Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2004)

Heft: 3

Artikel: Catarsis y público en El público (1935), Guillermo Tell tiene los ojos tristes (1955) y El concierto de San Ovidio (1962)

Autor: Herzog, Christophe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047058

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

Catarsis y público en *El público* (1935), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955) y *El concierto de San Ovidio* (1962).

Christophe Herzog *Université de Lausanne*

La excepción española

El teatro español del siglo XX tiene un lugar aparte en el contexto europeo por la importancia que le concede a la tragedia, forma que George Steiner, en *La muerte de la tragedia* (publicada en 1961 con el título *The Death of Tragedy*), diagnostica muerta en Europa. Sin embargo, en la pequeña parte de su estudio dedicada al siglo XX no aparecen nunca los nombres de Lorca, Buero Vallejo y Sastre. Y es una lástima porque son ejemplos brillantes de la posible coexistencia de la forma trágica con un mundo que se empeña en querer ser moderno y con un público cuya realidad cotidiana se ancla en él.

El hecho de que se hayan escrito tragedias en España en el siglo XX significa que sus autores tuvieron que reflexionar sobre el fenómeno de la catarsis. Hay que recordar aquí que el término aparece sólo una vez en el texto de la *Poética* de Aristóteles que conocemos y que éste lo utiliza en sentido metafórico, sin definirlo. Sin embargo, insiste en que la tragedia tiene como finalidad la catarsis de «emociones como el terror y la compasión a base de provocarlas en los espectadores.»[1]

Históricamente no se pueden separar las fortunas de la forma trágica y la noción de 'catarsis'. Y es que, como espero poder

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 3 (primavera 2004).

[1] ARISTÓTELES: *Poética*, Istmo, Madrid, 2002, pág. 10.

demonstrarlo en este trabajo, tragedia y catarsis tienen una relación más íntima aún porque ambas nacen del proceso que Nietzsche nos describe en su primera obra, *Nacimiento de la tragedia* (título original: *Die Geburt der Tragödie,* publicada en 1872):

> El desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco:* de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente (...) esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia ática.[2]

Quisiera relacionar este proceso que Nietzsche nos describe con su inconfundible estilo lírico con otro proceso sobre el que nos informa la física cuántica. Se trata del fénomeno de la colisión de partículas: se observa que, cuando una partícula de materia se encuentra con su antimateria, es decir, una partícula con exactamente las mismas propiedades salvo que su carga es de signo opuesto, las dos se aniquilan instantáneamente y se transforman en luz. Intentaremos desarrollar la analogía entre proceso lírico y proceso científico a lo largo de este trabajo.

Para eso, consideraremos con especial cuidado el papel del público,

> que es el verdadero (último) destinatario de la comunicación dramática y teatral, (...) de los mensajes (...), pero sin capacidad de respuesta, sin poder entrar en «interlocución» con ellos, lo que supondría la pérdida de su estatuto de observador, de público y la ruptura, por tanto, de la *convención teatral.* El único verdadero y legítimo «feed-back» comunicativo (...) se traducirá en respuestas o reacciones más o menos convencionales: aplauso, silencio, pateo, abandono de la sala, interrupción de la representación, etc.[3]

---

[2] NIETZSCHE, F. : *El nacimiento de la tragedia,* Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 40-41.

[3] *Ibíd.*, pág. 116. Subrayado mío.

Quisiera rescatar de esta larga cita la paradoja en la que se basa el teatro, ya que por un lado plantea la «*posibilidad* de actualización del público» como «destinatario» o receptor de los mensajes y, por otro lado, la *imposibilidad* que éste les dé respuesta dentro del marco dramático.

He aquí la contradicción fundamental sin la cual no podría haber teatro. Antes de pasar al análisis vamos a desarrollar un poco más la analogía esbozada con la física cuántica. Del proceso descrito más arriba se desprende que la existencia de la luz depende de la coexistencia de la materia con su antimateria. El teatro también depende de la coexistencia de la realidad con la ficción. Pero ambos, teatro y luz, son otra realidad más allá de las oposiciones binarias que la sostienen; son un todo distinto de las partes que lo componen.

El teatro no es ni realidad, ni ficción, sino ambos al mismo tiempo, un nivel intermedio o un universo paralelo al que el espectador accede en el momento de la catarsis. Este momento en el que la materia se transforma en luz, pero en el que resulta imposible describir lo que ocurre en términos de partículas o de ondas, es el momento cuántico del ser y el no ser al mismo tiempo, porque la teoría de la mecánica cuántica se basa sobre un nuevo género de matemáticas según las cuales ya no se puede describir el mundo real en términos o de partículas o de ondas; solamente se pueden usar estos términos para describir las observaciones del mundo. La mecánica cuántica reconoce, pues, que nosotros mismos como observadores creamos distinciones entre fenómenos que objetivamente deben de estar entrañablemente vinculados, si no confundidos. En otras palabras, que a partir de una verdad creamos dos realidades aparentemente distintas y opuestas.

De ahí que la mecánica cuántica pueda servirnos de modelo de proceso aplicable por analogía al estudio de la catarsis desde el punto de vista del público: porque toma en cuenta el papel del observador en el proceso de creación de realidad. En una primera etapa, el proceso consiste en separar o delimitar dos «cosas» —la materia y la antimateria, en el caso del observador cuántico; la realidad y la ficción, en el caso del espectador— para luego ir percibiendo paulatinamente su complementaridad hasta que se fundan en la conciencia y el cuerpo del observador-espectador. Dicho en términos teatrales: es imprescindible la convención teatral, es decir una clara frontera entre sala y escenario, realidad

y ficción —el público no debe perder su estatuto de observador sin «posibilidad de respuesta»—, para que se produzca la toma de conciencia catártica en la que el público se reconoce como el último y verdadero destinatario de la comunicación dramática y teatral. Si eso ocurre, el espectador como cuerpo y conciencia es, pues, el lugar donde 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.

Hablando de *Doña Rosita la Soltera* dice Fernández Cifuentes que

> La obra reconoce de algún modo el tiempo del espectador, y el espectador, a su vez, acoge en su presente el tiempo de la obra. El "ahora" de la obra (...) y el "ahora" de las reseñas, no son únicamente momentos separados y distantes de una dilatada peripecia, sino también momentos superpuestos: el *presente* del escenario y el *presente* del espectador coinciden de modo absoluto en el acto de la representación. En esta coincidencia de lo distante se cifra el proyecto temporal de *Doña Rosita.*[4]

Habla Cifuentes de «coincidencia de lo distante», expresión que podría resumir perfectamente la idea de 'catarsis' vista desde nuestra perspectiva. De hecho, el teatro —como todo hecho estético— presupone una distancia entre el objeto artístico y la conciencia observadora de éste mismo. Esta distancia justamente es la que Lorca se propone romper violenta y agresivamente en una obra como *El público,* mientras que las de Sastre y Buero Vallejo más bien parecen estructurarse como un recorrido o una peregrinación por esa distancia hasta que se agote y se llegue a la superposición de ambos tiempos constitutivos de la experiencia teatral a la que alude Cifuentes. Ahora vamos a ver en qué medida lo que él llama el «proyecto temporal» de *Doña Rosita* se aplica a *El público.*

El Público *o la desconstrucción de la tragedia*

El análisis de la catarsis en la obra nos llevará inevitablemente a plantearnos la hipótesis sobre lo que tiene de trágico la «pieza», un aspecto éste que ha sido preterido en favor del metateatral.

---

[4] FERNÁNDEZ CIFUENTES, L.: *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia,* Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986, pág. 223.

Esto lo lamenta Antonio Monegal en su reciente edición de la obra. Para él, «*El Público* resulta ser una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia», ya que «concilia dos esquemas teóricamente incompatibles: el metateatro y la tragedia.»[5] Menciona a Carlos Feal Deibe como uno de los únicos estudiosos de la obra que analiza su carácter trágico, relacionándola con otras tragedias lorquianas. Dice el mismo Feal Deibe que

> la tragedia lorquiana –o, al menos, la trilogía trágica– se distinguiría por una ausencia de la *anagnórisis* del personaje, cuya ceguera o defectuosa conciencia (...) exige ser sustituida por la conciencia aguzada del espectador (o lector) (...) y debe ser suplida por los receptores de la tragedia, quienes de tal modo se distancian de las criaturas literarias con las que antes se identificaron.[6]

Esta tendencia la lleva a su extremo en *El Público*, hasta desconstruir la forma trágica.

Se trata de una obra sumamente original e interesante en tanto que lo que nos muestra en el escenario es esa otra cara, indisociable de la acción escénica, de la experiencia teatral dramática configurada por los movimientos de la conciencia de los espectadores. Es un intento de formular lo que podríamos llamar lo inconsciente de y en la experiencia teatral: el hecho de que cada representación —aunque esté cuidadosamente creada— conlleva en sí misma el riesgo del fracaso, de la ruptura y, por tanto, de la violencia. Una representación requiere, como mínimo, un ser humano interpretando y otro observándole, y eso ya es una situación «cuántica» cargada de incertidumbre.

Voy a tratar de mostrar que, si bien se puede hablar de poema trágico, la obra no merece ser calificada de tragedia en el sentido canónico-aristotélico de la palabra, y eso porque no hace sentir al espectador el paso del tiempo, la entropía; porque estructuralmente no se compone de hechos verosímiles que se suceden necesaria e irreversiblemente, sino todo lo contrario: se acumulan y amontonan las escenas (a veces hasta encajan las unas en las otras a la manera de cajas chinas) y Lorca se ve forzado a rematar su

---

[5] GARCÍA LORCA, F. : *El público, El sueño de la vida*, Alianza, Madrid, 2000, pág. 30.

[6] FEAL, C.: *Lorca: tragedia y mito*, Dovehouse Ed. Canada, Ottawa, 1989, pág. 6.

drama mediante el uso de una estructura circular, lo que, en cierto modo, se contrapone con el carácter claramente libre y abierto que el autor parecía proponerse. El diálogo citado a continuación resume de por sí toda la estructura de la obra:

> HOMBRE 1.° Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.
>
> DIRECTOR Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.[7]

Se trata de uno de los muchos ejemplos de seudodiálogos formados por series de palabras arbitrarias en las que se yuxtaponen capas metafóricas que, en vez de desarrollarse horizontalmente hacia un resultado distinto (la luz) de cada uno de los dos objetos (materia y antimateria) postulados por cada uno de los locutores, vuelven al enunciado inicial. He aquí otro ejemplo ilustrativo, además, del hecho de que la acción (aquí incluso se trata de una acción violenta) no sucede en el escenario, sino en la palabra y, a través de ella, en la mente del espectador:

> FIGURA DE CASCABELES ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
>
> FIGURA DE PÁMPANOS Yo me convertiría en cuchillo. (...) Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo.[8]

A través de esta serie de actos lingüísticos que calificaría de ilocutivos o seudo-performativos (porque lo que se dice no se hace, pero se dice para que el público lo recree en otro escenario que es su conciencia), asistimos a un verdadero espectáculo verbal en el que solamente se alude a acciones trágicas a través del lenguaje: lo que de verdad ocurre en el escenario no es más que una danza sobre el vacío o la muerte simbolizados por el decorado (una ruina romana). Esta danza es la del amor homosexual obligado a construirse un espacio, una utopía en el sentido de no-lugar, fuera del poco acogedor tiempo —que es el espacio u hogar de los contrarios— donde pueda realizarse y que con este

---

[7] GARCÍA LORCA, F. : *El público. El sueño de la vida*, pág. 49.

[8] *Ibíd.*, págs. 60-61.

propósito se sirve del lenguaje. No llega a establecerse una relación dinámica entre sujeto y objeto que pudiera desembocar en un sujeto-objeto: la escena, en forma de subasta verbal, nos muestra la relación homosexual como abocada a la lucha de poder («porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo.») y condenada al «intercambio imposible»[9]. Se trata de dos partículas de materia que no pueden anhelar su disolución en luz y por eso aspiran a desmaterializarse de manera violenta.

Ocurre lo mismo con la partícula «obra» y la que debería ser su antipartícula: el público. La pieza parece exigir del espectador, del público, una identificación inmediata, que «pase» —y con él, el tiempo dramático—:

> CRIADO Señor.
> DIRECTOR ¿Qué?
> CRIADO Ahí está el público.
> DIRECTOR Que pase.
> (*Entran cuatro* CABALLOS BLANCOS.)[10]

La aparición de los caballos en el escenario marca lo que Fernández Cifuentes llama «un énfasis en el espectáculo que coincide con el incremento del tiempo y de la ausencia.»[11] De hecho, toda la pieza parece ser un intento desesperado de dilatación extrema del tiempo. Y es que se construye sobre un vacío, que es la ausencia de un público renovado como actor participante en la representación. Se trata de una obra que, aunque glosa la función del teatro y el papel del público en la representación, nunca le permite a éste contemplar el desarrollo de la acción por el mero hecho de que la acción sólo le llega al espectador encubierta por la máscara de la palabra; no se representa en el escenario. Parece, pues, que lo que el autor

---

[9] Alude Jean Baudrillard con estas palabras (en BAUDRILLARD, J.: *Contraseñas,* Anagrama, Barcelona, 2002, págs. 75-81) a una situación en la que el intercambio no puede producirse por la ausencia de una transcendencia y, por tanto, de un sistema de valores que lo garantice. En nuestro caso, hay «intercambio» o luz o amor imposible una vez que el público ha dejado con su actitud de desempeñar su papel trascendental de instancia externa con respecto a la acción.

[10] GARCÍA LORCA, F. : *El público. El sueño de la vida*, pág. 45.

[11] FERNÁNDEZ CIFUENTES, L.: *op. cit.*, pág. 229.

quiere es imponer al público una total impotencia o ceguera ante los hechos a los que se alude en el escenario, lo que conlleva el riesgo de que ese mismo público se rebele.

La destrucción o el teatro (¿y el amor?)

«¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!»[12] El éxito de la representación, definido como la medida en que se produce o no la catarsis, depende en el caso de *El público* de que el público admita que él también participa de ese juego aparentemente inverosímil y que tome conciencia de su propio papel como público en el contexto de la representación. Que no penetre y viole el espacio escénico (el «que pase» del director cobra connotaciones claramente sexuales en el diálogo entre Julieta y los caballos en el cuadro 3° cuando el caballo negro dice: «¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! (...) (*A* JULIETA.) A tu sitio. Que nadie pase a través de ti.»[13]). Porque, aunque parezca que en ese acto anticonvencional estribe la posibilidad de darle un significado o referente al signo o a la palabra *público,* que parece pedirlo en cada una de las numerosas veces que se pronuncia en el escenario, ésta no es la solución del amor o de la compasión, sino la de la violación de un personaje, Julieta, que anhela el amor verdadero («A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.»[14]) y es, también, la encarnación simbólica de la muerte que supone «vivir en el teatro»: se pasa la vida en su sepulcro en Verona, en donde transcurre buena parte de la acción del cuadro tercero, encerrada allí por el público (es uno de «nuestros muertos encerrados allí por el público.»[15]). Por eso, los ESTUDIANTES condenan la acción del público ficticio y abogan por la convención teatral. Como lo expresa el Estudiante 2.°: «El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.»[16] Y sus compañeros añaden:

---

[12] GARCÍA LORCA, F. : *El público. El sueño de la vida*, pág. 126.
[13] *Ibíd.*, pág. 88.
[14] *Ibíd.*, pág. 79.
[15] *Ibíd.*, pág. 126.
[16] *Ibíd.*, pág. 112.

ESTUDIANTE 4.° La actitud del público ha sido detestable.

ESTUDIANTE 1.° Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende.

ESTUDIANTE 4.° Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz.[17]

Se trata, pues, de una obra que podríamos calificar de autoconsciente porque interioriza objetivamente su posible aniquilación. Así, se vuelve a la esencia y a las raíces de la representación, ya que

> independientemente de los márgenes en que convencionalmente se inscriben las manifestaciones del público, variables históricamente (más amplios en nuestro teatro del Siglo de Oro que en el de hoy), lo cierto es que el público tiene siempre la *posibilidad*, en cualquier momento y en cualquier medida, de intervenir en la comunicación teatral. Es más, sólo existe teatro si existe tal posibilidad (...) [y] la ficción escénica se crea sólo con la condición de que exista ese peligro, que convencionalmente, pero sólo convencionalmente, se canaliza en aplausos, silbidos u otros ruidos. El público es [o debería ser], pues, auténtico *interlocutor* (...) en la «conversación» teatral.[18]

Sin embargo, la obra más que dramática es poética ya que se caracteriza por una casi ausencia de acción; lo que pone en escena más bien es la relación, conflictiva en este caso, entre palabra y silencio, relación propia de la poesía. La obra irrumpe desde el silencio, pero no consigue llenarlo de energía o de música cuando vuelve a él. Para volver a la analogía de las partículas, se podría decir que nos presenta la materia como algo destinado a morir sin que esta muerte suponga la creación de luz porque las partículas, las palabras y los seres no encuentran su complementaria antimateria.

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

---

[17] *Ibíd.*, pág. 117.

[18] GARCÍA BARRIENTOS, J.L.: *Drama y tiempo, CSIC*, Madrid, 1991, págs. 62-63.

sólo permite «una más directa aprehensión de la realidad», sino que también es «la última expresión de lo trágico»[19] :

> *(Comienza a oírse, interpretado por un violín, el adagio de Corelli.* HAÜY *vuelve la cabeza y escucha.)* (...) 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...[20]

La música cobra aquí unas connotaciones claramente simbólicas que, retrospectivamente, podemos atribuir a la pieza en su totalidad. Atendiendo a la concepción bueriana de lo real y de lo simbólico (recordaba Santiago Trancón después de la muerte de Buero Vallejo que para él «toda realidad es simbólica. Toda verdadera creación es simbólica y real a la vez»[21]) 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

Dice Buero 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 unánimamente 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.»[22] 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,

---

[19] IGLESIAS FEIJÓO, L. : *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad, Santiago de Compostela, 1982, pág. 314.

[20] BUERO VALLEJO, A.: *El concierto de San Ovidio*, pág.197.

[21] Trancon Santiago (2000) : «Realismo simbólico», *El Mundo*, domingo 30 de abril de 2000, pág. 58.

[22] Ambas citas en BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa II*, págs. 633-634.

se basa en una concepción funcional del teatro; es decir, en una consideración prioritaria del efecto que éste 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»[23] que es la de la condición humana. La tragedia es un coloso que se alza apoyándose en el juego de las oposiciones binarias que constituye el proceso de la desconstrucción (y de la física cuántica).

Esperanza, catarsis y tragedia son, en definitiva, el tercer elemento del proceso arquetípico que nos interesa. La catarsis, ya lo vimos, nace de la *intracción* (me permito usar este neologismo en vez del más corriente 'interacción' porque no se trata de una interacción binaria, sino de que ésta ocurre dentro de un marco que la encierra y que es, en este caso, el espectador como cuerpo y conciencia) de emociones como el terror o 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 serlo uno de los protagonistas, pero el verdadero destinatario de esas emociones siempre es, en definitiva, el espectador. Vamos a ver ahora cómo se comunican la esperanza y la catarsis del protagonista al espectador; es decir, cómo se crea un vínculo luminoso, una onda, entre ambos corpúsculos.

En *El concierto de San Ovidio* es claramente el personaje David el que encarna la esperanza en la pieza. Lo pone de relieve su uso del futuro y su filosofía del «querer es poder». 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, 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*

[23] *Ibíd.*, pág. 649.

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.)*[24]

El espectador se reconoce en David porque es, como todo hombre, un «animal esperanzado»[25]; 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 pone en marcha el reloj de la obra, la densa temporalidad que la define»[26] (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 hecho). En *El público*, por ejemplo, es sin duda el «que pase» del director al público lo que cumple esta función. En cambio, en *El concierto de San Ovidio* Valindin actúa de freno temporal, podríamos decir porque 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 David y la distanciación de Valindin; oposición que se va desconstruyendo poco a poco hasta el punto que, en la escena a oscuras de la barraca el espectador se ve sometido a un doble efecto de inmersión (lo que conlleva necesariamente también una distanciación doble).

Se trata de una escena 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 sólo hemos participado de la realidad general de los ciegos —

---

[24] BUERO VALLEJO, A.: *El concierto de San Ovidio*, pág. 77.

[25] *Íd.*: *Obra completa II*, pág. 648.

[26] FERNÁNDEZ CIFUENTES, L.: *op. cit.*, pág. 233.

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 desconstruyen aquí: en la oscuridad, el que infunde miedo es David y los que lo sienten son Valindin y los espectadores. En la oscuridad, en el «corazón de las tinieblas», 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? Bueno, tampoco hay que caer en un solipsismo fácil; pero lo cierto es que, al no tener ya a 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 dónde proyectarlas, somos conscientes de que somos nosotros mismos los que sentimos las emociones que ésta provoca.

A propósito de esas emociones, cabe ahora preguntarnos por qué las asociamos siempre con el género trágico y la catarsis. ¿Será justamente porque implican una neutralización de la oposición sujeto-objeto? Las glosas de Halliwell que cito a continuación permiten suponerlo y, además, ponen de relieve la relación íntima de interdependencia que las une. Según el especialista de la obra de Aristóteles, el sentir compasión «rests on a capacity to sympathise with the sufferer (...) rooted in a felt or perceived affinity between the subject and the object of the emotion.»[27] Y en cuanto al miedo o al terror:

> Tragic fear has both an object in the play (...) but also a self-regarding element equally presupposed by our perception of a likeness between ourselves and the object of our fear (...) our pity for other's undeserved suffering depends in part on our sympathetic capacity to imagine, and imaginatively fear, such things for ourselves.[28]

Son, pues, las emociones más compatibles con la doble perspectiva de participación y distanciación las que sostienen el drama en general y la escena que nos ocupa en particular.

El paso de una percepción, principalmente visual, en la

[27] HALLIWELL, S.: *Aristotlee's Poetics*, Duckworth, London, 1998, pág. 178.

[28] *Ibíd.*, págs. 176-77.

representación de la obra a una que se basa más en el oído, no es un mero juego estético sino que supone que alcanzamos otro plano de la realidad, otra capa del tiempo. Aquí no puedo dejar de repetir esta cita de Aristóteles: «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.»[29] 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 la que 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 escuchan la música. Ahí ya no valen etiquetas racionalistas: 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 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). Afirma la existencia de un espacio de integración —violenta y conflictiva— de los contrarios, que es el tiempo. Es la máxima forma artística para darle dimensión ontológica al tiempo y así hacernoslo sentir.

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.»[30] El espectador siente ahora la intensidad de lo dionisíaco en su propio cuerpo; es materia atravesada por la luz. Se siente más individuo que nunca porque lo atraviesan las

---

[29] ARISTÓTELES: *op. cit.*, pág. 63.

[30] NIETZSCHE, F. : *op. cit..*, pág. 167.

ondas del universo. La obra ha hecho de él un *universal concreto* o un fotón (partícula que comparte propiedades con las ondas), según cómo se mire.

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. 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. 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 de las partículas, que son 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 a su majestad el Tiempo, personaje último de la tragedia y de nuestra existencia, nacido del proceso descrito tanto por la física de partículas como por Nietzsche

Al mismo tiempo que el drama coincide con su Idea (la música), la tragedia vuelve a su origen, que es el coro. Según Nietzsche, 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.[31]

Para Buero 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.[32]

Aquí, la función coral tal como la concibe Buero, la desempeña el personaje Valentin Haüy. Veremos más adelante en qué consiste esta función. Pero antes, tenemos que volver sobre lo dicho en la parte dedicada al estudio de *El público*. En ella, calificamos la obra de poema trágico. Ahora, sin embargo, que hemos tocado la problemática del coro es posible «considerar seriamente la importancia de una lectura de *El público* como tragedia.»[33] De hecho, todo en la obra es coro, un coro compuesto de actores-personajes que también son espectadores de una acción que comentan, juzgan o evocan, aunque no ocurre en el escenario. No se trataría de una tragedia centrada en una figura heroica, sino en el público como figura y *persona* (en el antiguo sentido griego de 'máscara') central polifacética del drama; como coro heterogéneo, cuyas reacciones diferenciadas se ven encarnadas en el escenario por personajes como los ESTUDIANTES, las DAMAS y los CABALLOS BLANCOS.

Desde esta perspectiva cabría, pues, pensar en una posible coexistencia del metateatro con la tragedia. Coexistencia que no es nada «nueva» en la historia del teatro, ya que son numerosos los ejemplos de escenas de teatro dentro del teatro en tragedias como *Hamlet* o *El gran teatro del mundo*. Desde este punto de vista, la novedad de *El público* reside más bien en el carácter absoluto de la coincidencia entre metateatro y tragedia que abarca todo el drama y no se limita a escenas puntuales como en *El concierto*, por ejemplo, en que la única escena que podríamos calificar de

---

[31] *Ibíd.*, págs. 73 y 82.

[32] BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa II*, págs. 653-55.

[33] GARCÍA LORCA, F. : *El público. El sueño de la vida*, pág. 28.

metateatral es la del concierto de los ciegos. Ahora vamos a detenernos en otro ejemplo de posible coexistencia del metateatro con la tragedia: se trata de una escena de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, en la que Sastre echa mano de la técnica del teatro dentro del teatro para provocar la catarsis en el espectador.

Metateatro y catarsis

En una nota introductoria a la obra, Sastre 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 tal definición la obra porque «en la muerte del hijo residiría la catástrofe y la fuente de la catarsis que el drama podría promover en los espectadores.»[34] 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![35]

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.[36]

---

[34] SASTRE, A.: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, pág. 4.
[35] *Ibíd.*, págs. 77-78.
[36] *Ibíd.*, pág. 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. (...) 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.[37]

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. (...) 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.[38]

Se desprende de las palabras de Walty que la esperanza la debería representar el público, si éste asumiera un papel que se opondría a su estatuto de observador transcendente, es decir, si interviniera en la acción transformándose en actor. Sin embargo, la acción transcurre como si esto no fuera posible, dada la apatía de la gente de Altdorf (el público «ficticio») que, a la vez que representa metonímicamente al público de las butacas, constituye también una barrera entre éste y la acción. 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 «real». Impide que el público mate la representación, abra el pez luna con un cuchillo, como ocurre en *El público*. En *Guillermo Tell*, el público es presentado como ese "otro" que es la gente reunida en la plaza de Altdorf, cuya función es la de servir de medio separador artístico, para que la escena no se aparente a una mera y directa acusación, sino que

[37] *Ibíd.*

[38] SASTRE, A.: *Ibíd.*, págs. 78-79.

permita al espectador juzgarse a sí mismo, y eso ¡desde la perspectiva del escenario!

Aquí Sastre apunta ya a lo que él mismo llamará la tragedia compleja post-brechtiana en la que 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 transmite esa contradicción. Nos indentificamos 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. No impedimos, por lo tanto, 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 (sólo nos toca aplaudir o silbar). En el instante en que Tell mata a su hijo, la distanciación y la identificación se han producido contemporáneamente (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 sólo si el público que asiste a ella entra en el juego y acepta la identificación):

> 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).[39]

El uso del metateatro potencia 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.

---

[39] SASTRE, A.: *La revolución y la crítica de la cultura*, pág. 136.

Tell.— ¿Dónde estaban?
Stauffacher.— ¿Quién?
Tell.— *(Mueve la cabeza.)* Cuando yo estaba solo con Walty, nadie apareció. (...) 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?[40]

Son preguntas claramente dirigidas al público en un tono más directo y acusador que las de Valentin 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 inacción) 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 que no deberían extrañar 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 se reflexiona sobre lo sucedido. Y reflexionar sobre ello implica imaginarse lo que podría haber ocurrido, cuál habría podido ser 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

[40] *Íd.*: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, págs. 83-84.

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.[41]

Las dos últimas citas demuestran que, después de la catástrofe, la lógica temporal ha sido rota. 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.

El concierto de San Ovidio también 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. Entretanto, Valindin acoge al público «ficticio» o representado, que se irá sentando detrás de la cortina del segundo término. Ésta, una vez descorrida, pone el público frente a una especie de *alter ego* representado que, también, a la vez que remite metonímicamente (hay *metonimia* en el sentido de 'usar el signo para hablar de la cosa significada') al público «real» constituye un obstáculo a la interacción sala-escenario. La perspectiva que resalta de esta disposición pone de relieve el perspectivismo del público 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 éste por una convención necesaria (ocurre algo parecido con las matemáticas: se fundan en la existencia meramente convencional del cero). Es otra de las

[41] *Ibíd.*, págs. 86-87.

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 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.

Valentin Haüy interrumpe el concierto de los ciegos y rompe de ese modo el pacto teatral (aunque se trate de un concierto, la analogía sigue 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. Le contesta a David:

> VALENTÍN HAÜY.—*(Eleva la voz y se dirige a la tribuna.)* ¿Preguntábais qué he dicho? ¡He dicho que si vierais, el público sería otro espectáculo para vosotros! ¡No lo olvidéis![42]

Lo que dice, cuando vuelve a aparecer en el escenario después de una elípsis 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.[43]

El uso de la palabra «purga» nos remite a la noción central de nuestro trabajo, ya que es la traducción literal más comunmente

---

[42] BUERO VALLEJO, A.: *El concierto de San Ovidio*, pág. 142.

[43] *Ibíd*, págs. 195-96.

aceptada para *catarsis*. La elección de la 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 Valentin 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 Valentin) como general (para la sociedad en general y los ciegos en particular). A nivel individual, el espectador Valentin toma conciencia de que el espectáculo que presencia es un «ultraje a la humanidad». 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. Valentin Haüy se da cuenta de que hasta entonces no era «nadie» (como el público que escucha su último monólogo o el de *Guillermo Tell*: no son «nadie» porque no pueden actúar, solamente mirar «con horror o piadosamente»[44]) y que su identidad se reducía a su cargo de intérprete de lenguas y a su pasión por la música. Ahora, en cambio, se le aparece posible un destino como ser humano, cuya realización consiste en luchar contra ese otro destino —social, puesto que creado por la sociedad— del que se disfrazan las «torpezas humanas»[45]. Esas torpezas son, en este caso, la aceptación de las limitaciones humanas simbolizadas por la ceguera como taras insuperables. Es considerar la realidad humana como estática y vacía de todo potencial. Es, en definitiva, renunciar a la esperanza y la acción, actitud que se traduce, de un lado, por la resignación de parte de todos los ciegos, con la excepción de David, y, por otro lado, por «las risotadas de aquellos que, sin duda, nunca han sentido las dulces emociones de la sensibilidad», en boca de Valentin. Ésos verdaderamente no son «nadie», porque no actúan como seres humanos para el «otro» ser humano, sino que lo contemplan con un distanciamiento ficticio. Cuando Valentin en su último soliloquio dice «cuando no me ve nadie», se está refiriendo a nosotros espectadores que, una vez fuera del teatro, tendremos que actuar para nuestro prójimo para «ser» o para ser «alguien». Para Buero, pues, no hay un «otro», sino que nosotros lo creamos: no hay un destino hijo de los dioses, sino de las voluntades de los hombres y la sociedad; ni hay otro ser

[44] SASTRE, A.: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, pág. 79.

[45] BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa II*, pág. 294.

humano: todos somos un único cuerpo apolíneo que informa y se deja informar por la energía dionisíaca que a veces consigue contener y, otras veces (como podría ocurrir en *El público*), rebasa sus límites y amenaza con desmaterializarlo totalmente. Todos somos en cada momento un fotón, una partícula que emite luz a la vez que se ve atravesada por ella; un cruce de la luz y el lugar de un choque entre materia y antimateria, una *intracción* de Materia y Luz, oposiciones que, si llegamos a una toma de conciencia catártica, nos damos cuenta de que no son tales.

El ejemplo de Valentin Haüy (cabría decir lo mismo de Guillermo Tell que «tenía tanto miedo. ¡Pero es que había que hacer algo por encima de todo el miedo!»[46]) ilustra la importancia de la acción, ya que únicamente a través de ella se puede crear un vínculo entre mundos que las torpezas humanas separan y así hacer, de dos, uno: como personaje histórico-dramático y actor-espectador encarna un vínculo, una supercuerda[47], entre realidad y ficción que es el que la obra se propone constituir paulatinamente (no como en *El público* que supone que el espectador se sitúe directamente en el momento catártico del choque de realidades). Además, por su acción histórica (presente de manera implícita en la obra, en el sustrato diegético), permitió que los ciegos formaran parte de la sociedad y no fueran tachados de «otros» y condenados a una vida marginal. Fue luz, pues, para los ciegos a finales del siglo XVIII y lo es también para nosotros espectadores, por su papel de interfaz temporal, que consiste en situarnos en ese «presente ampliado» que suele revelarnos el arte cuando cumple con su finalidad catártica.

El «momento» de la catarsis: el presente

Porque permite que se produzca esa «coincidencia de lo distante» a la que nos hemos referido varias veces, adoptando varios puntos de vista y usando otros tantos lenguajes, el arte es un medio privilegiado para enfrentarse con la contradicción del

---

[46] SASTRE, A.: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, pág. 84.

[47] La noción de *supercuerda* es uno de los últimos inventos de la física para tratar de neutralizar la oposición corpúsculo-onda. Según la llamada teoría de las supercuerdas no habría ni corpúsculo ni onda sino solamente unas *supercuerdas* (especie de hilos de materia extremadamente finos) que vibrarían cada una a una frecuencia determinada.

[48] SASTRE, A.: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, pág. 86.

presente («esto terrible y maravilloso que eres»[48], le dice Melchtal a Tell al final de la obra) . Por *presente* entiendo la contemporaneidad, es decir la superposición consciente de las dos dimensiones ontológicas del tiempo. Creo, de hecho, que esas dos capas del tiempo se solapan continuamente, pero que nosotros solamente percibimos y sentimos el tiempo en su totalidad, en momentos privilegiados resultantes de un proceso muchas veces doloroso. Son los momentos de nuestra existencia en que llegamos a la conciencia de esta misma existencia, a saber que somos contemporáneos de ésta. Son momentos en que, aunque seguimos siendo en una realidad cotidiana, podemos, sin embargo, contemplarnos y reconocernos (literalmente 'volver a conocernos') desde otro plano de la realidad. Llegamos, pues, a cierta distanciación sin abstraernos de la realidad concreta que nos rodea. Se borran los límites entre las nociones de sujeto y objeto, que resultan artificiosas construcciones teóricas. En palabras de Nietzsche: 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.»[49]

Esta es para mí la verdadera catarsis: la toma de conciencia, potenciada por la *anagnórisis*, de nuestra posición con respecto al mundo, este mundo que creamos y contemplamos, pero siendo parte de él, actuando en él y sujetos a él. Vivimos, pues, en un tiempo relativo, aunque solemos no percibirlo. Que la experiencia teatral sea una manera de percibirlo, lo debemos a obras como las que hemos estudiado porque ponen de relieve el potencial transformador del fenómeno dramático que permite que uno se vea

> transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter. (...) es decir, ve[r], en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.[50]

Los personajes dramático-históricos que son Guillermo Tell y

---

[49] NIETZSCHE, F. : *op. cit.*, pág. 67.

[50] NIETZSCHE, F. : *op. cit.*, págs. 83-84.

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: «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.»[51] Es decir: la resolución no es un fenómeno local; la catarsis no es solamente el resultado de un proceso —lo es en el nivel del discurso—, 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 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 Valentin en *El concierto,* sirven para mostrar que, en (la) *realidad,* todo ha ocurrido en el presente del espectador. Él, como individuo y no como masa, es objeto *y* sujeto de la representación, actor-espectador y «poeta». Porque

> En el teatro (...) es el dramaturgo el que ve por los ojos del público. El titular de la visión dramática es el público. Y el dramaturgo no es, en definitiva, sino el público pensado como anterior a la representación, considerado como *responsable*, y no como destinatario, de la visión dramática: una especie de autor-implícito construido a partir del público-modelo.[52]

El momento del «presente» o de la catarsis en las tres obras, parece ser un momento en que, toma de conciencia del espectador y autoconciencia del drama, irremediablemente tienen que producirse contemporáneamente. De hecho, si tuviéramos que destacar alguna «novedad» en la concepción de la catarsis de nuestros autores con respecto a la historia de esta misma noción, escogeríamos la idea de que la expurgación emocional tiene que acompañarse de una toma de conciencia (y hasta diría que en *El público,* la toma de conciencia puede llegar a sustituir el efecto

---

[51] *Ibíd.*, pág. 89.

[52] GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *op. cit.*, pág. 119. Subrayado mío.

emocional, si no se produjera identificación emocional alguna entre público escénico y el DIRECTOR, por ejemplo). Vimos que, para lograrlo, se justifica y hasta se impone por necesidad el uso del metateatro, que funciona como efecto distanciador brechtiano. Así, se consigue pues la edificación de un teatro trágico aristotélico *y* brechtiano a la vez, cosa que le parecía imposible a George Steiner.

Hacia una dramatología cuántica

Concluimos, pues, con la convicción de que el estudio del destino de la forma trágica en España en el siglo XX puede aportar elementos alumbradores para una mejor comprensión del fenómeno de la catarsis. El estudio del significado de la metáfora utilizada por Aristóteles, se convierte inevitablemente en estudio del papel del público dentro de la comunicación teatral y, por lo tanto, porque queremos creer en la significación y funcionalidad del arte, en general, y del drama, en particular, en objeto fractal de nuestra relación con el mundo. Tal estudio requiere el uso de un metalenguaje, del mismo modo que nuestros autores echaron mano del metateatro. Propuse, aunque no pude desarrollar la analogía hasta sus últimas consecuencias por falta de tiempo y de conocimientos, el uso de la física cuántica, porque supone un verdadero cambio en la filosofía científica, en el sentido en que nos revela la realidad-como-la-percibimos-como-observadores. Al tomar en cuenta el papel del observador en la creación de la realidad, la teoría cuántica no pretende ya llegar a una verdad objetiva absoluta, por lo que supone una clara ruptura constructiva con los dogmas positivistas y objetivistas. Tiene, además, todo el potencial para convertirse en una metateoría del universo. Los astrofísicos están intentando edificar una cosmología cuántica; entonces, ¿hacia una dramatología cuántica?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aristóteles, *Poética,* Istmo, Madrid, 2002.
Jean Baudrillard, *Contraseñas,* Anagrama, Barcelona, 2002.
Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio,* Espasa Calpe, Madrid, 2000.
Antonio Buero Vallejo, *Obra completa II,* Espasa Calpe, Madrid, 1994.
Carlos Feal, *Lorca: tragedia y mito,* Dovehouse Ed. Canada, Ottawa, 1989.
L. Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia,* Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
J. L. García Barrientos, *Drama y tiempo,* CSIC, Madrid, 1991.
F. García Lorca, *El público. El sueño de la vida,* Alianza Editorial, Madrid, 2000.
S. Halliwell, *Aristotle's Poetics,* Duckworth, London, 1998.
L. Iglesias Feijóo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo,* Universidad, Santiago de Compostela, 1982.
F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia,* Alianza Editorial, Madrid, 1995.
A. Sastre, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* Argitaletxe Hiru, Hondarribia, 1990.
A. Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura,* Argitaletxe Hiru, Hondarribia, 1995.