

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
Kapitel:	El metateatro
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: 10.12.2025

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

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 dificilísima, 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 ontológico-epistemológica 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 deconstrucionista de la literatura que proponen, entre otros, críticos como de Man (2003: 356):

Simulacros

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 antismulacro 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 *Naque 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 destruye 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.

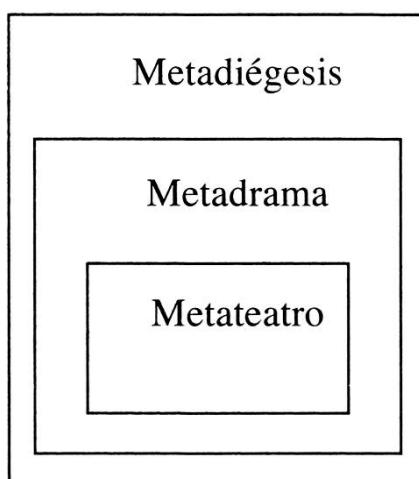
De esta larga pero no innecesaria sarta de definiciones, propongo retener por lo menos la expresión *lo metateatral* con el sentido que le confiere López-Vázquez. Así podremos diferenciar entre lo metateatral, es decir, el afloramiento de cierta metateatralidad en una obra de cualquier género y época, 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.

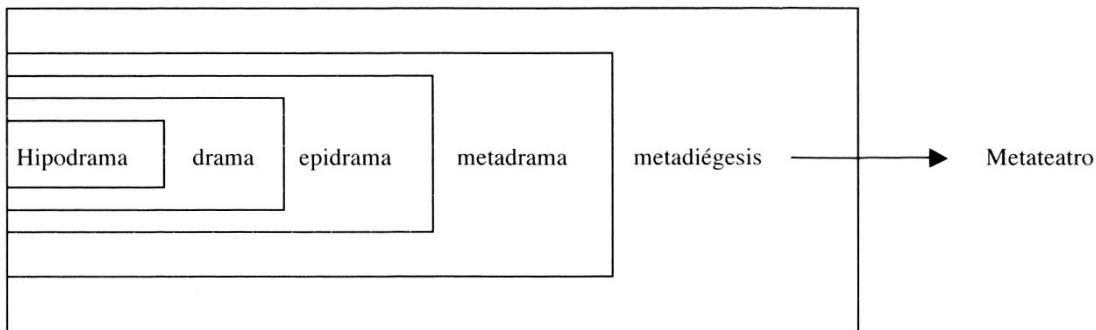
Finalmente, «*metadiégesis* significará fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia». Este concepto incluye los precedentes, pero los excede en un espacio de carácter genuinamente metanarrativo. Se trata de un concepto sumamente útil a la hora de tratar reescrituras de mitos, ya que el mito, una vez disociado del *mythos*, suele situarse en el nivel metadiegético —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 semiótico teóricamente infinito. Con ello, me refiero a un proceso significativo que no anula los

niveles, sino que los atraviesa, juega con ellos, y, posiblemente, acabe 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 semiótico *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:

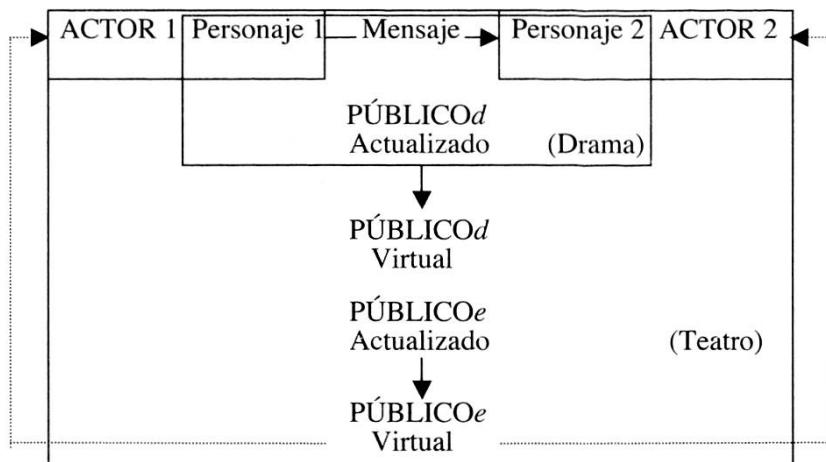
$$\begin{aligned} \text{YO escénico (ACTOR)} &\rightarrow \text{TÚ escénico (PÚBLICO}e\text{)} \\ \text{YO dramático (PERSONAJE)} &\rightarrow \text{TÚ dramático (PÚBLICO}d\text{)} \end{aligned}$$

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 ataña 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.