son «verdaderas» tragedias, sino subrayar el que quieren serlo, lo cual ya constituye un hecho excepcional digno de admiración. Al lado de sus numerosas obras, ambos autores también escribieron muchos textos teóricos sobre la cuestión de la tragedia, lo cual demuestra que creían realmente en la necesidad de la tragedia como el único género capaz de modificar, si no la realidad, por lo menos la visión de dicha realidad. Sus obras se diferencian de las otras del corpus en que en ellas el metateatro y los

efectos de género que conlleva siempre están subordinados a la visión trágica. La toma de conciencia a la que aspiran es consecuencia de la catarsis sentida a raíz de una situación trágica; se relaciona, por tanto, con el contenido del drama y con su significado (con la diégesis) y no constituye solamente una toma de conciencia del hecho teatral en cuanto tal. La subordinación de lo metateatral a la significación trágica se comprueba observando que en la mayoría de las obras estudiadas, la metateatralidad se limita a unas escenas (el concierto en la obra epónima, la ejecución de Walty en *Guillermo Tell* y, en *La sangre y la ceniza*, las escenas del culto en la catedral y del proceso a Servet) y que incluso en *El tragaluz*, los personajes-dramaturgos que son los Investigadores insisten en promover la función ejemplificadora y catártica del experimento. Contrariamente al esperpento y a la visión nihilista de las comedias irrepresentables, los personajes-interfaz de Buero y Sastre comunican esperanza e incitan a actuar.

Sin embargo, los dramaturgos posteriores no prosiguen con poéticas que promueven y se inspiran en la esperanza. En Riaza, la tragedia griega, tanto sus argumentos como su dispositivo enunciativo, queda ridiculizada por el cóctel de juegos metateatrales y visión esperpéntica confeccionado por el autor. En Sanchis Sinisterra, la tragedia desaparece del todo, excepto en algunas alusiones intertextuales que sirven más para enunciar su ausencia que para afirmar su presencia. Todo el desarrollo metateatral de *La sombra del Tenorio* como un ensayo *pre mortem* impide interpretar el significado de la muerte de Saturnino en *La sombra del Tenorio* en clave trágica. En Rodrigo García, lo que vuelve a aparecer no es desde luego la forma de la tragedia, sino la palabra misma, con la cual se alude a la situación socio-política mundial, cuya incompatibilidad con la esperanza se resalta por ejemplo en *Agamenón vuelve a casa*. En fin, Hernández Garrido propone en *Los restos* una dramaturgia de la destrucción que se aproxima mucho a la tragedia, ya que rehabilita la mimesis e incluso propone una refundación contemporánea del coro. Renuncia asimismo a la desmitificación y al metateatro y, semantizando cuestiones como la de la visión, llega a construir un teatro del significado.

Metateatro

En cuanto al metateatro, podemos afirmar sin temor que en el teatro español del siglo XX advertimos una generalización de la mirada metateatral autoconsciente y autorreflexiva. Esta afirmación se refiere a nuestro corpus, por supuesto, cuya significatividad habría que valorar, a fin de medir el alcance de dicha observación a otras obras y a otros autores. Según adoptemos la terminología de Abichared (*teatro sobre el teatro, teatro del teatro, teatro en el teatro*), López-Vázquez (*hipoteatro, epiteatro, metateatro*), Rivera-Rodas (*ficción+metaficción=metateatro*) o García Barrientos (*metateatro, metadrama, metadiégesis*), encontraremos de todas formas todas las variantes en nuestro corpus. De ahí que se justifique nuestro empleo más general y más amplio de *metateatro* como un proceso de significación *meta* que abarca y atraviesa todas las subcategorías enumeradas por estos autores.

Asistimos, pues, a una generalización de la mirada metateatral que se manifiesta siempre en nuestro corpus, de manera predominante, determinada o subrepticia en función de los autores y las obras. Dicha mirada alcanza sin duda su paroxismo en las obras analizadas de Sanchis Sinisterra, las cuales, anulando cualquier referencia al mito y a la tragedia, aspiran a desrealizarse en una representación pura (unos actores y unos espectadores que no hacen más que intercambiar miradas), sin objeto ni luz. Por consecuencia, no pueden ni aspiran a crear la irrealidad metafórica, sino que infunden un sentimiento de vacío y una conciencia de la nada. A ese mismo sentimiento conduce la propuesta de Riaza, a pesar de sus apariencias falsamente míticas y trágicas. Ello se debe a la visión esperpéntica a la que sus obras inducen. En cuanto al esperpento hemos subrayado que la particular visión del mundo a la que induce también incluye y se confunde a veces con la mirada metateatral; y que los recursos metateatrales (ya sea el teatro dentro del teatro, ya el diálogo metadramático) forman parte de la significación esperpéntica. En las comedias irrerepresentables, Lorca intenta acoplar el metateatro con la tragedia y dramatiza la imposibilidad de dicha tarea a través de unos personajes-actores que viven una síntesis disyuntiva entre cuerpo y conciencia, y también, a través del fracaso de la representación dentro de la representación sancionado por la revolución del público ficticio. En cambio, en Buero Vallejo y Sastre, las escenas metatea-

trales conducen a revoluciones cuya historicidad y, por lo tanto, cuyo carácter real está comprobado.

Si la cohabitación de la tragedia y el metateatro constituye una verdadera utopía, no ocurre así con la comedia: en una obra como *La sombra del Tenorio*, la natural relación entre metateatro y parodia (subrayada por Schmeling) revela cómo la comicidad se traslada potencialmente al infinito a partir de un juego irónicamente metateatral.

Visión metateatral, ontología cuántica y conciencia desencarnada

Resumiendo, el metateatro está casi omnipresente en nuestro corpus. A diferencia del metateatro descrito por Abel, el objeto del metateatro español del siglo XX no es el mundo de la imaginación, sino la visión que se deriva de una reflexión sobre el teatro. Se trata de un teatro que muchas veces roza con la teoría y la crítica del teatro, y frustra conscientemente sus anhelos creativos. Un teatro para el cual, entonces, la noción de personaje resulta sumamente problemática: se escinde entre el cuerpo del actor que lo representa y el destino de sus predecesores míticos, de un modo similar, por analogía, a la noción de partícula y de onda en la física cuántica. En general, el personaje cuántico es el personaje autoconsciente descrito por Abel, pero sin la capacidad de concretizar su destino. Es un personaje atrapado en un contexto en el que solo percibe su existencia como una gama de posibilidades intercambiables, no como un destino único. Es más, no solo se sabe el eslabón de una cadena intertextual, sino que además siente que su existencia en cuanto personaje dramático depende de una mirada exterior, que es la del espectador. Su existencia se caracteriza por los principios de incertidumbre y de complementariedad. El principio de complementariedad, además, expresa (siempre de manera metafórica) la existencia como incompletud por falta de amor: es algo que observamos particularmente en *Fedra* de Unamuno, en la *Fedra* y en *Agamenón vuelve a casa* de Hernández Garrido y en *El público* de Lorca. El principio de inseparabilidad nos ha proporcionado una metáfora del destino en obras como las de Hernández Garrido, Lorca y Buero Vallejo, en las que surgen parejas de personajes cuyas trayectorias aparecen vinculadas secretamente. En los esperpentos de Valle-Inclán hemos visto cómo la recepción de hechos trágicos se difracta en el seno mismo de la obra y cómo, por

lo tanto, los efectos de género están determinados por el principio de indeterminación. El mismo principio es el que rige tanto los juegos de rol de las protagonistas de Riaza y el efecto indefinido que su teatro produce, como la reflexión de Guillermo Tell sobre lo que podía haber ocurrido al final de la obra epónima; también subyace en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra en las dos obras estudiadas y en las comedias irrepresentables de Lorca, ya que en ellas la inacción como posibilidad de acontecimiento sustituye la acción.

Como hemos visto, pues, tanto los problemas ontológicos del personaje como los de su recepción por el espectador pueden explicarse echando mano de los principios básicos de la física cuántica. La *ontología cuántica* en cuanto ‘conciencia de ser una probabilidad’ (una posibilidad de encarnación entre tantas) u ontología de estados, afecta a muchos de los supuestos protagonistas de las obras cuya metateatralidad es más explícita: desde el Hermano Juan hasta Saturnino, pasando por los personajes-actores de Lorca, Riaza y Sanchis Sinisterra. Dichos protagonistas se saben ficción, sienten su existencia como el resultado de una percepción exterior y como la suma de un cuerpo, el suyo, y una mirada, la del espectador. En varias ocasiones se palpan físicamente para comprobar que existen como ocurre en *Ñaque* y en *El hermano Juan*, como si quisieran convencerse a sí mismos de su ontología corpuscular, mientras que la dramaturgia en la que toman parte los representa como estados discontinuos de conciencia. Ello implica que la ficción se convierte en especulación e imposibilita su «transustanciación» en el espectador. Todo permanece en el plano de la conciencia y la encarnación no puede tener lugar debido a la anulación de las emociones y la creación frustrada del personaje. La conciencia resultante de dicho uso del metateatro no constituye una verdadera conciencia de sí, sino una conciencia ficticia, cartesiana, teórica o desencarnada, afirmación que sostenemos apoyándonos en argumentos procedentes de la neurología de Antonio Damasio.

PERSONAJE, PERSONA, CUERPO

En la poética de los autores anteriores a la guerra civil, se advierte cierta desconfianza hacia la capacidad que tiene el teatro de decir la

verdad. En vez de crear personajes, los dramaturgos (Unamuno, Valle y Lorca) aspiran a construir seres de carne y hueso, personas. El personaje como categoría sufre las consecuencias del desencanto espiritual general de principios del siglo XX: la pérdida de la fe en el poder de la ficción; la incredulidad en la posibilidad de que una verdad ficticia se pueda encarnar. En otras palabras, el personaje (como la tragedia) aparece como imposible: en vez de considerarlo como la culminación de la visión teatral y como creación mutua del actor y del espectador, las obras en cuestión se complacen en interrumpir el proceso de encarnación y prefieren enfatizar la tensión entre actor y personaje, realidad y ficción, en detrimento de su hipotética fusión.

Sin embargo, la utopía de la representación de la persona como ser de carne y hueso en el escenario conlleva una consecuencia o daño colateral probablemente indeseado: la desrealización del espectador condenado a sentir la ficción de ser espectador, es decir, un sujeto cartesiano que finge que no tiene cuerpo.¹²⁴ El efecto metateatral logrado implica la disociación entre cuerpo y conciencia y la actualización del público únicamente como conciencia desencarnada. El personaje-actor no se encarna en el espectador. Es un objeto científico, no un sujeto mítico.

Hacia finales del siglo XX y principios del XXI, los autores más experimentales y más próximos al campo de la *performance*, adeptos de la llamada posdramaturgia, eligen limitarse a representar el cuerpo en sí mismo. Dentro de nuestro corpus, esta tendencia se refleja en la obra de Rodrigo García. Sin embargo, cuánto más se ostenta el cuerpo del actor, menos se involucra al del espectador. El cuerpo del actor como objeto de la observación limita al espectador a ser sujeto de la representación y no consigue convertirlo en objeto también (utopía anhelada por la difundida poética de la inversión cuyos medios no pueden lograr lo que sí consigue la catarsis). En este sentido,

¹²⁴ Descartes (1993: 128-129): «Examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse, mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point [...]».

in-cluso a principios del siglo XXI, el cuerpo sigue siendo obsceno¹²⁵ y su ostentación puede interpretarse como un acto fallido.

LA DECONSTRUCCIÓN COMO FALSA ALTERNATIVA AL BINOMIO CREACIÓN-DESTRUCCIÓN

El único ente que el teatro crea verdadera y realmente *a través de la ficción* es el personaje. Se trata, por lo tanto, también del único ente que el teatro puede destruir. El teatro no se puede destruir a sí mismo, sin dejar de ser teatro. No puede matar al actor o al espectador. No: el teatro alcanza su verdad a través de la creación del personaje, como creación mutua del actor y el espectador, y como ficción que se instala en la realidad durante un tiempo determinado y persiste como vivencia en el espectador durante un tiempo indeterminado. Su verdad trágica y dionisiaca la alcanza cuando representa el proceso de creación y de destrucción del personaje simultáneamente, como dos realidades inseparables.

Desde este punto de vista, la estrategia de la deconstrucción adoptada por la mayoría de nuestros autores —aunque lo hagan con finalidades distintas—, y epitomada en el personaje-actor, solo supone una coartada: se trata de un teatro que no completa el proceso de creación y encarnación a través de la ficción, sino que contempla esta como una barrera imposible de superar para afirmar una verdad. Ver la tensión significadora no es participar de ella. Se podría alegar contra mi posición acusadora que el espectador sí participa de la creación del personaje como personaje-actor, pero entonces el proceso en el que se toma parte no es la mimesis, sino la semiosis ilimitada.

La crisis de la representación y del personaje se traduce en un teatro teórico-crítico, más o menos esperpéntico y más o menos meta-teatral, que afirma lo trágico por negación y para el cual lo trágico es la pseudo-imposibilidad de la tragedia. La crisis aparece entonces como una falsa fatalidad, ya que depende de una elección completamente humana. En este caso, podríamos afirmar reformulando palabras de Buero Vallejo que el destino se disfraza de pereza humana.

¹²⁵ Remito de nuevo a las palabras de Baudrillard sobre la obscenidad como ausencia de metaforicidad.

Del mismo modo que los ciegos de *El concierto* no quieren aprender a leer partituras, algunos dramaturgos se conforman con plasmar estéticamente la mentalidad de su tiempo y acaban produciendo un teatro que no pertenece al orden de la creación (no prolonga el proceso que hemos llamado creación), sino que es el mero resultado de una reflexión. La crisis de la representación es el resultado de un exceso de reflexión consustancial a un déficit de encarnación. A través de dicho proceso, la ciencia coloniza el arte que no se atreve ya a cumplir con su destino de expresión de lo indecible e indemostrable, sino que deja de lado el alcance ontológico que potencialmente siempre ha encerrado para confesar «en público» sus límites epistemológicos. El drama anula cualquier aspiración al mito y acaba significando su conciencia de la nada. El mensaje que comunica se reduce pues a una paráfrasis de algunos postulados de la crítica deconstruccionista:

consciousness does not result from the absence of something, but consists of the presence of a nothingness. Poetic language names this void [...]. This persistent naming is what we call literature. [...] But the fiction is not myth, for it knows and names itself as fiction. It is not a demystification, it is demystified from the start.¹²⁶

Pues bien, aunque la deconstrucción haya querido autorrepresentarse como literatura, rebajando esta a la función de crítica de la literatura y postulando que la verdadera literatura es la que se autodesmitifica, creemos que la única alternativa a la crisis sigue siendo la creación.¹²⁷

La creación como crítica, ¿es una utopía rentable? ¿Debe o puede el teatro convertirse en una repetición de sí mismo? ¿Podemos con toda seriedad considerar, desde un punto de vista epistemológico y ontológico, que el cuerpo del actor sea la única verdad teatral? ¿Cuál

¹²⁶ De Man (1989: 18). Traduzco: «La conciencia no resulta de la ausencia de algo, sino que consiste en la presencia de la nada. El lenguaje poético nombra ese vacío. Llamamos literatura al hecho de nombrar constantemente dicho vacío. Pero la literatura no es un mito, porque se sabe y se autodesigna como ficción. No es desmistificación, sino que desde el principio la literatura está desmistificada».

¹²⁷ Herzog (2010: 3).

es el valor de la representación? ¿Con qué presencia nos enfrenta: consigo misma o con la presencia de otra cosa? El teatro de lo invisible hecho visible, que Brook designa como teatro sagrado,¹²⁸ es un teatro de la presencia latente, escondida; un teatro, en definitiva, del espectador. ¿Puede decirse lo mismo del teatro de la ausencia? No. El teatro de la ausencia, o de la presencia de la nada, es un ejercicio retórico o, en el mejor de los casos, una investigación sobre los recursos retóricos del teatro.

ENTRE RETÓRICA Y MÍSTICA: EL SIGNIFICADO DE LA REPRESENTACIÓN

Desde el punto de vista del significado, la representación teatral se sitúa en un campo que oscila entre dos extremos sin alcanzarlos nunca: por un lado, el ejercicio retórico y, por otro, la experiencia mística. Ello no implica que se tenga que convertir en una ceremonia. Sin embargo, ocurre a veces que obras marcadamente metateatrales (como las de Riaza y Sanchis Sinisterra, por ejemplo) acaben siendo obras que se autocelebran, con lo cual se produce una curiosa síntesis de la representación como retórica y como automistificación.

El culto de la representación está latente en la obra de Unamuno, aunque con una finalidad y un sustrato filosófico que lo llenan de anhelos metafísicos. En sus obras, la desnudez es el resultado de una búsqueda espiritual, de manera explícita en *El hermano Juan*, en la que el protagonista se retira en un convento para evitar su destino mítico, y de manera implícita en *Fedra*, obra exenta de rasgos metateatrales y en la que la muerte de la protagonista adquiere matices de sacrificio cristiano. En las comedias irrepresentables de Lorca es la intensa carga poética la que sublima las ceremonias metateatrales en las que el autor quiere convertir la representación en un símbolo del amor vivido como pasión imposible. En la obra de los trágicos de posguerra Buero Vallejo y Sastre, la representación se semantiza como experimento, concierto, proceso, ejecución o asesinato público. Dicha semantización pone en tela de juicio el papel del público, y

¹²⁸ Brook (1986: 51): «Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible».

explicita la ya subrayada analogía entre el teatro y la conciencia, por un lado, y sus similitudes estructurales con el género judicial, por otro.

En cambio, los intentos posteriores de Riaza y Sanchis Sinisterra no evitan el círculo vicioso que asigna a la representación un único destino posible: ella misma. Y no importa, fundamentalmente, que el autor madrileño recurra (en las obras que hemos analizado) con más frecuencia y más sistemáticamente a los mitos, ya que lo hace con la finalidad de teatralizarlos, ponerlos en ridículo y, por consiguiente, aniquila su poder significativo. *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos participa de la misma tendencia: se trata de obras que únicamente el virtuosismo del actor (como en *Ñaque*) puede redimir de la inanidad significativa que proponen, aunque en el caso de *La sombra del Tenorio* hay que añadir que la comicidad desbordante aliviana y permite eludir la sensación de absurdo o el sentimiento del sinsentido de la vida.

En la obra de los autores nacidos en los sesenta, se advierte claramente su recelo hacia la excesiva retoricidad del lenguaje metateatral. De ahí que Rodrigo García elija acercar la representación a la *performance* e interpelar directamente al espectador desde el escenario. En su obra, el recurso al mito no suele ser más que un leve guiño irónico. Hernández Garrido también vuelve al mito evitando adornos metateatrales y con la intención de devolverle su potencial catártico y trágico al teatro mítico. Su *Fedra* es tan desnuda y mística como la unamuniana, aunque mucho más poética.

Como ya lo había diagnosticado Buero Vallejo, muchos autores contemporáneos, queriendo desmitificar, caen en la trampa del mito de la desmitificación. Queriendo deconstruir la posibilidad de la representación como una experiencia mística, acaban proponiendo una verdadera mística de la representación. Para expresar lo absurdo de tal propuesta, se me ocurre la imagen de un sacerdote que celebra misa sin creer en ninguno de los contenidos que tiene que comunicar a los fieles y cuyo único mensaje sería «estamos celebrando misa, no sé ni por qué ni para qué, pero lo cierto es que estamos aquí. No creo en Dios, pero el rito en sí mismo es importante». La interpelación del público se hace en casos como este únicamente mediante preguntas retóricas, que de ningún modo sacuden al espectador como sí lo logra la pregunta del Padre en *El tragaluz* o como las que Haüy pro-

nuncia al final de *El concierto*, a las que solo la música puede contestar.

ENSAYO DE RETÓRICA: ¿CÓMO NOS SIGNIFICA LA REPRESENTACIÓN?

Resumiendo las distintas poéticas del espectador que el teatro pone en juego, propongo establecer una clasificación de los modos en que la representación de una obra involucra y le habla al espectador. Para ello echo mano de tres figuras retóricas o tropos: la metáfora, la metonimia y la tautología.

Metáfora

En la obra de Aristóteles, la metáfora aparece tanto en la *Retórica*, como en la *Poética*, aunque con funciones distintas: dentro de la retórica, la *metáfora* aparece junto a otros procedimientos discursivos como ornato retórico cuya finalidad es la persuasión; en cambio, desempeña un papel destacado en la *Poética*, como medio y finalidad de la mimesis de las acciones humanas. Después de Aristóteles, dentro del ámbito retórico se considera que la metáfora funciona según el principio de la sustitución por semejanza de una palabra por otra, lo cual Paul Ricoeur tacha de fracaso de la retórica que no percibe la dimensión discursiva y hermenéutica de la metáfora. De ahí que el filósofo francés proponga su teoría de la tensión significadora entre identidad y diferencia (yo y el otro o mi cuerpo y el mito, diríamos) poniendo de relieve la referencia real del enunciado metafórico, que redescubre la realidad.

Por ello, hemos asociado tragedia y significación metafórica: porque a través de la catarsis como encarnación de las emociones generadas por el *mythos*, el espectador puede recibir un tremendo efecto de realidad. Como categoriza Abel, «tragedy gives by far the stronger sense of the reality of the world. Metatheatre gives by far the strongest sense that the world is a projection of human consciousness».¹²⁹ Desde el punto de vista de un estudio retórico de la

¹²⁹ Abel (2003: 183). Traduzco: «La tragedia comunica con claridad un fuerte sentido de la realidad del mundo. El metateatro induce con más

significación del teatro, la tragedia significa metafóricamente al espectador, mientras que el principio significativo sobre el cual el metateatro se basa es la metonimia.

Dentro de nuestro corpus, creo que las únicas obras que potencialmente funcionan como metáfora son la *Fedra* de Unamuno y la de Hernández Garrido (su *Agamenón* no, porque niega la posibilidad conjunta de la anagnórisis y de la catarsis). En ellas, el espectador nunca queda significado como tal ni se alude explícitamente a su estatuto. Es más: ambas obras adoptan el tono de una oración y colocan al espectador como destinatario de la plegaria individual en la posición de un dios compasivo. Le confieren de este modo una visión realmente «otra».

Metonimia

El metateatro funciona principalmente como *metonimia*: si bien se dirige al espectador real, lo hace de manera indirecta, ya que ese espectador real ya aparece significado en escena como personaje-espectador. Típicamente la relación entre la ficción y la realidad aparece ya significada dentro de la ficción mediante estrategias específicas como el teatro dentro del teatro o, de manera más general, mediante la relación entre ficción y metaficción. El espectador se convierte en intérprete de dicha relación de la que tiene que extraer un sentido. Las emociones del *mythos* no le llegan directamente al espectador, sino que este las contempla encarnadas en escena (por ejemplo: el sobrecogimiento de Vicente en *El tragaluz* cuando cree ver o ve realmente a Beltrán a través del tragaluz) y, por consecuencia, su recepción emotiva ya incluye una reflexión sobre dichas emociones, inducida por la estructura metateatral de la escena.

La *metonimia* es la estrategia significativa privilegiada por el metateatro descrito por Abel. Dentro de nuestro corpus, la encontramos como significación del espectador en las tragedias complejas buerianas y sastreanas, en las que el significado trágico y el potencial metafórico que encierran se limitan a unos períodos históricos lejanos y se traslada al presente del espectador mediante trucos metateatrales; en otras palabras, es la contigüidad escénica –lo metonímico– del espec-

fuerza aun la sensación de que el mundo resulta de una proyección de la conciencia humana».

tador con los hechos representados la que debería invitarle luego a trasladar la visión trágica a la realidad de su contexto. Como si la metáfora solo fuera posible a través de la metonimia.¹³⁰

Tautología

La tautología es el peligro último del metateatro realista. Y es que, llevado a sus últimas consecuencias, el metateatro puede convertirse en el grado cero de la expresión y la significación: si todo es ficción, ¿para qué construir un tiempo diegético distinto del tiempo escénico? La vuelta al momento y lugar de la enunciación impide la construcción de una fábula, de ahí que haya que recurrir a un mito que no funciona como «fábula», sino como una capa paralela de sentido, cuyas interferencias con lo representado para el espectador producen el proceso semiótico de deconstrucción del sentido. El mito necesita el cuerpo –del actor y del espectador– para hacerse real. A través de la máscara, marca de la ficción, el mito se representaba mediante el actor. En cambio, el desenmascaramiento relega el mito fuera de la acción en el plano de la metadiégesis.

Las comedias irrepresentables de Lorca evitan la tautología gracias al hondo contenido metafórico del lenguaje poético usado. En cambio, las obras de Riaza, Sanchis Sinisterra y Alonso de Santos la eligen como único recurso coherente con su visión del teatro en particular y de la ficción, en general, como simulacros. Esta visión alcanza también al espectador, ya que en una representación cuyo fin es ella misma, el espectador queda también inexorablemente significado como él mismo (acaba diciéndole «tú eres tú», no «tú eres yo»); no como otro, «terrible y maravilloso» al mismo tiempo, lo cual conllevaría una amplificación y potenciación de su yo y una realización de la metaforicidad de su destino como persona.

¹³⁰ De hecho, como indica Lausberg (1967: 75), «[e]l paso de la metonimia a la metáfora es fluido, especialmente en la metonimia personal [...] y simbólica. Así, la metonimia mitológica [...] tiene un claro sello metafórico».

LA METÁFORA VIVIDA O EL DRAMA COMO VISIÓN MÍSTICA

Con el concepto de *metáfora vivida* queremos aludir a la recepción íntegra de la representación de una obra de ficción: una recepción en la que la ficción se hace encarnación. Nuestro concepto pretende ser una síntesis del teatro entendido como la metáfora visible orteguiana y de la metáfora viva de Ricoeur con su tensión significadora y su referencia a una realidad que redescubre. La ficción se traslada a la realidad a través del espectador como vehículo de la metáfora. Para expresar este proceso, podemos seguir usando la metáfora cuántica: el espectador sale del teatro después de encontrarse con su antipartícula y lleva a su contexto social la luz así creada. Vuelve al mundo con una nueva visión de la realidad. En el espectador como cuerpo y conciencia, realidad y ficción coexisten; se ha convertido en una partícula constitutiva de la luz, un fotón, que resulta de la aniquilación mutua de una partícula de materia y su antimateria. Es posible y hasta significativo establecer una analogía entre teatro, física cuántica y mística basada en tres fases: 1) la etapa de purificación corresponde a la fase durante la cual realidad y ficción (materia y antimateria) se atraen sin confundirse; 2) la etapa iluminativa consiste en la catarsis, es decir, en el choque de la materia con la antimateria o de la ficción con la realidad, colisión que produce luz e irrealidad; y 3) la etapa de unión sería el período de tiempo durante el cual el espectador todavía es un fotón, es decir, vive la metáfora como real. Esta tercera etapa suele durar un instante solamente en el caso del teatro (a diferencia de la experiencia mística) como el encuentro entre Fedra e Hipólito lo metaforiza en la obra de Hernández Garrido. Luego, la luz creada vuelve a disociarse en dos partículas (fenómeno también observado con frecuencia por la física cuántica).

Teoría, teatro y mística comparten el hecho de ejercer una actividad fundamentalmente contemplativa enfocada hacia un absoluto entendido como verdad. Así, la realidad es la verdad para la observación teórico-científica de los fenómenos, la irrealidad (resultante del choque o interacción entre realidad y ficción) lo es para el teatro y Dios es el bien absoluto para la mística. Podemos desarrollar la analogía con Ortega y Gasset, el cual encuentra una coincidencia significativa entre oración cristiana y participación en una ceremonia

dionisiaca, cuya asociación semántica lleva a cabo a través del concepto griego de *theoria*. Según él, en las religiones antiguas

el acto religioso fundamental no es la plegaria individual, privada e íntima –la oración–, sino la gran ceremonia colectiva de tono festival en que participan todos los miembros de la colectividad, unos como ejecutantes del rito –danza, canto y procesión–, los demás como asistentes y «espectadores». A ese acto de comunicar el hombre con dios mediante la asistencia a un ceremonial religioso llamaron los griegos *theoria* –contemplación. La *theoria* es, pues, el parangón griego de la oración cristiana. (Ortega y Gasset 1958: 62-63)

A continuación, Ortega (1958: 64) se interroga sobre la aparente heterogeneidad contextual y estructural de las representaciones de las tragedias griegas y trata de encontrarle una unidad subyacente, «su secreta raíz, el principio que los liga y hace de su antagónica pluralidad una unidad orgánica». Y ese principio lo encuentra, un poco a la manera de Nietzsche, encarnado en la figura del dios Dionisio, cuya estatua «era llevada al teatro y colocada frente al escenario de suerte que el dios pudiese gozar del espectáculo juntamente con sus devotos». Es más, Dionisio como dios de la transformación, lleva una máscara en la mano y la máscara es el instrumento por antonomasia de ese querer ser otro que es el destino metafórico del hombre.

La mística como visión encarnada y vivencia del mito, de lo otro, como emoción, sentimiento y conciencia de sí, es también un método de conocimiento de sí mismo en relación con el otro, un otro que se presenta como absoluto y, por lo tanto, inalcanzable aunque uno se aproxime cada vez más mientras continúa el proceso que es, en definitiva, un proceso de mimesis ética orientada, según Ortega (1958: 73):

El caso de la religión dionisiaca es excepcionalmente ejemplar por su claridad. En ella el dios –Dionysos– es, a la vez, el método para llegar a él. Como hay una *Imitación de Cristo* hubo una *imitación de Dionysos*, a la que se llamó literalmente «imitación» [...] y que consiste en «perder la cabeza», frenetizarse, enloquecer [...].

Las palabras de Ortega y la consideración de lo dionisiaco nos recuerdan que no solo la personalidad o la conciencia de sí mismo (la

que estudia la ciencia), sino que algo más allá de las limitaciones humanas existe y determina la existencia humana, y de ahí que exista también la conciencia de lo otro (1958: 88):

La conciencia de su propia relatividad es en el hombre inseparable de la conciencia postuladora de lo absoluto. Y entonces se engendra en él el vehemente y equívoco afán de querer ser precisamente eso que no es: lo absoluto; participar de esa *otra* superior realidad, conseguir traerla a la suya menesterosa y limitada, procurar que lo omnipotente colabore en su nativa impotencia.

A continuación, Ortega (1958: 82) resalta el carácter místico del culto dionisiaco, ya que se trata de un culto visionario:

El culto dionisiaco –el primer culto *sensu stricto* «místico» que aparece en Grecia, venido de Tracia– es constitutivamente visionario, presencia de *otro* mundo que es la verdad de éste, revelación y, por tanto, fantasmagoría.

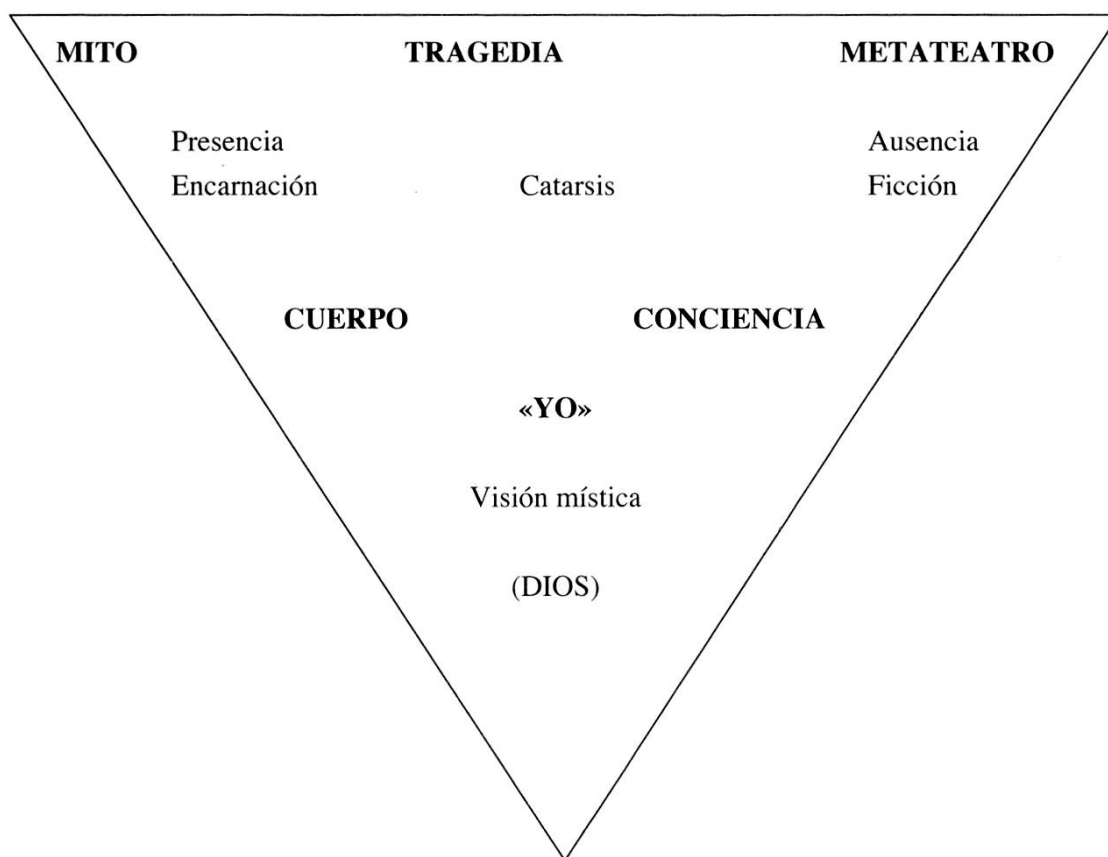
La revelación mística consiste en la visión de una «realidad otra, que es lo mitológico, lo divino». Ahora bien, lo que me interesa señalar aquí es la semejanza que se puede establecer entre la experiencia estética y la llamada visión mística. Cuando realidad y ficción chocan para fusionar en una nueva «irrealidad», se produce un fenómeno parecido a la luz de los místicos: «la luce è visione e la visione è luce: non c'è un soggetto che vede, un oggetto visto e la sua luce ma solo *Una* luce» (Vannini 2007: 42).¹³¹ Recuérdese que los neurólogos que hemos citado también recurren a la metáfora de la luz y al hecho de ver la luz como el resultado del proceso de la conciencia; y que la luz, para la física cuántica, resulta del choque aniquilador de materia y antimateria. Se trata sin duda de una de esas metáforas universales señaladas por Borges (1976: 13-16) que constituyen el meollo de la experiencia humana a través de los siglos y las disciplinas.

¹³¹ La religión de la razón es, para el autor, una religión que si bien parte de la mitología, se distancia paulatinamente de ella a través de la filosofía y se hace verdadera y vivida religión, es decir, mística.

El arte, en general, y el teatro, en particular, es un medio privilegiado para vislumbrar esa realidad otra, esa luz, a través de la cual se borran los límites entre las nociones de sujeto y objeto, que resultan artificiosas construcciones teóricas. En palabras de Nietzsche (1995: 67), nos confundimos con «aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador». El yo queda transfigurado por la nueva visión de la que fue destinatario y es ahora titular.

ESQUEMA A MODO DE RESUMEN

He aquí un esquema que resume nuestra concepción metafísica del teatro como una ocasión para experimentar el *yo*, para encarnarnos real y verdaderamente y, en definitiva, para ser:



El *yo* es la vivencia de la verdad personal como integración del cuerpo y de la conciencia. Es la verdad del pronombre, del ser como proceso, por oposición a la etiqueta del nombre. El *yo* se reconoce en el mito porque dicho reconocimiento lo purga de todas las demás posibilidades existenciales y lo enfrenta con su único destino personal e individual. En el teatro mítico y trágico, el *yo* adopta la mirada de un dios que le confiere una visión dionisiaca (en el caso de la tragedia griega) capaz de ver detrás de las apariencias apolíneas. En el metateatro trágico, la visión apunta a confundirse con la mirada omnicompasiva de Dios; anhela alcanzar «el punto de vista de Dios» como se expresa en *El tragaluz* a fin de que conciencia y compasión sean la misma cosa (Unamuno). En cambio, en el metateatro tautológico, el lugar de Dios queda vacío y queda sustituido por la nada: por consecuencia, la visión teatral concluye autoanulándose como visión nihilista y el *yo* queda aniquilado.

TEATRO Y TEORÍA COMO LUGARES DE DIÁLOGO ENTRE CIENCIA Y RELIGIÓN

Como hemos visto, el teatro ocupa un lugar intermedio entre ciencia y mística, porque en él hay una participación del cuerpo a través de las emociones –a diferencia de lo que ocurre en la actividad científica– y, también, porque mantiene siempre la frontera entre realidad y ficción a través de la convención sobre la que se basa –a diferencia de lo que puede ocurrir en la experiencia mística–. De todo ello se desprende que las poéticas de desmitificación no constituyen una expresión teatral plena, ya que como hemos demostrado destacando el potencial metafórico de la representación, la desmitificación es necesariamente también desencarnación del espectador. Dichas poéticas pasan por alto el hecho de que mistificación y mitificación no son meras falsificaciones del mundo exterior, sino que representan visiones del mundo interior.

No se trata de una afirmación de tipo interpretativo ni meramente hipotética, sino de una afirmación científica basada en un modelo teórico del papel conjunto que desempeñan el cuerpo y la conciencia durante la representación. No hemos vacilado en apoyar dicho modelo teórico sobre bases procedentes de las ciencias naturales (neurolo-

gía y física cuántica) porque es de subrayar que su contribución a la investigación de las cuestiones fundamentales (la conciencia, el tiempo, la creación, etc.)¹³² resulta muchas veces mucho más constructiva que la de las ciencias humanas de las que no ha surgido todavía una verdadera alternativa al callejón sin salida de la deconstrucción entendida no solo como corriente literaria y filosófica, sino como actitud general cuyo afán desmitificador es tan fuerte que incluye tanto a las representaciones científicas como a las «mitológicas» del mundo.

Desde principios del siglo XX, la crítica así como la creación parten de la desmitificación como si fuera un principio inquebrantable. Las ciencias humanas, por naturaleza, se sitúan en un campo epistemológico poco definido, entre la perspectiva científica propiamente dicha (cuya radicalidad no puede alcanzar porque los objetos de las ciencias humanas son sujetos) y la subjetividad de la experiencia mítica o mística, de la que siempre quieren distanciarse. A sabiendas de que hay que situar su discurso entre ambos polos, solo caben dos caminos. El primero es el que elige la postura deconstruccionista y que consiste en desmontar los fundamentos sobre los que ambas perspectivas se apoyan para justificar la referencia real de sus discursos; se abre entonces un vacío onto-epistemológico sobre el que se discurre y que funciona como principio y finalidad de la empresa discursiva.

El segundo camino es el que queremos emprender con este trabajo. Se basa en una concepción transdisciplinar amplia que consiste en concebir las ciencias humanas como una plataforma o un escenario en el que ciencia y religión, teoría y mística puedan entablar un diálogo. No se trata de un diálogo sobre el vacío, sino sobre nociones fundamentales de la existencia, es decir, nociones de las que se tiene experiencia: me refiero al cuerpo, a la conciencia, al «yo» y al tiempo, por citar unos ejemplos que hemos estudiado más detalladamente aquí. Experimentamos dichas nociones en cada momento de nuestra vida; sin embargo, algunas experiencias las comunican con tal inten-

¹³² En el avance de la vigésima tercera edición, el DRAE ya no precisa que las *ciencias humanas* se ocupan de «aspectos del hombre no estudiados en las ciencias naturales» (como reza la vigésima segunda edición), sino de «aspectos diversos de la actividad y del pensamiento humanos».

sidad que hasta nos revelan o permiten vislumbrar su esencia propia. Creo que el teatro puede ser una de ellas y puede constituir una experiencia estética de una intensidad comparable con una experiencia mística o un experimento científico logrado. El teatro, y el arte en general, puede convertirse en una revelación; sus «mentiras» pueden apuntar a una verdad y la ficción que representa es potencialmente encarnación también. Creo, por lo tanto, que una vez comprobado el hecho de que el teatro tiene potencialidades metafóricas y míticas tan pronunciadas, es inevitable no sentir lástima ante el progreso de la desmitificación en la producción teatral contemporánea. Pero ese sentimiento de lástima no debe conducir al fatalismo, sino a reaccionar frente a la aparente fatalidad. Así podemos esbozar un gesto trágico y esperanzador a partir de la teoría y la crítica. Ojalá lo hayamos conseguido con este trabajo.

V

BREVE GLOSARIO

catarsis 1. ‘Purgación de ciertas afecciones como el miedo y la compasión que la tragedia lleva a cabo’ [Aristóteles-García Yebra]. 2. ‘Conciencia encarnada’.

ciencia ‘Actividad caracterizada por la observación, el análisis y el razonamiento y cuya finalidad es el conocimiento objetivo’.

conciencia 1. ‘Conocimiento que el espíritu humano tiene de sí mismo. Facultad que hace posible ese conocimiento’. 2. ‘Conocimiento de las cosas mediante el cual el sujeto se relaciona con el mundo. Conocimiento reflexivo de las cosas’ [1. y 2.: MM]. 3. ‘Proceso por el cual el yo llega a adquirir dichos conocimientos’. ***conciencia metateatral** ‘el hecho de tener presente que los hechos representados son hechos teatrales y ficticios. Extrañamiento, distanciamiento’. El titular de la conciencia metateatral es el yo en su condición ficticia de espectador. ***conciencia encarnada** ‘conocimiento y sentimiento que el ser humano tiene de sí mismo en relación con unos objetos y las emociones que dichos objetos le producen’. El titular de la conciencia encarnada es el yo en todas sus dimensiones: ego, emociones y conciencia.

cuerpo 1. ‘Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo’ [DRAE]. 2. ‘Lugar físico en el que las emociones se manifiestan, antes de ser procesadas por la conciencia’.

ego ‘Cúmulo de informaciones que constituyen la memoria afectiva del individuo, la cual contiene tanto elementos inconscientes (se trata de la «memoria extralingüística» o implícita) como conscientes (se trata de los que el individuo puede expresar mediante el lenguaje y que, por lo tanto, forman la «memoria lingüística» o explícita)’.

emoción 1. 'Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática'. 2. 'Interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo' [1. y 2.: DRAE]. 3. 'Por fin, la alteración afectiva puede consistir en enternecimiento por sí mismo o por simpatía o compasión hacia otros' [MM].

física cuántica 'Teoría física, cuyos principios fundamentales se basan en datos experimentales de los que se desprende que los objetos observados no son cuerpos con propiedades que siguen una determinada trayectoria, sino mediciones de dichos objetos'.

metateatro 1. 'Forma dramática cuya profundidad filosófica es comparable con la tragedia y que pone en escena personajes conscientes de que son seres teatrales y, asimismo, de que la vida es sueño y el mundo es un teatro' [Abel]. 2. 'Forma genuina del «teatro en el teatro»' [García Barrientos]. 3. 'Ficción de ser espectador' [Rivera-Rodas]. 4. 'Proceso de significación que provoca el surgimiento de la conciencia metateatral en el espectador'.

mística 'Vivencia de un mito o de un dogma como verdadero'.

mito 1. 'Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico'. 2. 'Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal' [1. y 2.: DRAE]. 3. 'Proceso de significación caracterizado por una fuerte dimensión interpelativa' [Barthes]. 4. 'Ficción que encierra y comunica una verdad, y que, de este modo, se realiza y encarna en el receptor-destinatario'.

mythos 1. 'Estructura de los hechos, fábula' [Aristóteles]. 2. 'Cualquier tipo de discurso que tiene un efecto sobre el público' [Calame].

ontología cuántica 'Forma de vida caracterizada por la conciencia de que la existencia solo corresponde a una gama de probabilidades de ser y no está determinada por un destino'.

personaje cuántico 'En general, el personaje cuántico es el personaje autoconsciente descrito por Abel, pero sin la capacidad de concretizar su destino. Es un personaje atrapado en un contexto en el que solo percibe su existencia como una gama de posibilidades intercambiables, no como un destino único. Es más, no solo se sabe el eslabón de una cadena intertextual,

sino que además siente que su existencia en cuanto personaje dramático depende de una mirada exterior, que es la del espectador’.

personaje-interfaz ‘Personaje cuya función consiste en establecer una conexión semántica y pragmática entre dos sistemas independientes como la ficción y la realidad, el escenario y la sala, la historia y el mito, por ejemplo’.

tragedia 1. «Imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (*Poética*: 1449b, 24-28) [Aristóteles]. 2. ‘Forma teatral vinculada semánticamente a un mito y que presenta un dispositivo enunciativo propio caracterizado, entre otros rasgos destacados, por la presencia del coro y el uso de las máscaras; forma dramática caracterizada por la mimesis, cuya finalidad es la catarsis’.

[DRAE]: *Diccionario de la Real Academia*, Madrid, 2001²².

[MM]: *Diccionario de uso del español* de María Moliner [diccionario en línea]. Disponible en internet desde: <<http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=en&base=moliner&page=showindex>> [con acceso el 24-10-2012].

Las demás referencias se refieren a obras citadas en el texto y registradas en la bibliografía. Cuando no aparece una referencia entre corchetes al final del texto es porque la definición es mía.

VI

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS ESTUDIADAS

- Alonso de Santos, José Luis (1995): *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio* (ed. de A. Amorós), Madrid: Clásicos Castalia.
- Buero Vallejo, Antonio (1986): *El tragaluz* (ed. de J. L. García Barrientos), Madrid: Castalia Didáctica.
- ___ (2000): *El concierto de San Ovidio* (ed. de D. Johnston), Madrid: Espasa-Calpe, Austral 82.
- García Lorca, Federico (2000): *El público. El sueño de la vida* (ed. de A. Monegal), Madrid: Alianza.
- ___ (2006): *El público* (ed. de J. Huerta Calvo), Madrid: Espasa-Calpe, Austral 578.
- García, Rodrigo (1996): *Prometeo*, en L. Candyce y J. P. Gabriele (eds.): *Teatro de la España democrática: los noventa*, Madrid: Fundamentos.
- ___ (2003): *Prometeo* (trad. de C. Vasserot), Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- ___ (2004): *Agamemnon* (trad. de C. Vasserot), Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Hernández Garrido, Raúl (1999): *Los restos*, Madrid: SGAE / Fundación Autor.
- Riaza, Luis (2006): *Teatro escogido* (ed. de P. Ruiz), Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Sanchis Sinisterra, José (1993): *Los figurantes*, Madrid: SGAE / Fundación Autor.
- ___ (2006): *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!* (ed. de M. Aznar Soler), Madrid: Cátedra.

- Sastre, Alfonso (1990a): *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- ____ (1990b): *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas* (ed. de M. Ruggeri Marchetti), Madrid: Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (1996): *Obras completas* (ed. de R. Senabre), t. III, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Valle-Inclán, Ramón del (1990a): *Martes de Carnaval* (ed. de R. Senabre), Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos (nueva serie) 18.
- ____ (1990b): *Martes de Carnaval* (ed. de J. Rubio Jiménez), Madrid: Espasa-Calpe, Austral.
- ____ (1993): *Luces de bohemia: Esperpento* (ed. de A. Zamora Vicente), Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos (nueva serie) 33.
- ____ (2001): *Luces de bohemia: Esperpento* (ed. de A. Zamora Vicente), Madrid: Espasa-Calpe.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. (2004): «Introducción» a *Esquilo. Sófocles, Eurípides. Obras completas*, Madrid: Cátedra, pp. 11-81.
- AA. VV. (1992): *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila.
- Abel, Lionel (2003): *Tragedy and Metatheatre. Essays on dramatic Form*, New York: Holmes & Meier.
- Abichared, Robert (1994): *La crisis del personaje en el siglo XX*, Madrid: ADAE.
- Abraham, Luis Emilio (2007): «*Ubú rey* de Alfred Jarry (El antiilusionismo jarryano: donde coincide sátira y parodia)», en J. L. García Barrientos (dir.): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid: Fundamentos, pp. 289-312.
- Acevedo-Rocha, Carlos, Akos Dobay y Jerry Yu (2010): «Entgrenzung: transcending boundaries across scientific disciplines», *Arkhai* 14, pp. 23-40. En línea: http://www.arkhai.com/contents/issue_014.php?lang=fr [consultado el 24-10-2012].
- Adam, Jean-Michel y Ute Heidmann (2004): «Des genres à la genericité», *Langages* 153, pp. 62-72.

- Alsina, Jean (2001): «*El público de García Lorca: du corps en scène au corps hors-scène*», en Roswita y M. Martínez Thomas (eds.): *Corps en scènes*, Carnières-Morlanwelz: Lansman, pp. 13-22.
- Andrés Suárez, Irene (ed.) (1997): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Verbum.
- Arboleda, Carlos Arturo (1991): *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Arellano, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (1974): *Poética* (trad. de V. García Yebra), Madrid: Gredos.
- ____ (2002): *Poética* (trad. de A. López Eire), Madrid: Istmo.
- Arruabarrena, Héctor (1995): «Prólogo a la edición castellana», en C. Lévi-Strauss: *Mito y significado*, Madrid: Alianza Editorial.
- Artaud, Antonin (1936): «Una Medea sin fuego», *El nacional*, México, 7 de junio de 1936.
- ____ (2004): *Œuvres*, Paris: Quarto Gallimard.
- Aznar Soler, Manuel (2006): «Introducción», en J. Sanchis Sinisterra: *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, Madrid: Cátedra.
- Baars, J. Bernard (1997a): «In the Theatre of Consciousness. Global Workspace Theory, a Rigorous Scientific Theory of Consciousness», *Journal of Consciousness Studies* 4, pp. 292-309.
- ____ (1997b): *In the Theater of Consciousness: The Workspace of the Mind*, New York: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1993): *Œuvres complètes*, t. I (1942-1965), Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean (2002): *Contraseñas*, Barcelona: Anagrama.
- Biet, Christian y Christophe Triau (2006): *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris: Gallimard.
- Bitbol, Michel (1996): *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*, Paris: Flammarion.
- Borel, Jean-Paul (1963): *Théâtre de l'impossible*, Neuchâtel: À la Baconnière.
- Borges, Jorge Luis (1976): *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, Bertold (1983): *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.

- Brook, Peter (1986): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Nexos.
- Buero Vallejo, Antonio (1988): «De rodillas, en pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)», en R. Doménech (coord.): *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid: Taurus, pp. 269-283
- _____(1994): *Obra completa*, t. II, Madrid: Espasa-Calpe.
- Bueno de la Fuente, Eloy (1997): «La conciencia trágica en/de la actual filosofía española», *Revista agustiniana* 38.117, pp. 761-788.
- Calame, Claude (1996): *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque: la création symbolique d'une colonie*, Lausanne: Payot.
- _____(2000): *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris: Hachette Supérieur.
- Candyce, Leonard y John P. Gabriele (1996): *Teatro de la España democrata: los noventa*, Madrid: Fundamentos.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas (1981): *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid: Castalia.
- Cerezo Galán, Pedro (1996): *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid: Trotta.
- Clementa Millán, María (1987): «Introducción» a F. García Lorca: *El público*, Madrid: Cátedra.
- Cordone, Gabriela (2008): *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Lausanne / Zaragoza: Hispanica Helvetica / Pórtico.
- Cornago Bernal, Óscar (2006): «Historias de infidelidades: representación, poder y erotismo», en L. Riaza: *Teatro escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 193-200.
- Damasio, Antonio R. (1999): *The Feeling of what Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*, New York: Hartcourt.
- _____(2002): *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris: Odile Jacob.
- De Man, Paul (1989): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London: Routledge.
- _____(1990): *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen.

- De Paco Serrano, Diana (2003): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil.
- Descartes, René (1993): *Discours de la méthode* (ed. de J.-M. Beysade), Paris: Le livre de poche.
- Dobrov, Gregory W. (2001): *Figures of play. Greek drama and metafictional poetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Doménech, Ricardo (1988): «Mito y rito en los esperpentos», en R. Doménech (coord.): *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid: Taurus, pp. 284-309.
- (2003): «El camino de la tragedia española», en L. Iglesias Feijóo (ed.): *Buero después de Buero*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Domingo Moratalla, Tomás (2003): «La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur», *Espéculo* 24. En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html> [consultado el 24-10-2012].
- Dupont, Florence (2001): *L'insignifiance tragique*, Paris: Gallimard.
- Eco, Umberto (1962): *Opera aperta*, Milano: Bompiani.
- (1990): *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Edelman, Gerald M. y Giulio Tononi (2004): *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- Enaudeau, Corinne (1998): *La paradoja de la representación*, Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. En línea: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/enaudeau> [consultado el 15-10-2012].
- Esquilo (1995): *Prometeo encadenado*, en C. García Gual: *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid: Hiperión.
- Feal Deibe, Carlos (1989): *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa: Dovehouse.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco/Libros.
- Floek, Wilfried (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.

- Franco, Andrés (1971): *El teatro de Unamuno*, Madrid: Ínsula.
- García, Rodrigo (2004): «García il terribile» [entrevista]. En línea: <http://www.ilportoritrovato.net/html/bibliogarcia.html> [consultado el 24-10-2012].
- García Barrientos, José Luis (1986): «Introducción», en A. Buero Vallejo: *El tragaluz*, Madrid: Castalia Didáctica.
- ____ (1991): *Drama y tiempo*, Madrid: CSIC.
- ____ (2003): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- ____ (2007): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid: Fundamentos.
- García Gual, Carlos (1995): *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid: Hiperión.
- ____ (1997): *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gladhart, Amalia (1994): «Tragedia y metateatro en *Luces de Bohemia*», *Hispanófila* 112, pp. 11-25.
- Grotowski, Jerzy (1970): *Teatro laboratorio*, Barcelona: Tusquets.
- Halliwell, Stephen (1998): *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth.
- Hawking, Stephen (1989): *Une brève histoire du temps*, Paris: Flammarion.
- Heidmann, Ute (2003): «(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée», en U. Heidmann (ed.): *Poétiques comparées des mythes. En hommage à Claude Calame*, Lausanne: Études de Lettres 3-2003, pp. 47-64.
- Hernández Garrido, Raúl (2004): «Los surcos de la lluvia», Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAT/hernandez/obra.shtml> y <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Hernandez/ensayoshdez/ensayo1.htm> [consultados el 24-10-2012].
- Herrero García, Miguel (1953): «La literatura religiosa», en G. Díaz-Plaja (dir.): *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. III, Barcelona: Barna, pp. 3-78.
- Herzog, Christophe (2004): «Catarsis y público en *El público*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y *El concierto de San Ovidio*», *Boletín Hispánico Helvético* 3, pp. 45-72.

- ____ (2010): «La recherche du principe», *Arkhai* 14, p. 3. En línea: http://www.arkhai.com/contents/issue_014.php?lang=fr [consultado el 24-10-2012].
- Hornby, Richard (1986): *Drama, Metadrama and Perception*, London: Associated University Presses.
- Iglesias Feijóo, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Jiménez, Juan Ramón (2001): *Tiempo*, Barcelona: Seix Barral.
- Judet de la Combe, Pierre (2000): «Entre philosophie et philologie. Définitions et refus du tragique», en C. Morenilla y B. Zimmermann (eds.): *Das Tragische*, Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, pp. 97-107.
- Klimis, Sophie (2003): *Archéologie du sujet tragique*, Paris: Kimé.
- Krieger, Murray (1960): *The tragic vision*, Chicago / London: Chicago University Press.
- Kullmann, Wolfgang (1993): «Die Rolle des euripidischen Pentheus. Haben die *Bakchen* eine metatheatralische Bedeutung?», en G.W. Most, H. Petersmann y A. M. Ritter (eds.): *Philantropia kai Eusebeia - Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, Göttingen, pp. 248-263.
- Lausberg, Heinrich (1967): *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- Lazzarini-Dossin, Muriel (1999): «Esperpento y tragedia en el teatro de Valle-Inclán», en C. Cuevas García y E. Baena (eds.): *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, pp. 345-354.
- ____ (2002): *L'impasse du tragique*, Bruxelles: Saint-Louis.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Lévi-Strauss, Claude (1995): *Mito y significado* (ed. y trad. de H. Arruabarena), Madrid: Alianza Editorial.
- Maestro, Jesús G. (2000): *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2004a): «Del mito clásico al nihilismo contemporáneo», en AA.VV.: *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento*

- a la Posmodernidad (ed. de M. J. Vega), Pontevedra: Mirabel, pp. 433-472.
- (2004b): «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies. Essays in memory of E. C. Riley on the Quartercentenary of Don Quijote* 48, pp. 599-611.
- (2009): «Lorca y la tragedia», en J. G. Maestro (ed.): *Federico García Lorca y el teatro*, Theatralia 11, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 13-44.
- Martínez, Monique (2004): *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real: Ñaque.
- Martínez Thomas, Monique, Agnès Surbezy y Fabrice Corrons (2008): «Le théâtre quantique: ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne», *L'Annuaire théâtral* 43-44, Montréal: Université du Québec, pp. 59-76.
- Martínez Thomas, Monique y Agnès Surbezy (2009): «El tratamiento cuántico en la historia en la dramaturgia femenina actual», en W. Floeck, H. Fritz y A. García Martínez (eds.): *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: entre pasado y presente*, Giessen: OLMS, pp. 315-328.
- Medina Vicario, Miguel (2003): *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid: Fundamentos.
- Mendizábal, Juan C. (1993): «Ceguera mesiánica en *Luces de Bohemia*», *Cuadernos de ALDEEU* 9, pp. 51-64.
- Monegal, Antonio (2000): «Introducción» a F. García Lorca: *El público. El sueño de la vida* (ed. de A. Monegal), Madrid: Alianza.
- Montesa, Salvador (ed.) (2002): *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Málaga: Universidad de Málaga.
- Morales, Gregorio (1998): *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la literatura y del arte*, Alicante: De Cervantes Ediciones.
- Mougoyanni Hennessy, Christina (2006): *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Pontevedra: Mirabel.
- Mutsopulos, Evangelos A. (1997): «La trans-estructuración trágica del mito», *Areté. Revista de Filosofía* IX, 1, pp. 73-83.
- Newberry, Wilma (1973): *The Pirandellian Mode in Spanish Drama*, New York: State University.

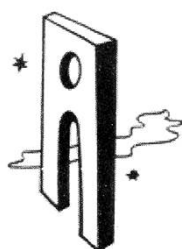
- Nietzsche, Friedrich (1995): *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Madrid: Alianza Editorial.
- Orringer, Nelson R. (1994): «*Luces de Bohemia*: inversion of Sophocles' *Oedipus at Colonus*», *Hispanic Review* 62.2, pp. 184-205.
- Ortega y Gasset, José (1958): *Idea del teatro. Una abreviatura*, Madrid: Revista de Occidente.
- Palant, Pablo (1968): *Teatro: el texto dramático*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Pérez, Manuel (2002): «Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio», en S. Montesa (ed.): *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 309-326.
- Pot, Olivier (1993): «Phèdre ou le suicide de la tragédie», *Travaux de littérature* 6, pp. 159-172.
- Pujante, David (2003): *Manual de retórica*, Madrid: Castalia Universidad.
- (2009): «*El público y lo uno imposible*», en J. G. Maestro (ed.): *Federico García Lorca y el teatro*, *Theatralia* 11, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 159-182.
- Ricci, Evelyne (2007): *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol du XXe siècle*, Paris: Sedes.
- Ricoeur, Paul (1974): *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*, Buenos Aires: Almagesto / Docencia.
- (1975): *La métaphore vive*, Paris: Seuil.
- Ringer, Mark (1998): *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rivera-Rodas, Oscar (1992): *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa. Hacia una poética del espectador*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1998): «Hipoteatro, epiteatro y metateatro en la dramaturgia de Lorca», en P. Guerrero Ruiz (ed.): *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante: Aguaclara, pp. 177-192.

- Roswita y Christilla Vasserot (eds.) (2002): *Le corps grotesque*, CRIC 21, Toulouse: Lansman.
- Ruggeri Marchetti, Magda (1990): «El teatro de Alfonso Sastre», en A. Sastre: *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Madrid: Cátedra, pp. 9-134.
- Ruiz Ramón, Francisco (1971): *Historia del teatro español, 2. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez-Gey Venegas, Juana (2005): «La conciencia trágica en varios filósofos españoles», en *Estudios filosóficos* 54.157, pp. 505-521.
- Sanchis Sinisterra, José (2002): *La escena sin límites*, Ciudad Real: Ñaque.
- Santiago Bolaños, M^a Fernanda (2005): *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sastre, Alfonso (1978): *Crítica de la imaginación*, Barcelona: Grijalbo.
- ____ (1995): *La revolución y la crítica de la cultura*, Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- ____ (1998): *Anatomía del realismo*, Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- Schmeling, Manfred (1982): *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris: Archives des Lettres modernes, vol. 204.
- Segal, Charles (1982): *Dionysiac Poetics and Euripide's Bacchae*, Princeton: University Press.
- Sender, Ramón J. (1965): *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid: Gredos.
- Simón, Vicente M. (2001): «El ego, la conciencia y las emociones: un modelo interactivo», *Psicothema* 13.2, pp. 205-213. En línea: <http://www.psicothema.com/pdf/437.pdf> [consultado el 15-05-2013].
- Slater, Niall W. (2002): *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sobejano, Gonzalo (1967): «*Luces de Bohemia*, elegía y sátira», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid: Gredos, pp. 232-240.

- Sokal, Alan y Jean Bricmont (1999): *Imposturas intelectuales*, Barcelona: Paidós.
- Staiger, Emil (1966): *Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid: Rialp.
- Stapp, Henry P. (2004): *Mind, Matter and Quantum Mechanics*, Berlin: Springer.
- Stec, Victoria: «*Macbeth: the Frame of Things Disjoint*», Shakespeare Institute, University of Birmingham. En línea: <http://www.shakespeare-online/essays/macbethessays.html> [consultado el 24-10-2012].
- Steiner, George (1991): *La muerte de la tragedia*, Caracas: Monte Ávila.
- ____ (2001): *Grammaires de la création*, Paris: Gallimard.
- Szondi, Peter (1992): *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino.
- Taplin, Oliver (1986): «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *JHS* 106, pp. 163-174.
- Torrente Ballester (1962), Gonzalo: «Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo», *Primer Acto* 38, pp. 13-14.
- Trancón, Santiago (2000): «Realismo simbólico», *El Mundo*, domingo 30 de abril de 2000.
- Unamuno, Miguel de (1999): *El sentimiento trágico de la vida* (ed. de P. Cerezo-Galán), Madrid: Espasa-Calpe, Austral 312.
- Vannini, Marco (2007): *La religione della ragione*, Milano: Mondadori.
- Vargas Llosa, Mario (2002): «Hitler para menores», *El País*, lunes 4 de marzo de 2002.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet (1972): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Maspero.
- Weinrich, Harald (1979): «Les temps et les personnes», *Poétique* 39, pp. 338-352.
- ____ (1989): *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Zavala, Iris M. (1963): *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca: Actae Salmanticensia.

Números publicados

1. AA.VV.: *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte.*
2. SUGRANYES DE FRANCH, R.: *De Raimundo Lulio al Vaticano Segundo.*
3. SÁNCHEZ, I.: *Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña.*
4. AA.VV.: *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina.*
5. MICHEL NAGY, E.: *La búsqueda de la «palabra real» en la obra de A. Roa Bastos.*
6. KUNZ, M.: *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig.*
7. ANDRES-SUÁREZ, I.: *La novela y el cuento frente a frente.*
8. BRANDENBERGER, T.: *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI).*
9. CANÓNICA, E.: *Estudios de poesía translingüe (Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro).*
10. DE LA TORRE, M.: *Vocabulario histórico en relatos geográficos del siglo XVIII (Virreinato del Perú).*
11. GÓNGORA, LUIS DE: *Epistolario completo. Edición e introducción de A. CARREIRA. Concordancias de A. LARA.*
12. PEÑATE RIVERO, J.: *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema.*
13. BACHMANN, S.: *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur.*
14. EBERENZ, R. / DE LA TORRE, M.: *Conversaciones estrechamente vigiladas. Interacción coloquial y español oral en las actas inquisitoriales de los siglos XV a XVII.*
15. BÜRKI, Y.: *La publicidad en escena. Análisis pragmático textual del discurso publicitario de revistas en español.*
16. LÓPEZ MERINO, J. M.: *Roger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX.*
17. GALEOTE, M.: Ed. facsimilar y estudio preliminar de «Voces andaluzas (o usadas por autores andaluces) que faltan en el Diccionario de la Academia Española (1920)», de M. De Toro y Gisbert.
18. CORDONE, G.: *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004).*
19. BIZZARRI, H. O.: *Estudio y edición de Refranes famosísimos y prouechosos glosados. Prefacio de Elisabeth Schulze-Busacker.*
20. ÁLVAREZ, M.: *Álvaro Cunqueiro. La aventura del contar.*
21. HASSE, E.: *Relaciones hispanoportuguesas en textos del siglo XVIII. Percepción mutua y transferencia cultural.*
22. BÉGUELIN-ARGIMÓN, V.: *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media. Análisis del discurso y léxico.*
23. NUSSBAUM, M.F.: *Claves del entorno ideológico del Poema de Alfonso XI.*
24. HERZOG, CHRISTOPHE: *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX.*



PÓRTICO LIBRERÍAS

Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza (España)
Tel. (+34) 976 357 007 • Fax 976 353 226
e-mail: portico@porticolibrerias.es