

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: Cuerpo y conciencia en el teatro
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: 16.01.2026

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

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).

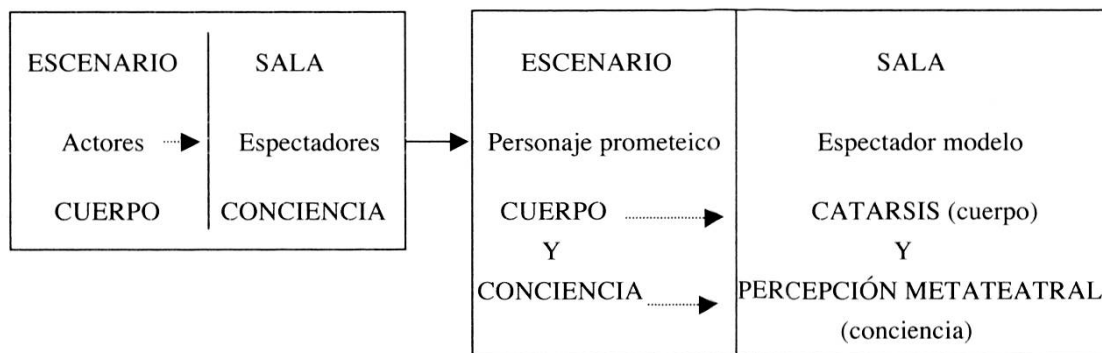
real contempla es un espectáculo compuesto por un personaje consciente de ser espectáculo, y por un público ficticio (el Coro y los demás personajes). Según Klimis (2003: 133):

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 dangereux 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

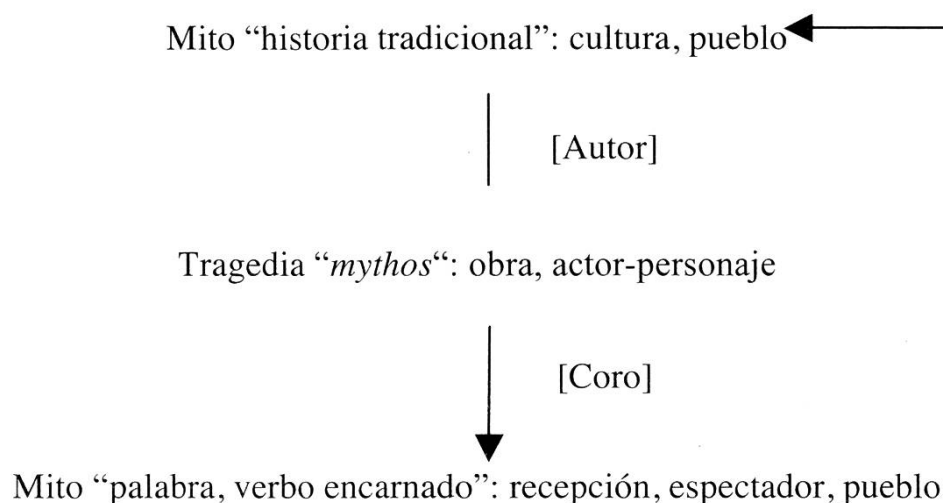
⁴⁸ Barthes (1993: 216-217): «On a répété trop souvent le mot d'Aristote sur la purification tragique sans mesurer bien tout ce qu'un tel programme a de difficile. Il s'agit d'une véritable transmutation physique, obtenue à l'aide d'arguments tout à fait généraux, c'est-à-dire sans aucune complaisance 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

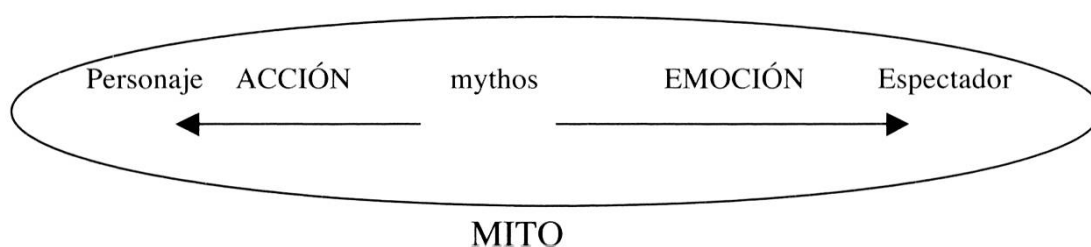
A través del coro, el mito, primero como historia tradicional (acepción antropológica), luego como argumento (sentido aristotélico de *mythos*) y finalmente como palabra inteligible (según Barthes), procesa el cuerpo y la conciencia del espectador. Podemos representar el procedimiento del modo siguiente:



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.

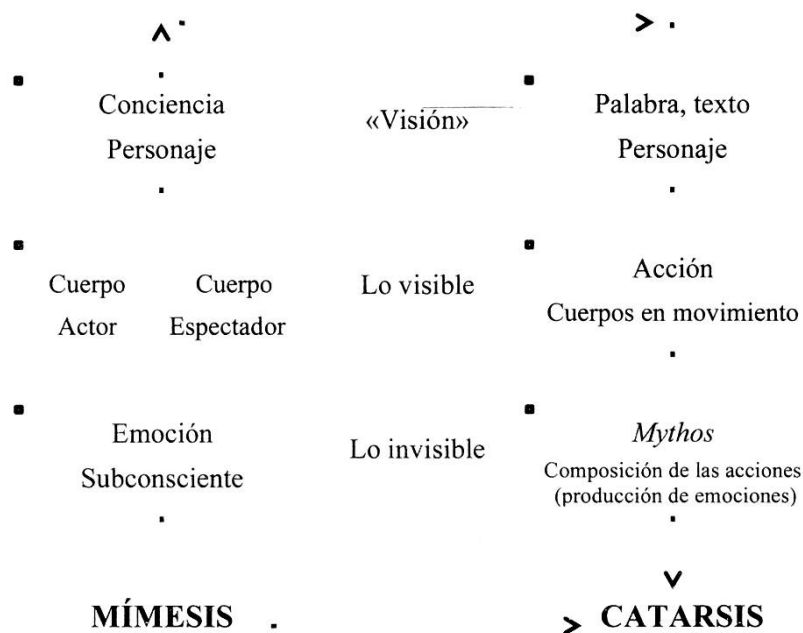
Para la ciencia, la conciencia es visión: incluso cuando afirma la interdependencia entre cuerpo y conciencia, lo hace desde una pers-

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.