

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:	Metateatro, tragedia y desmitificación
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>

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 dionisíaco 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 θεατης 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 significante.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 dégageait 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 námenos.

Y es que «toda expresión metateatral desmitifica y desmantela 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 généricté», 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 calidad 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 métacommunicative) 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 actuantes 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 dieguético [sic] en el tiempo del microcosmos escénico.

El dramático es, como el dieguético [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 subvienten 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 dionisíaco, 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 trasferencia emocional y de sentido.

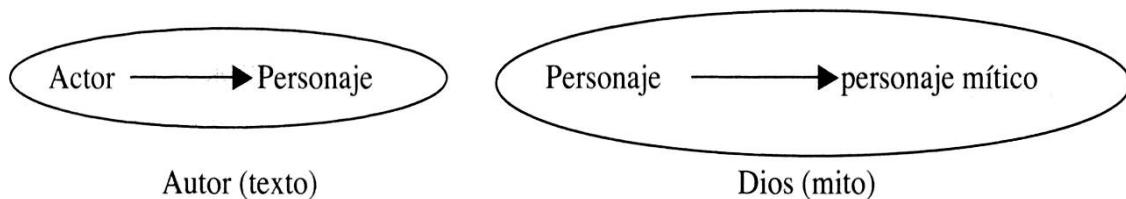
En cambio, las varias estrategias metateatrales no inducen una recepción sintética, sino que invitan a una reflexión sobre la recepción. Por consecuencia, el transvase emocional no puede tener lugar con la misma intensidad. El metateatro provoca, pues, una visión teórico-analítica destinada a fomentar 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 trazabilidad 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 metadiegética. 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 aproximarla 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 contexto 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), estudiioso 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 mediatisada 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 *tragicomédie*».

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.