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: La sombra del Tenorio (1994) de José Luis Alonso de Santos (1942-)

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: 15.07.2025

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

16. *La sombra del Tenorio* (1994) de José Luis Alonso de Santos (1942-)

Como las de Sanchis Sinisterra (ambos autores pertenecen a la misma generación), la obra es también una metarrepresentación. Se trata de un monólogo dramático que finge no proceder de un texto, sino surgir del momento presente, del aquí y ahora de la representación actual, momento que el público escénico comparte con el personaje-actor. De hecho, el juego con la presencia/ausencia del público es constante a lo largo de la obra:

> Pero no hay más remedio, no se levante de pronto el telón de la otra vida y me vea así, en mitad de aquel escenario sin tener a punto el papel, que siempre es éste el mal sueño del cómico: estar ahí, en medio, sin saberte la obra que estás representando. Una pesadilla, hermana. No se puede usted imaginar el rato que se pasa cuando se le queda a uno la cabeza en blanco. Y el público allí, mirándote en silencio desde la oscuridad...[102]

El protagonista, Saturnino Morales, está a punto de morirse y quiere representar ante Sor Inés (una monja con voto de silencio que hace de público dramático y cuya presencia justifica la representación dentro de la representación que Saturnino va a montar ante los ojos de ella y los nuestros) el papel de Don Juan Tenorio en la versión de Zorrilla, ya que, confiesa, toda su vida le ha tocado representar al criado de Don Juan, es decir, a Ciutti, y se siente frustrado por ello.

> Pero el caso es que yo, hermana, aunque en esta obra hacía el papel de Ciutti, la figura del donaire, el criado, lo que en realidad siempre deseé fue hacer el papel de Don Juan Tenorio, que es mucho más vistoso que el de Ciutti. No sé si me comprende. Más largo, mejores prendas... más resultón... Más papel, vamos.
> Además que Don Juan es papel de dueño, y Ciutti de criado. Y en los papeles del teatro hay la misma diferencia que en la vida entre criados y señores: unos son los protagonistas, y otros hacen los recados. Y no hay color, hermana. (120-121)

[102] Alonso de Santos (1995: 118-9).

El protagonista se sabe moribundo, sin embargo no aspira a ejecutar un hecho trascendente o cualquier acción importante antes de morir, sino a poder representar un papel. Como en *Los figurantes* o en *Ñaque*, la acción parte de un personaje-actor menor. Así se pretende desplegar el proceso de encarnación-actuación-interpretación casi hasta convertirlo en una trama ante los ojos del espectador. Lo que se ve finge ser un ensayo espontáneo «en tiempo real»:

> *(Coge ahora del perchero una peluca y se la pone, mostrándosela a* SOR INÉS.)
>
> ¿Me queda bien? Si algo no le gusta usted me lo dice y yo lo cambio, para que el papel quede lo mejor posible en este ensayo general con todo... No se preocupe si, metida aquí desde niña dedicada a obras de misericordia, lejos de los ajetreos de la vida, no conoce usted el argumento de la obra, que yo se lo cuento en dos patadas y así puede seguirla mejor. Aunque algo habrá oído hablar de ella, que no hay español ni vivo ni muerto, en cárcel, palacio o convento, que no sepa los amores de Don Juan y Doña Inés. (126)

Contrariamente a lo que ocurre en las obras de Sanchis que hemos estudiado, en este caso el espacio representado no es un teatro y, por lo tanto, no coincide con el espacio representante *a priori*. Sin embargo, la obra intenta causar esta coincidencia en la imaginación, creándola desde el escenario, como ocurre al principio del Cuadro cuarto:

> Imagínese que estamos en el teatro, Sor Inés, y que esto está lleno de público. Ahí delante está el escenario, hermana.
>
> (SATURNINO *coge el taburete y se sienta junto a la monja, dispuesto a hacer de público en una imaginaria representación de* «DON JUAN TENORIO».)
>
> El de atrás no ve nada, con su toca... ¡Que va a empezar! ¡Silencio! ¡Vamos a escuchar! (127)

A diferencia de *Ñaque* y *Los figurantes* que se basaban en la presencia real del público escénico, aquí Saturnino hace como si no estuviera el público escénico, deniega su presencia para dramatizarlo

como resultado de su imaginación: como una ficción. A continuación, Saturnino le cuenta a la monja, actuando y narrando casi simultáneamente, una de tantas representaciones del Don Juan Tenorio de Zorrilla. La metateatralidad de la obra posibilita que actuación y narración se mezclen. El hecho de narrar lo ocurrido en otras representaciones permite hablar metonímicamente de la relación que la obra quisiera establecer entre realidad y ficción, sala y escena, que es una relación de continuidad. Hablando de las reacciones del público de otra representación se significa indirecta y metonímicamente al público de *esta* representación. De hecho, en el cuadro siguiente Saturnino comenta la permeabilidad entre vida y ficción y la permanencia de los papeles de esta en aquella:

> Y al fin y al cabo, salir a hacer «un recado» un personaje en una obra de teatro no requiere más trabajo que quedarse entre cajas esperando y volver a entrar cuando el papel lo requiera. Pero es que Don Juan seguía luego con el papel en la vida, y, terminada la representación, continuaba dándole al ordeno con la misma presteza que en la obra, como si lo de ser él amo y yo criado fuera para siempre. Sólo con cambiar el «Ciutti» por «Saturnino», que es como usted sabe se llama un servidor, mantenía el resto de la frase del autor en lo respectivo a mandarme recados [...]. Y yo, por no traicionar la relación escénica, y también porque se acostumbra uno a todo en la vida, incluso a obedecer, acababa yendo a por vino o a por un bocadillo al bar cercano, porque él no quería salir [...]. Comprenderá usted, hermana, mi decisión de subirme en el cartel, para ser yo ahora, aunque sea por una sola vez, el actor principal.
>
> *(Terminada su caracterización, va* SATURNINO *hacia el perchero y se dispone a seguir vistiéndose con las prendas de* DON JUAN TENORIO.) (135-137)

En la última frase de Saturnino coinciden lo diegético y lo escénico, las realidades de Saturnino y la de Rafael Álvarez «el Brujo» (por citar el actor que la estrenó y a quien está dedicada la obra): las del personaje-actor y las del actor. Pero el fragmento habla también de algo que podríamos llamar «personaje de personaje», un fenómeno que resulta de una transición fluida entre la vida y la ficción: por ejemplo, el papel de Don Juan trasciende su carácter meramente dramático (ficticio) y teatral (con los límites espacio-temporales que

ello implica) para, en cambio, funcionar en la vida también. Se revela así de modo narrativo y cómico toda la potencialidad de lo mítico como una dimensión que trasciende la oposición realidad-ficción. De ahí que el personaje mítico como clímax del proceso de encarnación se pueda encarnar también en el espectador a través de las emociones causadas por el *mythos*.

El juego metateatral que plantea Alonso de Santos se diferencia de los de Sanchis Sinisterra, que rozaban la tautología (su mensaje podría reducirse al enunciado «Estamos en un teatro»), en que propone un juego con la imaginación basado en una sutil ironía: presenta el teatro como realidad imaginada desde el escenario y desde el mismo escenario y dentro del mismo juego irónico ficcionaliza al público:

> Ya estamos todos: Don Juan, Doña Inés... ¡Y el público!
> Estaba pensando yo, Sor Inés, que para hacernos mejor a la idea de que estamos a punto de comenzar una representación de teatro, podemos inventar que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y que ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el público. Mucho público, porque yo siempre he tenido mucho público, aunque me esté mal el decirlo, así que lo lógico es que también esta vez tenga un lleno. Cierre los ojos de la realidad, hermana, y abra los de la fantasía. ¡Mire! ¿Lo ve?
> ¡Es un teatro! ¡Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos, y luces en lo alto...! Y detrás está Rufino, nuestro regidor, que está dando la luz, y el sonido... levantando el telón, poniendo los decorados y abriendo la trampilla, cuando se acuerda. ¡El bueno de Rufino!
>
> *(Avanza* SATURNINO *hacia su proscenio imaginario –y real por otro lado–, y se dirige al público de su mente –que coincide, claro está, con el patio de butacas de la representación–.)* (138-139)

La poética de la inversión, explorada con el afán de máximo realismo en Sanchis, aquí cobra una dimensión pseudo-metafórica: convirtiendo lo real en el resultado de la imaginación del personaje-actor, el juego irónico se enriquece con matices poéticos. Saturnino se sorprende al ver ante sí un teatro que es tanto producto de su imaginación como, a la vez, la realidad más concreta a la que asiste y en la

que participa el público. Para él, el hecho de representar a Don Juan sería un modo para alcanzar la inmortalidad en cuanto reiteración de la encarnación y evitar la muerte única y definitiva que a Saturnino Morales le espera. El proceso semiósico abarca tres realidades: la del personaje-actor, Saturnino; la del personaje de personaje o personaje-tipo, Don Juan; y, finalmente, la del actor, Rafael Álvarez, que de sujeto de la enunciación parece convertirse en sujeto de su propio enunciado:

> ¡Un teatro! ¡Un hermoso teatro! [...]
> Pero gracias a esa licencia del autor, como les decía, en lugar de estar aquí, con Sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si me lo permiten, junto a ustedes, dando la vida a este viejo y noble arte del teatro. Y cuando baje el telón, me quitaré el maquillaje y el vestuario y, en vez de irme a la tumba fría, me iré a mi casa a comer patatas con arroz y a beber vino tinto con mis amigos, a esperar la representación de mañana... Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora, y yo, en esa cama. Suenan los truenos y digo:
>
> –«¿Me he muerto ya?»
>
> Burlando así a la muerte al morirme cada día, de Don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez, de Saturnino Morales. (142-143)

Sin embargo, Sor Inés se conmueve al oír que Saturnino alude a su propia muerte. Saturnino lo interpreta como consecuencia de que la monja se ha tomado en serio sus palabras y empieza un largo parlamento metateatral cuya particularidad es que no deconstruye la ilusión sino que trata de reconstruirla. La presencia del público no había sido usada con una intención distanciadora o como una vuelta desmitificadora al dispositivo enunciativo, sino como una creación de la imaginación desde la ficción o desde el escenario. En el ingenioso juego metateatral de Alonso de Santos, se evita la tautología y se produce una metaforización de la representación. De ahí que para consolar a Sor Inés, Saturnino niegue la presencia del público:

> ¡Está llorando! Cree que la he abandonado para irme con el público... y que la he convertido en monja de teatro...

> Disculpe, hermana, por esto que les acabo de decir... Pero Sor Inés, si no están ahí... No hay nadie. Nosotros somos los que existimos. Usted y yo sabemos nuestro secreto. Ellos no son más que un sueño: nosotros los inventamos... Nos los imaginamos ahí, sentados en la oscuridad, brillando sus ojos como el resplandor de las estrellas del cielo en mitad de la noche. ¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos, que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico, hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia. Teatro, actor, público... ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? Hasta que algún día nos llegue el momento del mutis final, como le llega hoy a Saturnino... y nos caiga el telón. ¡El público! Con el latido de sus corazones, sus risas, sus respiraciones, sus aplausos... Sobre todo sus aplausos. ¿Los oye, hermana? Aplausos que llegan desde las filas de butacas, como olas en un mar acercándose a nuestra costa. ¿Los oye, hermana? ... ¿Los oye...?
>
> *(Y el aplauso del público imaginario –y real– llega hasta* SATURNINO *y* SOR INÉS *cerrando este cuadro, donde se mezclan las dimensiones de la vida y el teatro.)* (143-144)

La llegada de los aplausos reales significa que el público real acepta el peculiar pacto de ficción de la obra y que consiente no ser nadie y que los personajes lo sueñen, imaginen o inventen. Se trata de una verdadera y lograda actualización del público escénico, fenómeno previsto por la dramatología, aunque muy difícil de llevar a cabo de manera satisfactoria. De este modo, el público se convierte en personaje del drama y queda activamente integrado en la acción, de una manera mucho más viva que por medio de un mero efecto de distanciamiento:

> ¡Aplauden! ¡Están vivos! Han venido al teatro a disfrutar, y a ver cómo otros viven su vida, para aprender ellos a vivir la suya. Los hemos inventado vivos, hermana. Llevaban un rato ahí, enmascarados en su papel de público, escuchando y mirando desde la oscuridad. Como escuchaban y miraban, de público, tras su máscara, en la Hostería del Laurel, Don Gonzalo a un lado y el padre de Don Juan en el otro.
>
> *(Coge* SATURNINO *una máscara carnavalesca de su mesa, y la usa para representar a los personajes enmascarados de los que habla.)* (145)

En boca de Saturnino, el teatro aparece como una intensificación de la vida, no una mera imitación; es más, es imitando el teatro como se aprende a vivir la vida.

A partir de ahí, Saturnino representa la escena de las máscaras hasta el desenmascaramiento del padre de Don Juan en el momento en que repudia a su hijo. Después de dar su propia interpretación de la conducta y el carácter de Don Juan, utiliza el pretexto para contar su vida desde el escenario. En la historia de su vida contada desde el teatro, vida y teatro se mezclan.

Luego Saturnino hace como si detuviera el flujo de la representación, incongruencia significativa de la ironía como procedimiento ficticio, y coloca un entremés teatral:

> Me tienen que perdonar pero ya que les hemos inventado a ustedes de público y están ahí sentados, mirándome desde sus butacas, voy a parar la representación y así podremos hablar un rato entre nosotros. Como si fuera un descanso de los que se hacen en el teatro.
> A mí me gusta detener de vez en cuando la obra que estoy representando y hablar con el público. No puedo contar las historias seguidas. Antiguamente, cuando veían que el público se aburría y se ponía a pensar en sus cosas, paraban la obra y colocaban un entremés. Pues esto que hago yo ahora de parar la historia de los últimos momentos de la vida de Saturnino Morales es como un entremés también. O como una entresemana, si ustedes quieren, por llamarle de otra manera menos formal. Porque el teatro seguido, qué quieren que les diga... Cansa. (163)

El actor intenta situarse en un nivel extradramático y dejar de ser personaje el tiempo que dura el «Entremés, o entresemana, según se le quiera llamar, en que el actor se solaza con el público». Pero claro, lo hace porque lo exige el texto, es decir, su papel de personaje, por lo que, en realidad, se sitúa en el nivel metadramático. La obra multiplica los distintos niveles dramatológicos, para luego volver a afirmar que todo sigue siendo teatro:

> Y, en el fondo, sigue siendo teatro. Porque haciendo esto o haciendo lo otro, sigo siendo actor, y ustedes siguen siendo público, que espera de mí que tape el drama de la vida con la diversión del escenario [...] porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación.

> Por eso el teatro sigue vivo a pesar de tantos avatares que ha sufrido, desde que, hace muchos siglos, al hombre le dio por intentar dominar el misterio de la vida por medio del arte de la representación.
> Así que ya estamos aquí, ustedes en su papel de público, y yo en el de actor que hace de Saturnino Morales, me gustaría contarles algunos sucesos que me han ocurrido a mí, haciendo también esta obra de Don Juan Tenorio por esos escenarios del mundo.
>
> *(El actor baja al patio de butacas para contar anécdotas de su vida de comediante, aprovechando la confusión de realidades creada por el autor.)* (163-164)

La misma obra reconoce en voz alta que las funciones de actor y público son papeles. Es la realización más plena del personaje-actor que hemos visto, ya que la confusión de realidades alcanza al actor como tal, lo convierte en sujeto tanto de la enunciación –como convencionalmente lo conocemos– como del enunciado –ámbito tradicionalmente reservado al personaje–. Este tipo de escena funciona como una transición hacia la improvisación y le deja mucha libertad al actor. De hecho, Rafael Álvarez 'El Brujo' (en la versión de la gira consecutiva al estreno) se aprovecha de ello y coloca al final del «entremés» un monólogo suyo en el que recrea un diálogo que ha tenido con el autor acerca de la «confusión de realidades» que la obra se propone producir. Rafael Álvarez lo ve como algo confuso, haciéndose así quizás de portavoz del público, pero el autor le contesta que la obra no es confusa, sino que es «metateatro».

Alonso de Santos utiliza, pues, el metateatro como recurso imaginativo, no tanto con un afán realista. Sin embargo, la obra prevé e incluye una nota trágica al final. El juego metateatral e imaginativo y el abanico de papeles que despliega –la proyección del personaje en un espacio cuántico de probabilidades de encarnación– queda interrumpido por la vuelta a la realidad significada por el toque de una campana:

> Esa campana que suena me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba. Disculpen pero tengo que volver al escenario y acabar de cumplir con mi obligación de vestirme de Don Juan Tenorio para morirme, antes de que Sor Inés empiece a ponerse nerviosa porque me salgo del papel y ella no puede decir nada, siendo de piedra.

> Pensándolo bien, lo que pasa, tal vez, es que la fiebre que tengo como Saturnino, me hace alucinar y pasarme a otros papeles que no son el mío. Y me invento y me imagino que estoy en otra época, y estoy haciendo una obra, y la paro, y me bajo a hablar con el público de mis cosas... Pero no es verdad. Lo estoy soñando. Yo soy Saturnino Morales, estoy en un hospital, y el público sólo está en mi imaginación. (169)

Irónicamente, la vuelta a la realidad dentro de la ficción es una denegación de la realidad escénica. Solamente al final de la obra, realidad y ficción encontrarán un espacio de coexistencia en el mito. De hecho, cuando Saturnino se siente preparado para representar a Don Juan y, por consiguiente, para morirse, vuelve a mitificar al público:

> Y se abrirán aquí los cielos, como se abren en escena cuando llega este momento final, y saldrán los ángeles –¡mi público!–. [...] ¡Hermana! ¡Ya están ahí! ¡Oigo el rumor de mi público! [...] ¿Sabe una cosa, hermana? Ahora que estoy vestido de Tenorio, no sé si en verdad éste es mejor papel que el de Ciutti...
>
> *(Se levanta y se pone de pie sobre la cama, espada en mano, mirando a los cielos que se abren para recibirle, en despedida histriónica y tragicómica, como corresponde a tan insigne personaje. Y a tan insigne actor.)*
>
> «Mas es justo: quede aquí
> al universo notorio
> que, pues me abre el purgatorio
> un punto de penitencia,
> es el Dios de la clemencia
> el Dios de Don Juan Tenorio».
>
> *(Trueno final, relámpagos, oscuro y* TELÓN.) (181-182)

En la muerte coinciden las trayectorias del personaje-actor Saturnino y del personaje de personaje Don Juan. El mito aparece pues como una actuación imposible o inalcanzable, a cuya grandeza el protagonista solo se aproxima a la hora de morir. El principio de inseparabilidad parece aplicarse también a la obra y a su anti-obra que se aniquilan cuando chocan una con otra.

BALANCE

La sombra del Tenorio sigue una trayectoria opuesta a la de *El hermano Juan*, porque aquí Saturnino muere representando a don Juan en el momento de su muerte. Se produce, pues, una especie de epifanía mítica, mientras que en la obra de Unamuno el protagonista muere mientras los demás personajes celebran la inmortalidad del personaje mítico don Juan. Partícula y antipartícula fusionan aquí, mientras que en la obra de Unamuno el corpúsculo (Juan) sigue disociado de la onda (el personaje mítico). Aunque en esta obra de Alonso de Santos el mito se sitúa también en el plano metadiegético (como en la gran mayoría de las obras que estudiamos), representa también un plano al que el protagonista aspira a acceder. Es decir: la separación entre mito y *mythos* no es irreductible *a priori* en esta obra, sino que crea un sentimiento de vacío que el deseo humano encarnado por Saturnino anhela colmar. En *La sombra del Tenorio* el mito aparece como *abito*, algo a lo que la experiencia tiende sin alcanzarlo nunca totalmente, y, subrepticiamente, como vocación del teatro. Al final de la obra, el *mythos* alcanza el mito y la obra consigue conmover al espectador. No se trata, claro está, de un final catártico, ya que la muerte está (meta)teatralizada, pero por lo menos el final supone un cambio con respecto al principio de la obra y evita la circularidad reflexiva. La obra implica al espectador de dos maneras: hay, por un lado, identificación con el proceso de búsqueda de grandeza y sentido protagonizado por Saturnino que constituye la dimensión mítica de la obra; y, por otro, distanciación mediante el juego con los niveles dramáticos (la utópica fusión entre el nivel metadiegético y el nivel extradramático) y las múltiples actualizaciones del público tanto dramático como escénico que la obra efectúa a través de su protagonista y que enfatizan el carácter metateatral de la recepción.