

Más allá de la ficción teatral: el metateatro

Alfredo Hermenegildo, U. de Montréal, ahermenegildo@videotron.ca

Javier Rubiera, U. de Montréal, javier.rubiera@umontreal.ca

Ricardo Serrano, UQTR, ricardo.serrano@uqtr.ca

Teatro de palabras ha querido, en la planificación de este quinto número de su historia, proponer una reflexión sobre la metateatralidad. Es cierto que la investigación sobre el tema ha ido abriendo, con el paso de los años, nuevos caminos, nuevas veredas por las que cabe circular en busca de una mejor comprensión del hecho dramático y teatral. Desde los trabajos de Abel (1963), tantas veces citados, hasta el presente, hemos avanzado mucho tanto en la identificación del fenómeno del “teatro en el teatro” como, a través de ella, en un mejor conocimiento de qué sea el mismo extraño objeto que es el teatro, que encuentra precisamente sus fuentes en ese pliegue que le niega y le revela, que le sitúa en continuidad con la “dramatización de la vida” y le troquela como un juego de espejos infinitos, de muñecas rusas, de mundos imposibles... tan cercanos.

Al acuñar el término “metatheatre”, Abel abría una riquísima vía de exploración al análisis teatral, que va mucho más allá del simple estudio de la pieza dramática representada dentro de otra pieza. El término fue cambiando sus límites conceptuales a lo largo del tiempo, adaptado proteicamente a diversas formas teatrales por investigadores con objetivos diferentes de los que inicialmente se había dado Abel. Como “el mundo es un escenario” y “la vida es sueño” son dos ideas que están en la base del metateatro, no es extraño que este concepto y sus múltiples aplicaciones sean particularmente fértiles al estudiar las prácticas escénicas de un Siglo de Oro que cuenta con obras tan significativas como *Lo fingido verdadero*, *El retablo de las maravillas* y *El gran teatro del mundo*, por citar cimas de tres géneros distintos. De Emilio Orozco a Catherine Larson, de Alfredo Hermenegildo a Jonathan Thacker, muchas han sido las ricas perspectivas de análisis derivadas de la obra de Abel, incluidas las que sobrepasan el ámbito del teatro y extrapolan el término a otros medios como la novela, pues no en vano el más metateatral de los personajes novelescos se expresaba así: “ninguna comparación hay que más al vivo nos

represente lo que somos y lo que habemos de ser que la comedia y los comediantes”¹. Para Abel Don Quijote, tan cercano en el tiempo a la escritura de *Hamlet*, proyectaría de la manera más perfecta el horizonte dramático “of all plays about self-referring characters” y sería el personaje más representativo de “metaplay”, si no propiamente del “metatheatre”.

Los procedimientos metateatrales prendieron de lleno particularmente en el ámbito del teatro áureo, que se convirtió así en uno de sus medios naturales. Una pieza calderoniana está en la base misma del concepto más estricto de lo que es el “teatro en el teatro”: *El gran teatro del mundo* o, ampliando convenientemente las nociones que tras él se ocultan, una convención que podría llamarse *El gran mundo del teatro*. En la obra escrita y en la pieza soñada se manifiesta la esencia misma de lo que es la metateatralidad más exigente en cuanto se refiere a las formas de presentar en escena la *ficción de la realidad* y la *realidad de la ficción*.

Dentro de su amplitud y diversidad, las diferentes manifestaciones del “teatro en el teatro” –expresión que simplificaremos en adelante como “TeT”– presentan todas un trazo común: el recurso artístico para saltar el abismo que separa la realidad de la ficción teatral. Y el TeT lo hace curiosamente añadiendo una impronta de realismo a la ficción teatral, por encima de la noción misma de verosimilitud, llegando a proclamar la condición “real” de lo que se está “viviendo” en el tablado. Resumamos los pasos esenciales de este mecanismo:

- lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);
- el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena.

¹ *Quijote*, II, cap. 12. Más allá de la aparente paradoja, puede hablarse de don Quijote como “personaje metateatral”, a pesar de ser protagonista de una novela, cuando se reconoce el fuerte ingrediente de “teatralidad” presente en la configuración del relato cervantino. Véase a este respecto Rubiera (2006).

Este desdoblamiento del sistema sógnico le permite al TeT “tragarse” en un agujero negro semiótico –permitámonos la licencia de salvar las distancias de nuestro campo con la astrofísica– las connotaciones de ficción existentes en la obra marco, “reificada” desde ahora.

La tentación de limitar la noción de TeT a la presencia de una auténtica pieza dramática dentro de otra, es grande. Y sin embargo resultaría empobrecedora. Claro que todo lo que pasa en una escena no puede leerse como TeT. En algún momento hay que ponerle límites y barreras al campo. ¿Dónde podemos situar esos límites? En la existencia de una “mirada interior”: sólo hay TeT si en escena hay:

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.

Y todo ello debe de funcionar dentro de un conjunto en el que participa el archimirante, el público espectador. Si no hay mirante, no hay TeT y, en consecuencia, se pierde el objetivo fundamental de la operación escénica, que es adjudicar la sensación de realismo a la pieza marco, a la obra que congrega a los personajes/actores y al público. Por el contrario, la imitación o el disfraz, sin más, no son momentos dramáticos que justifican su identificación con el TeT y, en consecuencia, no son signos que ponen de relieve el realismo y la verdad de la ficción teatral.

Pero volvamos al origen del concepto “metateatro”, en 1963, con la obra de Lionel Abel. El crítico estadounidense se mostraba ante todo interesado en preguntarse por la casi imposibilidad de la tragedia en el mundo contemporáneo y por proponer la consideración de una nueva “forma dramática”, que se remontaría al siglo XVI, que englobaría aquellas piezas en las que la vida es vista como ya teatralizada y en la que los personajes son conscientes de su propia teatralidad.

El libro de 1963 se componía realmente de diferentes artículos que se habían escrito de modo independiente y, aunque Abel pensaba que guardaban una coherencia, reconocía que no podía sostener su carácter “sistemático”. En muchas ocasiones se han señalado deficiencias al libro, sobre todo en relación con el término clave (*metatheatre*) y su concepto o definición. Así lo indicaba el propio Abel en su prefacio a la edición póstuma de *Tragedy and Metatheatre: Essays*

on Dramatic Form (2003)² en el que admitía lo siguiente, tras recordar las reticencias de sus amigos de entonces sobre el título del libro, difícil de comprender:

I myself have been criticized by eminently responsible and authoritative critics for what they consider my ever loose and sometimes erratic definition of metatheatre. Such critics have spurred me on to offer a more definite and perhaps a clearer explanation of this dramatic form (v).

Cuarenta años después, Abel, sin embargo, no va mucho más allá de lo que explicaba en el ensayo central del libro de 1963 (“Metatheatre: Shakespeare and Calderón”) y que hemos recogido anteriormente, e insiste en que: 1) el que haya una obra dentro de una obra es sólo un “mecanismo” o “dispositivo” que no es imprescindible para que se hable de “metateatro”; 2) las obras a las que él se refiere tienen un rasgo común: “all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized”; y 3) los personajes de estas obras “are aware of their own theatricality”.

Si bien se ha reconocido el carácter pionero y seminal del libro de L. Abel, no se ha ocultado igualmente la limitación de sus formulaciones, imprecisas a veces, contradictorias otras, insuficientes en cuanto se descende a analizar la compleja casuística del teatro occidental en sus distintas manifestaciones “nacionales”, francesa, inglesa, española o italiana, por ejemplo. No es de extrañar, entonces, que numerosos teóricos se hayan dedicado a tratar de precisar, concretar, corregir o reorientar la propuesta de Abel, lo que ha dado lugar, particularmente durante los años ochenta, a una amplia literatura crítica en la que destacan –junto a la abundante bibliografía en torno a Shakespeare y la estética metateatral– las obras de Lucien Dällenbach, Georges Forrestier, Richard Hornby y Manfred Schmeling, referencias imprescindibles en la reflexión sobre el tema en las últimas dos décadas y presentes en muchos de los artículos aquí reunidos.

Propiciado por la apertura o indefinición del término acuñado por Abel, se ha producido una deriva terminológica que en su extremo permitiría reconocer como metateatral todo elemento que en un drama o en un espectáculo dados indica o hace recordar el carácter teatral de la ficción. Allí donde el espectador reconozca una ruptura de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral. Como en muy pocos momentos de los veinticinco siglos de historia teatral de Occidente se ha pretendido lograr tal

² Esta edición cuenta con una muy recomendable introducción de Martin Puchner (p. 1-24) en la que se contextualiza debidamente la publicación del libro en el horizonte cultural norteamericano de 1963, prolongando la reflexión sobre el “metateatro” en la escena contemporánea.

ilusión perfecta³, los casos y casos de metateatralidad son innumerables⁴, y surgen allí donde cualquier convención salta a la vista como para señalar que se está “en el teatro”, en una realidad de segundo grado, y no “en la vida”, la supuesta realidad misma. Cualquier elemento distanciador, según este punto de vista, sería metateatral. Por otra parte, en el extremo opuesto se sitúan los no satisfechos con esta apertura extrema del concepto de lo metateatral, que tratan de cerrar, mediante finas distinciones y claras tipologías, las condiciones necesarias para que se hable de metateatralidad en sus múltiples manifestaciones. Teatro en el teatro, teatro dentro del teatro, teatro sobre el teatro, mirantes/mirados/archimirantes, *mise en abîme*, obra marco/obra enmarcada... Son los textos mismos, en su múltiple variedad, los que deben poner a prueba estas distinciones y categorías, mostrando su utilidad o no para el análisis de las diferentes formas teatrales. Se espera, además, que aparte de permitir describir mejor la pieza dramática, el afinamiento del aparato crítico mediante estas distinciones sitúe al estudioso en la mejor posición para explicar la función de tales recursos formales en el circuito de la comunicación teatral.

El presente número monográfico de *TeaPal* ha querido dar cauce a nuevos estudios que sigan mostrando la fertilidad del terreno metateatral en el análisis del teatro español del Siglo de Oro, al que ya desde los años 70 (Wardropper, Díez Borque y O'Connor⁵ al fondo) se viene prestando atención desde este punto de vista. Desde entonces ha crecido ampliamente el número de publicaciones, de modo particular en la década de los 90 y en la primera del siglo XXI⁶. Entre las últimas aportaciones quisiéramos recordar que, recientemente, tras un coloquio celebrado en Tours en octubre de 2008⁷, Juan Carlos Garrot ha hecho un valioso balance sobre el metateatro,

³ En noviembre de 1630, Chapelain publicaba su *Lettre sur les vingt-quatre heures*, donde se encuentra una de las formulaciones más acabadas de esta postura: “Je pose donc pour fondement que l’imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu’il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qu’imite [afin que le spectateur] se croit présent à un véritable événement” (citado en Pasquier, 1995, p. 170).

⁴ En este sentido es muy significativo el título del libro de T. Kowzan, *Théâtre miroir: métathéâtre de l’Antiquité au XXI siècle*, bien lejos de identificar el metateatro con una forma dramática nacida a finales del siglo XVI en un contexto cultural e ideológico determinados.

⁵ T. A. O’Connor publicó en 1975 un conocido artículo cuyo título, en forma de pregunta, apuntaba ya a lo problemático de transponer sin más la categoría conceptual de Abel al caso español del Siglo de Oro: “Is the Spanish ‘Comedia’ a Metatheater?”.

⁶ Es de lamentar que haya permanecido inédita la tesis doctoral de Isabel Moreno García *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español* (Universidad Autónoma de Madrid, 1999). Puede verse un resumen de la tesis y su índice en el número 77 de *Criticón* (1999): <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/1999.htm>

⁷ “Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et follie”: <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/>

en el prefacio que introduce los trabajos presentados en la publicación correspondiente. Los artículos del número 5 de *Teatro de Palabras* vienen a ser ahora un eslabón más de la cadena de pensamiento que, a pesar de sus limitaciones iniciales, comenzó con la forja del término “metatheatre” hace casi cincuenta años.

Más arriba hemos apuntado el binomio que une el metateatro (de manera no exclusiva pero sí privilegiada) a una época histórica y a un área geográfica: las del teatro áureo. Pero ¿puede postularse realmente que el teatro áureo se caracterice por un mayor empleo de los mecanismos encuadrados en el concepto de metateatro? Para avanzar una rápida cala de respuesta a esta pregunta, refirámonos a un magnífico observador coetáneo de la Comedia nueva como fue Pierre Corneille, el más español de los dramaturgos franceses del siglo. ¿Cómo ve Corneille el teatro español en el momento de acercarse a *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón? El autor francés –que tuvo que pagar un alto precio por su experimentación de nuevos caminos y por su acercamiento al teatro del “enemigo” español– explica así su tarea de reescritura de *La verdad sospechosa*⁸:

J'ai tâché de la réduire à notre usage et dans nos règles, mais il m'a fallu forcer mon aversion pour les apartés, dont je n'aurais pu la purger sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés. Je les ai faits les plus courts que j'ai pu, et je me les suis permis rarement sans laisser deux acteurs ensemble qui s'entretiennent tout bas cependant que d'autres disent ce que ceux-là ne doivent pas écouter. Cette duplicité d'action particulière ne rompt point l'unité de la principale, mais elle gêne un peu l'attention de l'auditeur, qui ne sait à laquelle s'attacher, et qui se trouve obligé de séparer aux deux ce qu'il est accoutumé de donner à une.

¿Qué extraemos de esta cita? Que Corneille coloca los “apartes a un personaje” en la base material misma de la “duplicidad de acción” que caracteriza el metateatro: dos actores que dicen lo que otros no deben escuchar. Pues bien, esa ruptura del esquema básico de comunicación que representa al “aparte a un personaje”, efectivamente metateatral, es propiamente una modulación de la enunciación, concepto que se presenta así unido al de metateatro⁹.

⁸ *Le menteur* de Pierre Corneille se estrena muy probablemente en 1643 en el Théâtre du Marais de París –con un enorme éxito, en parte debido al actor Jodelet en el papel de Cliton-Tristán– y su primera edición es de 1644 (el modelo de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, es de 1634). Citamos el prólogo incluido en las ediciones a partir de 1660 bajo el título “Examen”.

⁹ Recordemos que *Teatro de Palabras* dedicará un próximo número a la problemática de la enunciación en el teatro áureo.

Referencias bibliográficas

- ABEL, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- ABEL, Lionel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, New York/London, Holsms and Meier, 2003.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- CORNEILLE, Pierre, *Le menteur*, Paris, G. de Luyne, 1663. [Bibliothèque de Rouen, Bibliothèque Villon, Patrimoine Réserve, Resp-171.]
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Cervantes», *Anales Cervantinos*, 11, 1972, p. 113-128.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 161-176.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LARSON, Catherine, «Metatheater and the Comedia: Past, Present and Future», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, ed. Howard Mancing y Charles Ganelin, West Lafayette, Purdue University Press, 1994, p. 204-221.
- O'CONNOR, Thomas A., «Is the Spanish Comedia a Metatheater?», *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, p. 275-289.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PASQUIER, Pierre, *La Mimèsis Dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle. Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.
- RUBIERA, Javier, «Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*», *Edad de Oro*, 25, 2006, p. 519-544.

SCHMELING, Manfred, *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*, Gütersloh, Schäuble, 1977.

SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

THACKER, Jonathan, *Role-Play and the World as Stage in the comedia*, Liverpool, Liverpool, University Press, 2002.

WARDROPPER, Bruce, «The Implicit Craft of the Spanish *Comedia*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, Presented to Edward Wilson*, ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, p. 339-356.