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: Conclusión

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: 09.07.2025

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

IV

CONCLUSIÓN

MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO: PRESENCIA Y AUSENCIA

El mito, la tragedia y el metateatro configuran una secuencia histórica a través de la cual se puede observar la evolución del teatro occidental. Sin embargo, de los tres términos, dos se resisten a caber de lleno dentro de lo puramente teatral. Por ello me gustaría reformular el trinomio en *preteatro*, teatro y *posteatro*. De hecho, el *mito* en cuanto 'relato', por un lado, y, por otro, 'cualquier tipo de discurso que tiene un efecto sobre el público que lo presencia' (recuérdese la definición de *mythos* propuesta por Calame en oposición a *logos* 'raciocinio, discurso científico'), constituye una forma embrionaria de teatro que contiene potencialmente dos rasgos fundamentales del teatro: el trasfondo diegético y el impacto sobre el público. Al otro extremo, el *metateatro* se sitúa en la frontera entre *mythos* y *logos* al ser al mismo tiempo teatro ('visión') y visión del teatro: hecho e interpretación, acción y comentario coexisten en el *metateatro* y configuran una forma híbrida. Solamente la *tragedia* consigue una síntesis, dentro de un marco enunciativo propio, de los elementos mitológicos y de los que, solo siglos después, cuando aparecieron disociados e independientes de su significación dentro del ritual de las tragedias atenienses, se calificaron de *metateatrales*.

En la actualidad y dentro del contexto español, hemos comprobado que existe una corriente dramatúrgica que atraviesa todo el siglo XX y que, lejos de renunciar a lo que podrían considerarse géneros anticuados, basa su búsqueda de nuevas formas de hacer teatro en ellos. Ello confirma lo que anticipamos, es decir, que sobreviven en el teatro actual como procesos de significación, después de haber sido en alguna época la cristalización formal del espíritu de su tiem-

po. Sin embargo, el teatro del siglo XX recurre al mito y a lo trágico como conceptos antropológicos y filosóficos. Es decir, que los recoge en el estado en el que los ha transmitido una tradición no solo teatral o dramática –creativa, digamos–, sino también filosófica –reflexiva–: ahora bien, esta última se construye a partir de presupuestos racionales y lógicos que se oponen a los valores intrínsecos al mundo de la tragedia y del mito.

Mito

De ahí que el mito tradicional no exprese ya un gesto fundador, sino que sirva de escenario para expresar no el *mythos*, sino el *logos* de la desmitificación. En otras palabras, no se puede en absoluto hablar de ausencia del mito en el teatro español del siglo XX, pero sí hay que destacar el hecho de que casi siempre se representa como desmitificado. De ello se desprende que el teatro no representa el mito como un absoluto o como una cosa en sí, sino que pone en escena la visión del mito que tenemos hoy en día. No se trata de un teatro que, mediante la metáfora, espera crear una nueva visión, sino de la aplicación de una misma y predeterminada visión a distintos objetos. Así ocurre con la visión esperpéntica, con la visión «radiográfica» de las comedias irrepresentables lorquianas y con sus sucesivas transformaciones en las obras de Riaza, Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos y Rodrigo García. No es el caso, sin embargo, de la *Fedra* de Unamuno (en la que se realiza la utopía unamuniana de representar a personas que encarnan su destino), de las tragedias esperanzadoras de Buero Vallejo y Sastre, y del díptico *Los restos*, de Hernández Garrido. Las propuestas de esos autores coinciden en que no se limitan a presentar visiones del mito, sino que, creyendo en el poder del mito para incidir en la realidad y en su eficacia dramática, intentan reconstruirlo.

En cuanto a los mitos elegidos por los autores, y dejando de lado la cuestión de la significatividad del corpus, se observa que importa menos la procedencia del mito que el tratamiento (las estrategias semánticas y los efectos de género que configuran la visión a través de la cual la obra se presenta al espectador) que se le aplica: los mitos griegos sirven de base tanto a la desmitificación nihilista de Riaza como a la poética de refundación trágica de Hernández Garrido, para citar dos propuestas contrastantes. Los mitos modernos, en cambio,

constituyen el blanco de la visión esperpéntica y metateatralizante que o bien exacerba la reflexividad y la teatralidad que ya encierran –es el caso de *Don Juan*, cuya teatralidad sacan a relucir Unamuno y Alonso de Santos con finalidades distintas, y de la tragedia shakespeareana y calderoniana en los esperpentos de Valle–, o bien los presenta como irrepresentables porque la verdad que expresan es demasiado intensa tanto para los actores que la deberían encarnar como para los espectadores a quienes está destinada: así ocurre con el mito del amor hasta la muerte, es decir, con *Romeo y Julieta* en *El público* y (en menor medida) en *Los figurantes*.

Los trágicos de la posguerra Buero Vallejo y Sastre no suelen focalizarse sobre un único y determinado mito, salvo en el caso de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (cuya desviación del sentido original no ha de interpretarse como desmitificación, sino como remitificación humanizante), sino más bien sobre unas anécdotas relativas a períodos históricos, cuya pertinencia para el presente se empeñan en resaltar. Pretenden transformar la historia en mito (en el sentido de Barthes (1993: 694), como «palabra inteligible que interpela al espectador» a través del drama.

Mención aparte merece el caso del mito de Fedra que en ambas versiones estudiadas aquí, tanto en la de Unamuno como en la de Hernández Garrido, se revela el más puramente trágico, sin contaminaciones metateatrales. A modo de explicación, propongo dos hipótesis: la primera, que se trate de una mera coincidencia debida a la parcialidad arbitraria del corpus (puede que exista una *Fedra* muy metateatralizada en el teatro contemporáneo, pero no la conozco); la segunda, que *Fedra* sea un caso límite de tragedia, cuyo argumento denuncia la ilusión teatral y, al mismo tiempo, expresa una «conciencia aguda de los límites propios de la tragedia».[123] En otras palabras, se trata de un mito que brinda, gracias al argumento que lo constituye, las posibilidades de conceder sentido a cuestionamientos metateatrales con un significado trágico. Es, de todos modos, una

[123] Pot (1993: 159): «Mais alors que pour Marc Fumaroli, *Phèdre* met superbement en scène une dénonciation de la fascination théâtrale, nous demanderons pour notre part si elle ne figure pas aussi plus largement une conscience aiguë des limites propres à la tragédie. Le suicide de Phèdre constituerait alors l'acte de décès d'un genre [...]».

tragedia que ya tiene lugar dentro del espacio estrecho de una conciencia individual desgarrada. Probablemente sea esta la razón por la que dramaturgos como Unamuno y Hernández Garrido, cuya preocupación por el fenómeno de la conciencia es patente, consiguen crear tragedias sin metateatralidad explícita basándose en el mito de Fedra para volver a crearlo.

Tragedia

En cuanto a la tragedia, cabe subrayar su ausencia casi absoluta en cuanto tal, es decir, recordando nuestra definición, en cuanto, 'forma teatral relacionada semánticamente con el mito y forma dramática basada en la mímesis, cuya finalidad es la catarsis'. En cambio, está omnipresente el concepto de lo trágico como interpretación de la existencia. Desde el esperpento, se considera que la existencia misma es una tragedia sin grandeza y sin trascendencia, puesto que está exenta de sublimación estética. Se nombra explícita y metadramáticamente la tragedia en los diálogos, pero con una finalidad de denegación: «la tragedia nuestra no es tragedia». También, se juega con tragedias anteriores (en el caso de *Luces*: con *Edipo en Colona* y *Hamlet*) distorsionando o evocando la impertinencia de su contenido con respecto a la realidad cotidiana percibida como esperpéntica. En *El público* de Lorca, la tragedia aparece como una utopía que solo se podría realizar si los actores mueren realmente en el escenario, lo cual equivale a decir que como ficción no puede tener lugar, ya que la muerte es el único acontecimiento que no se puede tomar por ficticio cuando es real. La imposibilidad de la tragedia también se significa mediante la puesta en evidencia de la incongruencia de los postulados del «teatro bajo la arena» con el significado de *Romeo y Julieta* y la consiguiente revolución del público ficticio.

En cuanto a las aportaciones de Buero Vallejo y Sastre, no importa tanto determinar si sus obras son o no son «verdaderas» tragedias, sino subrayar el que quieren serlo, lo cual ya constituye un hecho excepcional digno de admiración. Al lado de sus numerosas obras, ambos autores también escribieron muchos textos teóricos sobre la cuestión de la tragedia, lo cual demuestra que creían realmente en la necesidad de la tragedia como el único género capaz de modificar, si no la realidad, por lo menos la visión de dicha realidad. Sus obras se diferencian de las otras del corpus en que en ellas el metateatro y los

efectos de género que conlleva siempre están subordinados a la visión trágica. La toma de conciencia a la que aspiran es consecuencia de la catarsis sentida a raíz de una situación trágica; se relaciona, por tanto, con el contenido del drama y con su significado (con la diégesis) y no constituye solamente una toma de conciencia del hecho teatral en cuanto tal. La subordinación de lo metateatral a la significación trágica se comprueba observando que en la mayoría de las obras estudiadas, la metateatralidad se limita a unas escenas (el concierto en la obra epónima, la ejecución de Walty en *Guillermo Tell* y, en *La sangre y la ceniza*, las escenas del culto en la catedral y del proceso a Servet) y que incluso en *El tragaluz*, los personajes-dramaturgos que son los Investigadores insisten en promover la función ejemplificadora y catártica del experimento. Contrariamente al esperpento y a la visión nihilista de las comedias irrepresentables, los personajes-interfaz de Buero y Sastre comunican esperanza e incitan a actuar.

Sin embargo, los dramaturgos posteriores no prosiguen con poéticas que promueven y se inspiran en la esperanza. En Riaza, la tragedia griega, tanto sus argumentos como su dispositivo enunciativo, queda ridiculizada por el cóctel de juegos metateatrales y visión esperpéntica confeccionado por el autor. En Sanchis Sinisterra, la tragedia desaparece del todo, excepto en algunas alusiones intertextuales que sirven más para enunciar su ausencia que para afirmar su presencia. Todo el desarrollo metateatral de *La sombra del Tenorio* como un ensayo *pre mortem* impide interpretar el significado de la muerte de Saturnino en *La sombra del Tenorio* en clave trágica. En Rodrigo García, lo que vuelve a aparecer no es desde luego la forma de la tragedia, sino la palabra misma, con la cual se alude a la situación socio-política mundial, cuya incompatibilidad con la esperanza se resalta por ejemplo en *Agamenón vuelve a casa*. En fin, Hernández Garrido propone en *Los restos* una dramaturgia de la destrucción que se aproxima mucho a la tragedia, ya que rehabilita la mímesis e incluso propone una refundación contemporánea del coro. Renuncia asimismo a la desmitificación y al metateatro y, semantizando cuestiones como la de la visión, llega a construir un teatro del significado.

Metateatro

En cuanto al metateatro, podemos afirmar sin temor que en el teatro español del siglo XX advertimos una generalización de la mirada metateatral autoconsciente y autorreflexiva. Esta afirmación se refiere a nuestro corpus, por supuesto, cuya significatividad habría que valorar, a fin de medir el alcance de dicha observación a otras obras y a otros autores. Según adoptemos la terminología de Abichared (*teatro sobre el teatro*, *teatro del teatro*, *teatro en el teatro*), López-Vázquez (*hipoteatro*, *epiteatro*, *metateatro*), Rivera-Rodas (*ficción+metaficción=metateatro*) o García Barrientos (*metateatro*, *metadrama*, *metadiégesis*), encontraremos de todas formas todas las variantes en nuestro corpus. De ahí que se justifique nuestro empleo más general y más amplio de *metateatro* como un proceso de significación *meta* que abarca y atraviesa todas las subcategorías enumeradas por estos autores.

Asistimos, pues, a una generalización de la mirada metateatral que se manifiesta siempre en nuestro corpus, de manera predominante, determinada o subrepticia en función de los autores y las obras. Dicha mirada alcanza sin duda su paroxismo en las obras analizadas de Sanchis Sinisterra, las cuales, anulando cualquier referencia al mito y a la tragedia, aspiran a desrealizarse en una representación pura (unos actores y unos espectadores que no hacen más que intercambiar miradas), sin objeto ni luz. Por consecuencia, no pueden ni aspiran a crear la irrealidad metafórica, sino que infunden un sentimiento de vacío y una conciencia de la nada. A ese mismo sentimiento conduce la propuesta de Riaza, a pesar de sus apariencias falsamente míticas y trágicas. Ello se debe a la visión esperpéntica a la que sus obras inducen. En cuanto al esperpento hemos subrayado que la particular visión del mundo a la que induce también incluye y se confunde a veces con la mirada metateatral; y que los recursos metateatrales (ya sea el teatro dentro del teatro, ya el diálogo metadramático) forman parte de la significación esperpéntica. En las comedias irrepresentables, Lorca intenta acoplar el metateatro con la tragedia y dramatiza la imposibilidad de dicha tarea a través de unos personajes-actores que viven una síntesis disyuntiva entre cuerpo y conciencia, y también, a través del fracaso de la representación dentro de la representación sancionado por la revolución del público ficticio. En cambio, en Buero Vallejo y Sastre, las escenas metatea-

trales conducen a revoluciones cuya historicidad y, por lo tanto, cuyo carácter real está comprobado.

Si la cohabitación de la tragedia y el metateatro constituye una verdadera utopía, no ocurre así con la comedia: en una obra como *La sombra del Tenorio*, la natural relación entre metateatro y parodia (subrayada por Schmeling) revela cómo la comicidad se traslada potencialmente al infinito a partir de un juego irónicamente metateatral.

Visión metateatral, ontología cuántica y conciencia desencarnada

Resumiendo, el metateatro está casi omnipresente en nuestro corpus. A diferencia del metateatro descrito por Abel, el objeto del metateatro español del siglo XX no es el mundo de la imaginación, sino la visión que se deriva de una reflexión sobre el teatro. Se trata de un teatro que muchas veces roza con la teoría y la crítica del teatro, y frustra conscientemente sus anhelos creativos. Un teatro para el cual, entonces, la noción de personaje resulta sumamente problemática: se escinde entre el cuerpo del actor que lo representa y el destino de sus predecesores míticos, de un modo similar, por analogía, a la noción de partícula y de onda en la física cuántica. En general, el personaje cuántico es el personaje autoconsciente descrito por Abel, pero sin la capacidad de concretizar su destino. Es un personaje atrapado en un contexto en el que solo percibe su existencia como una gama de posibilidades intercambiables, no como un destino único. Es más, no solo se sabe el eslabón de una cadena intertextual, sino que además siente que su existencia en cuanto personaje dramático depende de una mirada exterior, que es la del espectador. Su existencia se caracteriza por los principios de incertidumbre y de complementariedad. El principio de complementariedad, además, expresa (siempre de manera metafórica) la existencia como incompletud por falta de amor: es algo que observamos particularmente en *Fedra* de Unamuno, en la *Fedra* y en *Agamenón vuelve a casa* de Hernández Garrido y en *El público* de Lorca. El principio de inseparabilidad nos ha proporcionado una metáfora del destino en obras como las de Hernández Garrido, Lorca y Buero Vallejo, en las que surgen parejas de personajes cuyas trayectorias aparecen vinculadas secretamente. En los esperpentos de Valle-Inclán hemos visto cómo la recepción de hechos trágicos se difracta en el seno mismo de la obra y cómo, por

lo tanto, los efectos de género están determinados por el principio de indeterminación. El mismo principio es el que rige tanto los juegos de rol de las protagonistas de Riaza y el efecto indefinido que su teatro produce, como la reflexión de Guillermo Tell sobre lo que podía haber ocurrido al final de la obra epónima; también subyace en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra en las dos obras estudiadas y en las comedias irrepresentables de Lorca, ya que en ellas la inacción como posibilidad de acontecimiento sustituye la acción.

Como hemos visto, pues, tanto los problemas ontológicos del personaje como los de su recepción por el espectador pueden explicarse echando mano de los principios básicos de la física cuántica. La *ontología cuántica* en cuanto 'conciencia de ser una probabilidad' (una posibilidad de encarnación entre tantas) u ontología de estados, afecta a muchos de los supuestos protagonistas de las obras cuya metateatralidad es más explícita: desde el Hermano Juan hasta Saturnino, pasando por los personajes-actores de Lorca, Riaza y Sanchis Sinisterra. Dichos protagonistas se saben ficción, sienten su existencia como el resultado de una percepción exterior y como la suma de un cuerpo, el suyo, y una mirada, la del espectador. En varias ocasiones se palpan físicamente para comprobar que existen como ocurre en *Ñaque* y en *El hermano Juan*, como si quisieran convencerse a sí mismos de su ontología corpuscular, mientras que la dramaturgia en la que toman parte los representa como estados discontinuos de conciencia. Ello implica que la ficción se convierte en especulación e imposibilita su «transustanciación» en el espectador. Todo permanece en el plano de la conciencia y la encarnación no puede tener lugar debido a la anulación de las emociones y la creación frustrada del personaje. La conciencia resultante de dicho uso del metateatro no constituye una verdadera conciencia de sí, sino una conciencia ficticia, cartesiana, teórica o desencarnada, afirmación que sostenemos apoyándonos en argumentos procedentes de la neurología de Antonio Damasio.

PERSONAJE, PERSONA, CUERPO

En la poética de los autores anteriores a la guerra civil, se advierte cierta desconfianza hacia la capacidad que tiene el teatro de decir la

verdad. En vez de crear personajes, los dramaturgos (Unamuno, Valle y Lorca) aspiran a construir seres de carne y hueso, personas. El personaje como categoría sufre las consecuencias del desengaño espiritual general de principios del siglo XX: la pérdida de la fe en el poder de la ficción; la incredulidad en la posibilidad de que una verdad ficticia se pueda encarnar. En otras palabras, el personaje (como la tragedia) aparece como imposible: en vez de considerarlo como la culminación de la visión teatral y como creación mutua del actor y del espectador, las obras en cuestión se complacen en interrumpir el proceso de encarnación y prefieren enfatizar la tensión entre actor y personaje, realidad y ficción, en detrimento de su hipotética fusión.

Sin embargo, la utopía de la representación de la persona como ser de carne y hueso en el escenario conlleva una consecuencia o daño colateral probablemente indeseado: la desrealización del espectador condenado a sentir la ficción de ser espectador, es decir, un sujeto cartesiano que finge que no tiene cuerpo.[124] El efecto metateatral logrado implica la disociación entre cuerpo y conciencia y la actualización del público únicamente como conciencia desencarnada. El personaje-actor no se encarna en el espectador. Es un objeto científico, no un sujeto mítico.

Hacia finales del siglo XX y principios del XXI, los autores más experimentales y más próximos al campo de la *performance*, adeptos de la llamada posdramaturgia, eligen limitarse a representar el cuerpo en sí mismo. Dentro de nuestro corpus, esta tendencia se refleja en la obra de Rodrigo García. Sin embargo, cuánto más se ostenta el cuerpo del actor, menos se involucra al del espectador. El cuerpo del actor como objeto de la observación limita al espectador a ser sujeto de la representación y no consigue convertirlo en objeto también (utopía anhelada por la difundida poética de la inversión cuyos medios no pueden lograr lo que sí consigue la catarsis). En este sentido,

[124] Descartes (1993: 128-129): «Examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse, mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point [...]».

in-cluso a principios del siglo XXI, el cuerpo sigue siendo obsceno[125] y su ostentación puede interpretarse como un acto fallido.

LA DECONSTRUCCIÓN COMO FALSA ALTERNATIVA AL BINOMIO CREACIÓN-DESTRUCCIÓN

El único ente que el teatro crea verdadera y realmente *a través de la ficción* es el personaje. Se trata, por lo tanto, también del único ente que el teatro puede destruir. El teatro no se puede destruir a sí mismo, sin dejar de ser teatro. No puede matar al actor o al espectador. No: el teatro alcanza su verdad a través de la creación del personaje, como creación mutua del actor y el espectador, y como ficción que se instala en la realidad durante un tiempo determinado y persiste como vivencia en el espectador durante un tiempo indeterminado. Su verdad trágica y dionisíaca la alcanza cuando representa el proceso de creación y de destrucción del personaje simultáneamente, como dos realidades inseparables.

Desde este punto de vista, la estrategia de la deconstrucción adoptada por la mayoría de nuestros autores –aunque lo hagan con finalidades distintas–, y epitomada en el personaje-actor, solo supone una coartada: se trata de un teatro que no completa el proceso de creación y encarnación a través de la ficción, sino que contempla esta como una barrera imposible de superar para afirmar una verdad. Ver la tensión significadora no es participar de ella. Se podría alegar contra mi posición acusadora que el espectador sí participa de la creación del personaje como personaje-actor, pero entonces el proceso en el que se toma parte no es la mímesis, sino la semiosis ilimitada.

La crisis de la representación y del personaje se traduce en un teatro teórico-crítico, más o menos esperpéntico y más o menos metateatral, que afirma lo trágico por negación y para el cual lo trágico es la pseudo-imposibilidad de la tragedia. La crisis aparece entonces como una falsa fatalidad, ya que depende de una elección completamente humana. En este caso, podríamos afirmar reformulando palabras de Buero Vallejo que el destino se disfraza de pereza humana.

---

[125] Remito de nuevo a las palabras de Baudrillard sobre la obscenidad como ausencia de metaforicidad.

Del mismo modo que los ciegos de *El concierto* no quieren aprender a leer partituras, algunos dramaturgos se conforman con plasmar estéticamente la mentalidad de su tiempo y acaban produciendo un teatro que no pertenece al orden de la creación (no prolonga el proceso que hemos llamado creación), sino que es el mero resultado de una reflexión. La crisis de la representación es el resultado de un exceso de reflexión consustancial a un déficit de encarnación. A través de dicho proceso, la ciencia coloniza el arte que no se atreve ya a cumplir con su destino de expresión de lo indecible e indemostrable, sino que deja de lado el alcance ontológico que potencialmente siempre ha encerrado para confesar «en público» sus límites epistemológicos. El drama anula cualquier aspiración al mito y acaba significando su conciencia de la nada. El mensaje que comunica se reduce pues a una paráfrasis de algunos postulados de la crítica deconstruccionista:

> consciousness does not result from the absence of something, but consists of the presence of a nothingness. Poetic language names this void [...]. This persistent naming is what we call literature. [...] But the fiction is not myth, for it knows and names itself as fiction. It is not a demystification, it is demystified from the start.[126]

Pues bien, aunque la deconstrucción haya querido autorrepresentarse como literatura, rebajando esta a la función de crítica de la literatura y postulando que la verdadera literatura es la que se autodesmitifica, creemos que la única alternativa a la crisis sigue siendo la creación.[127]

La creación como crítica, ¿es una utopía rentable? ¿Debe o puede el teatro convertirse en una repetición de sí mismo? ¿Podemos con toda seriedad considerar, desde un punto de vista epistemológico y ontológico, que el cuerpo del actor sea la única verdad teatral? ¿Cuál

---

[126] De Man (1989: 18). Traduzco: «La conciencia no resulta de la ausencia de algo, sino que consiste en la presencia de la nada. El lenguaje poético nombra ese vacío. Llamamos literatura al hecho de nombrar constantemente dicho vacío. Pero la literatura no es un mito, porque se sabe y se autodesigna como ficción. No es desmistificación, sino que desde el principio la literatura está desmistificada».

[127] Herzog (2010: 3).

es el valor de la representación? ¿Con qué presencia nos enfrenta: consigo misma o con la presencia de otra cosa? El teatro de lo invisible hecho visible, que Brook designa como teatro sagrado,[128] es un teatro de la presencia latente, escondida; un teatro, en definitiva, del espectador. ¿Puede decirse lo mismo del teatro de la ausencia? No. El teatro de la ausencia, o de la presencia de la nada, es un ejercicio retórico o, en el mejor de los casos, una investigación sobre los recursos retóricos del teatro.

ENTRE RETÓRICA Y MÍSTICA: EL SIGNIFICADO DE LA REPRESENTACIÓN

Desde el punto de vista del significado, la representación teatral se sitúa en un campo que oscila entre dos extremos sin alcanzarlos nunca: por un lado, el ejercicio retórico y, por otro, la experiencia mística. Ello no implica que se tenga que convertir en una ceremonia. Sin embargo, ocurre a veces que obras marcadamente metateatrales (como las de Riaza y Sanchis Sinisterra, por ejemplo) acaben siendo obras que se autocelebran, con lo cual se produce una curiosa síntesis de la representación como retórica y como automistificación.

El culto de la representación está latente en la obra de Unamuno, aunque con una finalidad y un sustrato filosófico que lo llenan de anhelos metafísicos. En sus obras, la desnudez es el resultado de una búsqueda espiritual, de manera explícita en *El hermano Juan*, en la que el protagonista se retira en un convento para evitar su destino mítico, y de manera implícita en *Fedra*, obra exenta de rasgos metateatrales y en la que la muerte de la protagonista adquiere matices de sacrificio cristiano. En las comedias irrepresentables de Lorca es la intensa carga poética la que sublima las ceremonias metateatrales en las que el autor quiere convertir la representación en un símbolo del amor vivido como pasión imposible. En la obra de los trágicos de posguerra Buero Vallejo y Sastre, la representación se semantiza como experimento, concierto, proceso, ejecución o asesinato público. Dicha semantización pone en tela de juicio el papel del público, y

[128] Brook (1986: 51): «Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible».

explicita la ya subrayada analogía entre el teatro y la conciencia, por un lado, y sus similitudes estructurales con el género judicial, por otro.

En cambio, los intentos posteriores de Riaza y Sanchis Sinisterra no evitan el círculo vicioso que asigna a la representación un único destino posible: ella misma. Y no importa, fundamentalmente, que el autor madrileño recurra (en las obras que hemos analizado) con más frecuencia y más sistemáticamente a los mitos, ya que lo hace con la finalidad de teatralizarlos, ponerlos en ridículo y, por consiguiente, aniquila su poder significativo. *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos participa de la misma tendencia: se trata de obras que únicamente el virtuosismo del actor (como en *Ñaque*) puede redimir de la inanidad significativa que proponen, aunque en el caso de *La sombra del Tenorio* hay que añadir que la comicidad desbordante alivianta y permite eludir la sensación de absurdo o el sentimiento del sinsentido de la vida.

En la obra de los autores nacidos en los sesenta, se advierte claramente su recelo hacia la excesiva retoricidad del lenguaje metateatral. De ahí que Rodrigo García elija acercar la representación a la *performance* e interpelar directamente al espectador desde el escenario. En su obra, el recurso al mito no suele ser más que un leve guiño irónico. Hernández Garrido también vuelve al mito evitando adornos metateatrales y con la intención de devolverle su potencial catártico y trágico al teatro mítico. Su *Fedra* es tan desnuda y mística como la unamuniana, aunque mucho más poética.

Como ya lo había diagnosticado Buero Vallejo, muchos autores contemporáneos, queriendo desmitificar, caen en la trampa del mito de la desmitificación. Queriendo deconstruir la posibilidad de la representación como una experiencia mística, acaban proponiendo una verdadera mística de la representación. Para expresar lo absurdo de tal propuesta, se me ocurre la imagen de un sacerdote que celebra misa sin creer en ninguno de los contenidos que tiene que comunicar a los fieles y cuyo único mensaje sería «estamos celebrando misa, no sé ni por qué ni para qué, pero lo cierto es que estamos aquí. No creo en Dios, pero el rito en sí mismo es importante». La interpelación del público se hace en casos como este únicamente mediante preguntas retóricas, que de ningún modo sacuden al espectador como sí lo logra *la* pregunta del Padre en *El tragaluz* o como las que Haüy pro-

nuncia al final de *El concierto*, a las que solo la música puede contestar.

ENSAYO DE RETÓRICA: ¿CÓMO NOS SIGNIFICA LA REPRESENTACIÓN?

Resumiendo las distintas poéticas del espectador que el teatro pone en juego, propongo establecer una clasificación de los modos en que la representación de una obra involucra y le habla al espectador. Para ello echo mano de tres figuras retóricas o tropos: la metáfora, la metonimia y la tautología.

Metáfora

En la obra de Aristóteles, la metáfora aparece tanto en la *Retórica*, como en la *Poética*, aunque con funciones distintas: dentro de la retórica, la *metáfora* aparece junto a otros procedimientos discursivos como ornato retórico cuya finalidad es la persuasión; en cambio, desempeña un papel destacado en la *Poética*, como medio y finalidad de la mímesis de las acciones humanas. Después de Aristóteles, dentro del ámbito retórico se considera que la metáfora funciona según el principio de la sustitución por semejanza de una palabra por otra, lo cual Paul Ricoeur tacha de fracaso de la retórica que no percibe la dimensión discursiva y hermenéutica de la metáfora. De ahí que el filósofo francés proponga su teoría de la tensión significadora entre identidad y diferencia (yo y el otro o mi cuerpo y el mito, diríamos) poniendo de relieve la referencia real del enunciado metafórico, que redescribe la realidad.

Por ello, hemos asociado tragedia y significación metafórica: porque a través de la catarsis como encarnación de las emociones generadas por el *mythos*, el espectador puede recibir un tremendo efecto de realidad. Como categoriza Abel, «tragedy gives by far the stronger sense of the reality of the world. Metatheatre gives by far the strongest sense that the world is a projection of human consciousness».[129] Desde el punto de vista de un estudio retórico de la

[129] Abel (2003: 183). Traduzco: «La tragedia comunica con claridad un fuerte sentido de la realidad del mundo. El metateatro induce con más

significación del teatro, la tragedia significa metafóricamente al espectador, mientras que el principio significativo sobre el cual el metateatro se basa es la metonimia.

Dentro de nuestro corpus, creo que las únicas obras que potencialmente funcionan como metáfora son la *Fedra* de Unamuno y la de Hernández Garrido (su *Agamenón* no, porque niega la posibilidad conjunta de la anagnórisis y de la catarsis). En ellas, el espectador nunca queda significado como tal ni se alude explícitamente a su estatuto. Es más: ambas obras adoptan el tono de una oración y colocan al espectador como destinatario de la plegaria individual en la posición de un dios compasivo. Le confieren de este modo una visión realmente «otra».

Metonimia

El metateatro funciona principalmente como *metonimia*: si bien se dirige al espectador real, lo hace de manera indirecta, ya que ese espectador real ya aparece significado en escena como personaje-espectador. Típicamente la relación entre la ficción y la realidad aparece ya significada dentro de la ficción mediante estrategias específicas como el teatro dentro del teatro o, de manera más general, mediante la relación entre ficción y metaficción. El espectador se convierte en intérprete de dicha relación de la que tiene que extraer un sentido. Las emociones del *mythos* no le llegan directamente al espectador, sino que este las contempla encarnadas en escena (por ejemplo: el sobrecogimiento de Vicente en *El tragaluz* cuando cree ver o ve realmente a Beltrán a través del tragaluz) y, por consecuencia, su recepción emotiva ya incluye una reflexión sobre dichas emociones, inducida por la estructura metateatral de la escena.

La *metonimia* es la estrategia significativa privilegiada por el metateatro descrito por Abel. Dentro de nuestro corpus, la encontramos como significación del espectador en las tragedias complejas buerianas y sastreanas, en las que el significado trágico y el potencial metafórico que encierran se limitan a unos períodos históricos lejanos y se traslada al presente del espectador mediante trucos metateatrales; en otras palabras, es la contigüidad escénica –lo metonímico– del espec-

---

fuerza aun la sensación de que el mundo resulta de una proyección de la conciencia humana».

tador con los hechos representados la que debería invitarle luego a trasladar la visión trágica a la realidad de su contexto. Como si la metáfora solo fuera posible a través de la metonimia.[130]

Tautología

La tautología es el peligro último del metateatro realista. Y es que, llevado a sus últimas consecuencias, el metateatro puede convertirse en el grado cero de la expresión y la significación: si todo es ficción, ¿para qué construir un tiempo diegético distinto del tiempo escénico? La vuelta al momento y lugar de la enunciación impide la construcción de una fábula, de ahí que haya que recurrir a un mito que no funciona como «fábula», sino como una capa paralela de sentido, cuyas interferencias con lo representado para el espectador producen el proceso semiósico de deconstrucción del sentido. El mito necesita el cuerpo –del actor y del espectador– para hacerse real. A través de la máscara, marca de la ficción, el mito se representaba mediante el actor. En cambio, el desenmascaramiento relega el mito fuera de la acción en el plano de la metadiégesis.

Las comedias irrepresentables de Lorca evitan la tautología gracias al hondo contenido metafórico del lenguaje poético usado. En cambio, las obras de Riaza, Sanchis Sinisterra y Alonso de Santos la eligen como único recurso coherente con su visión del teatro en particular y de la ficción, en general, como simulacros. Esta visión alcanza también al espectador, ya que en una representación cuyo fin es ella misma, el espectador queda también inexorablemente significado como él mismo (acaba diciéndole «tú eres tú», no «tú eres yo»); no como otro, «terrible y maravilloso» al mismo tiempo, lo cual conllevaría una amplificación y potenciación de su yo y una realización de la metaforicidad de su destino como persona.

---

[130] De hecho, como indica Lausberg (1967: 75), «[e]l paso de la metonimia a la metáfora es fluido, especialmente en la metonimia personal [...] y simbólica. Así, la metonimia mitológica [...] tiene un claro sello metafórico».

LA METÁFORA VIVIDA O EL DRAMA COMO VISIÓN MÍSTICA

Con el concepto de *metáfora vivida* queremos aludir a la recepción íntegra de la representación de una obra de ficción: una recepción en la que la ficción se hace encarnación. Nuestro concepto pretende ser una síntesis del teatro entendido como la metáfora visible orteguiana y de la metáfora viva de Ricoeur con su tensión significadora y su referencia a una realidad que redescribe. La ficción se traslada a la realidad a través del espectador como vehículo de la metáfora. Para expresar este proceso, podemos seguir usando la metáfora cuántica: el espectador sale del teatro después de encontrarse con su antipartícula y lleva a su contexto social la luz así creada. Vuelve al mundo con una nueva visión de la realidad. En el espectador como cuerpo y conciencia, realidad y ficción coexisten; se ha convertido en una partícula constitutiva de la luz, un fotón, que resulta de la aniquilación mutua de una partícula de materia y su antimateria. Es posible y hasta significativo establecer una analogía entre teatro, física cuántica y mística basada en tres fases: 1) la etapa de purificación corresponde a la fase durante la cual realidad y ficción (materia y antimateria) se atraen sin confundirse; 2) la etapa iluminativa consiste en la catarsis, es decir, en el choque de la materia con la antimateria o de la ficción con la realidad, colisión que produce luz e irrealidad; y 3) la etapa de unión sería el período de tiempo durante el cual el espectador todavía es un fotón, es decir, vive la metáfora como real. Esta tercera etapa suele durar un instante solamente en el caso del teatro (a diferencia de la experiencia mística) como el encuentro entre Fedra e Hipólito lo metaforiza en la obra de Hernández Garrido. Luego, la luz creada vuelve a disociarse en dos partículas (fenómeno también observado con frecuencia por la física cuántica).

Teoría, teatro y mística comparten el hecho de ejercer una actividad fundamentalmente contemplativa enfocada hacia un absoluto entendido como verdad. Así, la realidad es la verdad para la observación teórico-científica de los fenómenos, la irrealidad (resultante del choque o interacción entre realidad y ficción) lo es para el teatro y Dios es el bien absoluto para la mística. Podemos desarrollar la analogía con Ortega y Gasset, el cual encuentra una coincidencia significativa entre oración cristiana y participación en una ceremonia

dionisíaca, cuya asociación semántica lleva a cabo a través del concepto griego de *theoria*. Según él, en las religiones antiguas

> el acto religioso fundamental no es la plegaria individual, privada e íntima –la oración–, sino la gran ceremonia colectiva de tono festival en que participan todos los miembros de la colectividad, unos como ejecutantes del rito –danza, canto y procesión–, los demás como asistentes y «espectadores». A ese acto de comunicar el hombre con dios *mediante* la asistencia a un ceremonial religioso llamaron los griegos *theoria* –contemplación. La *theoria* es, pues, el parangón griego de la oración cristiana. (Ortega y Gasset 1958: 62-63)

A continuación, Ortega (1958: 64) se interroga sobre la aparente heterogeneidad contextual y estructural de las representaciones de las tragedias griegas y trata de encontrarle una unidad subyacente, «su secreta raíz, el principio que los liga y hace de su antagónica pluralidad una unidad orgánica».Y ese principio lo encuentra, un poco a la manera de Nietzsche, encarnado en la figura del dios Dionisio, cuya estatua «era llevada al teatro y colocada frente al escenario de suerte que el dios pudiese gozar del espectáculo juntamente con sus devotos». Es más, Dionisio como dios de la transformación, lleva una máscara en la mano y la máscara es el instrumento por antonomasia de ese querer ser otro que es el destino metafórico del hombre.

La mística como visión encarnada y vivencia del mito, de lo otro, como emoción, sentimiento y conciencia de sí, es también un método de conocimiento de sí mismo en relación con el otro, un otro que se presenta como absoluto y, por lo tanto, inalcanzable aunque uno se aproxime cada vez más mientras continúa el proceso que es, en definitiva, un proceso de mímesis ética orientada, según Ortega (1958: 73):

> El caso de la religión dionisíaca es excepcionalmente ejemplar por su claridad. En ella el dios –Dionysos– es, a la vez, el método para llegar a él. Como hay una *Imitación de Cristo* hubo una *imitación de Dionysos*, a la que se llamó literalmente «imitación» [...] y que consiste en «perder la cabeza», frenetizarse, enloquecer [...].

Las palabras de Ortega y la consideración de lo dionisíaco nos recuerdan que no solo la personalidad o la conciencia de sí mismo (la

que estudia la ciencia), sino que algo más allá de las limitaciones humanas existe y determina la existencia humana, y de ahí que exista también la conciencia de lo otro (1958: 88):

> La conciencia de su propia relatividad es en el hombre inseparable de la conciencia postuladora de lo absoluto. Y entonces se engendra en él el vehemente y equívoco afán de querer ser precisamente eso que no es: lo absoluto; participar de esa *otra* superior realidad, conseguir traerla a la suya menesterosa y limitada, procurar que lo omnipotente colabore en su nativa impotencia.

A continuación, Ortega (1958: 82) resalta el carácter místico del culto dionisíaco, ya que se trata de un culto visionario:

> El culto dionisíaco –el primer culto *sensu stricto* «místico» que aparece en Grecia, venido de Tracia– es constitutivamente visionario, presencia de *otro* mundo que es la verdad de éste, revelación y, por tanto, fantasmagoría.

La revelación mística consiste en la visión de una «realidad otra, que es lo mitológico, lo divino». Ahora bien, lo que me interesa señalar aquí es la semejanza que se puede establecer entre la experiencia estética y la llamada visión mística. Cuando realidad y ficción chocan para fusionar en una nueva «irrealidad», se produce un fenómeno parecido a la luz de los místicos: «la luce è visione e la visione è luce: non c'è un soggetto che vede, un oggetto visto e la sua luce ma solo *Una* luce» (Vannini 2007: 42).[131] Recuérdese que los neurólogos que hemos citado también recurren a la metáfora de la luz y al hecho de ver la luz como el resultado del proceso de la conciencia; y que la luz, para la física cuántica, resulta del choque aniquilador de materia y antimateria. Se trata sin duda de una de esas metáforas universales señaladas por Borges (1976: 13-16) que constituyen el meollo de la experiencia humana a través de los siglos y las disciplinas.

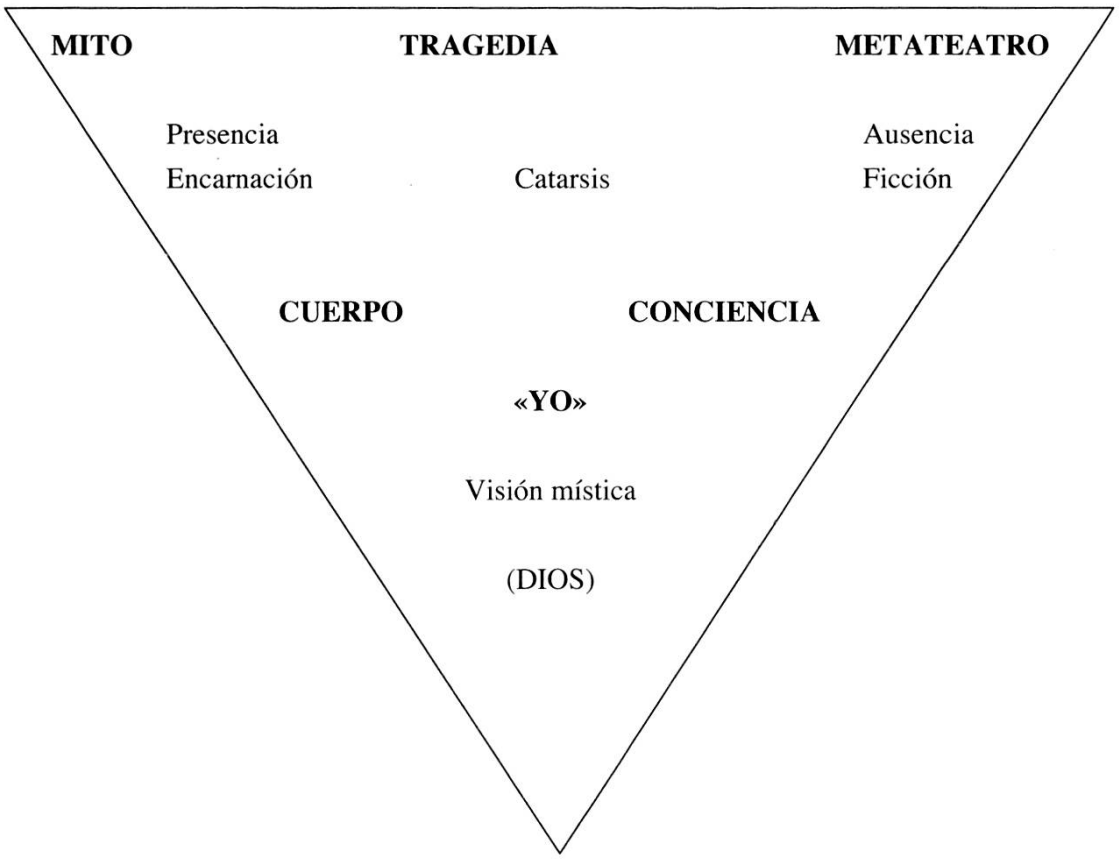
---

[131] La religión de la razón es, para el autor, una religión que si bien parte de la mitología, se distancia paulatinamente de ella a través de la filosofía y se hace verdadera y vivida religión, es decir, mística.

El arte, en general, y el teatro, en particular, es un medio privilegiado para vislumbrar esa realidad otra, esa luz, a través de la cual se borran los límites entre las nociones de sujeto y objeto, que resultan artificiosas construcciones teóricas. En palabras de Nietzsche (1995: 67), nos confundimos con «aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador». El yo queda transfigurado por la nueva visión de la que fue destinatario y es ahora titular.

ESQUEMA A MODO DE RESUMEN

He aquí un esquema que resume nuestra concepción metafísica del teatro como una ocasión para experimentar el *yo*, para encarnarnos real y verdaderamente y, en definitiva, para ser:



El *yo* es la vivencia de la verdad personal como integración del cuerpo y de la conciencia. Es la verdad del pronombre, del ser como proceso, por oposición a la etiqueta del nombre. El yo se reconoce en el mito porque dicho reconocimiento lo purga de todas las demás posibilidades existenciales y lo enfrenta con su único destino personal e individual. En el teatro mítico y trágico, el yo adopta la mirada de un dios que le confiere una visión dionisíaca (en el caso de la tragedia griega) capaz de ver detrás de las apariencias apolíneas. En el metateatro trágico, la visión apunta a confundirse con la mirada omnicompasiva de Dios; anhela alcanzar «el punto de vista de Dios» como se expresa en *El tragaluz* a fin de que conciencia y compasión sean la misma cosa (Unamuno). En cambio, en el metateatro tautológico, el lugar de Dios queda vacío y queda sustituido por la nada: por consecuencia, la visión teatral concluye autoanulándose como visión nihilista y el yo queda aniquilado.

TEATRO Y TEORÍA COMO LUGARES DE DIÁLOGO ENTRE CIENCIA Y RELIGIÓN

Como hemos visto, el teatro ocupa un lugar intermedio entre ciencia y mística, porque en él hay una participación del cuerpo a través de las emociones –a diferencia de lo que ocurre en la actividad científica– y, también, porque mantiene siempre la frontera entre realidad y ficción a través de la convención sobre la que se basa –a diferencia de lo que puede ocurrir en la experiencia mística–. De todo ello se desprende que las poéticas de desmitificación no constituyen una expresión teatral plena, ya que como hemos demostrado destacando el potencial metafórico de la representación, la desmitificación es necesariamente también desencarnación del espectador. Dichas poéticas pasan por alto el hecho de que mistificación y mitificación no son meras falsificaciones del mundo exterior, sino que representan visiones del mundo interior.

No se trata de una afirmación de tipo interpretativo ni meramente hipotética, sino de una afirmación científica basada en un modelo teórico del papel conjunto que desempeñan el cuerpo y la conciencia durante la representación. No hemos vacilado en apoyar dicho modelo teórico sobre bases procedentes de las ciencias naturales (neurolo-

gía y física cuántica) porque es de subrayar que su contribución a la investigación de las cuestiones fundamentales (la conciencia, el tiempo, la creación, etc.)[132] resulta muchas veces mucho más constructiva que la de las ciencias humanas de las que no ha surgido todavía una verdadera alternativa al callejón sin salida de la deconstrucción entendida no solo como corriente literaria y filosófica, sino como actitud general cuyo afán desmitificador es tan fuerte que incluye tanto a las representaciones científicas como a las «mitológicas» del mundo.

Desde principios del siglo XX, la crítica así como la creación parten de la desmitificación como si fuera un principio inquebrantable. Las ciencias humanas, por naturaleza, se sitúan en un campo epistemológico poco definido, entre la perspectiva científica propiamente dicha (cuya radicalidad no puede alcanzar porque los objetos de las ciencias humanas son sujetos) y la subjetividad de la experiencia mítica o mística, de la que siempre quieren distanciarse. A sabiendas de que hay que situar su discurso entre ambos polos, solo caben dos caminos. El primero es el que elige la postura deconstruccionista y que consiste en desmontar los fundamentos sobre los que ambas perspectivas se apoyan para justificar la referencia real de sus discursos; se abre entonces un vacío onto-epistemológico sobre el que se discurre y que funciona como principio y finalidad de la empresa discursiva.

El segundo camino es el que queremos emprender con este trabajo. Se basa en una concepción transdisciplinar amplia que consiste en concebir las ciencias humanas como una plataforma o un escenario en el que ciencia y religión, teoría y mística puedan entablar un diálogo. No se trata de un diálogo sobre el vacío, sino sobre nociones fundamentales de la existencia, es decir, nociones de las que se tiene experiencia: me refiero al cuerpo, a la conciencia, al «yo» y al tiempo, por citar unos ejemplos que hemos estudiado más detalladamente aquí. Experimentamos dichas nociones en cada momento de nuestra vida; sin embargo, algunas experiencias las comunican con tal inten-

[132] En el avance de la vigésima tercera edición, el DRAE ya no precisa que las *ciencias humanas* se ocupan de «aspectos del hombre no estudiados en las ciencias naturales» (como reza la vigésima segunda edición), sino de «aspectos diversos de la actividad y del pensamiento humanos».

sidad que hasta nos revelan o permiten vislumbrar su esencia propia. Creo que el teatro puede ser una de ellas y puede constituir una experiencia estética de una intensidad comparable con una experiencia mística o un experimento científico logrado. El teatro, y el arte en general, puede convertirse en una revelación; sus «mentiras» pueden apuntar a una verdad y la ficción que representa es potencialmente encarnación también. Creo, por lo tanto, que una vez comprobado el hecho de que el teatro tiene potencialidades metafóricas y míticas tan pronunciadas, es inevitable no sentir lástima ante el progreso de la desmitificación en la producción teatral contemporánea. Pero ese sentimiento de lástima no debe conducir al fatalismo, sino a reaccionar frente a la aparente fatalidad. Así podemos esbozar un gesto trágico y esperanzador a partir de la teoría y la crítica. Ojalá lo hayamos conseguido con este trabajo.