

**MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO EN EL  
TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX**

**ENSAYO SOBRE EL CUERPO Y  
LA CONCIENCIA EN EL DRAMA**

**Christophe Herzog**

# Índice

## I. Introducción

1. Ir al teatro para ser ..... 7

## II. Marco teórico

2. El mito ..... 9
3. Mito y tragedia..... 33
4. La tragedia y lo trágico ..... 39
5. El metateatro ..... 45
6. Metateatro, tragedia y desmitificación ..... 61
7. Cuerpo y conciencia en el teatro..... 80
8. «Dramatología» cuántica ..... 104

## III. Cuerpo y conciencia en el drama

9. Nota sobre el corpus ..... 119
10. Miguel de Unamuno (1864-1936): conciencia metateatral de la existencia y sentimiento trágico de la vida ..... 121

11. Valle-Inclán (1866-1936) y la definición metateatral negativa del esperpento frente a la tragedia .....	139
12. García Lorca (1898-1936) y la cuestión del público.....	162
13. De la desesperanza esperpéntica a la tragedia de la esperanza: Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y Alfonso Sastre (1926-).....	196
14. Luis Riaza (1925-) y el mito de la desmitificación .....	247
15. José Sanchis Sinisterra (1940-): el metateatro sin la tragedia .....	275
16. <i>La sombra del Tenorio</i> (1994) de José Luis Alonso de Santos (1942-).....	303
17. Rodrigo García y <i>Prometeo</i> (1992): el mito dentro del cuerpo .....	314
18. Raúl Hernández Garrido (1964-): rescatar el mito y la tragedia .....	336
IV. Conclusión .....	369
V. Breve glosario .....	395
VI. Bibliografía.....	401

**I**

**INTRODUCCIÓN**

## 1. Ir al teatro para ser

El teatro es ir al teatro según Ortega y Gasset. Cuando vamos al teatro, nos lo llevamos todo: recuerdos y esperanzas, temores y alegrías. Vamos al teatro con nuestro cuerpo, nuestra capacidad emotiva, nuestra memoria y nuestra conciencia, es decir, con todo nuestro ser. Y nos lo llevamos todo porque queremos vivir en el teatro una experiencia completa de nuestro ser: queremos sentirnos y conocernos un poco más y de una manera más intensa de la que nos procura la vida cotidiana. Muchas veces hasta sentimos y valoramos íntimamente dicha experiencia como más verdadera que las que la vida cotidiana nos brinda. Sin embargo, apenas entramos en el teatro y nada más empezar la función desempeñamos un papel: somos *espectador*.

El ser espectador es un papel, una ficción o condición ficticia necesaria para entrar en relación con unas dimensiones escondidas del *yo*. Siendo espectador, uno no es menos sí mismo, sino que, al contrario, puede llegar a serlo más profundamente. Cada forma de arte, cada disciplina científica e incluso cada mitología y religión nos puede enfrentar con una imagen de nuestra existencia. Nosotros tenemos la libertad de convertir dicha imagen en el primer término de una metáfora cuyo segundo término somos nosotros mismos. Ello es particularmente verdadero en el caso del teatro: si al final de una representación de *Hamlet* llego a decir y a sentir que «Yo soy Hamlet» o «soy como él», entonces la obra se ha encarnado y *realizado* en mí: *Hamlet* es ya un *mito* para mí, es decir, una 'ficción que encierra y comunica una verdad, y que, de este modo, se realiza y encarna en el receptor-destinatario'.

Como veremos apoyándonos en el trabajo de neurólogos y psicólogos, el teatro es una metáfora de una forma primordial de la conciencia. Ir al teatro no es solo desplazarnos geográficamente hasta un lugar llamado «sala de teatro» para asistir a una representación en un escenario, sino que también implica que nos adentremos en nosotros mismos y asistamos a una representación interna de nuestro ser. En otros términos, yendo al teatro vamos al encuentro de nuestro yo; vamos allí para entrañarnos realmente. Y ello vale tanto para el actor que se descubre a sí mismo representando a otro como para el espectador, quien, contemplando a otro, se ve a sí mismo desde otra perspectiva y puede sentir fuertes conmociones, aunque sin perder el control de sí mismo.

#### ¿POR QUÉ MITO, TRAGEDIA Y METATEATRO?

Parece evidente que tal concepto del teatro se basa en la consideración de un teatro de índole trágica y comprometido con el mito, cuya recuperación y reescritura se suele hacer desde una perspectiva metateatral a lo largo del siglo XX. Aunque el enfoque de este trabajo podría aplicarse a otro corpus, creo que determinadas obras (las de temática jocosa, por ejemplo) no me darían la posibilidad de desarrollar la concepción del teatro que propongo aquí a continuación. La risa se opone a la catarsis en el sentido de que es una descarga (una expulsión), no una purgación (interior) de las emociones sentidas durante la función. Sería de todas formas un tema interesantísimo para desarrollar en otra ocasión.

En cambio, el análisis del teatro a través de las nociones de *mito*, *tragedia* y *metateatro* permite dar cuenta de los posibles procesos emotivos y cognoscitivos que tienen lugar en el espectador durante la representación. Además, son nociones que corresponden a períodos críticos en la evolución de la historia literaria y dramática. Mediante ellas se pretende, en primer lugar, aportar una visión del teatro español del siglo XX a través de nociones que, en sí mismas, son un compendio de historia, teoría y crítica del teatro europeo y occidental; en segundo lugar, se desea contribuir a una visión de la representación, del drama, no solo como metáfora visible, viva y vivida, sino

también, como metáfora de la vida considerada como una interacción constante entre el cuerpo y la conciencia, la realidad y la ficción.

Este es el motivo por el cual propongo estudiar estas tres nociones teóricas y genéricas en relación con el espectador «concreto», concepto que se diferencia del espectador-modelo en el sentido de que es un ser carnal que existe fuera de la ficción, y no se trata de un ser abstracto presupuesto por ella. A este respecto hablo de cuerpo y conciencia del espectador usando dos conceptos distintos, porque creo tanto en la doble dimensión carnal y espiritual de la existencia humana como en el hecho de que la inseparabilidad de ambas dimensiones es el fundamento de la unidad ontológica de cada persona. Basándome en interesantísimos desarrollos actuales de la psicología y la neurología defino el *cuerpo* como 'el lugar de las emociones' y la *conciencia* como 'el proceso por el cual uno llega a conocerse a sí mismo'. Veremos que cuando el proceso de la conciencia parte del cuerpo se produce la *conciencia encarnada*, noción que usamos como sinónimo de la catarsis aristotélica, formándonos de este modo nuestra interpretación de dicho concepto tan crucial y complejo.

## PROBLEMAS METODOLÓGICOS

El programa que me propongo plantea varios problemas metodológicos y epistemológicos. A continuación, expongo brevemente en qué consisten dichos problemas y cómo intento resolverlos.

### ***La definición de los términos***

Los términos *mito*, *tragedia*, *metateatro*, *cuerpo* y *conciencia* son nociones complejas y polisémicas, por lo que en cada apartado empezaremos por ilustrar la pluralidad de sentidos que históricamente han cobrado para las disciplinas que se han ocupado de ellos. En segundo lugar, daremos nuestra definición de cada término en función de dos criterios. El primero es el de la adecuación al objeto (el teatro del siglo XX) y está determinado por una exigencia de operatividad. El segundo criterio consiste en definir cada término en función del efecto que promulga en el espectador.

El proceso de definición pasa pues por una fase de selección, a la que sigue otra de síntesis. A estas dos etapas puede precederlas una

de búsqueda etimológica, la cual se revela necesaria en el caso del *mito*, por ejemplo: volviendo a la noción de *mythos* se enriquece la comprensión antropológica tradicional de *mito* como ‘relato’ subrayando primero el carácter discursivo y enunciativo de cualquier realización ficticia de un mito y, segundo, añadiéndole los matices específicamente teatrales de ‘argumento’ o ‘composición de los hechos’. La semiología nos lo presenta como un proceso de significación cuya finalidad es el *yo*, definición que sintetiza los aportes combinados de la antropología, el análisis del discurso y el concepto aristotélico de *mythos*.

No se puede intentar definir la tragedia sin tener en cuenta su relación con el mito en la Atenas del siglo V antes de J.-C. Cada tragedia griega es una reescritura de un mito. Partiendo de este presupuesto, intentamos definir la tragedia como una forma dramática caracterizada por un modo de enunciación propio y cuya finalidad es la catarsis. La tragedia como forma dramática no es ni un género literario ni corresponde al concepto filosófico de lo trágico. Lo trágico es una categoría que rechazamos porque se podría aplicar a cualquier obra, incluso a obras que no son tragedias: de hecho, se podría aplicar a todas las obras de nuestro corpus, aunque la gran mayoría de ellas no producen la catarsis, sino más bien efectos característicos del metateatro.

Como la tragedia se define en función del mito y del *mythos*, el concepto de metateatro aparece en el campo de la crítica literaria como una forma dramática vinculada semánticamente con la tragedia. Sin embargo, ni la amplia definición filosófica que propone el acuñador del término Lionel Abel, ni la reducción semántica del concepto al recurso ya tradicional del teatro dentro del teatro nos permiten formar un concepto operativo; de ahí que recurramos a conceptos como la *metateatralidad* y *lo metateatral* que incluyen toda una serie de procedimientos a través de los cuales el teatro se autorrepresenta y habla de sí mismo. Ahora bien, siendo lo más pertinente para nosotros el efecto dramático de un determinado recurso, y menos la técnica teatral empleada para conseguirlo, propongo definir el efecto del metateatro como la *conciencia metateatral*, es decir, la conciencia del hecho teatral como ficción, la cual abarca también al espectador. Como el mito, el metateatro puede definirse como un proceso de significación; pero si aquel anhela alcanzar el *yo* del es-



pectador, es decir su dimensión más profunda y verdadera, este solo lo considera en su condición de espectador. La conciencia metateatral se diferencia, pues, de la conciencia encarnada, que es el resultado de la catarsis en el espectador de una tragedia.

### ***El problema del corpus***

Una vez definidos los términos teóricos, hay que proceder a la selección del corpus. Tres fueron los criterios de selección: primero, la presencia dentro del tejido formal y semántico de la obra de las tres nociones teóricas definidas; segundo, y siempre en función de esas tres nociones, la variedad y las diversas intensidades con las que dichas nociones coexisten en una misma obra; el tercero es un doble criterio de representatividad, según el cual las obras en cuestión deben ser importantes dentro del conjunto de la obra del autor y reflejar sus cavilaciones teóricas acerca de los problemas creativos que le plantean las nociones de *mito*, *tragedia* y *metateatro*. Asimismo, los autores elegidos deben ser significativos para la historia del teatro español en el siglo XX y representativos de la generación de dramaturgos a la que pertenecen. En cuanto a este último criterio, en dos casos me parece necesario justificar explícitamente mi elección: Luis Riaza y Raúl Hernández Garrido. Podía haber elegido a Arrabal, Nieva o a Romero Esteo, pero decidí centrarme en algunas obras de Riaza porque se concentran casi exclusivamente en el proceso de la desmitificación (los títulos *¡Antígona... cerda!* y *Medea es un buen chico* hablan por sí solos) y, por lo tanto, permiten una observación crítica de los límites y aporías de la desmitificación como poética. En cuanto a Raúl Hernández Garrido, forma parte del grupo *El astillero*, cuyo mayor exponente es sin lugar a dudas Juan Mayorga. Este también podría haber sido objeto de estudio, pero preferí dos obras de Hernández Garrido porque se refieren directamente al mito, mientras que las obras de Mayorga tienen más bien un trasfondo científico-histórico. Con estas tres obras de Luis Riaza y el díptico *Los restos* de Raúl Hernández Garrido tenemos, pues, dos extremos que nos sirven de casos límites: el de la desmitificación y el de la remitificación. Y, como veremos, siendo la finalidad de este trabajo más teórica y crítica que historiográfica, los casos límites nos resultan a veces más útiles que algunas obras más conocidas y representativas.

En cuanto a las obras elegidas, he aquí los motivos: *Fedra* es la única obra de Unamuno cuyo subtítulo reza «tragedia»; en cambio, la segunda parte del título de *El hermano Juan o el mundo es teatro* es un claro postulado metateatral. Además, ambas obras se refieren a un mito y a un personaje mítico, lo cual no es el caso de *Soledad* por muy metateatral que sean sus planteamientos. *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera* son los esperpentos más complejos y más logrados de Valle-Inclán y en ellos podemos observar cómo la visión esperpéntica, y el desgaste del sentido trágico que conlleva, resulta de la superposición de filtros metateatrales sobre la acción, aspecto este en el que la crítica no ha reparado lo suficiente. En las comedias irrepresentables de Lorca, *El público* y *El sueño de la vida*, confluyen el sentido trágico típico del autor, el compromiso con el mito y la tradición teatral que encontramos en otros dramas de Lorca, aunque aquí los temas fundamentales del amor y de la identidad se asocian a los subversivos planteamientos metateatrales que expresan los personajes. Tanto las tragedias complejas de Sastre (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y *La sangre y la ceniza*) como la «parábola» (*El concierto de San Ovidio*) y el «experimento» (*El tragaluz*) de Buero Vallejo testimonian una voluntad de reconstruir una forma de tragedia en la que el mito y la historia desempeñen un papel destacado y en la que asimismo quepan efectos metateatrales. En las tres obras elegidas (*El fuego de los dioses* es la tercera, junto a las dos ya mencionadas), Luis Riaza manifiesta su intención de que se mantenga la conciencia metateatral a lo largo de toda la duración de la representación, con el fin de aniquilar las potenciales significaciones míticas (en el enunciado o argumento) y trágicas (en el plano de la enunciación, a través del recurso al coro y a las máscaras) con las que trabaja. Obras como *Ñaque* y *Los figurantes* de Sanchis Sinisterra constituyen indagaciones sobre los límites de la significación teatral: aluden al límite más allá del cual el metateatro a ultranza deja de ser *drama*, es decir, ‘una historia escenificada’; nos sirven, pues, de caso límite también. En *La sombra del Tenorio* se crea un curioso y divertido cóctel entre mito y metateatro, comedia, parodia y, en menor medida, tragedia. En *Prometeo* y *Agamenón* se observa un intento de materializar y concretizar las nociones de mito, tragedia y metateatro: con este fin, Rodrido García se sirve del cuerpo, de objetos banales y comestibles, y pone especial cuidado en dirigirse con

frecuencia directamente al espectador. El díptico *Los restos* de Hernández Garrido es una tentativa poética e inspirada en la tragedia a través de la cual el autor se propone remitificar argumentos actuales sin someterles a tratamientos metateatrales explícitos.

El aporte científico de este trabajo es principalmente teórico y crítico. No se trata de un trabajo de historia del teatro. Por lo tanto, el corpus no pretende ser exhaustivo con respecto al período histórico considerado, sino que pretende reflejar el abanico de las distintas variantes posibles de combinación de las nociones teóricas analizadas. Aquí se expone y aplica una visión teórica del teatro y del drama a algunas obras del teatro español del siglo XX y se sacan las conclusiones críticas que la aplicación de dicha visión o modelo implica.

### ***El problema de la interpretación***

Se trata, pues, de un ensayo de interpretación del efecto de algunas obras teatrales españolas del siglo XX en el espectador, afirmación esta que plantea dos problemas epistemológicos fundamentales que formulo a continuación con dos preguntas. La primera es: el efecto de una obra teatral, ¿puede estudiarse desde el texto? Y la segunda: aceptando *a priori* que se pueda deducir el efecto de una determinada obra a partir de su texto, ¿tendrá necesariamente el mismo efecto en cada espectador?

Mi respuesta a la primera es un sí con una reserva; a la segunda pregunta, en cambio, contesto con un no, aunque con la misma reserva basada en una consideración del límite de cualquier interpretación. Me explico: aunque no podemos elegir una interpretación como la única válida, en este caso no podemos afirmar que una determinada obra produzca un único efecto en cada uno de los espectadores que componen el público; en cambio sí podemos determinar cuáles son las interpretaciones y los efectos que dicha obra *no* promulga. Cada obra puede producir un abanico más o menos amplio de efectos de sentido (que llamamos «efectos de género» o «instrucciones para la recepción»), de los cuales algunos serán más probables y pertinentes que otros, pero para comprender cabalmente y concebir crítica y objetivamente la significación de una obra, es imprescindible aludir también a los efectos de sentido que dicha obra *no* puede producir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Reformulo aquí la conclusión a la que llega Eco (1990).

De ahí que muchas veces en nuestro comentario aludamos a la imposibilidad de que algunas obras provoquen la catarsis, por ejemplo. Consideramos, pues, el texto como espacio de posibilidades para el espectáculo, siendo cada representación la realización de uno o varios de los efectos posibles de la obra.

### ***El problema de la transdisciplinariedad***

Metodológicamente, se apunta a la posibilidad de integrar otras disciplinas procedentes de las ciencias naturales, a partir de cuyos objetos se establecen analogías y metáforas epistemológicas. Se trata de un procedimiento transdisciplinar basado en la convicción de que existen estructuras o metáforas comunes detrás de las representaciones y de los objetos que cada disciplina científica construye.<sup>2</sup> Dichas estructuras solo aparecen cuando se ponen en relación representaciones procedentes de ámbitos disciplinarios distintos. Se crean de este modo transferencias de sentido o metáforas epistemológicas que contribuyen a comprender mejor la complejidad de determinados fenómenos. Así pasó con el concepto de *entropía*, procedente de la termodinámica, y que, a través de la teoría de la información, entró en el campo de la teoría y crítica literaria. Y así ocurre también hoy en día con el teatro, puesto que sirve de metáfora de la conciencia para muchos neurólogos y psicólogos.

Aun así, se trata de un trabajo que, aunque usa medios heterodoxos, pertenece plenamente al ámbito de los estudios del teatro y de la literatura, en particular, y desde un punto de vista epistemológico, al ámbito de las ciencias humanas. Las nociones estudiadas son procesos de significación y por lo tanto producen sentido continuamente. Es por lo que hace falta interpretarlas constantemente para actualizar uno de sus posibles sentidos y tratar de desdibujar su trayectoria.

No hay, pues, que entender el hecho de recurrir a conceptos procedentes de las ciencias naturales como una invasión prepotente de estas en el ámbito de las ciencias humanas, sino más bien como una ampliación de los medios metodológicos a disposición para las ciencias humanas. El conocimiento de la relación sujeto-objeto, lector-literatura, espectador-teatro, observador-observado y la comprensión de los múltiples modos en los que se producen experiencias de senti-

---

<sup>2</sup> Véase Acevedo-Rocha, Dobay y Yu (2010: 23-40).

do dentro de dichas interacciones es el objetivo y la finalidad de las ciencias humanas. Mientras estas mantengan la conciencia de que su objeto es la relación sujeto-objeto o el sujeto en su relación con un objeto, su identidad científica autónoma permanece a salvo de todo tipo de contaminación. Y si he elegido, en este caso, algunos conceptos procedentes de la neurología y la física cuántica como metáforas epistemológicas, es justamente porque dichos conceptos integran en su formalismo la relación sujeto-objeto: la física cuántica nos muestra cómo el hecho de observar un objeto o un acontecimiento en determinadas circunstancias lo modifica y que, por lo tanto, nunca contemplamos la cosa en sí, sino representaciones parciales de la misma; por otro lado, la neurología nos indica que el sujeto puede llegar a tener conciencia de sí mismo sola y únicamente en relación con un objeto que lo emociona. Se trata, sin duda, de conclusiones que expresan también principios de la representación teatral y por eso las aplicamos a continuación a un corpus de obras de teatro.

#### PRELUDIO A LA CONCLUSIÓN

En la conclusión, una vez hecho el balance del estudio del corpus en función de las nociones de *mito*, *tragedia* y *metateatro* y sus repercusiones en el *cuero* y la *conciencia* del espectador, volvemos a nuestra intención inicial que consistía en describir el teatro como una posible experiencia del ser en todas sus dimensiones. A partir de las conclusiones sacadas del estudio del corpus, es decir, apoyados sobre una base científica, formulamos, primero, un breve ensayo en el que intentamos sintetizar mediante tres figuras retóricas (la metáfora, la metonimia y la tautología) el modo en el que las obras del corpus involucran al espectador; y, en segundo lugar, volvemos a expresar una intuición que esbozamos en el marco teórico y que consiste en considerar el teatro como una experiencia de sentido que se sitúa entre, por un lado, la ciencia como conocimiento objetivo de los fenómenos, y, por otro lado, la mística como vivencia subjetiva de los mitos. En el teatro y durante la representación de una tragedia, por ejemplo, el *yo* del espectador vive un proceso emocional intenso que lo transforma, pero al mismo tiempo el drama le confiere una nueva visión de sí mismo. Acabamos, pues, con una concepción

metafísica del *yo* y del teatro que muchos juzgarán utópica. Sin embargo, estoy convencido de que la tarea que hemos llevado a cabo en este ensayo corresponde a lo que llamaría la función poética de la teoría y crítica del teatro: apuntar a lo que puede y, por lo tanto, debería ser el teatro, incluso hoy en día: una experiencia encarnada.