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: De la desesperanza esperpéntica a la tragedia de la esperanza : Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y Alfonso Sastre (1926-)

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: 22.08.2025

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

13. De la desesperanza esperpéntica a la tragedia de la esperanza: Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y Alfonso Sastre (1926-)

Buero Vallejo (1994: 294) repite a lo largo de toda su obra crítica que la tragedia no «afirma fatalidades insolubles y [no] viene a cimentar por ello concepciones literarias de signo pesimista, negativo y destructor». Lo cierto, dice, es lo contrario: «desde su origen, el último sentido del género trágico se nos revela abierto, no cerrado».

Vimos que para Feal Deibe (1989: 143) la «dimensión trágica de *El público* residiría en esta neta afirmación de la nada como única verdad o auténtica realidad» y que «al destruirse el teatro se destruye asimismo la posibilidad de contener lo trágico dentro de los límites de una tragedia (canónica)». Las comedias irrepresentables lorquianas, además de prolongar la poética unamuniana de la desnudez, también manifiestan un componente esperpéntico en el sentido que Ruiz Ramón (1971: 126) atribuye a este término, ya que reflejan «críticamente una realidad específica, provocando así una toma de conciencia directa del carácter absurdo de esa realidad. El esperpento se convierte así en un instrumento de desenmascaramiento: el nuevo rostro por él proyectado presentativamente bajo la antigua máscara se revela, irónicamente, ser la última y auténtica máscara». En el caso de *El público*, el «teatro al aire libre» sería la antigua máscara y lo que queda una vez quitada es el «teatro bajo la arena», un teatro que aun siendo último y auténtico, no deja de ser teatro. Esta conclusión nos permite ahora contestar a la pregunta que se hace Ruiz Ramón acerca del esperpento: ¿se trata de un tipo de teatro trágico o antitrágico?

Lo es y no lo es, en mi opinión, porque como los personajes de Valle-Inclán según Ruiz Ramón (1971: 126), «al vivir una realidad distorsionada e ilusoria, carecen de posibilidad trágica», a *El Público* le pasa igual: si la obra es trágica se debe a que resulta imposible que en ella se produzca la catarsis; o sea que lo que permite calificarla de poema *trágico* es, paradójicamente, su incapacidad para transformarse en tragedia. Se trata de un teatro que anhela convertirse en poesía, pero que muere sin lograrlo.

Como advierte también Ruiz Ramón (1971: 126), «es necesario tener en cuenta el problema de la *función* de la tragedia dentro de *cada tiempo* histórico». En este sentido, la pieza me parece muy sintomática de su época y de la nuestra, ya que son épocas incapaces de producir tragedias áticas, es decir, de formular sus problemas, preguntas y contradicciones e integrarlas en un discurso artístico que pueda sublimarlas (lo sublime tiene mucho que ver con la catarsis), para así poder tener esperanza y, en definitiva, existir. Y ahí mi opinión diverge de la del historiador del teatro español, cuando añade a lo citado antes que «es indudable que la función de la tragedia en *nuestro* tiempo no es la misma que en el tiempo de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Racine, Goethe o Strindberg...» (Ruiz Ramón 1971: 126).

En cambio, para Buero Vallejo la finalidad de la tragedia sigue siendo la misma desde sus comienzos mitológicos: infundir el sentimiento trágico de la vida entendido como esperanza. Ahí estriba la finalidad de las grandes obras artísticas: poder hacernos sentir el tiempo, esa fuerza vital que también –paradójicamente– es la que irremediablemente nos conduce a la muerte. La obra catártica es la que concede dimensión ontológica al tiempo para que el espectador pueda experimentar el sentimiento del tiempo. He aquí una cita de Simone Weil, recogida por Juan Ramón Jiménez (2001: 39), que expresa perfecta y profundamente esta idea: «El tiempo [...] es el tema más profundo y más trágico que puede concebirse; podría decirse incluso que es el único tema trágico que existe. Todas las tragedias vuelven al final a la única tragedia verdadera: el paso del tiempo».

De hecho, podemos concebir el teatro como un espacio en el que actúa el tiempo. Este es para mí el personaje de todas las piezas de teatro. Es algo que Lorca, por ejemplo, casi explicita en muchas de sus obras (*Yerma, Doña Rosita, Así que pasen cinco años,...*), aunque con la diferencia de que, en sus obras, el tiempo dramático permanece trágicamente estático. Tienen el silencio y el espacio como origen y final a la vez; son, en este sentido, obras paradigmáticas de la finalidad de la poesía moderna que Barthes opone a la del mito.

En cambio, convertirse en música parece ser el anhelo de la palabra en las piezas de Buero Vallejo. El final de *El concierto de San Ovidio* explicita ese afán del autor, para quien la música no solo

permite «una más directa aprehensión de la realidad», sino que también es «la última expresión de lo trágico»:[85]

> *(Comienza a oírse, interpretado por un violín, el adagio de Corelli.* HAÜY *vuelve la cabeza y escucha.)* Él es. Nunca toca otra cosa que ese adagio de Corelli. Y siempre va solo. *(Suspira.)* Es cierto que les estoy abriendo la vida a los niños ciegos que enseño; pero si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata? *(Escucha unos instantes.)* Ya soy viejo. Cuando no me ve nadie, como ahora, gusto de imaginar a veces si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas...
>
> *(Levanta la cabeza para escuchar el adagio.)*
>
> TELÓN LENTO (197)

En una obra de carácter histórico, la música, aunque es hija de la historia, significa la apertura hacia otro mundo marginado o excluido por los ideales del siglo XVIII: el mundo mitológico. De hecho, para Lévi-Strauss, la música asume, durante los siglos XVII y XVIII, la estructura y la función de la mitología:

> En verdad, sólo fue cuando el pensamiento mitológico, no digo se disipó ni desapareció, pasó a segundo plano en el pensamiento occidental del Renacimiento y del siglo XVIII, que comenzaron a aparecer las primeras novelas en lugar de historias elaboradas según el modelo de la mitología. Y fue precisamente en esa época cuando comprobamos la aparición de los grandes estilos musicales, característicos del siglo XVII y, principalmente, de los siglos XVIII y XIX.
>
> Fue como si la música transformase completamente su forma tradicional para apoderarse de la función –función intelectual y, también, emotiva– que el pensamiento mitológico abandonó aproximadamente en esa época. (Lévi-Strauss 1995: 69)

Para desarrollar la analogía, Lévi-Strauss (1975: 72) no se basa únicamente en la coincidencia histórica, sino también en una similitud estructural:

> Hay, pues, una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de música o de una historia mitológica. No se trata

[85] Cito por Iglesias Feijóo (1982: 314).

> de una similitud global. Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales, la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico.

La reconstrucción continua sería la actividad estética de los espectadores de la tragedia, a la que alude Nietzsche, y esa actividad a su vez justifica al oyente o espectador como fenómeno estético. Si el mito puede considerarse un relato primordial de la conciencia (analogía que propusimos en la introducción), la música quizás plasme, mediante estrategias de repetición y variación, el proceso de (re)construcción de dicho relato. Recordemos también que T.S. Eliott relaciona encarnación y música («you are the music while the music lasts») en el poema que sirve de punto de partida al ensayo de Antonio Damasio. Y para Nietzsche (1995: 134) incluso «se podría llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada»; como encarnación de la música, diríamos nosotros.

La música cobra aquí, en la obra de Buero Vallejo, unas connotaciones claramente simbólicas que, retrospectivamente, podemos atribuir a la pieza en su totalidad. Además, se pone de relieve mediante distintos recursos (la repetición de preguntas sin contestar de otro modo que escuchando la música, las vacilaciones que en el texto aparecen bajo la forma de puntos suspensivos,...) la apertura hacia el infinito que constituye el sentido del género trágico, según nuestro autor. Atendiendo a la concepción bueriana de lo real y de lo simbólico (recordaba Trancón (2000: 58) después de la muerte de Buero Vallejo que, para él, «toda realidad es simbólica. Toda verdadera creación es simbólica y real a la vez») podemos suponer que la música en *El concierto de San Ovidio* representa la esperanza, noción central tanto en la poética trágica de Buero Vallejo como en la de Sastre, y cuya relación con la *catarsis*, como la concebimos aquí, se desprende de la obra crítica de estos autores.

ESPERANZA Y CATARSIS

Paradójicamente, el elemento que permite tanto a Buero como a Sastre reivindicar y edificar una poética de la tragedia desde principios de los años cincuenta es, aparentemente, antitrágico, ya que se trata

de la esperanza. Ahora bien, la esperanza es una consecuencia de la construcción del tiempo como destino, a través del cual la tragedia se realiza. De ahí que los esperpentos de Valle, las comedias irrepresentables de Lorca y hasta cierto punto las obras de Unamuno, por su deconstrucción del tiempo, no potencien la esperanza.

Dice Buero (1994: 633-649) en *La tragedia* que «el acento predominante con que una obra cualquiera se nos presenta consiste en el efecto funcional que en nosotros promueve». Y añade que, desde Aristóteles, «la piedad y el terror se han señalado unánimemente como las emociones a que nos mueve esta forma de arte; y la función de la tragedia consistiría, según leemos en su «Poética», en la «catarsis» de tales pasiones». La relación entre esta catarsis (que trata de describir usando palabras como «purga», «transformación», «sublimación» y «moderación») y lo que constituye para él el meollo de la tragedia, es decir, la esperanza, se basa en una concepción funcional del teatro; es decir, en una consideración prioritaria del efecto que este promueve en el espectador; y en una concepción de la tragedia como ~~un~~ género, cuya cualidad esencial «es la del planteamiento, todo lo esperanzado que se quiera, de una problemática sin soluciones concluyentes» que es la de la condición humana:

> La limitación del hombre posibilita que dos verdades parciales puedan oponerse y luchar entre sí, pues en su misma parcialidad reside su fallo. Que oposiciones tales puedan sustentar la tragedia es uno de los mayores hallazgos del genio helénico, del que todo el teatro posterior ha sabido beneficiarse.

Cita que podemos completar con otra de Sastre (1998: 109):

> Si se cree, como yo creo, que la tragedia significa, en sus formas más perfectas, una superación dialéctica del pesimismo (casi siempre fijado en lo existencial) y del optimismo (casi siempre fijado en lo socialhistórico) [...] propongo como fundamental determinante de lo trágico la esperanza.

La catarsis, como vimos, nace de la interacción, dentro del espectador como cuerpo y conciencia, de emociones como el terror y la piedad; y la esperanza es la eterna resultante de la lucha entre duda y fe. A ambas, esperanza y catarsis, les une el lugar donde se producen

en el contexto de la representación. Este lugar, este *topos,* que tanta falta hace en *El público,* puede llegar a ser uno de los protagonistas, pero el verdadero destinatario de esas emociones siempre es, en definitiva, el espectador. Vamos a ver ahora cómo la esperanza y la catarsis se comunican o cómo se trasmiten del protagonista al espectador; es decir, cómo se crea un vínculo luminoso, una onda, entre ambos corpúsculos.

ESPERANZA Y MÚSICA EN *EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO* (1962)

David es quien claramente encarna la esperanza en la pieza. Lo pone de relieve su uso del futuro y su filosofía del «querer es poder»:

> DAVID.– ¡Puede hacerse, hermanos! Cada cual aprenderá su parte de oído, y habrá orquesta de ciegos. [...] Hermanos, hay que poner en esto todo nuestro empeño. ¡Hay que convencer a los que ven de que somos hombres como ellos, no animales enfermos! [...] (*Desasosegado, se obstina.)* Podremos leer. [...] Siempre habré pensado yo lo que no os atrevíais a pensar. Siempre aprenderé yo cosas que vosotros no os atrevéis a saber. [...] Elías, tú tocarías en tus cuatro cuerdas si no fueses un cobarde. Es más fácil que tocar en dos. ¡Pero hay que querer! ¡Hay que decirle sí al violín! [...] ¡Hermanos, empeñémonos todos en que nuestros violines canten juntos y lo lograremos! ¡Todo es querer! (73-76)

La música representa para él tanto el objeto de su deseo como el símbolo de su esperanza. Al escucharse al final de su conversación con el resto de sus compañeros, en la que consiguió convencerlos, la música se tiñe del mismo significado simbólico esperanzador para el espectador:

> DAVID.– ¡Donato, han dicho sí! Un sí pequeñito, avergonzado, pero lo han dicho. (*Le pone la mano en el hombro y* DONATO *la estrecha conmovido.*) ¡Lo conseguiremos!
>
> (*Comienza a oírse el allegro del* Concerto grosso, *en sol menor, de Corelli. Oscuro lento. Cuando vuelve la luz las cortinas se han descorrido y vemos un aposento de la casa del señor* VALINDIN. [...] *El concierto*

sigue oyéndose unos instantes. Cuando cesa se abre la puerta del fondo y entra VALINDIN *con aire satisfecho.*) (77)

Ocurre, pues, que durante un tiempo indeterminado el espectador es dejado a oscuras: no ve nada del escenario y, sin embargo, oye música. De este modo se consigue el llamado efecto de inmersión: el espectador entra en el mundo de la ceguera, y aunque solamente sea durante un rato breve, comparte la condición de David, para quien la luz, en realidad, es la música. El hecho de que el silencio tenga que coincidir con la llegada de Valindin confirma el valor simbólico que le hemos asignado a la música, ya que cesa justo cuando entra en escena el que se va a oponer a los sueños de David. Tanto para los ciegos-personajes como para los videntes-espectadores, la música significa esperanza. Es luz, hasta en la oscuridad.

Tenemos, pues, en la acotación que acabamos de citar un efecto A (*anagnórisis* o de reconocimiento) o efecto de inmersión seguido de un efecto V (*Verfremdungseffekt*) o efecto distanciador, según adoptemos la terminología bueriana o la sastreana. El espectador se reconoce en David porque es, como todo hombre, según Buero (1994: 648), un «animal esperanzado»; en cambio, percibe a Valindin como un freno a los sueños de David, que asimila como metáforas de los suyos. Las palabras de David con su uso de un futuro esperanzador constituyen el acto de habla performativo que, en palabras de Fernández Cifuentes (1996: 233), «pone en marcha el reloj de la obra, la densa temporalidad que la define» (como ocurre en casi todas las tragedias: el tiempo trágico nace casi siempre de una palabra –una promesa, un juramento de venganza, etc.–, que tienen que, al haber sido pronunciadas, convertirse en hechos). En *El público*, por ejemplo, es sin duda el «que pase» del director al público lo que cumple esta función.

Estas palabras, sin embargo, tropiezan con varios obstáculos en el camino hacia su realización a través de la acción. En *El concierto de San Ovidio,* Valindin actúa como freno temporal, podríamos decir. Al oponerse al deseo de David, se opone a que el tiempo, definido como ese intervalo o esa distancia que hay entre la palabra y la acción, «pase». Asimismo, se opone a los deseos del espectador que había encontrado en David un lugar en donde proyectar los suyos. La obra arranca con una clara oposición entre la identificación con Da-

vid y la distanciación de Valindin; oposición que se va deconstruyendo poco a poco hasta el punto de que, en la escena que vamos a analizar a continuación, el espectador se ve sometido a un doble efecto de inmersión (lo que conlleva necesariamente también una distanciación doble).

Se trata de la escena a oscuras en la barraca, escena por lo tanto mucho más oral que visual. Aunque haya sido precedida por el allegro de Corelli, su fondo sonoro lo constituye el silencio, lo que hace que se destaquen más las palabras, los sonidos y los ruidos a través de los cuales nosotros, los espectadores, nos vamos enterando de la acción. Esta composición sonora culmina con los golpes secos de garrote a través de los cuales intuimos el asesinato de Valindin por David. El crimen y las circunstancias en las que lo hemos presenciado nos obligan a una toma de conciencia de nuestra propia posición como espectador con respecto a la acción, ya que en esta escena no solo hemos participado de la realidad general de los ciegos –la oscuridad– sino también de la realidad particular de Valindin –la de un vidente al que se le niega el ver–. Hasta los esquemas emocionales en que la pieza pareció basarse en el principio se deconstruyen aquí: en la oscuridad, quien infunde miedo es David y quienes lo sienten son Valindin y los espectadores. En la oscuridad, ya no podemos ver ni distinguir el objeto de nuestra compasión y de nuestro miedo. Sin embargo, no cabe duda de que en ese momento es cuando sentimos esas emociones con más intensidad. ¿Será que nosotros mismos somos el sujeto y el objeto de esas emociones? Sea como fuere, lo cierto es que, al no tener ya un objeto, un recipiente claro y delimitado de nuestras emociones en el escenario, parece que nosotros mismos nos convertimos en el objeto de la acción, ya que ahora que no tenemos un objeto en donde proyectarlas, somos conscientes de que somos nosotros mismos quienes sentimos las emociones que la acción provoca.

A través de esta escena, Buero intenta crear una total simultaneidad (véase el principio cuántico de inseparabilidad) entre el proceso de anagnórisis del personaje y la catarsis del espectador. Como dice Doménech (2003: 131) a propósito de los efectos de inmersión:

> Los *efectos de inmersión* no son solamente un recurso técnico. Cuando Buero apaga las luces del escenario y de la sala durante la representa-

> ción de *En la ardiente oscuridad*, [...] lo hace para meternos en la conciencia de esos personajes, para que en su ceguera, sordera, locura o daltonismo reconozcamos nuestra propia ceguera, sordera, locura o daltonismo; es decir, para que, *inmersos* en esa conciencia, hagamos la experiencia de vivir un proceso trágico con ellos. Su anagnórisis –descubrimiento por su parte, de la verdad de quiénes son– nos llevará a nuestra catarsis: descubrimiento de la verdad de quiénes somos.

El paso de una percepción, principalmente visual, a otra que se basa más en el oído, no es un mero juego estético sino que supone que alcanzamos otro plano de la realidad, otro nivel del tiempo. Aquí no puedo dejar de repetir esta cita de Aristóteles (2002: 63): «Es menester, en efecto, que el argumento esté trabado de tal forma, que, aun sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos» (1453b, 1-4). Si hasta ahora el hecho de «ver» nos garantizaba cierto estatuto superior de sujeto con respecto a la acción y, sobre todo, con respecto a sus protagonistas ciegos, el encontrarnos sumergidos en un mundo constituido por elementos orales más o menos ordenados según se trate de música o de ruidos, nos revela otra realidad en donde la barrera entre escenario y sala no existe porque los sonidos la desconocen y la ignoran. La vista es el sentido cartesiano por excelencia en la medida en que introduce separaciones y fronteras entre objetos; corresponde a lo apolíneo. En cambio, el oído –lo dionisíaco– une: cuando la obra acaba, tanto el personaje-actor Haüy como el público escénico y dramático que somos escuchamos la música. La música establece una continuidad donde siempre habíamos visto o preferido ver una cierta discontinuidad. Representa la luz creada por el choque desmaterializador entre la partícula David y su antipartícula Valindin. Es sinónimo de esperanza, porque es «la única respuesta» y también, como vimos en otro contexto, porque –como la tragedia, pero de manera más abstracta y más concreta a la vez– se basa y existe debido a una contradicción interna (que puede ser dinámica, en el caso del contrapunto, o estática si se trata de la oposición sonido-silencio). La música, pues, afirma la existencia de ese espacio de integración de los contrarios que es el tiempo. Es más: le confiere dimensión ontológica y así hace que lo sintamos.

Así, con el uso arquetípico de la música que hace Buero en *El concierto*, el drama vuelve a encontrar su «Idea», según Nietzsche (1995: 171): «la música es la auténtica Idea del mundo; el drama es tan solo un reflejo de esa Idea, una aislada sombra de la misma». Desarrollando la analogía entre música y mito, se desprende de las palabras de Nietzsche que el drama es la sombra del mito, su reflejo espectral en un espectáculo. A su vez, el mito se reconstruye en la mente del espectador (en cuanto relato de imágenes), quien lleva a cabo una actividad estética a través de la cual se recrea a sí mismo.

En nuestro caso, podríamos decir que la Idea de la pieza está en su título, más precisamente en la palabra *concierto*, en la que Buero (1994: 659) ve una de

> las cuestiones fundamentales en las que el género [la tragedia] tiene su justificación, y por las que se muestra el perenne conflicto entre libertad y necesidad, a saber: la tensión o el *concierto* entre hombre y Naturaleza, entre individuo y colectividad, entre ser humano y ser humano; la tensión del hombre consigo mismo para realizarse y el *concierto* una vez realizado; la tensión o el *concierto*, finalmente, del hombre con lo Absoluto.[86]

Cuando resuena el adagio del concierto de Corelli al final de la obra, es probable que una parte de los espectadores sienta ese concierto con lo absoluto del que nos habla Buero. En palabras de Nietzsche (1995: 167), gracias a la música «recibe el espectador trágico cabalmente aquel seguro presentimiento de un placer supremo, al que conduce el camino que pasa por el ocaso y la negación, de tal modo que le parece oír que el abismo más íntimo de las cosas le habla perceptiblemente a él». El espectador siente ahora la intensidad de lo dionisíaco en su propio cuerpo; es materia atravesada por la luz. La obra ha hecho de él un *universal concreto* o un fotón (partícula que comparte propiedades con las ondas), según cómo se mire. De este modo se realiza la encarnación del espectáculo en el espectador y no su recepción metateatral entendida como ficción de ser espectador. De este modo también, a través de la evolución del personaje Haüy contemplamos el paso de la recepción a la acción y de la ficción

[86] Énfasis mío.

(dentro de la ficción) a la realidad (desde la ficción, pero con un componente histórico).

De hecho, podemos interpretar ahora la escena a oscuras de la barraca como una vuelta del drama a lo dionisíaco del que había surgido, mientras lo apolíneo se traslada al espectador quien, dentro del proceso estético que forma el final de la pieza, se va a ir constituyendo como individuo o como forma apolínea llena de energía dionisíaca; se va a ir justificando como fenómeno estético. Hasta esa escena, nuestra mirada se había dejado engañar por lo apolíneo que, según Nietzsche (1995: 167),

> nos arranca de la universalidad dionisíaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos nos encadena nuestro movimiento de compasión [...] Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su aniquilación orgiástica.

Pero el ritmo de los acontecimientos dramáticos se acelera irremediablemente después de que David haya matado a Valindin. La aceleración temporal corre pareja con –y se comunica al espectador mediante– el uso cada vez más caótico del espacio dramático, como analiza Iglesias Feijóo (1982: 297):

> Los tres actos tienen una disposición muy similar, pues comienzan siempre utilizando para la acción el primer término [...], y pasan luego a desarrollar las escenas en el segundo término, del que ya no se saldrá en los dos primeros actos, salvo para el breve pregón de Valindin en el segundo. El tercero, en cambio, tiene una estructura más compleja, pues implica la siguiente disposición: sala del hospicio (primer término), casa de Valindin (segundo término), calle (primero), interior de la casa (segundo), plaza de Luis XV (primero), interior de la casa (segundo), plaza de Luis XV (primero), interior de la barraca (segundo), lugar indeterminado de la casa de Valindin (segundo término), salita de la misma (segundo) y de nuevo la calle (primero), tras de lo cual la obra se cierra con el monólogo de Haüy, treinta años después de la acción, dicho desde el primer término, pero, en realidad, desde un lugar intemporal.

La intercalación de escenas (por ejemplo, la de las íntimas confesiones de David y Adriana con la de Donato aterrorizado en manos de la

policía) desvía la mirada del espectador de los personajes mismos, de los corpúsculos, hacia las relaciones interactivas (las ondas y sus interferencias) que mantienen entre sí aun estando en lugares distintos. A través de la casi superposición de escenas intuimos la existencia de un vínculo o una onda que los une más allá del espacio. Este vínculo es el tiempo: a estas alturas de la pieza, queda claro que las trayectorias vitales David, Donato y Adriana, coinciden en que tienen un pasado irrecuperable, un presente doloroso y un futuro trágicamente determinado. Todas estas múltiples temporalidades conviven en la temporalidad única del espectador. Acelerando el ritmo dramático, hasta casi llegar a una superposición de acontecimientos en el escenario mediante la alternancia caótica en el tercer acto de escenas en primer y en segundo término, Buero permite que se produzca esa superposición en nuestra conciencia gracias al ejercicio contemporáneo de los acontecimientos en la memoria. Nosotros, espectadores privilegiados de la tragedia, presenciamos y sentimos ahora el Tiempo, personaje último de la tragedia y de nuestra existencia, nacido del proceso descrito tanto por la física de partículas como por Nietzsche (1995: 138), quien describe de la siguiente manera lo que se produce cuando el arte dionisíaco se apodera de la acción:

> También el arte dionisíaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual –y, sin embargo, no [nos] debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécennos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo [...].

Al mismo tiempo que el drama coincide con su Idea, la tragedia vuelve a su origen, que es el coro. Según Nietzsche (1995: 73 y 82), la tradición griega

> Nos dice resueltamente *que la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro [...] el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro [...] en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro.

Para Buero Vallejo (1994: 653-655) el

> coro griego es un personaje dramático, con su función prevista en el texto de la obra [...] En las tragedias contemporáneas, el coro se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista. La forma ha variado, pero la función subsiste. Lo mismo cabe decir de la música.

Aquí la función coral –tal como la concibe Buero– la desempeña el personaje Valentín Haüy, que significa metonímicamente al público, interviene en un determinado momento de la acción y posteriormente la comenta desde una perspectiva futura con respecto a los hechos, aunque pasada e histórica con respecto al público.

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO Y LA VISIÓN DEL PÚBLICO

El concierto de San Ovidio contiene una escena que podría ser calificada de teatro dentro del teatro aunque en realidad se trata de un concierto. La introduce el pregón que Valindin recita desde el primer término y la acotación precisa que tiene que dirigirse al público dramático actualizándolo de este modo. Entretanto, Valindin acoge al público «ficticio» o representado, que se irá sentando detrás de la cortina del segundo término. Esta, una vez descorrida, pone al público escénico frente a una especie de *alter ego* representado que, a la vez que remite metonímicamente (hay *metonimia* en el sentido de 'usar el signo para hablar de la cosa significada') al público escénico-dramático, también constituye un obstáculo a la interacción sala-escenario. La perspectiva que resulta de esta disposición pone de relieve el perspectivismo del público escénico en el teatro, que contempla la acción dramática desde un lugar que podríamos llamar *término cero*: lugar que se sitúa en una cierta continuidad espacial

con respecto al escenario, pero que está separado de este por una convención necesaria. Es otra de las facetas de la ambigüedad fundamental entre distanciamiento e identificación que constituye la doble perspectiva en la que se funda el teatro. Hay, sin embargo, algo que diferencia el público de la feria de San Ovidio del de la plaza de Altdorf que veremos en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* o del público aludido en *El público*: la presencia en su seno de un individuo que destaca del conjunto de los demás espectadores, y eso no por su apariencia de joven burgués, sino por su acción.

Al marcharse indignado, Valentín Haüy pronuncia unas palabras que además de contener un valor referencial directo con respecto a lo que acaba de presenciar, también conllevan importantes resonancias metateatrales:

> VALENTÍN HAÜY.– *(Eleva la voz y se dirige a la tribuna.)* ¿Preguntabais qué he dicho? ¡He dicho que si vierais, el público sería otro espectáculo para vosotros! ¡No lo olvidéis! (142)

El público como lugar del espectáculo. ¿Cómo se significa al espectador? A través de una parábola cuya finalidad es ser metáfora, como explica Ricoeur (1974: 85) cuando describe la referencia metafórica del lenguaje poético:

> lo propio del lenguaje poético es, en general, abolir la referencia del lenguaje ordinario, descriptivo en primer grado, didáctico y prosaico, y, en virtud de esta epoché de la realidad natural, abrir una nueva dimensión de realidad que queda significada por la fábula. En la parábola, la ficción es la que ejerce la epoché por la cual se anula la referencia que llamamos descriptiva en favor de la referencia metafórica...

Aquí no podemos prescindir de recordar que la obra se subtitula «parábola» y que por lo tanto tiene asumida una finalidad metafórica. Valentín Haüy es la materialización del significado metafórico de la obra; y la música: lo que se comunica sin verse.

Valentín Haüy interrumpe el concierto de los ciegos y rompe de ese modo el pacto teatral (aunque se trate de un concierto, la analogía sigue siendo válida) porque no aguanta semejante humillación ni, sobre todo, la actitud del público. Es interesante el hecho de que lo que Haüy rechaza como «espectáculo» no es solamente lo que ocurre

en el escenario, sino que incluye las reacciones del público del que por lo tanto debe distanciarse. Lo que dice, cuando vuelve a aparecer en el escenario después de una elipsis temporal de al menos 30 años, explica su actitud:

> VALENTÍN HAÜY.– *(Lee.)* «Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los Quince Veintes, y repetido cada día durante cerca de dos meses, provocaba las risotadas de aquellos que, sin duda, nunca han sentido las dulces emociones de la sensibilidad. [...] *(Levanta la vista.)* A veces pienso que nadie reconocería hoy en mí a aquel mozo exaltado de entonces, porque los años y las gentes me han fatigado. Pero todo partió de allí. Ante el insulto inferido a aquellos desdichados, comprendí que mi vida tenía un sentido. Yo era un desconocido sin relieve: Valentín Haüy, intérprete de lenguas y amante de la música. Nadie. Pero el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere. Sucedió en la plaza de la Concordia; allí se han purgado muchas otras torpezas. (195-196)

El uso de la palabra «purga» nos remite a una de las nociones centrales de nuestro trabajo, ya que es la traducción literal más comúnmente aceptada para 'catarsis'. La elección de tal palabra no puede considerarse casual, teniendo en cuenta los escritos de Buero sobre la catarsis. ¿En qué consiste pues la purga de muchas torpezas a la que se refiere Valentín Haüy (y a través de su voz el propio autor)?

Se trata, en mi opinión, de una catarsis a nivel tanto individual (para el propio Valentín) como colectivo (para la sociedad en general y los ciegos en particular). Con respecto al individuo, el espectador Valentín toma conciencia de que el espectáculo que presencia es un «ultraje a la humanidad». En palabras de Iglesias Feijóo (1982: 316):

> Esta escena del concierto tiene especial interés por lo que supone de utilización de lo grotesco [...] que lo relaciona con el esperpento valleinclanesco. Esta conexión es muy clara y se acentúa por la animalización de las personas, constante en la obra. [...] En la escena del concierto, las acotaciones destacan que Latouche tiene cara «de zorro» y Dubois «de dogo» [...] y los ciegos, con las gafas, parecen «pajarracos nocturnos» [...]. Como resumen, un espectador burgués dirá, «descompuesto de reír»: «¡Son como animalillos!» [...]. Todo ello acentúa la deshumanización de esta escena y la de sus protagonistas: los ciegos, deshumanizados a la fuerza, y el público.

Pero es justamente el asistir a tal degradación –tanto en el espectáculo esperpéntico de los ciegos tocando la *Canción de la pastora Corina* como en el que ofrece el público burgués escenificado– lo que le revela el sentido que puede adquirir su vida como ser humano.

La contemplación de lo esperpéntico incita a Haüy a actuar, mientras que en *Luces* vimos que aun el enfrentamiento con la realidad humana más desgarradora no incita a los protagonistas a que reaccionen. Desde el punto de vista de un análisis retórico, los esperpentos de Valle pertenecen al género demostrativo, ya que el juicio que expresan sobre la realidad se presenta como algo resuelto (*certum*) que no se puede cambiar; en cambio, las comedias irrepresentables de Lorca se situarían entre el género demostrativo y el judicial, ya que la dialéctica interna de la obra implica una acusación externa dirigida a los espectadores reales; finalmente, las tragedias de Buero Vallejo y Sastre cabrían dentro del género judicial que es el de las grandes tragedias según Staiger (1966: 184-185):

> Tanto en el drama como en el tribunal la vida no está representada, sino juzgada. Por eso mismo el drama tiende desde dentro a revestir la forma de un tribunal, tal como lo vemos atestiguado en innumerables obras teatrales de todos los tiempos. La *Orestiada* de Esquilo alcanza su punto culminante en la escena avasalladora del areópago ateniense [...]. En *Edipo Rey* ha descubierto Sófocles la posibilidad más importante de la poesía dramática: el héroe aparece como juez culpable [...]. También en *Antígona* tiene lugar un juicio, primero uno humano [...], luego otro divino [...]. En la tragedia del Barroco es frecuente que aparezca el príncipe para dirimir la disputa.

En *El concierto de San Ovidio*, Valentín Haüy aparece como el abogado defensor de la causa de los ciegos. En *La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre, el drama reviste explícitamente la forma de un tribunal cuando nos muestra el proceso a Miguel Servet dirigido por Calvino. En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, será el propio protagonista quien hará de «juez culpable» autocondenándose y enseñándonos su conciencia en pleno autoproceso o juicio. Finalmente, en *El tragaluz* de Buero, seremos invitados como espectadores a participar en un experimento. En todas estas cuatro obras, los autores tratan de involucrarnos en los hechos contemplados no como jurado o juez de los personajes, sino con la intención de que al reconocernos en los

acontecimientos contemplados nos convirtamos nosotros mismos en jueces culpables. Es decir, que hagamos nuestro propio examen de conciencia.

ALFONSO SASTRE Y LA TRAGEDIA COMPLEJA

En *Asalto nocturno* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* encontramos en forma embrionaria lo que será la poética de la «tragedia compleja», que caracteriza los dramas de madurez de Alfonso Sastre como *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica* y *Crónicas romanas*. Se trata, según Ruggeri Marchetti (1990: 36-37), de la respuesta del autor a la imposibilidad de la tragedia:

> Sastre define estas obras como «Tragedias Complejas», la estructura dramática que considera más válida para llegar a la degradada sociedad de hoy, incapaz de comprender la tragedia propiamente dicha. [...] La representación debe turbar y trastornar al espectador y su emoción debe ser más compleja que la catarsis aristotélica y que el extrañamiento brechtiano: en él debe tener lugar una conexión entre distanciamiento e identificación, efecto que Sastre define como «estética del boomerang». Un boomerang lanzado por el dramaturgo y seguido por el público, que sólo en el momento del impacto se identifica con el mito y se siente implicado y acusado.

Desde el escenario, Sastre intenta hacerle un proceso al espectador. Puede hacerse un paralelo casi físico entre la intención parabólica de Buero Vallejo en *El concierto* y la trayectoria del boomerang (que es también geométricamente hablando una parábola) como estrategias de realización del drama, es decir, de involucración del público. Sastre parte del presupuesto de la degradación de la sociedad para construir un teatro utópicamente brechtiano y aristotélico («una *negación* dialéctica de la *negación* brechtiana de la tragedia»), sin dejar de lado el componente español más comprometido con la representación trágica de la degradación: el esperpento. Por consiguiente, en la tragedia compleja, lo metateatral, lo esperpéntico y lo trágico coexisten, apuntando a significaciones divergentes y creando una heterofonía de efectos de género.

En la poética de la «tragedia compleja», dos ingredientes aparentemente opuestos como historia y mito funcionan conjuntamente para ir recreando el presente desde la perspectiva del pasado: en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, el mito se presenta como historia y se hace presente a través de los anacronismos; en *La sangre y la ceniza*, la historia de Miguel Servet queda sometida a un proceso de desmitificación y esperpentización.

> *La sangre y la ceniza* es una deliberada ruptura con la tradición del teatro histórico convencional español, que se limitaba a la interpretación de un determinado período a la luz de una fábula dramática fiel a la crónica. Aquí, en cambio, el autor se preocupa sobre todo por proteger al espectador de cualquier interpretación meramente histórica. [...] Sastre se esfuerza por advertir de que no se trata de una simple mirada, incluso crítica, al pasado sino de una reflexión sobre el presente [...].

Se desprende de este comentario de Ruggeri Marchetti (1990: 60) que el efecto buscado por Sastre en esta obra es predominantemente metateatral, ya que debería desembocar en una reflexión sobre el presente. Vamos a comprobar en nuestro análisis cómo de hecho el autor salpica la trama trágica de numerosos efectos distanciadores y/o metateatrales, por ejemplo interrumpiéndola mediante saltos en el tiempo o explicitando el hecho de que se trata de una representación teatral aun en los momentos que deberían ser más trágicos. Sin embargo, el mismo Sastre (1990b: 138-139) reivindica el carácter auténticamente trágico de la obra:

> Pienso en lo que podríamos llamar, frente a la tragedia pura o «simple», una forma neo-trágica que podría definirse como una «tragedia compleja». [...] Para ello, sobre un material tradicionalmente trágico y «serio» (un proceso «histórico» que termina en la hoguera), trato hoy de constituir lo que llamo irónicamente una tragicomedia, y creo que es, en verdad, una tragedia verdadera. El elemento esperpéntico no queda, en esta obra, incrustado o incorporado sino «disuelto» en ella –con una intención distanciadora, desmixtificadora [sic]–. El resultado, ¿no será como digo, una tragedia verdadera? La respuesta han de darla los «verificantes», los públicos.

La poética de la «tragedia compleja» pone en juego un complejísimo conjunto de efectos de género (trágicos, cómicos, metateatrales, brechtianos), aunque utópicamente, según su autor, debería ser recibida como tragedia verdadera.

Al tratarse de una obra cuyos acontecimientos son claramente históricos, la identificación ya no puede ser con el mito, sino con el *mythos*, es decir con la trabazón de los hechos y su reflejo emocional en el cuerpo del espectador. Si es que este ha hecho suyo el proceso histórico que ha presenciado transformándolo en un proceso de conciencia personal, subjetiva y presente, pues habrá hecho de la obra un mito personal, es decir, lo que llamamos una metáfora vivida.

MITO, METATEATRO Y TRAGEDIA EN *LA SANGRE Y LA CENIZA* (1965)

Para evitar una interpretación historicista, la obra alude en numerosas ocasiones y de distintas maneras a su estatuto de pieza teatral. Lo hace por primera vez mediante el recurso a la función metadramática del diálogo en el primer cuadro, cuando Frellon comenta metateatralmente la conversación que está teniendo con Miguel:

> FRELLON. *(Bebe.)* Qué escena tan extraña, amigo, y qué diálogo el nuestro, que no parece de un autor moderno, y cómo nos hablamos tan amistosamente, con enfados y risas, así como si ya nos conociéramos de toda nuestra vida.[87]

Frellon expresa su conciencia de ser personaje de una obra provocando asimismo un efecto de distanciamiento en el espectador. El uso de la función metadramática del diálogo y el hacerse explícita la conciencia metateatral interrogan al espectador sobre su estatuto de receptor, ya que se encuentra frente a un sujeto de la enunciación ambiguo: personaje-actor y/o personaje autoconsciente. Hay que preguntarse aquí si la metaficción significa una vuelta a la mera realidad significante (la del actor) o si pone en tensión dinámica la realidad-dentro-de-la-ficción y la ficción-dentro-de-la-ficción (el personaje que se imagina y se refiere a sí mismo como actor). Y la

[87] Sastre (1990b: 154).

cuestión fundamental subyacente es si lo metateatral, en definitiva, puede sustituir o, por lo menos, proponer algo equivalente a lo metafórico, si puede recrearlo en el hueco que abre dentro de la ficción y cómo dicha recreación afecta al espectador. En otras palabras, cabe preguntarse si lo metateatral no solo tiene sentido como fenómeno semiótico, sino también hasta qué punto tiene una referencia real: ¿hasta qué punto puede convertirse en un proceso hermenéutico para el espectador?[88]

De hecho, la obra muestra una constante preocupación por el eje pragmático de la comunicación teatral y por el papel del espectador a lo largo de su desarrollo, al que se le irá asignando varios papeles en el curso de la representación de la historia de Miguel Servet. Los términos de *público escénico* y *público dramático* acuñados por García Barrientos nos resultan sumamente útiles aquí, en el contexto de una obra que trata repetidamente de actualizar al público en una o ambas modalidades.

Un primer ejemplo de dramatización del público se sitúa en el Cuadro III, cuando el personaje Miguel se dirige y, por lo tanto, actualiza al público dramático como discípulos suyos que asisten a una disección con el fin de enseñarles el trayecto de la circulación de la sangre en el cuerpo humano:

> *(Se ilumina confusamente algo que puede ser –y lo es– una horca. Algunas figuras encapuchadas están descolgando un cuerpo mutilado y con los ojos vacíos: lleva una máscara de horror, que se hace muy visible por la atención de la luz sobre ella.*
>
> *Oscuro. Percusión.*
>
> *Cesa la música concreta al hacerse la luz –una luz tenebrosa, vacilante– sobre una plataforma en la que, desnudo, yace el cadáver.* MIGUEL *hace cortes en su tórax ante* DANIEL, *otros discípulos y el público de la sala, y les explica:)* (162)

Después, se actualiza nuevamente el público dramático como asistente al bautizo anabaptista de Miguel y como oyentes de la defensa de los anabaptistas por el mismo Juan el Anabaptista (167). Algunos

---

[88] Para la distinción entre *sentido* y *referencia*, *semiótica* y *hermenéutica*, véase Ricoeur (1975: 273-321).

apartes al estilo del viejo teatro informan al público de la tendencia trágica que van a tomar los acontecimientos:

> BENITO. *(Aparte.)* Barrunto la tragedia. *(Sale.)* (203)

Además, la tragedia es predecible en cuanto acontecimiento histórico. En el teatro histórico, el pasado –lo ya cumplido– sustituye al destino –por cumplir– del teatro de índole mítica. En realidad, se le está comunicando al público que ya sabe cómo acaban los hechos: de este modo, la obra lo va procesando como conciencia, es decir, implicándolo y acusándolo al mismo tiempo.

Pero la cosa no acaba ahí, sino que de acuerdo con la intención implicadora y acusadora del autor, al público se le asigna otros papeles que lo van a ir convirtiendo de testigo silencioso en cómplice callado de la tragedia. A este efecto se dramatiza como público del Tribunal del Santo Oficio por El Ujier:

> EL UJIER. *(Al público.)* ¡Silencio, o desalojo la Sala! ¡Silencio! (211)

A continuación, al público se le significa espacialmente Ginebra como la «boca de lobo» y el lugar de la tragedia que ya se va acercando irremediablemente:

> MIGUEL. ¡Pobre y tranquila gente que habrá llorado mucho por mí, horas y horas, y a lo mejor me creen ya muerto, adelantándose un poco en eso, a la verdad, pues no es mucho, creo yo, lo que me falta para tan triste suceso; y tan irremediable que ya lo veo ahí, y no encuentro el modo de evitarlo! [...] Te quería decir, ni más ni menos, que ya llegamos al fin de la jornada común, pues Ginebra aparece ya ahí a simple vista –es aquello que no se ve por esa parte, sin luces y más oscuro que la misma noche, como boca de lobo–, *(señalando hacia el público.)* (222-223)

Siguiendo una interpretación metafórica, el público aparece aquí como un agujero negro, es decir, una zona donde se condensa la materia ficticia hasta tal punto que no puede salir luz de ella, pero que quizás también constituya una puerta de acceso a otro universo. Es, desde luego, el lugar de transición entre realidad y ficción.

El Agente, en otro aparte seguido de un breve discurso informativo y didáctico, hace cómplice al público de la tragedia que se acerca y del modo en que se va a evitar el encarcelamiento de Calvino:

> AGENTE. No, nada. Nada. *(Aparte, al público.)* ¡Pero va a pasar pronto!, pues sabemos, por una confidencia, que se trata del diabólico Servet, español, enemigo mortal de nuestro Padre Calvino, y todo está preparado para proceder a su detención y procesamiento, como mandan los cánones. (234)

El autor juega con la paradoja de representar teatralmente un argumento que se desarrolla en una época en la que las representaciones teatrales estaban prohibidas:

> ROSA. ¿Me comprende? por lo demás, se evitan ocasiones, y por ello se prohibieron, entre otras cosas, los juegos, los peinados altos de las señoras (tan provocativas) y, ¡claro!, las representaciones teatrales. ¿Así que me comprende? (230)

El recurso participa de la estrategia de la denegación y causa un malentendido (recuérdese el «Aquí no estamos en el teatro» del Autor en *El sueño de la vida*) que se convierte en efecto distanciador.

La dramatización del público llega a su paroxismo en el cuadro III de la segunda parte con una acotación que implica la identificación de los espectadores con los fieles que escuchan el sermón de Calvino en la catedral San Pedro de Ginebra:

> *(Se enciende una luz en un palco de entresuelo, decorado como púlpito y rematado con una cruz. JUAN CALVINO comienza su sermón a los fieles: los espectadores de la sala del teatro. En el escenario, telón corto que representa el austero altar de la Iglesia.)* (237)

Después, en el cuadro V, las voces de un público ficticio resuenan a través de un altavoz en la sala en la que está teniendo lugar el juicio de Miguel:

> ALTAVOZ. ¡Eso es política! ¡Subversión! ¡Está conjurado con los enemigos de nuestro pueblo! ¡Es un agitador extranjero! ¡Viva Calvino! ¡Orden!

> MIGUEL. Entre los que gritan contra mí, hay algunos que callan. A ustedes, silenciosos, me dirijo. (246-247)

Con esta réplica, Miguel se refiere al público dramático, tratando de actualizarlo citando, como antes lo había hecho con una característica convencional de su ubicación (la oscuridad), uno de los rasgos que definen su actitud durante la representación: el silencio. De hecho, Calvino lo acusa de querer «convertir ese estrado en una turbia plataforma de agitación» (250).

El proceso de actualización se intensifica al final del cuadro con la intención explícita de actualizar al público escénico a través de unas leyendas proyectadas en una pantalla. Las dos primeras son citas de Lutero y Melanchton que se refieren al sistema astronómico copernicano juzgándolo absurdo. Son efectos de extrañamiento que deben incitar al público a la reflexión distanciada (desde un tiempo en el que las teorías de Copérnico ya han sido comprobadas científicamente), mientras Calvino y los magistrados se proponen suspender la sesión unos minutos para reflexionar sobre lo dicho y preparar lo por decir. La actualización del público escénico se pretende realizar dramatizando la pausa, de duración puramente escénica, dándole un sentido diegético a través de la tercera inscripción en la pantalla:

> «No les da tiempo a fumar un cigarrillo. 4 minutos de descanso. Se ruega permanezcan en sus asientos».
>
> *(Breve descanso.)* (252)

La intención de actualización del público escénico se confirma en el Cuadro I de la tercera parte, cuando el actor que interpreta a Miguel se dirige al público:

> *(Se apaga la pantalla y* MIGUEL *va a primerísimo término sin su cojera habitual. Ahora es el actor que interpreta a* MIGUEL *quien va a tomar la palabra.)*
>
> MIGUEL. *(Dice al público:)* La siguiente carta fue escrita por Miguel Servet al pequeño Consejo de Ginebra con fecha 10 de octubre de 1553. (269)

No se trata de una vuelta a la realidad desde la ficción, sino que se pega un salto a la metaficción; no se vuelve aquí al actor, sino que se crea a otro personaje dentro del personaje: un personaje-actor. De este modo se hace patente la intención de producir la operación cognoscitiva *metateatro* en la mente del espectador haciendo que perciba su condición como una ficción o un papel.

La metateatralidad, que hasta ahora ha funcionado como estrategia subrepticia y solo se ha manifestado de manera esporádica, se hace explícita en el Cuadro IV, el de la ejecución pública de Miguel. Según las acotaciones, acuden curiosos con máscaras de terror o de risa a ver el «auto»: «*Silencio, situación a gusto del Director, sobre la idea de que se va a asistir a una representación teatral*» (288). La representación de un hecho histórico dramático debe mostrar un carácter explícitamente teatral. Prenden fuego a Miguel y el público ficticio se espanta: «*La gente –toda ahora con máscaras de terror– retrocede espantada*». Se representa a través de unos personajes-espectadores una de las emociones necesarias a la catarsis: el terror. Sin embargo, no hay rastro de compasión en el escenario.

El cuadro acaba con otro efecto que deconstruye la ficción y que marca una vuelta al espacio-tiempo escénico desde el universo diegético:

> *(Voz por los altavoces.)*
>
> VOZ. ¡Corten! ¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de escena! Vamos al epílogo. (291)

Esta voz es la plasmación semiótica de la idea de que una conciencia metateatral global dirige la puesta en escena de la ejecución. Y la impresión se confirma cuando en el epílogo, un personaje, Sebastián, confiesa su ficcionalidad, asentando al mismo tiempo su historicidad:

> *(Telón corto, negro.* SEBASTIÁN *se dirige al público.)*
>
> SEBASTIÁN. ¿Me recuerdan? Soy Sebastián de Castellión. El autor imaginó una escena mía con Servet en la primera parte. No, nunca sucedió; no es cierta... Yo no lo conocí; pero participé modestamente en esta historia después de muerto el español. [...] Sólo en el siglo XVIII logró desenterrarse de los archivos esta ejemplar historia, que hoy se ha esce-

nificado aquí, con no pocas licencias, para ustedes. Y llegamos al fin; –que en el teatro es, además de final, principio de otro asunto. (292-293)

El final del teatro debería ser el principio de otro asunto: así es cómo habría que entender lo metateatral en esta obra, volviendo a la etimología del prefijo *meta-* en su doble sentido de 'después' y 'a través de'. Pasando a través de la conciencia del espectador, el sentido de la obra debería encontrar una referencia en la realidad, aun una vez acabada la representación. Parafraseando la intención de Sastre con los términos de T.S. Eliot, podemos reformularla así: «sigue siendo la música aun cuando ha dejado de oírse»; o bien, «prepárate a escuchar la misma música en la realidad».

El trasvase de la ficción a la realidad se produce a través de un personaje-interfaz: Sebastián, como Haüy en *El concierto de San Ovidio*, acumula las funciones de personaje ficticio, histórico y portavoz del autor:

Dejemos las cosas en su sitio
No como estaban. Este es oficio del Teatro, dice el
Autor de la Comedia.

(Se levanta el telón corto. La escena está desnuda y sólo hay el pedestal del prólogo que ha sido también la plataforma de la ejecución.)

Queda ahora, sin más, el pedestal desnudo
Y levantado aquí, en nosotros,
El recuerdo de un hombre que fue de sangre y hueso
Y reducido a su ceniza.
Se trata, camaradas, de construir un nuevo mundo
- y sobran las estatuas;
donde no corra la sangre ni hayamos de recoger tanta ceniza.
- ¡pero sobran, decimos, las estatuas!-
De lo que fueron hombres enteros, verdaderos
- ¿para qué tanta estatua?-;
Donde se estudie y trabaje
- ¡rompamos las estatuas!-
Y viva el hombre
Y viva el socialismo.
La representación ha terminado. Buenas noches. (294)

A través del parlamento de Sebastián, se trasluce la interpretación ideológica del conocimiento dionisíaco que subyace en esta tragedia compleja sastreana. El cuerpo de Miguel Servet hasta ahora ha funcionado como objeto para la conciencia del espectador. Sin embargo, el autor proyecta en seguida sobre su aniquilación la imagen racional y apolínea del hombre socialista. En otras palabras, Sastre proyecta una máscara sobre el cuerpo muerto de Servet e incurre inconscientemente en lo que critica: la reducción de la persona a un cuerpo que el poder cubre con una máscara; vale decir, un cuerpo sin conciencia. Es más, se advierte asimismo su intención de que el espectador vea la obra y, a través de ella, la realidad a través de la misma máscara.

La peculiar relación entre cuerpo y máscara que la obra propone, basada en una visión de raíz esperpéntica que reduce la persona humana a la interacción entre ambos aspectos, se trasluce en varios momentos del desarrollo, por ejemplo cuando Miguel investiga los cuerpos de unos pestíferos:

> *(... Estamos en una especie de gran sótano en el que yacen amontonados, contorsionados, los cuerpos dolientes, envueltos en harapos, de los enfermos de la peste.*
> MIGUEL *está explorando minuciosamente uno de los cuerpos. Lleva una mascarilla fantástica, como también su acompañante, un viejo tembloroso que le informa:)* [...]
> *(El enfermo gime; está llorando. MIGUEL lo incorpora y vemos su rostro (una máscara) hinchado y monstruoso.)* (186-188)

En esta obra, la máscara no constituye un instrumento para producir significado, sino que concilia efectos de sentido esperpéntico y metateatral: sirve para representar una realidad horrible y monstruosa, degradada, pero para representarla en cuanto realidad teatral, es decir, ficción. Al mismo tiempo, el cuerpo en esta obra aparece como un objeto científico, algo que se observa, analiza y disecciona, pero cuyo sufrimiento no está expuesto con la finalidad de suscitar compasión, sino metateatralizado de modo que solo se puede contemplar con una mueca esperpéntica.

¿Puede, por lo tanto, la historia de Miguel Servet hacerse *mito* en el espectador? No se trata, desde luego, de un teatro con la finalidad de mostrar el acto mítico de construcción del cuerpo, sino de un teatro que trata de integrar en el argumento algunos postulados del tea-

tro de la crueldad. Sin embargo, el objeto de la crueldad no es el cuerpo del espectador, sino el de Miguel, que «fue de sangre y hueso», pero queda ahora reducido a ceniza. La aniquilación del cuerpo-objeto es indudablemente un fenómeno que asociamos a lo trágico; sin embargo, para asimilarlo a la tragedia propiamente dicha, la desaparición del cuerpo contemplado debería suceder conjuntamente con la catarsis y la visión de trascenderse en encarnación. Al no encontrarse todos los elementos para que ello ocurra, la obra anhela hallara su salvación en una hipotética prolongación en la conciencia y en la memoria del espectador. La obra nos plantea una vez más el problema de la coexistencia de la catarsis con los efectos metateatrales. Vamos a ver cómo Sastre enfoca el asunto en una obra anterior, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, que contiene en germen los postulados teóricos de la futura tragedia compleja y es uno de los casos más interesantes, por su radicalidad, de reescritura de un mito.

METATEATRO Y CATARSIS EN *GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES* (1955)

En una nota introductoria a la obra, Sastre (1990a: 4) explica cómo –partiendo de la fábula histórica y siguiendo «la otra lógica, según la cual el 'héroe' no tiene un pulso de acero y mata a su hijo»– se había planteado escribir una verdadera tragedia de Guillermo Tell. Merecería la obra tal definición porque «en la muerte del hijo residiría la catástrofe y la fuente de la catarsis que el drama podría promover en los espectadores». Vamos a detenernos en la escena de la muerte del hijo para averiguar cuáles son los mecanismos dramáticos que en ella posibilitan, según Sastre, la «promoción» de la catarsis en los espectadores.

Se trata de una escena que cobra un carácter claramente metateatral desde el momento en que Gessler la introduce con las siguientes palabras:

> *Gobernador.*– (*Divertido.*) Aceptado. Señores, siéntense por ahí. Vamos a asistir a una conmovedora escena. Cojan sitio. Pónganse cómodos. Teatro gratis para todos. «La tragedia de Guillermo Tell». Pasen, pasen, señores. (*La gente se acomoda en semicírculo alrededor de Tell y Walty.*

> *Una pausa. Expectación.)* Vamos a empezar. (*Tell y su hijo no se mueven.)* ¡Adelante! ¡Arriba el telón! ¡Enciendan las candilejas! ¡Acción![89]

Algo que el mismo Tell reconoce explícitamente al utilizar desde entonces el mismo campo semántico propio del teatro que Gessler había utilizado en la réplica anterior:

> *Tell.*– Ya lo ves, Walty. Es como un teatro. Hay muchos ojos indiferentes puestos en nosotros.
> *Walty.*– Sí, padre.
> *Tell.*– *(Señala hacia el público.)* Nos mira mucha gente. (78)

La acotación denota un movimiento expansivo del espacio en que ocurre la acción dramática; espacio que ahora ha rebasado los límites del escenario para incluir al público. De hecho, el diálogo que sigue entre Tell y su hijo le está claramente dirigido:

> *Tell.*– Están haciendo la digestión de una buena cena. No les importa lo que nos ocurra.
> *Walty.*– Así es, padre.
> *Tell.*– O han bebido unos vasos de vino en la taberna y están un poco alegres. Nos miran a través de un ligero velo de alcohol.
> *Walty.*– Casi no pueden vernos, padre.
> *Tell.*– ¿Te das cuenta? Somos tan sólo un espectáculo, hijo mío. Un espectáculo en el que a ellos les toca aplaudir o silbar. (78)

Aparte del hecho de que se trate de una escena genial de toma de conciencia del personaje-actor, tenemos que destacar que se crea aquí una relación triangular entre ambos protagonistas y el público en todas sus dimensiones, desde lo escénico virtual (al que solo le «toca aplaudir o silbar») hasta lo dramático actualizado (a través del público representado en el escenario). La escena es una muestra de autoconciencia, a la vez que revela la esencia del teatro, ya que, según García Barrientos (1991: 107), aunque

> el público es siempre el destinatario último de la comunicación teatral, parece claro que no siempre, ni en la mayoría de los casos si atendemos

[89] Sastre (1990a: 77-78).

> a nuestra tradición, resulta interpelado por, o aparece como interlocutor de, los actores-personajes. Son éstos los que entre sí se interpelan, los que se constituyen en interlocutores; pero ante la mirada atenta del público y, en definitiva, *para* ella.

Pero aunque se incluye al espectador en el espacio dramático, se le niega cualquier participación en la acción que pueda interferir con el paso del tiempo de la obra y, por lo tanto, con el determinismo trágico. En boca de Tell:

> *Tell.*– A nosotros nos toca ser heridos....o muertos.
> *Walty.*– No estés triste, padre. Yo no estoy triste.
> *Tell.*– Yo tampoco. Sólo me duele que nadie acuda a socorrernos.
> *Walty.*– ¿Estamos solos, padre?
> *Tell.*– No hay nadie que pueda ayudarnos en el mundo.
> *Walty.*– ¿Nadie? (*Un silencio.*) Así que hay que estar tranquilos. No hay esperanza. Aunque gritáramos hasta rompernos la garganta, no vendría nadie. Así que, ¿para qué gritar? Da mucha tranquilidad no tener esperanza. (78-79)

Comprobamos ya la importancia de la esperanza en la concepción sastreana y bueriana de la tragedia y, por extensión, de la existencia. Recordemos que, para ellos, la esperanza trasciende las oposiciones binarias duda-fe y optimismo-pesimismo. Aquí se desprende de las palabras de Walty que la debería representar el público, si este asumiera un papel que se opondría a su estatuto de observador transcendente, es decir, si interviniera en la acción transformándose en actor-personaje. Sin embargo, la acción transcurre como si esto no fuera posible, dada la apatía de la gente de Altdorf (el público representado) que, a la vez que representa metonímicamente al público de las butacas, constituye también una barrera entre este y la acción. En este sentido, se recoge una de las funciones del coro de la tragedia: «el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante», según Nietzsche (1995: 81). Esta barrera es justamente lo que permite que la tensión entre distanciamiento e identificación crezca aún más, ya que impide que se resuelva en una participación del público escénico. Impide que el público mate la representación y abra el pez luna con un cuchillo, como ocurre en *El público*. ¿Por qué? El mismo Sastre (1998: 90-91) nos contesta:

> lo que Aristóteles llamaba «anagnórisis», y lo consideraba como un elemento importante de los mitos trágicos, se da como elemento de la situación que consiste en que unos espectadores asisten a una representación; y diríamos que si la «anagnórisis» de Edipo, como sujeto de tragedia, por sí mismo y por los personajes que lo rodean es una situación trágica, también lo es que nosotros nos extrañemos y nos reconozcamos en esos personajes, sujetos y objetos de la catástrofe. Y ese doble impacto –extrañeza y reconocimiento– es el motor purificador, catártico, de las acciones humanas a la salida del teatro y después: mañana y mañana y otra vez mañana, cuando el espectáculo teatral se ha [sic] convertido en un vago recuerdo, y otras cosas, que quizás dejamos de asociar con el drama, permanecen y actúan en nuestra existencia.
> Resumiendo: el espectador es presentado, representado, como «otro» –otro que muchas veces es culpable– y esto hace que la purga penetre suavemente, casi con delectación por nuestra parte. Cuando se produce la revelación (anagnórisis), ya no hay remedio: el drama nos ha situado en la crisis, a veces de horror, que no experimentamos ante el espejo de nuestro cuarto [...] ni experimentaremos ante el espectáculo naturalista, sainetesco, que corresponde a la fidelidad fotofonográfica, al retrato y a la cinta magnética, que recogen las imágenes y los ruidos inmediatamente y no a través de un medio separador, artístico.

En *Guillermo Tell*, el público escénico y dramático es presentado como ese «otro» que es la gente reunida en la plaza de Altdorf, cuya función es servir de medio separador, artístico, para que la escena no se aparente a una mera y directa acusación, sino que permita al espectador juzgarse a sí mismo, y eso ¡desde la perspectiva del escenario! Aquí Sastre (1995: 138) apunta ya a lo que él mismo llamará la tragedia compleja post-brechtiana en la que la

> revelación de unas relaciones degradadas puede constituirse en tragicomedia o esperpento, pero también –por obra y gracia del comentario épico– en expresión inmanentemente crítica (el comentario, trascendente, revelaría esta crítica inmanente), o –por la presentación de esa degradación como *dolorosa* enajenación– en tragedia compleja no explicitada: continuable, cuando el telón ha caído, en la conciencia del espectador atento.

Aquí, creo que cabe hablar tanto de expresión inmanentemente crítica como de dolorosa enajenación. El diálogo entre Tell y su hijo

citado antes constituye una clara crítica inmanente que hasta podríamos calificar de trascendente, ya que el uso de un lenguaje metateatral y atemporal (acrónico) lo acerca a un comentario. Además, sus palabras reflejan la degradación de las relaciones entre ellos y su pueblo, y la enajenación que los separa de él.

Es decir: no se trata de interrumpir la representación como en *El público*, sino de que el espectador salga de ella habiendo interiorizado la contradicción interior que sostenía la obra. En este caso, es el *personaje trágico complejo* Guillermo Tell el que hace de vaso comunicante a través del cual se notifica esa contradicción. Como explica Sastre (1995: 137), Tell nos transmite su propio dilema y su propia dualidad a través del mecanismo siguiente:

> La «complejidad» de lo catastrófico-irrisorio, conduce como en un «boomerang» nuestra atención desde el personaje extraño, heroico-irrisorio [...] a nuestro propio corazón, cuya miseria actual y potencial grandeza, degradación e inocencia, fealdad y belleza, son revelados en la contemplación (*extrañada-y-reconociente, distanciada e identificante)* del *personaje trágico complejo*.

Es decir que sentimos el dilema de Guillermo Tell como si estuviéramos en su pellejo. Nos identificamos con él, pero la estructura metateatral de la escena nos obliga al mismo tiempo a una toma de conciencia de nuestra mera posición de espectador-observador con respecto al drama. Aunque participamos en él, no somos parte de él. No impedimos que Tell mate a su hijo, ni tomamos parte en la revolución del pueblo después de la muerte del dictador, porque nuestro *papel* como espectadores no nos lo permite, ya que en el contexto de la representación nuestro ámbito de acción no debe extenderse a lo dramático, sino restringirse a lo teatral (solo nos toca aplaudir o silbar; recuérdese la única flecha que parte del público escénico virtual en el esquema de García Barrientos reproducido en nuestra introducción teórica).

Hemos vivido la escena, pero a la vez no hemos desempeñado papel alguno en ella. En otros términos, una parte de nosotros, los afectos y sentimientos, nos ha llevado a identificarnos con la acción y su(s) protagonista(s), mientras que otra parte, la conciencia de la convención teatral, impide que esa identificación sea totalmente ena-

jenadora y acabe en una revolución como en *El público*. Así, hemos ido conociendo al «otro» desde dentro de nuestro propio cuerpo, a la vez que hemos tomado conciencia más aguda de nuestra propia existencia, porque el mecanismo descrito a continuación por el mismo Sastre (1995: 136) nos ha permitido trascenderla:

> En la tragedia compleja, reaparecen, modificados, los afectos «clásicos» de la tragedia, trascendidos en una catarsis-que-es-ya-toma-de-conciencia; operación en la cual se produce articuladamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciación (intencional = toma de conciencia) – reconocimiento (identificación = momento catártico).

Añadiría que en el instante en que Tell mata a su hijo, la distanciación y la identificación se han producido simultáneamente (como en la escena a oscuras de la barraca en *El concierto* o como podría ocurrir en toda la duración de una representación de *El público*; pero eso solo si el público que asiste a ella entra en el juego y acepta la identificación). Lo que pasa es que solamente después, cuando ya se ha cometido lo irreversible, nos damos cuenta de que nosotros también hemos participado como público en lo horroroso desempeñando nuestro papel que consiste en no actuar. De ahí que el uso del metateatro potencie aquí la toma de conciencia catártica: nos obliga a reconocernos como los destinatarios de la escena representada, lo que es imprescindible para que la tragedia siga teniendo lugar en nuestra conciencia después de caer el telón, como lo desea el autor.

De hecho, podríamos decir que, en el último cuadro, el lugar del drama es la conciencia del espectador. El proceso de la acción ha acabado y ahora empieza otro proceso que la conciencia –a través de las palabras de Tell que citamos a continuación– se hace a sí misma:

> *Tell.*– ¿Dónde estaban?
> *Stauffacher.*– ¿Quién?
> *Tell.*– *(Mueve la cabeza.)* Cuando yo estaba solo con Walty, nadie apareció.
> *Melchtal.*– Tell, tú sabes el miedo que tenía todo el mundo.
> *Tell.*– Yo también tenía miedo.
> *Melchtal.*– Tú no, Tell. Lo dices porque eres un hombre humilde y no te gusta que te admiren. Pero tú no tenías miedo.

Tell.– (*Trémulo.*) Tenía tanto miedo que me parecía que estaba en otro mundo. Me temblaban las piernas y sentía una espantosa opresión en el vientre... Mis dientes chocaban, y sentía, de arriba abajo, un escalofrío. ¡Tenía un miedo horrible, que lo sepan todos! ¡Pero es que había que hacer algo por encima de todo el miedo!

Primer hombre de Uri.– Lo hiciste, Tell. Por eso te reclama el pueblo.

Tell.– Yo no sé dónde estaban.

Primer hombre de Uri.– ¿Aquella noche?

Tell.– Sí, aquella noche, cuando yo miré a mi alrededor y no había más que espectadores de una escena de teatro. [...] ¡No era preciso que mi hijo muriera! *(Los otros bajan la cabeza. No se atreven a decir nada.)* Walty y yo nos encontramos solos. ¿Dónde estaban esos que ahora quieren verme? ¿Qué hacían? ¿Dormían en sus habitaciones? (83-84)

Son preguntas claramente dirigidas al público en un tono más directo y acusador que las de Valentín Haüy en *El concierto*. Con ellas, el espectador se hace su propio proceso desde el punto de vista del escenario. A través del otro proceso, que es el desarrollo de la obra, ha llegado a esa toma de conciencia, definida como *la contemplación de su propia acción (o no acción) desde el punto de vista del «otro»* (en este caso: Tell), cuya acción acaba de contemplar. Se trata, pues, de una doble contemporaneidad: acción-contemplación por parte de Tell y contemplación-(no-)acción por parte del espectador. Cuando ocurre esto, es que estamos viviendo en el presente dramático. Entonces, el tiempo nos aparece como relativo porque percibimos la contradicción originaria y subyacente detrás de todas las apariencias. Esta contradicción, lógicamente, se expresa en preguntas y no en afirmaciones, y estas preguntas cobran un valor atemporal. Entonces es cuando se establece un vínculo significativo, simbolizado por la música, entre Haüy y un público que pertenece a otro siglo. Entonces es cuando Guillermo Tell puede hablar un lenguaje lleno de anacronismos:

Tell.– Estoy pensando... Hubiera sido bonito... otra cosa... Yo ahora me reiría con ustedes. Brindaríamos con unos vasos de cerveza. Mañana me hubiera puesto mi traje nuevo... Los fogonazos... El flash de los fotógrafos... Yo sonreiría como he visto en los noticiarios...

> como he visto que hacen los hombres importantes. *(Ensaya sonrisas.)* Sí, hubiera sido otra historia. (86)

Casi no extrañan esos anacronismos porque aparecen en un momento de la estructura de la pieza en el que –a través del lenguaje metateatral y de las preguntas dirigidas al público– se ha derrumbado la barrera entre sala y escenario, público y espectáculo. Ha ocurrido el hecho dramático por antonomasia: la muerte. A partir de este acontecimiento estructurador de la realidad ficticia de la que participamos, se reflexiona sobre lo sucedido. Y reflexionar sobre ello es también reflexionar sobre lo que podría haber ocurrido, sobre la «otra historia»:

> *Tell.–* ¡Si yo hubiera acertado! ¿Se dan cuenta? ¡Si yo hubiera acertado!
> *Melchtal.–* Ahora serías un hombre cuyo pulso no tiembla, un campeón de tiro, otra cosa. No esto terrible y maravilloso que eres, Tell.
> *Tell.– (Soñador.)* Me gusta imaginarme... Atravieso la manzana limpiamente... Walty la coge, la muestra al público, saluda, dice «hop» como en el circo y hace una reverencia. Un bonito número digno de un gran circo ambulante. Pero al Gobernador no le divierte. Él espera la sangre. «¿Y qué hubieras hecho si matas a tu hijo?», me pregunta. «Matarle a usted», le digo. Se enfada. Me cogen preso. ¿Me dejan que me lo imagine? Es la historia que me hubiera gustado vivir. Lo que a mí me hubiera gustado que fuera la historia de Guillermo Tell. *(Con la mirada un poco extraviada. Perdida lejos.)* Me llevan a un barco. Van a trasladarme al castillo de Kussnach, la antigua prisión. Vamos a cruzar el lago de los Cuatro Cantones. Tempestad. El barco peligra. Dicen que sólo yo podría salvarlo. Sé de barcos, sé de tempestades. Voy encadenado. «¡Que lo suelten!». Me sueltan. Me hago con el barco. Lo llevo a la orilla. ¡Y de allí, de pronto, salto a tierra! ¡«El salto de Tell»!. Quedará para siempre. Empujo el barco con el pie, lo despido de la orilla. Son acciones de héroe, de hombre fuerte y sin nervios. Me escapo. ¿Qué será del Gobernador? Puede que el barco se hunda. Pero no. El Gobernador se salva. Lo espero en un paraje. Salgo a su encuentro y lo mato. El pueblo, cuando lo ve muerto, se rebela. Se hace la revolución. Vuelvo a casa. Soy un héroe y estoy con mi hijo. *(Un silencio.)* Así hubiera podido ser. ¿Por qué no ha sido así? (86-87)

Tell lamenta el hecho que, como se lo recuerda Melchtal quien asume de este modo una función de corifeo, lo convierte en mito, es decir, algo «terrible y maravilloso» a la vez para Ortega y Gasset (1958: 82): «La manía báquica, el frenesí orgiástico nos hace *ver* otro mundo –un mundo en que todo es positivo, sabroso, sonriente y, a la vez, terrible. La visión de la realidad *otra* [...] es lo mitológico».

Las dos últimas citas demuestran que, después de la catástrofe, la lógica temporal ha sido rota. El tiempo dramático se ha acelerado hasta alcanzar la velocidad máxima, la de la luz. Los tiempos diegéticos y escénicos se han ido atrayendo cada vez con más fuerza, a la manera de dos imanes de carga opuesta que se acercan, y ahora, en el *presente,* que comparten tanto los personajes-actores como los espectadores, han fusionado. Ahora que el drama nos ha situado en la crisis, hemos entrado en la modalidad cuántica o vertical del tiempo, es decir en un espacio de posibilidades. Ahora es cuando tiene sentido que Tell cuente lo que «podría haber ocurrido»; ahora solamente la narración en *presente* de lo que en otro momento hubiera sido un condicional fuera de contexto (como ocurre en *El público,* que desde el principio trata de situarnos en el espacio de posibilidades que es el lenguaje, sin que haya ocurrido algún acontecimiento fatal) satisface los criterios aristotélicos de verosimilitud y necesidad. Porque el acontecimiento fatal, según Baudrillard (2002: 71),

> no es el que cabe explicar mediante unas causas, sino aquel que, en un momento determinado, contradice todas las causalidades, llega de otra parte pero poseía ese destino secreto. Cabe encontrar, por tanto unas causas a la muerte de Diana [en este caso: Walty] e intentar reducir el acontecimiento a esas causas. Pero reclamar unas causas para justificar unos efectos siempre será una coartada: de ese modo no se agota el sentido o el sinsentido de un acontecimiento.

De ahí, también, las preguntas de Valentín Haüy acerca de la muerte de David («¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?»), destinadas a resonar en la conciencia del espectador mucho tiempo después de que haya caído el telón.

Los personajes dramático-históricos que son Guillermo Tell y Valentín Haüy son materializaciones de esa «nueva visión» que significa el final del drama y de su proyección fractal como microcosmos

hacia el macrocosmos que es la vida. Cuando la energía dionisíaca, perpetuamente propensa a derramarse, entra en el marco de la imagen apolínea se produce la catarsis. Como nos lo describe Nietzsche (1995: 89), «la alegría genuinamente helénica por esta desatadura dialéctica es tan grande, que sobre la obra entera se extiende, por este motivo, un soplo de jovialidad superior que quita por todas partes sus púas a los horrendos presupuestos de aquel proceso». Es decir: la resolución no es un fenómeno local; la catarsis no es solamente el resultado de un proceso, sino la combinación del proceso y su resultado. Al producirse la catarsis, se revela una «verdad» que vale para todo lo anterior y lo posterior, algo que siempre había estado allí, pero que no lo percibíamos. Se produce un salto cuántico a la conciencia. Y una vez que se ha producido ya no tienen sentido las nociones de pasado y futuro pues solamente queda la contradicción del presente. Tanto el último cuadro de *Guillermo Tell* como la última intervención de Valentín en *El concierto,* sirven para mostrar que, en (la) *realidad*, todo ha ocurrido en el presente del espectador como *dramaturgo*.[90] Los personajes corales Guillermo Tell y Valentín Haüy son interfaces entre el pasado y el presente: son intermediarios en el proceso desde la emoción a la conciencia. Su función es servir de trasvase para que la historia que comentan tenga una referencia metafórica y se transforme en mito en el espectador.

Vamos a analizar una obra que explicita la función de personaje coral o personaje-interfaz desarrollándola de una manera original y muy próxima a la ciencia-ficción.

EL TRAGALUZ (1967): UN EXPERIMENTO ENTRE CIENCIA Y MITO, METATEATRO Y TRAGEDIA, HISTORIA Y PRESENTE

Según Torrente Ballester (1962: 13-14), «la significación es el principio subordinante de todos los elementos del teatro de Buero Vallejo». Si es así, y así lo creemos, el principio de significación debe

[90] Es decir, «el doble teórico o el reflejo especular que resulta de la transposición hipotética del público, único sujeto de la visión, desde su posición de "tú" al lugar, en realidad vacío, de un "yo" dramático global» (García Barrientos 2003: 34).

alcanzar también al espectador. A través del estudio de la obra más compleja de Buero desde el punto de vista del dispositivo enunciativo, nos vamos a centrar, pues, en cómo el teatro, y en particular el de Buero Vallejo, significa al espectador.

La escena del tragaluz, la que da su nombre a la obra y en la que los hermanos Mario y Vicente observan y comentan lo que ven a través del mismo tragaluz dirigiendo su mirada hacia el público, se presenta como un fragmento coral y sociológico, y es expresión y comunicación de una visión ficticia que se superpone espacial y semánticamente a la del público real. En esta escena, se trata de significar metonímicamente al público real. La significación metonímica del público real solo es una etapa hacia su significación metafórica que se produce a través de la comunicación de la esperanza potenciada por la catarsis. En su edición crítica de la obra, García Barrientos (1986: 30) relaciona esperanza y catarsis para comprender el sentido y la finalidad de la obra:

> El resultado de la experiencia trágica es positivo en cuanto el hombre, purificado por la *catarsis*, es capaz de encarnar la esperanza en su propia capacidad de rectificación. El destinatario de esta invitación a la esperanza activa es el espectador. Solo en él encuentra la tragedia su último sentido: acabar, en la vida, mediante el ejercicio de la reflexión y la libertad, con el hado fatídico que, en el universo dramático, ha conseguido destruir al personaje. He aquí el sentido de los «finales abiertos» a que aludíamos antes. No se ofrecen respuestas concretas ni en el mundo de la ficción ni en el terreno ideológico; únicamente interrogantes que debe resolver el espectador, una esperanza que él debe convertir en realidad.
>
> El último sentido, esperanzador, de la tragedia se produce en la relación obra-espectador.

El espectador aparece como uno de los términos de una metáfora, cuyo referente, la esperanza, se transporta y trasvasa desde el drama hacia la sociedad. El papel de los investigadores consiste en explicar el hecho –que es verdad para todas las representaciones de obras de teatro, aunque aquí se explicita– de que todo lo que es el mundo de la ficción ocurre en otro lugar y en otro tiempo, en otra mente que es el cuerpo-conciencia del espectador contemporáneo.

El que el teatro de Buero sea un teatro de la significación se traduce por el hecho de que la estructura significante del teatro encuentra en él una plasmación metafórica en el plano del significado. Así, la oposición activo-contemplativo que caracteriza los protagonistas de las obras buerianas (en este caso, los hermanos Mario y Vicente) constituye un traslado al argumento de la oposición enunciativa convencional y comunicativa actor-espectador. La convención no se intenta quebrantar o desestabilizar, sino que se plasma en otro nivel: de este modo, la creación de sentido se basa implícitamente en un efecto metateatral, sin que ello suponga una ruptura entre el significante y el significado. El objetivo no es la deconstrucción sino la construcción del sentido como un presente tendido hacia un futuro, lo cual supone la posibilidad de la esperanza. Porque el sentido siempre se da después: lo que caracteriza el presente son las preguntas. En *El concierto*, la tragedia cobra sentido gracias a las acciones posteriores de Haüy, cuya apariencia al final de la obra sirve para formular las preguntas que forman el presente hipotético que comparte con el público en ese momento. Haüy aparece como la conciencia –no solo metateatral sino también moral, dimensión que Buero recoge de Unamuno– del drama.

El anhelo de creación de sentido se hace explícito en *El tragaluz*, a través de su elaborada estructura enunciativa con la presencia, como conciencia del drama, de los investigadores y el complejo entramado temporal que conlleva la realización del «experimento»:

«1967»

Pasado		*presente*		*futuro*	
	Tragedia		**Metateatro**		
MITO	→	**HISTORIA**	→	**CIENCIA**	→ **VIDA**
« trasfondo mítico »		**« anécdota »**		**« experimento »**	
		pasado		*presente*	*futuro*
				«siglo XXV»	

Buero construye una anécdota histórica a partir de un trasfondo mítico del que se pueden extraer más nítidamente los mitos de Edipo, Don Quijote y el relato bíblico de Abel y Caín. Sitúa dicha anécdota en la historia española reciente, de modo que los espectadores se

sientan identificados con los hechos y el tiempo en el que tienen lugar. Sin embargo, contrapone a la identificación el distanciamiento ficticio inducido por la perspectiva futura sobre los acontecimientos que la obra, a través de los investigadores, impone al espectador. De este modo se construye una flecha del tiempo, dinámica que no instala nunca al espectador en una dimensión unitemporal, sino que lo proyecta siempre hacia el futuro.

EL CINE FINGIDO COMO DRAMATURGIA ESPECTRAL

El recurso a los investigadores como instancia mediadora entre el público y la anécdota, aproxima la estructura de la obra a la de un cine fingido desde el escenario. Dentro de la ficción se produce un juego con los modos de imitación aristotélicos, ya que los investigadores nos invitan a considerar lo presenciado como una reconstitución de acontecimientos pasados. Se introduce ficticiamente el modo narrativo mediante el medio cinematográfico dentro del modo dramático, porque los investigadores nos obligan a hacer como si los cuerpos de los personajes no estuvieran realmente, físicamente ahí. En cambio, el sistema sí permite captar los contenidos de la conciencia y darles cuerpo: de este modo, sueños, obsesiones y alucinaciones (tanto visuales como auditivas, véase el ruido del tren durante el clímax trágico) pueden representarse en el escenario dando lugar a momentos de «metaficción» (Rivera-Rodas) caracterizados por la «perspectiva interna explícita» (la que, según García Barrientos, supone que el espectador comparta la visión con un personaje).

Con esta obra, Buero Vallejo intenta justificar sintáctica, temporal y pragmáticamente lo que hemos calificado de dramaturgia espectral a propósito de *Luces de bohemia* o de *El público*. Buero integra la propuesta espectral dentro de un dispositivo que le da sentido; es más, procede también a una puesta en abismo del modo en que las sombras o espectros que el espectador ve, es decir, observa y crea al mismo tiempo, se incorporan a él. La obra metaforiza pues el proceso de incorporación de las imágenes, «sombras» o «espectros», que pasan del relato no-verbal al relato verbal de la conciencia.

La escena del cine-tragaluz (los dos hermanos se sientan: «¡Como en el cine!», exclama Vicente, y forman así, junto a su padre, un

público dramático virtual) muestra cómo la visión puede convertirse en revelación, ya que la pregunta ¿quién es ese? conduce inevitablemente a la pregunta ¿quién soy yo? Y la conciencia del yo emerge como consecuencia del descubrimiento de la identidad del otro:

> EL PADRE. *(Interrumpe su recortar y señala a una postal.)* ¿Quién es éste, señorito? ¿A que no lo sabes?
> MARIO. La pregunta tremenda.
> VICENTE. ¿Tremenda?
> MARIO. Naturalmente. Porque no basta con responder «Fulano de Tal», ni con averiguar lo que hizo y lo que pasó. Cuando supieras todo eso, tendrías que seguir preguntando... Es una pregunta insondable.[91]

Con estas palabras, Mario alude a los límites de un conocimiento empírico-científico frente a los enigmas insondables de la existencia. Deconstruye asimismo la posibilidad de que la obra funcione como mero «experimento», como ciencia: detrás de sus palabras, hay una ambición mucho mayor que es la de que la obra se haga mito, «palabra inteligible» para el espectador, aunque sea bajo la forma de una pregunta, porque la pregunta sin respuesta definitiva sigue haciendo que el espectador mantenga actualizado el proceso de su conciencia.

Las palabras de Mario están dirigidas tanto a Vicente como al público. Se trata de instrucciones metateatrales para la recepción del espectáculo como comunicación de una pregunta insondable y tremenda: la de la identidad. Pregunta que no admite respuesta definitiva mientras se viva y que el espectador se tiene que hacer a partir de lo que presencia: preguntarse quiénes son Mario y Vicente *para* él, qué finalidad tienen para su conciencia, y, por lo tanto, acabar haciéndose la pregunta: ¿quién soy yo?

> MARIO. ¿Nunca te lo has preguntado tú, ante una postal vieja? ¿Quién fue éste? Pasó en aquel momento por allí... ¿Quién era? [...] Pienso si no fue retratado para que yo, muchos años después, me preguntase quién era. *(Vicente lo mira con asombro.)* Sí, sí; y también pienso a veces si se podría...
> VICENTE. ¿El qué?
> MARIO. Emprender la investigación.

---

[91] Buero Vallejo (1986: 115).

VICENTE. No entiendo.
MARIO. Averiguar quién fue esa sombra, [por ejemplo.] Ir a París, publicar anuncios, seguir el hilo... ¿Encontraríamos su recuerdo? ¿O acaso a él mismo, ya anciano, al final del hilo? Y así, con todos.
VICENTE. *(Estupefacto.)* ¿Con todos?
MARIO. Tonterías. Figúrate. Es como querer saber el comportamiento de un electrón en una galaxia lejanísima.
VICENTE. *(Riendo.)* ¡El punto de vista de Dios!
MARIO. Que nunca tendremos, pero que anhelamos.
VICENTE. *(Se sienta, aburrido.)* Estás loco.
MARIO. Sé que es un punto de vista inalcanzable. Me conformo por eso con observar las cosas, *(Lo mira)* y a las personas, desde ángulos inesperados...
VICENTE. *(Despectivo, irritado.)* Y te las inventas, como hacíamos ante el tragaluz cuando éramos muchachos.
MARIO. ¿No nos darán esas invenciones algo muy verdadero que las mismas personas observadas ignoran? [...] Un ademán, una palabra perdida... No sé. Y, muy de tarde en tarde, alguna verdadera revelación. (116)

La reflexión sobre la pregunta que pronuncia Mario deja entrever la complejidad de la cuestión de la identidad que como un verbo se declina en varios tiempos y personas que participan en su construcción. El pasado de otra persona, inmortalizado, alimenta la pregunta presente de otra persona y le empuja a emprender una investigación que, en este caso, es la plasmación en sinécdoque de la investigación a la que nos invitan los investigadores. Paulatinamente nos damos cuenta de que la puesta en abismo funciona de manera pluridimensional y afecta a los cuatro elementos dramatológicos fundamentales: el tiempo, el espacio, el personaje y la visión.

EL EXPERIMENTO: ¿CIENCIA O DESENMASCARAMIENTO DEL *YO*?

Mario prosigue con una analogía para describir en qué consiste la investigación y la presenta como una utopía científica. Recordemos que para la física cuántica, el hecho de querer averiguar la trayectoria de un electrón acaba deconstruyendo la trayectoria dando lugar a una multitud o campo de probabilidades. Por lo tanto, ni la totalidad de

posibilidades de trayectorias, ni la que se realizará efectivamente son perceptibles al ojo humano: solo se pueden captar desde el punto de vista de Dios, como lo revela el comentario sarcástico de Vicente. En este fragmento, podemos encontrar una definición (meta)dramatizada del punto de vista teatral a medio camino entre el que adopta el científico durante una investigación y la omnisciencia divina, bajo cuya mirada el teatro tuvo origen (la tragedia incluso se desarrollaba bajo la mirada de la estatua de Dionisio que como dios era tanto el principio como el fin de la representación). La contemplación tal como la define Mario es contemplación de encarnaciones, de seres, por lo que se diferencia de la observación científica de objetos. Es más, a través de la actividad contemplativa tal como la entiende él se produciría el desenmascaramiento tan anhelado por Lorca y Unamuno por ejemplo, ya que la percepción de algunos detalles que las personas observadas ignoran constituye una verdadera revelación de su identidad profunda: la contemplación activa de Mario transforma las personas en seres de carne y hueso y realiza por lo tanto la utopía anhelada por la vanguardia plasmándola en el argumento.

La escena permite establecer un vínculo semántico con la estructura englobante del experimento. Permite al espectador comparar su actividad con la de Mario y Vicente, lo cual lo lleva a diferenciarse de los intentos de recuperación del pasado intrahistórico de aquel y del escepticismo de este acerca de la posibilidad de que la contemplación pueda producir una verdadera revelación. Sin embargo, la sesión de cine les proporciona a ambos hermanos una revelación que los actualiza como público dramático dentro de la ficción. La de Mario tiene lugar cuando se enfrenta a una sombra ociosa que pasea y mira por el tragaluz:

MARIO. ¿Y éste? No tiene mucho que hacer. Pasea.

(De pronto, la sombra se agacha y mira por el tragaluz. Un momento de silencio.)

EL PADRE. ¿Quién es ése?

(La sombra se incorpora y desaparece.)

VICENTE. *(Incómodo.)* Un curioso…

MARIO. *(Domina con dificultad su emoción.)* Como nosotros. Pero ¿quién es? Él también se pregunta: ¿quiénes son ésos? Ésa sí era una mirada... sobrecogedora. Yo me siento... él... (120-121)

La acción, si la hay, es contemplación y emoción, encarnación de la contemplación. Vemos a Mario quien a su vez ve a alguien que lo está mirando. Debido a la disposición espacial deseada por el autor, la mirada de la sombra debería situarse en la prolongación de la del público.

La última intervención de Mario refleja el proceso de autoconocimiento desde la emoción a la conciencia como sentimiento de sí mismo. Al verse observado por una sombra, al enfrentarse a una mirada dirigida hacia él, identifica al otro como su yo. Toma conciencia de ser la sombra de una mirada o la mirada de una sombra; una conciencia sin cuerpo, es decir, sin individualidad, ya que o se identifica constantemente con los demás o se distancia de ellos. Mario es el propio intérprete de su visión y lo será también de la que Vicente no quiere interpretar como su propia revelación. Somete a su hermano a una especie de prueba o confesión, a fin de que el mismo Vicente no tenga más remedio que expresar los contenidos ocultos de su conciencia, sus remordimientos:

VICENTE. ¿Era éste el prodigio que esperabas?
MARIO. *(Lo considera con ojos enigmáticos.)* Para ti no es nada, ya lo veo. Habrá que probar por otro lado.
VICENTE. ¿Probar? [...]

(Aparece la sombra de unas piernas. [...] *Mario espía a su hermano.)* [...]

MARIO. ¿No te parece que es...? [...] Juraría que es él. ¿No crees? Fíjate bien. El pantalón oscuro, la chaqueta de mezclilla... Y esa manera de llevar las manos a la espalda... Y esa cachaza...
VICENTE. *(Muy asombrado.)* ¿Eugenio Beltrán? *(Se levanta y corre al tragaluz. La sombra desaparece. Mario no pierde de vista a su hermano. Vicente mira en vano desde un ángulo.)* No le he visto la cara. *(Se vuelve.)* ¡Qué tontería! *(Mario guarda silencio.)* ¡No era él, Mario! *(Mario no contesta.)* ¿O te referías a otra persona? *(Mario se levanta sin responder. La voz de Vicente se vuelve áspera.)* ¿Ves cómo son figuraciones, engaños? *(Mario va al tragaluz.)* ¡Si éstos son los prodigios que

> se ven desde aquí, me río de tus prodigios! ¡Si es ésta tu manera de conocer a la gente, estás aviado! *(Al tiempo que pasa otra sombra, Mario cierra el tragaluz y gira la invisible falleba. La enrejada mancha luminosa desaparece.)* ¿O vas a sostener que era él? ¡No lo era!
> MARIO. *(Se vuelve hacia su hermano.)* Puede que no fuera él. Y puede que en eso precisamente, esté el prodigio. (121-122)

En cambio, Vicente se distancia de lo que ve. Sin embargo, cae en la trampa que su hermano le había tendido. Asistimos a la transición entre semiótica (la descripción de los signos o sombras) y hermenéutica (la interpretación sobre el sentido y la referencia de dichos signos) a través de la semántica que, según Ricoeur, pone en relación «la constitución interna del sentido y el alcance trascendente de la referencia».[92] Mario pone a su hermano en una situación en la que reacciona emocionalmente a una visión que funciona como enunciación metafórica, ya que es y no es Beltrán, más bien es *como si* fuera, y esa sugerencia pone en juego el ser de Vicente. He aquí como Ricoeur (1975: 388) describe el mecanismo de la referencia metafórica:

> la tension caractéristique de l'énonciation métaphorique est portée à titre ultime par la copule *est*. Être-comme signifie être *et* ne pas être. [...] la visée sémantique de l'énonciation métaphorique est l'intersection, de la façon la plus décisive, avec celle du discours ontologique [...] au point où la référence de l'énonciation métaphorique met en jeu l'être comme acte et comme puissance.

En esta obra, los personajes se caracterizan más a través de sus visiones o de sus reacciones frente a ellas que a través de sus acciones. Aunque trata de negar lo que ha visto o lo que imagina haber visto, Vicente revela que la figura de Beltrán vive en su conciencia y que, por lo tanto, forma parte potencialmente («en puissance») de su ser.

---

[92] Ricoeur (1975: 274): «La sémiotique, en tant qu'elle se tient dans la clôture du monde des signes, est une abstraction sur la *sémantique*, qui met en rapport la constitution interne du sens avec la visée transcendante de la référence».

LOCURA Y CONCIENCIA DE SÍ MISMO EN *EL TRAGALUZ*

A través del tragaluz se representan los contenidos de la conciencia de los personajes, operación a la que a su vez se superpone el proceso por el cual el espectador se enfrenta con los contenidos de su propia conciencia cuando contempla la obra *El tragaluz*. La obra, mediante su complejo dispositivo, racionaliza una locura: la de ver a los otros como encarnaciones, materializaciones de los contenidos de nuestra propia conciencia. En este sentido, nuestra visión como espectadores no difiere tanto de la del Padre: la suya puede ser calificada de locura porque en su conciencia se produce directamente el choque metafórico, la *irrealidad*, mientras que a nosotros la convención teatral y los filtros metateatrales nos lo impiden. De ahí que él asocie una voz de niña con la niña que lleva en la mente, es decir, Elvira:

> *(El padre [...] se levanta; mira hacia el fondo para cerciorarse de que nadie lo ve y corre a abrir el tragaluz. [...] Agachados para mirar, se dibujan las sombras de dos niños y una niña.)*
>
> VOZ DE NIÑO. *(Entre las risas de los otros dos.)* ¿Cómo le va, abuelo?
> EL PADRE. *(Ríe con ellos.)* ¡Hola!
> VOZ DE NIÑO. Mejor un pitillo.
> EL PADRE. *(Feliz.)* ¡No se fuma, granujas!
> VOZ DE NIÑA. ¿Se viene a la glorieta, abuelo?
> EL PADRE. ¡Ten tú cuidado en la glorieta, Elvirita! ¡Eres tan pequeña! *(Risas de los niños.)* ¡Mario! ¡Vicente! ¡Cuidad de Elvirita! (125)

La contemplación como actividad puede tener como consecuencia la construcción quijotesca de metáforas. Vicente tacha a Mario y a su padre de «ilusos que miran por los tragaluces y ven gigantes donde deberían ver molinos» (141). Sin embargo, tanto la locura como la metáfora apuntan en definitiva a una verdad que Vicente no puede aceptar. La locura del Padre lo lleva a metaforizar el tragaluz como un tren, lo cual, aunque no es real, acaba resultando verdadero en el clímax trágico de la obra, en el que la metáfora del tren supone un viaje o «transporte» en el tiempo, que es análogo al viaje que la obra nos invita a hacer.

Según Enaudeau (1998: 46), la representación tiene un origen mítico delante de una conciencia total: el ojo de Dios inaugura la representación. Ese punto de vista es el que Mario dice anhelar y del que tanto los investigadores como el público podemos disfrutar: es el del futuro. El teatro apunta a la locura como conciencia total, no ya limitada a lo racional, sino como conocimiento del propio yo en relación con los demás, a través de una operación de síntesis metafórica y compasión infinita:

> ÉL. Compadecer, uno por uno, a cuantos vivieron, es una tarea imposible, loca. Pero esa locura es nuestro orgullo.
> ELLA. Condenados a seleccionar, nunca recuperaremos la totalidad de los tiempos y las vidas. Pero en esa tarea se esconde la respuesta a la gran pregunta, si es que la tiene.
> ÉL. [...] ¿Quién es ése?
> ELLA. Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas. (147)

La compasión, ingrediente fundamental de la catarsis, es el camino hacia el punto de vista de Dios que no solo es un punto de vista omnisciente sino también omni-compasivo; es también el método a través del cual se produce la operación metafórica de trasferencia identitaria expresada aquí mediante la paradoja de la cópula *ser*. El teatro como metáfora visible y viva termina siendo una metáfora vivida. A través del teatro –metaforizado por el dispositivo experimental de los investigadores– podemos vivir la vida del otro. Las personas verbales se intercambian y se sustituyen alrededor del verbo ser que significa verbalmente el proceso paradójico y dinámico de encarnación al que nos invitan los investigadores que de este modo explicitan una utopía que vale para cualquier obra de teatro. Otra cosa es que este fenómeno realmente ocurra, lo cual constituye un acontecimiento excepcional y raro, fruto de representaciones extraordinarias de obras que no lo son menos.

PRESENTE Y FUTURO: CATARSIS Y ESPERANZA

Los investigadores y, a través de ellos, Buero Vallejo, nos invitan a que tengamos una comprensión más global de la que nuestra limitada existencia temporal nos permite tener:

> Con eso se intenta asimismo dar al espectador de nuestro tiempo una especie de pálpito histórico, de proyección hacia el futuro, con objeto de que comprenda que, si no él, por lo menos sus descendientes van a ser efectivamente capaces de comprender lo que hoy se comprende mal. Esta invitación a comprender es también, por ello, una invitación del presente y para el presente.[93]

Sin embargo, el presente de la obra no es el presente estático de las obras de Lorca y Valle, sino un presente lleno de presencias, cargado de pasado y de futuro. El espectador presencia hechos supuestamente contemporáneos (era el caso para un espectador de 1967), pero como público dramático actualizado por los investigadores asume una perspectiva futura de modo que dichos hechos pertenezcan a un pasado. La perspectiva del futuro es la del conocimiento, de la ciencia clásica, de ahí que este drama pueda calificarse de ciencia-ficción. Sin embargo, dicha mirada no acaba con el misterio ni con el tiempo que es siempre presente y nos sigue interrogando a través de la pregunta. El futuro sirve pues para conocer el presente, es metafóricamente la conciencia del presente:

> ÉL. Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron. [...]
> ELLA. El tiempo... la pregunta...
> ÉL. Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado. (164)

---

[93] En «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», *Primer Acto*, n° 90, 1967, pp. 7-15. Cito por Buero Vallejo (1986: 182).

El investigador afirma una verdad que ya había expresado Mario al enfrentarse con la mirada sobrecogedora de una sombra que se agachaba para mirarle a través del tragaluz. De hecho, *sobrecogimiento* es la palabra que usa Buero (1986: 182) para justificar el papel emotivo que desempeñan los investigadores junto a la más evidente función distanciadora que cumplen:

> La función de sobrecogimiento emotivo es, para mí, fundamental en estos personajes. Tal función nos viene a consecuencia de lo que dicen, pero lo que dicen no es algo que se traduce simplemente en una reflexión, sino también en un «temor». Esta combinación de reflexión y temor es la esencia de la función de esta pareja de personajes.

Por el hecho de que practican la compasión, ejercen temor e invitan a la reflexión, los investigadores constituyen un intento de encarnación plástica de la dicotomía tragedia-metateatro. Parecen guiar la recepción tanto hacia la catarsis como hacia la reflexión hermenéutica.

Los investigadores son la conciencia de la representación. No se pueden considerar como público dramático, ya que los hechos que recrean no son contemporáneos. Sus cuerpos no intervienen en la acción; sin embargo, dentro de la ficción, son los únicos cuerpos no recreados y, sobre todo, son ellos quienes justifican la existencia del drama en cuanto tal, según Buero (1986: 181):

> No siendo los investigadores personajes propiamente dramáticos, en el sentido de participantes de la acción que vemos desarrollarse, sin embargo, en el más hondo sentido de la palabra «drama», son precisamente los investigadores quienes justifican la existencia del «drama» en cuanto tal, en cuanto obra de teatro.

A pesar de la estructura metateatral explícita y de la perspectiva científica ficticia, lo que el drama representa es la búsqueda de la catarsis a través de la anagnórisis. El proceso es particularmente palpable en la relación entre Mario y Encarna:

> ENCARNA. Mario... *(Él no responde. Ella se acerca unos pasos.)* Él quería que me callara y yo lo he dicho... *(Un silencio.)* Al principio creí que le quería... Y, sobre todo, tenía miedo, Mario. *(Baja la voz.)* También ahora lo tengo. *(Largo silencio.)* Ten piedad de mi miedo, Mario.

MARIO. *(Con la voz húmeda.)* ¡Pero tú ya no eres Encarna!... (145)

La disyunción de las emociones catárticas impide el reconocimiento. Encarna ya no encarna lo que Mario se había imaginado de ella y la desilusión le impide sentir piedad por ella. Sin embargo, más tarde la reconocerá a través del hijo que ella lleva y que él acepta como suyo. Además, le pide que se apiade de él por lo que asistimos a una escena en la que la catarsis parece realizarse en el escenario:

ENCARNA. *(Se aparta unos pasos, trémula.)* Voy a tener un hijo.
MARIO. Será nuestro hijo. *(Ella tiembla sin atreverse a mirarlo. Él deniega tristemente, mientras se acerca.)* No lo hago por piedad. Eres tú quien debe apiadarse de mí.
ENCARNA. *(Se vuelve y lo mira.)* ¿Yo, de ti?
MARIO. Tú de mí, sí. Toda la vida.
ENCARNA. *(Vacila y, al fin, dice sordamente, con dulzura.)* ¡Toda la vida!

(La madre se fue acercando al invisible tragaluz. Con los ojos llenos de recuerdos, lo abre y se queda mirando a la gente que cruza. [...] La mano de Encarna busca, tímida, la de Mario. Ambos miran al frente.)

MARIO. Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...(166-167)

Finalmente, un hijo nace y sobrevive. No fue el caso ni en Unamuno, ni en *Luces*; en *El público*, el pez luna (Gonzalo transformado) muere y Walty también fallece a manos de su padre en *Guillermo Tell*; en *El concierto*, Ariana no se lo quiere dar a Valindi simultáneamente. En cambio, *El tragaluz* acaba con la posibilidad materializada y encarnada de un futuro.

La catarsis de los personajes, simbolizada por el hijo, se comunica al espectador como esperanza. El espectador encarna la esperanza de los personajes, es el futuro sintáctico y pragmático de la obra, la vida de la obra en la realidad. Y a través del hijo, Buero nos da una imagen concreta de su poética de la tragedia de la esperanza.

BALANCE

Se desprende de los escritos teóricos de Buero Vallejo y Sastre que ambos dramaturgos anhelan una refundación de la tragedia. Se proponen escribir una forma de tragedia adaptada a su tiempo, en la que el mito se convierta en historia (y la historia representada en *mito* como 'ficción que se realiza' a través del espectador también) y en la que puedan caber y convivir elementos esperpénticos, estrategias metateatrales y efectos distanciadores. Según hemos comprobado, cuanto más sofisticada resulta dicha coexistencia, más problemática se vuelve la recepción de la obra en cuanto tragedia: en *La sangre y la ceniza*, frente a la historia de Miguel Servet predomina el distanciamiento inducido por múltiples efectos brechtianos y metateatrales; y en *El tragaluz* también la reconstitución histórica a la que asistimos está comentada por los Investigadores, aunque en este caso las instrucciones para la recepción que estos comunican al espectador promulgan una identificación y una recepción metafórica («Tú eres yo»). Las cuatro obras que hemos analizado anhelan el trasvase de la ficción a la realidad y, para ello, utilizan un recurso común: el personaje-interfaz. Se trata de un personaje que toma parte en los acontecimientos y que, una vez consumados los hechos y la tragedia, reflexiona sobre lo que ha pasado y puede incluso actuar a raíz de su reacción frente a los hechos (es el caso de Haüy en *El concierto*). El personaje-interfaz comunica su reflexión al público con el que supuestamente comparte un momento del tiempo presente (así se comprende la función de los anacronismos en *Guillermo Tell* y la finalidad del experimento en *El tragaluz*). A través del personaje-interfaz la ficción no interrumpe el proceso de la conciencia encarnada congelando las emociones (como ocurre en el esperpento, por ejemplo), sino que las interpreta e intenta involucrar al espectador compartiendo con él un proceso de conciencia personal y moral. El personaje-interfaz es un nexo entre emoción, sentimiento y conciencia y una figura de la memoria de la obra. Cuando aparece al final de la obra, parece contener toda la obra en sí. Es una encarnación del conjunto de la obra y, sobre todo, el medio a través del cual las obras de Sastre y Buero Vallejo quieren alcanzar su objetivo: la catarsis entendida como prolongación de la esperanza.

Curiosamente, como veremos, el florecimiento de la tragedia de la esperanza se interrumpe. La superación del esperpento y la integración del metateatro en una poética del significado que algunas obras de Buero Vallejo, en particular, y de Sastre, en menor medida, concilian, no perdura en las obras de las generaciones siguientes. En cambio, observaremos cómo las visiones esperpéntica y metateatral vuelven con mayor insistencia e intensidad y corroen los fundamentos de la experiencia de la esperanza: el tiempo y el sentido.

Ni Buero ni Sastre renuncian a la vanguardia, sino que la integran en su poética de una tragedia de la esperanza. Edifican así un teatro de la conciencia encarnada, ya que no solamente metateatral, crítica o científica, sino también moral. En sus obras, se advierte la intención de que la fábula se convierta en proceso dentro de la conciencia del espectador. Se trata, pues, de un teatro que, como las grandes tragedias, podemos adscribir al género judicial y constituye, sin duda, un teatro de síntesis que debe tener pocos equivalentes en el drama europeo del siglo XX.