



Metadrama y Metateatro:

**Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas como búsqueda para la
creación de la obra dramática: ¡Ahí hay una puerta!**

Mauricio Alberto Franco Granada

Tesis de Maestría para optar al título de Magíster en Dramaturgia y Dirección

ASESORA:

Ana María Vallejo De La Ossa, Doctora en Estudios Teatrales

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Dramaturgia y Dirección

Medellín

2024

Cita	(Franco Granada, 2024)
Referencia	Franco Granada, M. A. (2024). <i>Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas como búsqueda para la creación de la obra dramática: ¡Ahí hay una puerta!</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Dramaturgia y Dirección, Cohorte II.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A Paula Díez por las sonrisas, las tuyas, las mías y las nuestras.

Agradecimientos

A mi madre, mis hermanos, y en especial a mi padre, que hizo mutis por el foro antes de que yo terminara estas líneas. Personaje en off, pero fundamental para la obra.

A mis compañeros de maestría: a Clowndia, a Isa, a Michelly, a Patricia, a Víctor, a Vélez, a Díaz, a Henao, a Zapata, a Jhonny, a Santiago, a Luisfer, a Memo, pero especialmente a Juan Fernando Vanegas, cuyo espectáculo *Esperpentos* inspiró el nombre de mi obra dramática.

A mis maestros por su sabiduría.

A mi asesora, Ana María Vallejo, por su guía y apoyo.

Y a los dramaturgos de Dios, que hacen tan bien su trabajo.

Is this the real life

Or is this just fantasy?

Freddie Mercury (Bohemian Rhapsody)

QUINCE [PROLOGUE]

If we offend, it is with our goodwill.

That you should think, we come not to offend,

But with goodwill. To show our simple skill,

That is the true beginning of our end.

Consider then, we come but in despite.

We do not come, as minding to content you,

Our true intent is. All for your delight

We are not here. That you should here repent you,

The actors are at hand, and, by their show,

You shall know all that you are like to know, (5.1.108-117)

William Shakespeare (A midsummer night's dream)

Life is a lying dream, he only wakens

Who casts the world aside.

We who on shallows hills have built our home

in the heart's deep recess seeks solitude

Prólogo de una obra de teatro Noh citada por Richard Hornby (Drama, metadrama and
perception)

Programa de Mano
(Una tabla de contenido)

COMPRA DE LA BOLETA

Un resumen 7

TINTO EN EL HALL

An abstract 8

PRIMERA CAMPANA

Una introducción 9

SEGUNDA CAMPANA

Una justificación 10

TERCERA CAMPANA

Unos objetivos 11

INGRESO A LA SALA

Definiciones y formas del metadrama y del metateatro 12

SE ABRE EL TELÓN

El coro hace un prólogo 20

Primer acto: a la reina le apetece un poco de teatro 29

Escena primera: De orientales, ingleses y españoles 30

Escena segunda: Un gran novelista, un modesto dramaturgo. 31

Escena tercera: El teatro es sueño. 36

Escena cuarta: Shakespeare: ¿Será o no será? 41

Segundo acto: ¡Revolución, Revolución, Revolución! 47

Escena primera: Los racionalistas van a ver una obra
(la invención de la realidad). 48

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

<i>Escena segunda:</i> los nacionalistas se cansan de la obra.	51
<i>Escena tercera:</i> Tréplev mata una gaviota.	52
<i>Tercer acto:</i> Metadramaturgias en el siglo de las grandes guerras	55
<i>Escena primera:</i> Un escritor de tres centavos	56
<i>Escena segunda:</i> Un filósofo en busca de ser autor	60
<i>Escena tercera:</i> Esperando a Beckett	64
<i>Escena cuarta:</i> Un preso de pluma libre	68
<i>Escena quinta:</i> Müller Machine	70
<i>Escena sexta:</i> Stoppard y Hamlet están muertos	74
<i>Cuarto acto:</i> Últimas palabras, palabras, palabras	77
<i>Escena Primera:</i> Epílogo	78
<i>Escena segunda:</i> Un nuevo prólogo.	80
<i>Quinto acto:</i> Texto Dramático: <i>Ahí hay una puerta.</i>	85
<i>SE CIERRA EL TELÓN</i>	151
Conclusiones	152
Bibliografía	153
Cibergrafía	155

COMPRA DE LA BOLETA

(Un resumen)

La presente tesis es un ejercicio de reconstrucción histórica de los fenómenos metadramáticos y metateatrales ocurridos en la escritura teatral a la luz de las elaboraciones teóricas propuestas respectivamente por Richard Hornby y Lionel Abel. Para ello se contrastan los libros en los que dichos autores exponen sus teorías (*Drama, Metadrama and Perception* de 1986 y *Metatheatre* de 1963) con algunos casos ejemplares de estas escrituras metadramatúrgicas de las diferentes eras del arte teatral, como los son las obras de Aristófanes, Calderón de la Barca, Cervantes, Shakespeare, Chejov, Brecht, Pirandello, Beckett, Genet, Müller y Stoppard. El motivo de este análisis es la comprensión de las escrituras metadramáticas y metateatrales como sustento para la creación de una obra dramática original: *¡Ahí hay una puerta!* Se describe también cómo fue el proceso de creación a lo largo de los semestres de la Maestría en Dramaturgia y Dirección y cómo los módulos de escritura nutrieron y enriquecieron el proceso.

Palabras claves: metadrama, metateatro, dramaturgia, metadramaturgia, teatro.

TINTO EN EL HALL

(An abstract)

The present thesis is an exercise in historical reconstruction of the metadramatic and metatheatrical phenomena that occurred in theater writing based on the theoretical elaborations proposed respectively by Richard Hornby and Lionel Abel. To do this, the books in which these authors present their theories are contrasted (Drama, Metadrama and Perception from 1986 and Metatheatre from 1963) with some exemplary cases of these metadramaturgical writings from the different eras of theatrical art, such as the works of Aristophanes, Calderón de la Barca, Cervantes, Shakespeare, Chekhov, Brecht, Pirandello, Beckett, Genet, Müller and Stoppard. The reason for this analysis is the understanding of metadramatic and metatheatrical writings as support for the creation of an original dramatic work: *Aquí hay una puerta!* It is also described how the creation process was carry out throughout the semesters of the Master's Degree in Playwriting and Directing and how the writing modules nourished and enriched the process.

Keywords: metadrama, metatheater, dramaturgy, metadramaturgy, theater.

PRIMERA CAMPANA

(Una introducción)

Se abre el telón. En el escenario vemos a unos actores que hacen de actores. Una obra de teatro en la que ocurre una obra de teatro. El público también ha sido invitado al juego y se le pide que interprete al público. Se espera de él una actuación consciente, enérgica y activa: no debe olvidar que hace parte de la obra.

Se espera que se sorprenda, que se divierta, y tal vez, que aprenda algo. Quizás, de pura suerte, salgan dándole vueltas a alguna idea. Tal vez algo que les ocurra les recuerde la obra y reflexionen sobre las particularidades de la vida, tal vez un insight, una epifanía de ese personaje que somos en ese otro gran drama.

SEGUNDA CAMPANA

(Una justificación)

La metateatralidad y el metadrama son formas de escritura recurrentes en las dramaturgias actuales. En algunos autores resulta de forma natural e inconsciente; en otros, manifiesta y buscada; yo mismo he tenido aproximaciones a lo metateatral en mis textos, pero ha sido las más de las veces a manera de divertimento.

Es interesante porque, como desarrollaremos ampliamente más adelante, lo metateatral es en sí una reflexión, no sólo sobre el teatro mismo, sino sobre la realidad. Es el reto de llevar al papel, y luego a las tablas, un ejercicio filosófico, por medio del cual no sólo se ponen en evidencia los artilugios del arte escénico, sino que se juega con los límites del mundo creado, de las historias que en él suceden, y de los personajes que lo habitan, haciendo del espectador un cómplice y también un co-creador de estos acontecimientos teatrales que sabe que son, en sí, un juego (*a play*).

TERCERA CAMPANA

(Unos objetivos)

GENERAL:

Desarrollar un discurso sobre lo metateatral y lo metadramático que ayude a la comprensión de sus características, sus estrategias, sus formas de expresión, y que permita tener los argumentos y las técnicas necesarias para la construcción de un texto teatral de este género.

ESPECÍFICOS:

- Indagar la mayor cantidad de teoría disponible sobre la metateatralidad y lo metadramático para tener una construcción teórica sólida sobre el tema.
- Leer textos ejemplares de metateatralidades y metadramas que puedan ser analizados a la luz de los textos teóricos encontrados.
- Construir un texto teatral que dé cuenta de los hallazgos encontrados tanto en la construcción teórica como en las lecturas ejemplares.

INGRESO A LA SALA

Los espectadores ingresan al teatro (el lugar físico, el espacio de la contemplación) a ser testigos de una obra de teatro (el espectáculo, la experiencia artística escénica).

Diremos entonces que para los intereses de este texto, teatro se refiere a esa forma de arte escénico en la que unos actores hacen una representación de la realidad y al espacio donde se desarrolla lo llamaremos sala.

Los elementos mínimos para que haya teatro según José-Luis García Barrientos en su texto *Cómo se comenta una obra de teatro* son “espacio, tiempo, actor y público— y el doble representado o “dramático” de cada uno”. Son también elementos comunes en el teatro, pero no obligatorios, la existencia de un texto (obra dramática), y de diálogos.

Por ser la mimesis la forma en que se presenta la obra a los espectadores, se puede tener el concepto de drama como sinónimo de teatro. También aquí nos vemos obligados a revisar dos definiciones diferentes para un mismo término. En primer lugar, a la luz de la teoría aristotélica, diríamos que drama es la representación, es decir, la forma en que el relato teatral se comunica a través de la imitación que hacen los actores. Es el campo de la acción, en el que los intérpretes hacen como si fueran los personajes. En este sentido “se construye en relación con el concepto antitético de lo épico” (Sarrazac:2013): la acción del teatro por oposición a la narración de los poemas épicos.

La segunda acepción de drama, que es la que nos interesa más en este momento, es la que da Peter Szondi al decir que es un “acontecimiento interhumano” (ibid). Esto es, una historia en la que ni los dioses ni el sino intervienen. En este caso, el término drama se usa como un género teatral.

Cuando Peter Szondi habla de *drama absoluto* se refiere a un modelo de una forma dramática que “excluye todo elemento exterior al intercambio interpersonal que expresa el diálogo” (ibid).

Esta forma de *drama moderno* que se practica principalmente durante los siglos XVIII y gran parte del XIX es el responsable de que los espectáculos teatrales se preocuparán por generar en el espectador una ilusión de realidad, y para ello crea una serie de estratagemas que logren que el auditorio acepte y crea en esa ficción que imita la realidad de la forma más fiel posible, pacto en el que el auditorio ha aceptado ser testigo de la representación asumiendo el punto de vista del *voyeur*. Ya volveremos a esto en el capítulo llamado *Los racionalistas van a ver una obra*.

Lo que establece esta forma teatral es una obra que es una realidad en sí misma, un mundo artificial hiper realista que es independiente y, si se quiere, también inocente de la existencia de ese otro mundo al que pertenecen los espectadores.

Esta manera de entender el drama es propia de esa época y algunas compañías teatrales la practican hasta nuestros días, pero no obedece necesariamente a la realidad de todas las prácticas dramáticas anteriores ni posteriores. Como veremos más adelante, tanto la comedia clásica como el teatro del Renacimiento se permitieron jugar con convenciones que ponen en evidencia el aparato teatral y la ficcionalidad de lo representado en la escena. Las vanguardias de principios del siglo XX, por ejemplo, generan una serie de rupturas que han sido llamadas “crisis del diálogo”, “crisis de la fábula”, “crisis de la mimesis”, “crisis del personaje”, “crisis del drama”, entre otras (ibid). Estas formas revolucionarias de las dramaturgias contemporáneas echan mano de gran número de recursos, como el “extrañamiento” brechtiano, como la reducción del personaje al estatus de figura, y como esta serie de eventos que nos convocan hoy, a los que denominaremos metadramáticos y metateatrales.

Sobre esto, Edith Marta Villarino cita al teórico Fernando de Toro diciendo que:

(...) los aspectos centrales del teatro moderno –el comprendido entre Ubu Roi de Alfred Jarry (1896) y el teatro épico de Bertold Brecht-: la destrucción de la mimesis y el énfasis en la teatralidad. El conocido crítico chileno entiende por esto la creación de un lenguaje en el que prima la expresión por sobre la representación icónica del mundo exterior.

Es en este contexto que aparece las nociones de metadrama y metateatro. Es importante hacer otra distinción de términos: desde una perspectiva teórica, lo metadramático puede ser visto como una serie de recursos expresivos que usan los dramaturgos para poner de manifiesto su imposibilidad (semiótica o filosófica) de asimilar la realidad, y lo metateatral como un género teatral en sí mismo.

En la primera perspectiva, la metadramática, Richard Hornby propone en su texto “*Drama, metadrama and perception*” cinco variedades teatrales en las que se emplea el recurso de forma consciente:

- El teatro dentro del teatro
- La ceremonia dentro del teatro
- El juego de un rol dentro de otro
- La referencia a la vida real y a la literatura
- La autorreferencia

El propio Hornby hace una definición muy sencilla pero ilustrativa acerca de lo que él llama metadrama: “*Metadrama is drama about drama*”.

En la segunda perspectiva, Carolina Brncic cita a Lionel Abel con motivo de hacer una definición del Metateatro como género:

(..) se caracteriza por mostrar la realidad de la imaginación dramática, en piezas en que la vida parece teatralizada. Las obras metatratrales fundamentan su confianza en el poder de la imaginación que pone al mundo entero como un gran escenario, por lo que la conciencia artística se exhibe ex profeso, y el dramaturgo tiene la obligación de reconocer y evidenciar en toda la estructura de la pieza, que es su imaginación la que controla los acontecimientos hasta el final. Al mostrarse la obra como creación, los personajes poseen siempre la conciencia de ser figuras teatrales, inclusive antes que la acción dramática se desarrolle propiamente como tal, por lo que se impone la exigencia al destinatario de saberse espectador de la ilusión dramática. Por ende, al insistir en la ilusión creada, el metateatro enfatiza la noción del “mundo” como una proyección de la conciencia humana que, como imagen, no es la última ni la definitiva. Esta imagen del mundo opera por ende con una lógica no causal, en que su ordenamiento puede ser improvisado (cfr. Abel 59-61, 113).

En este sentido, el concepto de metateatro que propone Abel va mucho más allá de simplemente evidenciar ante el espectador el hecho de que está siendo testigo de una representación.

La definición de Abel es interesante porque sugiere que lo metateatral no es sólo una reflexión acerca de lo que es el teatro, sino que es una reflexión sobre lo que entendemos por realidad. De esto se desprende que lo metateatral sea tema recurrente en la dramaturgia contemporánea, pues, la pregunta sobre lo real es tema de discusión en diferentes foros de la postmodernidad.

Lo que el teórico y dramaturgo norteamericano llama metateatro es un relato teatral en el que un personaje de una obra tiene conciencia de su condición ficticia, y esto le permite adueñarse de

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

la historia al convertirse él mismo en un escritor de las situaciones y decisiones que toman los otros personajes que le rodean. De alguna manera, es un rebelde que se resiste a su sino y reescribe la historia a su gusto en esa obra de la que hace parte.

Aunque como concepto el metateatro es descrito apenas en el año 1963, pronto se advierte que Abel encuentra sus raíces en el teatro del Renacimiento. Sobre esto también nos detendremos en páginas posteriores.

Lo que algunos dramaturgos experimentaron desde los siglos XV y XVI vuelve a ser una búsqueda dramatúrgica en el siglo XX. Vemos evidencias de ello en obras de muchos escritores de las vanguardias del mil novecientos. Lo que hace Lionel Abel es ponerle un nombre a una corriente de experiencias teatrales que ya existían al menos cuatrocientos años antes, pero que en particular han hecho tendencia en el teatro contemporáneo.

También se evidencia en algunas obras teatrales que están dirigidas principalmente a públicos y infantiles y juveniles, en las que se encuentran juegos donde el director es un personaje, donde el público es interpelado, donde los actores a veces son personajes... a veces ellos mismos, donde la historia se plantea como un juego, como se puede atestiguar en *Rajemos, Marqués, Rajemos*, de Jorge Goldemberg. Se reconocen algunos rasgos de estas manifestaciones reflexivas sobre la escena en los experimentos de Beckett por sintetizar los elementos del drama a su estado mínimo, o en el extrañamiento de Brecht cuando los actores abandonan a sus personajes por un momento para hablarles directamente a los espectadores y hacer sus manifiestos escénicos, siempre recordándoles que “esto no es más que un divertimento, pero lo que queremos decir es...”. También lo advertimos en un Tadeusz Kantor que se sube a la escena a interactuar con esas sombras del pasado que protagonizan *La Clase Muerta*. Hasta se vislumbra en Heiner Müller que propone un evento metateatral cuando en *Hamlet Machine* nos encontramos con el texto inicial de la primera escena, llamada Álbum Familiar: “*Yo fui Hamlet*”.

En este estado actual de la postmodernidad, parafraseando a Gianni Vattimo en *En torno a la postmodernidad*, los metarrelatos ya no son suficientes para explicar y darle sentido al mundo. Si nos remitimos a la visión de Sarrazac sobre el teatro contemporáneo, podemos decir que “el drama ha entrado en crisis”, pero esto no significa que ha muerto. Posiblemente los experimentos de estas nuevas formas de teatro que aparecen en el siglo XX buscan encontrar el sentido de los acontecimientos históricos actuales donde el teatro tradicional falla o se queda corto, o incluso estas nuevas tradiciones teatrales lo que hacen es precisamente denunciar las ausencias de sentido en los hechos de la realidad. Somos testigos de cómo se reconfigura la mirada de los dramaturgos contemporáneos ante un mundo cuyas bases y límites son cada vez más difusos. En este escenario aparece lo metadramático (es decir, esas manifestaciones escénicas en las que el aparato teatral se exhibe, se pone en evidencia) como una de las fuerzas expresivas que permite al teatro ingresar a las discusiones sobre ese caos que es el mundo actual.

*El metadrama es una de las respuestas posibles al divorcio entre la dimensión objetiva y la dimensión subjetiva de la forma dramática, que Peter Szondi hace precisamente el elemento desencadenador de la crisis del drama. A partir de entonces, el drama ya no será este “acontecimiento interpersonal en el presente” que había sido en la concepción aristotélica – hegeliana; no puede ser más que la constatación, en segundo grado, de un drama que tuvo lugar hace ya mucho tiempo, o que acaba de tener lugar, que va a tener lugar o incluso que es susceptible de tener lugar. (Sarrazac, *Léxico del drama moderno*.)*

Lo que se advierte aquí es que la crisis de la forma dramática evidencia la desconfiguración de la concepción del ser humano como entidad racional. El campo de batalla del conflicto

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

interpersonal se traslada al interior del sujeto. No es la acción en presente lo que interesa a la escena. Lo trágico no es la pérdida de lo concreto del mundo, sino lo etéreo que se ha revelado el hombre. Al respecto señala Víctor Viviescas:

Podemos reconocer entonces en la dramaturgia de Ibsen y, de manera más radical aún, en la de Strindberg, el desenmascaramiento del sujeto como crítica de la unicidad del sujeto racional. La multiplicidad del sujeto que emerge de esta crisis de la identidad del sujeto racional tendrá una puesta en escena mucho más expresiva en la dramaturgia de Pirandello, si bien para entonces, en Seis personajes en busca de autor, estará protegida por el procedimiento de teatro en el teatro (En: Revista científica, N° 7, enero de 2006).

Haciendo eco en lo que señala Sarrazac, las posibilidades performativas de las obras metadramatúrgicas son congruentes con la fragmentación del individuo (el personaje que interpreta otro rol, el actor que se desnuda del personaje en escena) y de la concepción de realidad (conciencia de la ficcionalidad del drama, la obra contenedora/contenida, y la referencia a la realidad), ambas preocupaciones de la posmodernidad. Si bien el metateatro y el metadrama no son las únicas formas en que el teatro posterior a la crisis del drama explora estas cuestiones, sí son muy versátiles en llevarlas a las tablas.

Pero lo cierto es que las premisas existenciales del Drama han sido rara vez puestas en entredicho con la agudeza que manifiesta el subjetivismo vitalista de Pirandello. Dicha posición constituye la razón última del fracaso del drama de los seis personajes y el eje de explicación de la búsqueda sempiternamente frustrada en pos

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

de un autor (Peter Szondi hablando sobre *Seis personajes en busca de autor* en *Teoría del drama moderno*).

SE ABRE EL TELÓN

El coro hace un prólogo

Lo que conocemos del teatro griego es el resultado del esfuerzo de muchos teóricos de muchas disciplinas por tratar de entender qué es lo que ocurría en esos escenarios. Sin embargo, a pesar de estas búsquedas, es posible que nunca tengamos una versión definitiva de lo que fue este arte en la era clásica.

ENTRA EDIPO.

Las mejores pistas que tenemos sobre esta producción se encuentran reunidas en los textos dramáticos que han sobrevivido hasta ahora. Sin embargo, muchas de las luces que realmente tenemos sobre el tema las hallamos en las notas que escribió Aristóteles para una charla sobre una de las formas del teatro griego más populares: la tragedia. Estas notas fueron publicadas bajo el nombre de “*La Poética*”, y en este texto se nos aclara el concepto de drama, por oposición a lo épico, y el tema de la mimesis o representación.

Con seguridad, al tratarse de una forma artística, es posible que desde muy temprano hubiese autores que estuviesen proponiendo visiones personales y arriesgadas que se acercaran a la metateatralidad, pero la verdad es que, si los hubo, no sobrevivieron a la historia, no porque no fueran interesantes, sino por no ser canónicos. Esto sucedió al menos en la tragedia, que es el género que estudia a profundidad el texto de Aristóteles.

Esto representa una pequeña paradoja en el sentido de que los griegos fueron de alguna manera los inventores del concepto del autor: antes de que la cultura helénica adoptara el uso de la escritura, los escritores no firmaban sus obras. Esto puede parecer un tecnicismo medio obvio, tonto incluso,

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

sin embargo nos revela una tradición muy significativa: el arte en la antigüedad era una construcción social en la que los creadores no se adjudicaban la paternidad de la obra: personajes antiguos como Homero, el célebre aedo griego, o como Sîn-lēqi-unninni, el compilador sumerio responsable de la versión que conocemos de la *Epopéya de Gilgamesh*, inician un tránsito que va de la labor de ser los custodios de la tradición hacia lo que luego sería la autoría de textos originales. Hasta ese momento, ellos fueron perpetuadores de los mitos fundacionales, pero no creadores en un sentido estrictamente literario.

El teatro viene de esta costumbre, pues era un arte que no sólo era público, sino que estaba vinculado a las fiestas de Dionisio. De ahí que las tragedias tenían un deber moral al ser una interpretación de los mitos fundacionales de la cultura griega. Ese es el punto en que “las buenas obras” eran aquellas que con maestría y técnica mostraban las historias que el pueblo de hecho ya conocía.

En este sentido, un escritor vanguardista que quisiera experimentar con lenguajes metateatrales habría sido, si no vetado, al menos ignorado.

“Abel subraya que hubo un período en el que el teatro se nutría exclusivamente del mundo real, daba cuenta sólo de él y aún no precisaba autodefinirse y hablar de su propia entidad. Sería éste el caso de la tragedia griega, que tuvo su apogeo y su declinación (9). Es así que la tragedia y lo metateatral, para Abel, son opuestos por definición. En el primer caso, es un genio inconsciente el que la forja, en el segundo un creador consciente de sus recursos, léase, el autor teatral. (Sánchez, La dimensión metateatral en Un drama nuevo (Manuel Tamayo y Baus) y Los cuernos de Don Friolera (Ramón del Valle-Inclán): una visión comparativa)

En esta perspectiva, Abel propone que el teatro trágico griego, aunque consciente de ser una ficción, crea una realidad en sí misma, en la que el público se sumerge, aceptando de antemano las convenciones necesarias para que esta ilusión se presente. Es sin embargo un manifiesto atrevido de parte de Abel, un poco cómodo en su propia teoría. Tal vez la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides no sea metateatral en términos estrictamente abelianos, pero sí manifiesta expresiones metadramáticas desde la perspectiva de Hornby: si bien el teatro trágico no presenta rupturas en la realidad interna de su relato, o en la interpretación de los personajes, sí presenta eventos ceremoniales, de los cuales la obra misma es uno de ellos; y se puede decir del coro que, en la medida que representa la colectividad del pueblo, es una forma de romper la frontera entre representación y realidad, bien sea por llevar el primero a la instancia del segundo, o viceversa.

SALE EDIPO. ENTRA DICEÓPOLIS.

La comedia era aún más libre en sus posibilidades creativas y sí tenía manifestaciones decididamente metadramáticas. Esta otra máscara, la sonriente, nace de la crítica social, y en busca de la risa hace uso de diferentes estrategias:

“En la comedia campea, junto a la fantasía más desenfrenada, el chiste, la broma, la obscenidad, el insulto grosero; cosas todas prohibidas en la tragedia. Campea al tiempo el realismo de situaciones, acciones y palabras. El lenguaje y la vestidura trágicas quedan lejos. La acción es, a veces, deshilvanada. Se busca incluso la incoherencia. La inverosimilitud de los medios que emplea el héroe para triunfar es nuevo motivo de risa.” (Francisco Rodríguez Adrados en el prólogo de la compilación de comedias de Aristófanes de Ediciones Cátedra).

Y además de esto, usa recursos que son esencialmente metadramáticos:

“A veces se rompe incluso la ilusión dramática y el actor se dirige al maquinista o al corego, haciendo así reír al público.” (Ibid.)

Los únicos textos que se han conservado completos son once de las cuarenta y cuatro comedias que se dice escribió Aristófanes. Hay fragmentos de algunos textos de sus contemporáneos, pero nada que permita hacer juicios definitivos. Así que estudiaremos al autor cuya obra sobrevivió hasta hoy.

La primera línea de *Las ranas* de Aristófanes ya encierra de por sí un juego que pertenece a lo metadramatúrgico:

Jantias. – Señor, ¿diré algunas de aquellas palabras que provocan siempre la risa entre los espectadores?

Más abajo dice el mismo personaje:

Jantias. – Entonces, ¿para qué llevar este equipaje, si se me prohíbe hacer lo que hacen Frínico, Licis y Amipsiaes, con los mozos de cordel que no dejan nunca de poner en escena?

Baco. – Nada de eso. Cuando en el teatro alguien me ofrece una de esas bonitas acciones, salgo envejecido de más de un año. (Ibid.)

Estas dos líneas solamente encierran tres categorías de lo metadramático: en primer lugar, menciona a tres poetas cómicos contemporáneos de Aristófanes, lo cual sería una referencia a la vida real. En segundo lugar, Baco habla de “Cuando en el teatro alguien me ofrece...”, con lo cual se hace una referencia a la literatura, al teatro mismo como evento, y a la ceremonia, en la medida que se entiende el acto dramático como parte de las bacanales. Otra manifestación de esta categoría

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

se da más adelante, cuando Baco y Jantias han llegado al infierno y aparece un coro de los iniciados en los misterios de Eleusis.

Vale la pena mencionar que Baco aparece en la obra vestido como Hércules, personaje al cual se encuentran los dos viajeros y de quien reciben indicaciones. Cuando llegan al palacio de Plutón, el dios del vino se hace pasar por el legendario héroe, y luego, ante un ataque de susto del olímpico, intercambian de atuendo y es ahora Jantias el que se hace pasar por el fortachón hijo de Zeus. Con este juego se sigue la categoría de “rol dentro de otro rol”.

El poeta incluye al público dentro de la historia, cuando pregunta Baco por los parricidas y los perjuros, y luego afirma, mirando al público: “*yo sí, los veo todavía*”. De la misma manera Eaco dice señalando hacia el público: “*Los buenos son raros en los infiernos... como aquí.*”

La parte principal de la obra es el enfrentamiento que ocurre en el palacio de Plutón entre Esquilo y Eurípides para determinar cuál de los dos es mejor poeta.

Baco. – ¿Qué vas a hacer tú? Contesta, Esquilo.

Esquilo. – Desearía que no tuviéramos que disputar aquí, pues la lucha no será igual entre nosotros. (Ibid.)

Baco. – ¿Cómo es eso?

Esquilo. – Porque mi poesía no murió conmigo, mientras que la suya le ha seguido a la tumba: los materiales, pues, no han de faltarle.

Ambos poetas se enfrentan tratando de desvirtuar los versos del adversario y de enaltecer los propios con tal de ganarse el derecho a volver a la tierra. En este *agón* somos testigos de numerosas referencias a las obras de uno y otro, y establece Aristófanes los criterios de lo que para él sería la obra de un buen dramaturgo, desde la técnica y el contenido.

Baco. – Empezad cuanto antes, pero en términos elegantes, sin lugares comunes y de forma original.

Hay en *Las ranas* diálogos que evidencian al público que se encuentran en un evento teatral. cuando Jantias se hace pasar por Hércules se mete en problemas con unas taberneras, la primera de ellas le dice: “*¿Pensabas acaso, porque llevas coturnos, que no iba a reconocerte?*”

Esta es una clara referencia al vestuario de la obra, y pone en evidencia la extrañeza del calzado para la escena.

Este ejercicio no es tanto un manifiesto filosófico o una propuesta artística, es sencillamente la construcción de un *gag* propio del género. En esta misma sintonía aparece otro recurso muy tradicional en la comedia, en tanto que pieza de crítica social; estamos hablando de *la parodia*: un actor imita a un personaje con el fin de ridiculizarlo.

Jantias. – Tranquilízate. Todo ha ido bien. Podemos decir como Hegélogo: “Después de la tempestad vuelvo a ver el gato”.

Esta locución hace referencia a una ocasión en la que el citado actor en una interpretación de *Orestes* de Eurípides, tuvo una falla de dicción en la que, por decir calma dijo gato. Esta es sólo una de las referencias y parodias que el dramaturgo le hace a personajes de su tiempo. De alguna manera, esto era una aproximación a la categoría de *interpretación de un rol dentro de un rol*, pues

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

el personaje interrumpe momentáneamente los gestos y palabras propios para encarnar, de forma ridícula, los de alguien más. Además, como el blanco de las burlas solía ser alguien de renombre en la sociedad griega (en este caso un actor infortunado, pero bien podía ser un político, un artista, un filósofo o incluso algún personaje mitológico), la *parodia* tendría también cercanía con la *referencia a la literatura o a la vida real*.

Ahora es menester detenerse en la primera obra que se conserva de la producción de Aristófanes: Los acarnienses.

El dramaturgo le habla directamente al público al menos en dos ocasiones a través de esta obra: una a través de Diceópolis (el héroe de la obra) y otra a través del coro.

En el primer caso, cuando los acarnienses vienen a enfrentarlo tras perseguir a Anfiteo, el emisario de la paz:

Diceópolis. – (...) Recuerdo lo que sufrí por culpa de Cleón por la comedia del año pasado. Me llevó a rastras al Consejo y se dedicó a calumniarme: desató su lengua en mentiras contra mí y bramó como el Ciclóboro y me bañó en insultos hasta que casi perecí entre sucias intrigas.

Se refiere a los problemas que tuvo con Cleón por culpa de la obra *los Babilonios* en el año 426 a.c.. Continúa diciendo.

Diceópolis. – (...) Pero antes de pronunciar mi discurso, dejadme que me vista del modo más lastimero.

Y aquí, el poeta griego genera una escena en la que Diceópolis va a la casa de Eurípides a que le preste el vestuario de Télefo, mítico rey de Misia, hijo de Heracles, personaje que en la obra

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

del poeta trágico es “*cojo, mendigo, charlatán y excelente orador*”. El héroe de la obra “necesita” esta apariencia para convencer a los acarnienses de no estar a favor de la guerra.

Eurípides está durmiendo cuando llega Diceópolis a hacerle tan particular solicitud y no está de muy buena disposición para levantarse. Así que el héroe de la comedia le dice:

Diceópolis. – Coge el giratorio.

Con esto se refiere a un recurso que tenía el teatro de esta época, y que a Eurípides le gustaba usar. Consistía en una plataforma circular llamada *eccyclema* y se usaba para hacer entrar a la escena los interiores. En este caso la referencia era doble, al referirse tanto al aparato teatral como a las costumbres escénicas del teatro del poeta trágico.

La casa de Eurípides está llena de elementos y vestuarios teatrales. El autor de *Medea* le presta al cómico lo que necesita y lo despacha. Estando listo para hablar a los acarnienses empieza a decir:

Diceópolis. – No lo toméis a mal, espectadores, si siendo yo un mendigo me dispongo a hablar de la ciudad ante los atenienses, componiendo una comedia. Pues también la comedia conoce la justicia.

Desde la perspectiva de Lionel Abel, todo este acto de Diceópolis de ir a vestirse de un personaje trágico para convencer a sus enemigos de que le perdonen la vida y dejen sus inclinaciones belicistas, es coherente con lo que él llama metateatro: el personaje, consciente de pertenecer a una comedia, usa los recursos que están a su alcance para transformar su destino. continúa diciendo.

Diceópolis. – Voy a decir cosas terribles, pero justas. Ahora no va a calumniarme Cleón diciendo que hablo mal de la ciudad delante de los extranjeros. Estamos solos, este es el concurso del Leneo, y todavía no han venido los extranjeros: pues ni nos han llegado los tributos ni los aliados de las islas.

Diceópolis hace un discurso que es una parodia del texto de Eurípides y al mismo tiempo habla por Aristófanes, haciendo referencia nuevamente a lo que pasó con Cleón tiempo atrás. Uno de los motivos que desató la ira del gobernante fue el hecho de que Aristófanes hiciera su crítica ante los extranjeros que venían a traer el tributo. Por eso, el autor establece que en esta ocasión, a diferencia de lo que ocurrió con *Los babilonios*, los únicos espectadores son los ciudadanos, por ser presentado durante las fiestas Leneas, a las cuales no asistían los miembros de la liga marítima.

Al igual que en los dos casos anteriores, hay una suerte de autorreferencia en la *parábasis* que ocurre hacia la mitad de la comedia. De hecho, el acto de despojarse de los personajes que hace el coro durante la *parábasis* es una acción que bien podría señalarse como metadramática, al ser una interrupción de la ilusión de la realidad comparable a la que un par de milenios y medio después ocurrirá en el *Berliner Ensemble* con el extrañamiento brechtiano.

Es evidente entonces el uso de algunos conceptos metadramatúrgicos en la comedia clásica, aunque es un uso distinto al que se le daría en otros teatros posteriores, donde muchas veces perseguiría unas finalidades distintas a la hilaridad. Empero, son recursos usados conscientemente por el poeta griego y con resultados efectivos en la escena.

Primer acto:

A la reina le apetece un poco de teatro

Escena primera: De orientales, ingleses y españoles

Richard Hornby nos habla de evidencias de la fórmula metadramática *una obra dentro de una obra*, que es posiblemente la forma de metadrama más reconocible, en el teatro indio y japonés de la era clásica.

En el siglo V después de Cristo, un escritor indio llamado Kalidasa escribió una obra llamada *Vikravormashe*. Después de él, este recurso se vuelve común en esa cultura. También hay algunos ejemplos en el teatro japonés *Noh*, donde un personaje (usualmente un fantasma) representa a otro su historia, convirtiéndose este relato en la obra principal dentro del espectáculo.

En occidente, posiblemente la primera obra posterior a la era clásica que tendría esta característica sería una dramaturgia inglesa llamada *La tragedia española*, de Thomas Kyd (1584-89).

Hornby explica en *Drama, metadrama y percepción* que hay dos formas en las que se presenta la variedad de *una obra dentro de una obra*. En primer lugar, la obra enmarcada, y en segundo la obra inserta. Esto quiere decir que a veces el recurso metadramático hace hincapié en la obra exterior que contiene a la otra (como sucede en *Hamlet*, que contiene a *The mousetrap*), mientras que en otros casos, la atención se la roba la obra interior (como ocurre con el cuento de Oscar Wilde *El amigo fiel*). En algunos casos, como en la obra de Kyd, el espectáculo puede tener al mismo tiempo la manera de la obra enmarcada y de la inserta.

Escena segunda: Un gran novelista, un modesto dramaturgo

El más grande representante de las letras escritas en español no es precisamente el primer referente que nos viene a la mente a la hora de hablar de dramaturgia, pero se ha ganado su meritoria escena en esta breve historia por sus experimentos metateatrales y metadramáticos. De hecho, el propio Ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha es un referente muy importante de la metaficción. Sobre esto nos dice Enguix Barber en *Metateatralidad y renovación dramática cervantina* :

“Además de servir, con notable eficacia, para analizar diferentes piezas teatrales, en particular las del Siglo de Oro español, el concepto de “metateatro” fue extrapolado a otros géneros literarios, entre ellos la novela. Paradójicamente, la expresión máxima del fenómeno metateatral es una novela, y no una obra teatral: Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra. Trascendiendo esta aparente paradoja, es dable considerar a Don Quijote como un “personaje metateatral”, puesto que, aún tratándose de una novela, el relato de Cervantes contiene una llamativa dosis de teatralidad.

La razón que argumenta Abel para describir al viejo Alonso Quijano como un personaje, si no metateatral, al menos metaficcional, es la condición que tiene de ser el diseñador del mundo en el que vive: aburrido de sus días prosaicos se crea un universo imaginario en el que es un caballero aventurero de los de antaño, que anda por el mundo *desfaciendo agravios y enderezando entuertos*. De alguna manera, la pretendida locura del manchego consiste en un plan de él en el que asigna a

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

todas las personas que se encuentra un rol que se ajuste a la obra que tiene en mente, tan parecida a sus amados libros de caballería.

SALE ALONSO QUIJANO.

Sin embargo, la obra de “el manco de Lepanto” no se limita a la novelística, también tuvo producción dramatúrgica, no muy célebre, pero sí interesante para el análisis. Está reunida en un volumen llamado “*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*”. Aquí aparecen tres títulos que pueden servir para la discusión: *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*.

ENTRA PEDRO DE URDEMALAS.

Pedro de Urdemalas:

*Ya ven vuesas mercedes que los reyes
aguardan allá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frinfrón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.
Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde principio al fin toda la traza,*

y verán que no acaba en casamiento,

cosa común y vista cien mil veces (pp. 206-207)

Ricardo Enguix Barber nos dice sobre este fragmento en *Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas* que:

A priori podríamos pensar que tanto la obra que van a ver los reyes como la que verá el pueblo llano al día siguiente se trata de la misma, la que hace días que viene ensayando el Autor de la compañía en la que Pedro ha entrado a formar parte. Sin embargo, Sosa ve en estos versos una clara alusión metadramática de la propia pieza a la que acabamos de asistir —o más bien leer, teniendo en cuenta que en vida del autor no fue representada—, ya que Sosa, apoyándose en la utilización de la palabra «traza» en la obra para referirse a los distintos ardidés que ha llevado a cabo el joven embaucador en la misma (9), considera que Pedro está autorefiriéndose (sic) a sí mismo, rizando el rizo metadramático al referirse a lo que acabamos de ver en escena como obra dramática que volverá a ser representada al día siguiente.

Enguix Barber también señala en la obra de Cervantes la aparición de otros elementos metadramáticos, como el de *la idea de desempeñar un papel en el otro*, como sucede con

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Maldonado, Marcelo o Belica. Pero es de especial interés ver que, al igual que Shakespeare en *Hamlet*, el escritor español pone en labios de Pedro un manual de actuación:

*sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar*

*valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante. (pp. 198-199)*

Y como estos, otros ejemplos podemos dar de estos experimentos cervantinos, que pueden ser revisados en los artículos de Marcela B. Sosa y Ricardo Enguix Barber, que hablan de la forma en que el célebre autor de El Quijote hizo metateatro y metadrama en las obras que escribió pero que infortunadamente no vio llegar a las tablas.

Escena tercera: Calderón, el teatro es sueño.

Lionel Abel sostiene que Pedro Calderón de la Barca comparte con William Shakespeare la patente de la invención del metateatro. Si tenemos en cuenta las obras y dramaturgos arriba mencionados (Aristófanes, Kalidasa, Thomas Kyd y de Cervantes Saavedra) podemos afirmar que su manifiesto es inexacto. Sin embargo, lo que sí podemos reconocer es que la obra de estos escritores es singularmente interesante para este estudio de los fenómenos metadramatúrgicos.

Para el dramaturgo, crítico y teórico norteamericano, Basilio y Hamlet tienen la misma naturaleza de seres autoconscientes, y por lo tanto, dramaturgos de su historia, que saben es ficcional: El príncipe danés insiste en que todo es una obra de teatro, mientras que el monarca polaco dice que “todos los que viven sueñan”.

Según Abel hay un elemento común que tienen el literato del Siglo de Oro y el dramaturgo isabelino: su incapacidad para escribir tragedias; tanto *Hamlet* como *La vida es sueño* fracasan en su intento de seguir la tradición de las obras griegas.

Abel hace en su libro una reflexión sobre la imposibilidad que tienen en general los autores modernos para escribir tragedias. Según él se debe a dos factores:

- En la sociedad europea posterior a la edad media ya no existe un principio inquebrantable que sea lo suficientemente fuerte como para poner a los protagonistas en una situación tan desesperada que los lleve irrevocablemente a la catástrofe.

Peter Szondi parece estar de acuerdo cuando señala que en el teatro posterior al renacimiento lo sagrado desaparece para dar paso al universo de lo estrictamente humano.

El drama de la edad moderna surgió en el renacimiento. Fue la hazaña cultural del hombre vuelto a sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, consistente en elaborar una realidad artística donde (Sic) confirmarse y reflejarse, basada exclusivamente de la reproducción de la relación existente entre las personas. (Szondi en Teoría del Drama Moderno)

Al desaparecer la dimensión sagrada de los escenarios teatrales, por no decir de la concepción general social, ya no hay leyes inmutables, ni por parte del panteón griego ni del cielo cristiano, y por lo tanto no hay mártires de lo absoluto. Lo que queda son seres humanos que se enfrentan entre sí desde sus mundanos intereses. Ese es el contexto donde *Hamlet* intenta ser una tragedia pero no lo logra.

El segundo factor que señala Abel es el siguiente:

- Los personajes griegos no tienen conciencia de sí mismos ni del carácter ficcional de la obra de la que hacen parte, y mucho menos aceptan una concepción de la realidad relativista, por lo que aceptan gustosos su papel expiatorio ante el estatuto de los dioses.

Este último es un argumento débil y cómodo, que el escritor norteamericano usa buscando darle sentido a su propia teoría. Infortunadamente los textos de Szondi, e incluso de Lehmann, no nos dan muchas luces en esta materia, ni a favor ni en contra, porque están más ocupados en discutir

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

las diferencias entre el drama moderno y algunas manifestaciones del teatro que aparecieron a finales del siglo XIX, pero sobre todo a principios del siglo XX, tema que seguramente era más relevante y urgente para ellos. Bastará con decir que, para el desarrollo canónico de la tragedia es, o bien indiferente que el personaje tenga o no conciencia de ser parte de un espectáculo escénico, o simplemente esa conciencia escénica, si la hubiera, no era impedimento para que los personajes sigan firmes en sus decisiones.

Es por estos dos motivos (si creemos en la palabra de Abel) que ni Hamlet ni Basilio aceptan su condición de personajes trágicos, sino que transforman el drama en el que están en uno que se ajuste a sus ideas y sentires.

Como si se tratase de Edipo, Basilio ha sido advertido de la fatalidad que trae consigo su hijo Segismundo:

A Segismundo, mi hijo,
el influjo de su estrella
(bien lo sabes) amenaza
mil desdichas y tragedias.

Pero Basilio, en vez de buscar la muerte de su hijo, inventa una estratagema en la que convence a su hijo de que todos sus padecimientos no son más que la ilusión de lo onírico. Y lo hace a través de una puesta en escena en la que hace que goce por un momento de la vida cortesana y luego lo sedan, para que despierte en su aparente cotidianidad, lo cual lo lleva a dudar sobre cuál de las dos experiencias es el sueño y cuál la realidad.

SEGISMUNDO:

¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?
Decir que sueño es engaño:
bien sé que despierto estoy
¿Yo Segismundo no soy?
Dadme, cielos, desengaño.
Decidme: ¿qué pudo ser
esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía
que aquí me he llegado a ver?

De esta manera, Basilio se resiste a ser víctima del destino y en su lugar se convierte en autor de la vida de aquellos que lo rodean. Para disfrute del público, esta apuesta no es segura, y en la escena final Segismundo confronta a su padre, quién teme será asesinado como la malhadada estrella lo predijo. Y en ese momento decisivo, Segismundo dice:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo, en mis ansias,
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño,

Basilio triunfa ante el destino donde los héroes griegos fracasaron. Lo que se lo permite es su idea de escenificar para Segismundo un sueño que le haga dudar de su propia realidad. Es su intuición de lo etérea que es la materialidad de la vida lo que le permite construir esta ilusión en la que Segismundo termina interpretando el nuevo rol que se le ha asignado, más que distinto, contrario al original. Así es como Calderón construye a través de Basilio esta estructura Metateatral.

Escena cuarta: Shakespeare: ¿Será o no será?

El otro gran referente tanto de la metateatralidad como del metadrama es el famosísimo escritor isabelino William Shakespeare.

Al tener este afamado dramaturgo inglés una obra tan extensa, la experimentación se convirtió en, más que una posibilidad, una necesidad. En este punto de la historia, el teatro pertenece al mundo del espectáculo y no al de la ceremonia religiosa vinculada a celebraciones sociales, como lo era la vendimia o los autos sacramentales. Esto permite que la dramaturgia tenga una libertad mayor de experimentar con diferentes posibilidades creativas, entre las cuales estaban las metateatrales y las metadramáticas.

Y, bueno, si el teatro es una representación de la realidad, ¿acaso la gente del mundo real no va a ver teatro?

ENTRA EL CORO.

Shakespeare usa en su célebre *Romeo y Julieta* el recurso del prólogo dicho por un coro, a la usanza de las tragedias griegas. El escritor inglés pone de manifiesto al público que lo que están por ver es pura ficción, haciendo así una autorreferencia:

En la bella Verona, donde situamos nuestra escena (...) si la escucháis con atención benévola, procuraremos enmendar con nuestro celo las faltas que hubiere.

También ocurre con un personaje de *Pericles* que hace las veces de coro, haciendo comentarios sobre las cosas que van ocurriendo en la obra.

Sin embargo, Richard Hornby nos aclara que este recurso nos habla más de una estrategia convencional del teatro que de un elemento metadramático como tal. Para que así lo fuera, *Gower* tendría que tener su propia historia. Para que exista el recurso de “obra dentro de la obra” es necesario que sean dos historias que coexistan durante el espectáculo y que estén relacionadas aunque sean independientes.

SALE EL CORO. ENTRA PUCK.

Shakespeare da un paso más allá en sus experimentos metradramáticos con su obra “Sueño de una noche de verano”. Los personajes Membrillo, Fondón, Flauta, Hambrón, Morros y Ajuste, no sólo son unos entes que van a encarnar unos roles como lo serán los cómicos en *Hamlet*, sino que son personajes en sí mismos. Algunos tienen una relevancia mayor que los otros: Membrillo es el director de la compañía, Fondón será convertido por Puck en burro y es el personaje de quien Titania se enamora por sortilegio del juguetón duende y encargo del vengativo Oberón.

Cada uno de estos personajes tiene su propio oficio: Fondón es un tejedor; Membrillo, carpintero; Flauta, un remiendafuelles; Morros, calderero; Hambrón, sastre; y Ajuste, un ebanista. Esto nos indica que estos actores no viven del teatro, sino que lo hacen por gusto, por vocación incluso. El teatro no les da lo suficiente para hacer una vida de ello.

De una forma muy simplificada, Shakespeare nos hace testigos de todo el proceso de la construcción de la obra desde que membrillo asigna los personajes a cada actor, con las respectivas opiniones favorables o no de los intérpretes; el ensayo, frustrado por la fantástica transformación

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

de Fondón en jumento; y la final presentación de la obra, con todo y la ansiedad que trae el preguntarse si será del agrado de su público.

SALE PUCK. ENTRA PORTIA.

En su libro *Drama, metadrama y percepción*, Hornby nos habla de otra forma de metadrama que es *la interpretación de un rol dentro de otro rol*. Lo distingue del primer recurso, pues es apenas lógico que si se presenta *una obra de teatro dentro de una obra de teatro* los actores estarían interpretando un doble rol. El teórico aquí nos propone a un personaje que, sin estar en una metaobra, sí interpreta un *papel*.

Uno de los ejemplos más elocuentes se encuentra en *El mercader de Venecia*.

Shakespeare nos cuenta la historia de amor entre Bassanio y Portia, un par de jóvenes nobles italianos. Para cortejar a la doncella, el mozo le pide prestado tres mil ducados a Antonio, un amigo suyo que es un mercader adinerado. Como éste tiene toda su riqueza en altamar, le pide a su vez el dinero prestado a un usurero judío llamado Shylock, quien acepta el trato incluyendo una cláusula muy poco ortodoxa: cobrarse en carne de Antonio si hubiese mora en el pago. Ante el infortunio de Antonio, se ven involucrados en un juicio al que Portia asiste haciéndose pasar por un abogado con el fin de salvarlo.

En este caso, el juicio ante el Dux no es una obra de teatro, pero Portia sí está haciendo una interpretación. El espectador del teatro isabelino tendría entonces ante sus ojos a un actor interpretando a una joven noble, que a su vez hace de un abogado en un juicio.

Según Hornby, incluso habría un tercer rol. Expone que hay tres formas en las que un personaje puede actuar a otro: voluntaria, involuntaria y alegórica. Esta última, emparentada con la categoría de la *referencia a la literatura*, hace referencia a esos casos en los que los personajes representan

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

a ciertas figuras instauradas en el imaginario social, particularmente a los religiosos. Shylock, al ver que el joven abogado le ha concedido en un principio la razón en el caso, empieza a decir “*tenemos a un Daniel*”, con lo que establece un paralelismo entre la obra de teatro y un pasaje religioso apócrifo en el cual un sabio abogado salva a una mujer judía en desgracia de los planes de los ancianos, haciendo que la ley se vuelva en contra de ellos. En este caso, Shylock también termina interpretando a uno de los ancianos, toda vez que la balanza termina inclinándose en su contra.

Un ejemplo similar ocurre en *Como gustéis*, donde los hermanos Orlando y Oliver terminan siendo una alegoría de la rivalidad entre Caín y Abel.

SALE PORTIA. ENTRA HAMLET.

El caso por excelencia de metadrama en Shakespeare se encuentra en las segundas escenas del segundo y tercer acto de *Hamlet*, no sólo por la interpretación teatral que hacen los cómicos, sino por las instrucciones que les da el príncipe de Dinamarca a los actores: una clase de actuación dentro de la misma obra.

HAMLET.— *Te ruego que digas este pasaje como te lo he declamado: con soltura de lengua. Porque si lo dices, como lo hacen muchos de ustedes, más valdría entonces que el pregonero dijera mis líneas, no cortes tanto el aire con tus manos; ten moderación en todo, puesto que aún en el torrente, en la tempestad, y como yo lo digo, en el huracán de las pasiones, se debe conservar aquella templanza que le da suavidad a la expresión. (...)*

Pero el momento evidentemente más metadramático de la obra es cuando la corte asiste a la representación de *La ratonera*, interpretada por los cómicos mencionados.

Se anuncia la obra. Comienza la escena muda.

Entran un rey y una reina muy juntos; la Reina lo abraza a él y el Rey a ella. La reina se arrodilla y le demuestra su respeto. Él la levanta y reclina la cabeza sobre el pecho de su esposa. Se acuesta él sobre un lecho de flores, y ella se retira al verlo dormido. De pronto llega un hombre, toma la corona del Rey y la besa; luego le vierte veneno en oído y se retira. La Reina regresa; encuentra muerto al Rey y manifiesta su dolor con gran sentimiento. Regresa el envenenador con dos o tres personas, y hace ademanes de dolor junto con la Reina. Luego el cadáver es retirado. El envenenador le ofrece regalos a la Reina. Ella se resiste un poco y lo desdeña, pero al fin acepta su amor.

(Salen).

De esta manera, Hornby detecta en *Hamlet* las variedades de “Teatro dentro del teatro”, y la de “autorreferencia”, al ser el drama que presentan los cómicos una versión condensada de la propia historia de la muerte del rey, padre de Hamlet.

El dramaturgo argentino Daniel Fermani propone una idea de interés a la hora de analizar esta pieza teatral que va muy en consonancia con lo que propone Lionel Abel en su libro *Metatheatre*:

¿Por qué Hamlet nos repite constantemente con su presunta locura que todo lo que está sucediendo en el castillo de Dinamarca es teatro? Porque en ese palacio todos

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

están actuando, y si Hamlet verdaderamente está loco o no, este hecho pierde importancia ante la revelación de que se trata de un fingidor tal vez más talentoso que Claudio, Gertrudis, Polonio o Laertes. ³ (El teatro según Shakespeare, Daniel Fermani)

En este sentido, estos dos teóricos señalan que toda la obra es un evento metateatral, en el que los personajes cumplen indicaciones, se les da un papel a representar: a Hamlet el fantasma de su padre le indica matar al rey y respetar la vida de la reina; El rey Claudio le da a Guildenstern y Rosencrantz otro libreto, engañar a Hamlet; a su vez Polonio le da indicaciones a sus hijos Laertes y Ofelia; el príncipe Hamlet dirige a su madre sobre cómo debe comportarse. De esta manera los personajes interpretan “un rol dentro de otro”, deben actuar como si hicieran parte de un plan: ser un asesino, fingir ser amigos, ser una buena mujer, hacerse pasar por loco. Finalmente, la muerte le marca al joven noble danés su parte en el drama (para Abel *La Muerte* aparece como una suerte de personaje tácito, insustancial, pero con una responsabilidad fundamental en los sucesos a ser representados). Así, el público no asiste en la escena de los cómicos sólo a una obra dentro de una obra (en la perspectiva de Hornby), sino que, desde la perspectiva de Abel, es testigo de una obra (*La ratonera*) en una obra (los planes de Hamlet y de los diferentes implicados, como Claudio y Polonio) dentro de una obra (*Hamlet*).

Más allá, Abel propone un manifiesto arriesgado en el que dice que Hamlet es el primer personaje en la historia del teatro que tiene conciencia de ser escenificado, que tiene conciencia de hacer parte de una obra dramática. Y más allá, el personaje se resiste a su papel, iniciando un diálogo equiparable al que propone Pirandello en su “Seis personajes en busca de autor”.

Shakespeare usaría también este tipo de recursos en obras como *La Tempestad*, *Como gustéis* y *Henry IV*.

Segundo acto:

¡Revolución, Revolución, Revolución!

Escena primera: Los racionalistas van a ver una obra (la invención de la realidad)

Una de las transformaciones más relevantes del pensamiento se gestó en la Europa del siglo XVIII: el racionalismo. Gracias a este y a su mayor obra, *la enciclopedia*, hubo un entendimiento más profundo del mundo desde una perspectiva científica y racional, por encima del que llegaron a tener los griegos y los romanos.

Este movimiento intelectual originó la revolución francesa. La nueva clase social emergente, culta y con acceso a medios de producción, decidió que su superior conocimiento de la economía y la política los hacía más merecedores de ocuparse de la cosa pública. Se redacta la declaración universal de los derechos humanos. En América empezó un proceso de revoluciones políticas en las que las colonias comenzaron a liberarse de los reinos europeos que los controlaban.

La aparición de la máquina de vapor produjo la revolución industrial, una nueva forma de producir y de consumir. El ferrocarril hizo que fuera mucho más rápido y cómodo ir a otros territorios, lo cual también generó la necesidad de la telecomunicación. Se terminó de configurar la nueva sociedad occidental: grandes ciudades superpobladas por millones de habitantes que hicieron la transición de la vida rural a la urbana. El progresismo se convirtió en la nueva bandera de occidente.

Otra consecuencia del movimiento racionalista fue la invención de lo fantástico. Antes de este siglo, lo mágico y lo terrorífico estaban indisolublemente mezclados con la cotidianidad. Los duendes, los vampiros, las hadas y otros seres de la floresta mágica eran considerados exóticos, pero no inexistentes. El espíritu científicista le depara a estas criaturas un nuevo reino dónde habitar, desterrados de la cotidianidad: el relato fantástico.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Desde entonces, la literatura y la dramaturgia se llenaron de historias donde los protagonistas ya no son ni los dioses ni los reyes, sino la gente del común.

Y es entonces el momento en el que aparece ese tipo de teatro al que Peter Szondi se refiere como drama absoluto. Dice Jean-Pierre Sarrazac en su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* :

En el primer capítulo de la Teoría del Drama Moderno, Peter Szondi elabora de manera teórica el modelo de una forma dramática que califica de “drama absoluto”.

El drama, definido como un “acontecimiento interhumano” en su presencia, es absoluto en cuanto excluye todo elemento exterior al intercambio interpersonal que expresa el diálogo.

Y agrega: *El pensamiento Szondiano de lo dramático se construye en relación con el concepto antitético de lo *épico. Szondi, describiendo el drama como un acontecimiento en el presente, restablece lazos con la definición aristotélica de la *mímesis trágica como representación, no por la narración sino por la *acción (drama).*

Este es el teatro de Henrik Ibsen, de Georg Büchner, de August Strindberg, y de Oscar Wilde (al menos en su primera etapa, pues la mayoría de ellos experimentaron con otros lenguajes). Un teatro que funciona como un reloj: una máquina autosuficiente. El público mira por una ventana mágica lo que le ocurre a estos sujetos de ese universo paralelo. Esos hombres y mujeres, al otro lado de la cuarta pared, viven, sienten y actúan sin percatarse de ser vistos. Ilusión de

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

realidad, historias cotidianas sobre personas cada vez más comunes. Los espectadores van a las salas a ver las historias sobre sus pares.

El término utilizado para describir este estilo teatral es *naturalismo*, que es la versión literaria del *realismo*. Si bien, desde los griegos se tiene como base del lenguaje teatral *la mimesis*, Richard Hornby nos advierte en su ensayo *Theatre and Reality* sobre el riesgo de caer en la tentación de confundir mimesis con realismo. Ni el teatro griego, ni los autos sacramentales ni el teatro renacentista tuvieron nunca la intención de representar la vida tal cual aparecía de forma silvestre frente a los ojos de las personas del común: hablan en verso y con métrica, el léxico es poético, sus movimientos en escena son estilizados, decorados minimalistas, y eso sin contar las máscaras, coturnos, los actores masculinos interpretando personajes femeninos, entre otros fenómenos teatrales ocurridos durante el primer milenio largo de existencia de esta forma de arte. Sólo hasta el siglo XIX el teatro se preocupa por ser una copia fiel de la vida.

Escena segunda: los nacionalistas se cansan de la obra.

El nacimiento de los movimientos patrióticos europeos, conocidos en la historia del arte como *el romanticismo*, trajeron de regreso unas historias que de alguna manera el racionalismo había proscrito. Cuando los reinos comenzaron a configurarse en repúblicas se vieron obligados a preguntarse sobre qué es pertenecer a una nación; una de las estrategias que les ayudó a tratar de dar respuesta fue el folklore, el regreso a las raíces. Esta es la época en que Jacob y Wilhelm Grimm hacen su famosa recopilación de cuentos tradicionales, mientras que en las páginas de los periódicos empiezan a aparecer historias de vampiros.

Para este nuevo público las obras realistas dejaron de ser atractivas y aparece el simbolismo como una alternativa teatral. A través de metáforas poéticas, esta nueva forma de teatro manifiesta su resistencia al naturalismo, estableciendo un mundo más misterioso e indefinido que el que los racionalistas pretendían con su visión científicista del mundo.

No podemos decir que el teatro simbolista tenga *per se* manifestaciones metadramáticas y metateatrales, pero sí sirvieron de inspiración para otros autores posteriores que explorarían esta nueva forma de arte dramático.

Entre sus representantes estarían Maurice Maeterlinck, Jean-Marie Mathias Philippe Auguste, y también podemos encontrar algunos rasgos de esta expresión en Oscar Wilde en su obra *Salomé* y en *La gaviota* de Chéjov.

Escena tercera: Tréplev mata una gaviota.

Anton Chéjov fue un médico, cuentista y dramaturgo ruso. Su ejercicio como escritor para la escena lo realizó de la mano de la Compañía de Konstantin Stanislavski, actor y director del Teatro de Arte de Moscú.

ENTRA TRÉPLEV CON UNA GAVIOTA MUERTA.

Aunque *La gaviota* es una obra que podría parecer en primera instancia un drama burgués ruso típico del siglo XIX, empiezan a aparecer en ella unas propuestas sumamente novedosas en las que ilustra los experimentos que estaban empezando a llevar a las tablas el teatro vanguardista de ese tiempo, como es el caso del *simbolismo*, ejemplificado entre otras cosas en el asesinato gratuito del ave que le da nombre a la obra; de la renuncia a mostrar las acciones relevantes y narrarlas en pasado (lo cual se alejaría de la concepción del drama absoluto que define Peter Szondi para acercarse más a un lenguaje épico); y de la puesta en escena metadramática.

En el texto mismo hay muchos diálogos sobre lo teatral, al ser el protagonista (Konstantin Gabrilovich Tréplev) el autor de una obra que los demás personajes han venido a ver, al ser su madre (Irina Nikolaevna Arkadina) una vieja gloria de los escenarios, y que varios de los personajes de la obra son público teatral y tiene cada uno de ellos su opinión sobre el quehacer escénico (El escritor Trigorin, el médico Dorn, el tío Sorin...).

SORIN. Se te ha metido en la cabeza que tu obra no gustará a tu madre y ya te inquietas, eso es. Tranquilízate, tu madre te adora.

TRÉPLEV. (...) Además, sabe que yo no acepto el teatro. A ella el teatro le gusta; le parece que, con el teatro, presta un servicio a la humanidad, al sagrado arte; en cambio, yo creo que el teatro contemporáneo no es más que rutina y prejuicios. Cuando se levanta el telón y a la luz crepuscular, en una estancia de tres paredes, esos grandes talentos, sacerdotes del sagrado arte, representan de qué modo las personas comen, aman, caminan, y llevan sus chaquetas; cuando de unas escenas y frases triviales intentan sacar lecciones de moral, de una moral canija, sin complicaciones, útil para la vida doméstica; cuando, en mil variantes, me sirven siempre la misma cosa, la misma cosa, la misma cosa...

Más allá, Chéjov hace que el público sea testigo de una *obra teatral que ocurre dentro de la obra teatral*. De esta manera vemos en Tréplev a un sujeto que es, al mismo tiempo, miembro de la familia y el autor y director de la obra teatral; y a Nina, quien es la intérprete de la obra y el objeto de deseo del joven dramaturgo. Así, también tenemos ejemplos de teatro dentro del teatro, de juego de un rol dentro de otro y referencia a la vida real y a la literatura (esto en particular es bastante notorio en este texto).

ARKADINA.- (Recitando un fragmento de Hamlet) «¡Hijo mío! Me has vuelto mis ojos hacia el interior del alma y la he visto cubierta de sangrientas y mortales heridas, ¡no hay salvación!»

TRÉPLEV. (Recitando otro fragmento de Hamlet.) «¿Y por qué has cedido al vicio y has buscado el amor en el abismo del crimen?»

(Tocan un cuerno Detrás del tablado)

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

TRÉPLEV. ¡Señores, empezamos! ¡Atención por favor! (Pausa.) ¡Empiezo! (Da unos golpes con un bastón y dice en alta voz:) «¡Oh viejas sombras venerables, que flotáis por la noche sobre este lago, adormecednos, haced que veamos en sueños lo que habrá dentro de doscientos mil años!

Y es en ese punto en el que empieza esta extraña obra teatral en la que un personaje muy etéreo habla de las cosas que pasaron, de lo que ya no es.

Hay una tentación a encontrar una estrategia metateatral en la que Tréplev no sólo quiere dirigir en escena a Nina, sino que todo se trata de una estratagema del dramaturgo para que la actriz acepte el papel de ser su amante y su pareja, roles que ella en un principio parece querer aceptar pero que finalmente abandona al dejarse seducir por Trigorin.

Desde la definición llana de metadrama dada por Hornby, esta obra habla sobre el teatro, tanto del tradicional burgués ruso como de las vanguardias teatrales. Del seno mismo del teatro naturalista, la compañía de Stanislavski engendró uno de estos movimientos artísticos que abogaban por un teatro nuevo, tanto en formas como en contenidos. El Teatro del Arte de Moscú no sólo sería importante en la capital rusa, sino que sus búsquedas han sido fundamentales para la formación de actores y directores en los años posteriores en muchos países.

Tercer acto:

Metadramaturgias en el siglo de las grandes guerras

Escena primera: un escritor de tres centavos

Bertolt Brecht es un referente fundamental del teatro de la primera mitad del siglo XX. Junto a Erwin Piscator es representante del teatro político, y fue el creador del teatro épico o dialéctico. El término mismo, visto desde una perspectiva aristotélica, es un contrasentido, o quizás una paradoja. Tradicionalmente el teatro se ha centrado en la acción, en las cosas que ocurren en escena frente a los espectadores. La narración en cambio, en términos aristotélicos, corresponde al poema épico homérico, donde aparecen las grandes gestas de los héroes mitológicos. En este caso, lo que le interesaba a Brecht no era en sí lo heroico sino lo narrativo.

Lo que se proponía Brecht con este tipo de teatro era generar un espectáculo en el que los espectadores no se identificaran con los personajes de forma emocional, sino que ellos hicieran una lectura dialéctica de lo que ocurría en escena, siempre desde una visión política.

La principal herramienta que usaba el dramaturgo alemán era el *Verfremdungseffekt*, o efecto de extrañamiento (también conocido como distanciamiento). El recurso consiste en poner en evidencia el aparato teatral, lo cual lo ubica dentro del espectro de lo metadramático.

Este concepto no es sin embargo totalmente suyo, y su origen es fácilmente rastreable. Viene de la misma tradición socialista, de una literatura igualmente propagandística, y su creador, Viktor Shklovski, lo llamó *ostraneniye*, desfamiliarización. Así lo define su creador en *El arte como artificio* (en: teoría de la literatura de los formalistas rusos, compilado por Tzvetan Todorov):

"La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma. en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte".

Inspirado en esta visión, Bertolt Brecht propone un teatro que es también desnaturalizado, donde las cosas pierdan su condición cotidiana, de tal manera que el espectador no esté demasiado cómodo, pero, principalmente, no se le olvide que está viendo una obra de teatro. Otra de las características que tiene, tal vez la más celebrada, es el proceso por medio del cual los actores se despojan de sus roles en escena para hablarle a los espectadores directamente sobre las intenciones de la obra / manifiesto.

Sobre esto dice el propio Brecht en *Ensayos y conversaciones* (Walter Benjamin, 1966)

"El actor debe mostrar una cosa y mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente, en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo, en cuanto muestra la cosa. Aún cuando esto coincide, no debe coincidir de tal manera que desaparezca la diferencia entre las dos tareas."

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Este aspecto es tanto metadramático como metateatral: vemos a un actor despojarse de su rol (metadrama)... sin embargo, el actor es también un personaje que opera según unas indicaciones dramáticas (metateatro). El hecho de que el actor hable a nombre propio no evita que no sea él mismo una especie de ente perteneciente a otro relato mayor. De alguna manera, lo que uno ve al asistir a una obra de Brecht es dos obras: la de la ficción y la de los actores / panfletarios que la llevan a escena.

Hay otro aspecto que hace de las obras de Brecht un asunto profundamente metateatral, y son los personajes. El alemán siempre fue acusado por la crítica de escribir obras en las cuales sus personajes no son coherentes... lo cual era precisamente la intención del dramaturgo alemán según Lionel Abel.

Abel sostiene que para Brecht el individualismo es enemigo de la revolución social, porque te hace pensar demasiado en tus propios intereses y muy poco en los colectivos. Es por eso que desarrolló una serie de *personajes no individuos*, una especie de figuras que dan la ilusión de ser sujetos, pero que no obedecen a la lógica de las creaturas ficcionales al no tener una línea de pensamiento o moral definida. Ellos actúan según capricho, para el bien de la historia de la que hacen parte, pero no para su propio provecho. Lo que dice el ensayista y dramaturgo norteamericano es:

“las ambigüedades vistas por los críticos en las obras mencionadas desaparecen cuando se reconoce que Brecht no estaba interesado ni en condenar ni en justificar a sus personajes (...) Pero su incoherencia moral significa (la de los personajes), sugiero, que Brecht no estaba interesado en ellos como individuos, sino como*

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

sorprendentes imágenes del cuerpo humano en su asertividad, éxtasis natural y deseo de resistir.” (Lionel Abel, *Metatheatre: A new view of dramatic form*)

Sobre esto da ejemplos Abel en *Madre Coraje*, en *Puntilla*, en *El círculo de tiza caucasiano* y en *Galileo*.

Para Abel el héroe de las historias de Brecht es *el cuerpo*, no el individuo. sobre esto dice: “*Creo que fue la adoración de Brecht por el cuerpo lo que hizo posible para él ver de forma optimista el declive y muerte del individuo e incluso celebrarlo poéticamente.*”

Esta visión de los personajes es un antecedente interesante para la forma en la que algunos dramaturgos de vanguardia (como Beckett) asumirían la nueva concepción del personaje: figuras desprovistas de personalidad, incluso de forma, monstruosos, cercenados o hipertrofiados. Mutantes.

Escena segunda: Un filósofo en busca de ser autor

A la hora de hablar de metateatro, el referente obligado es el nobel Luigi Pirandello. Tiene entre sus obras al menos cuatro textos que se enmarcan dentro de la tradición de lo metadramático, que son: *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*. Dice el escritor y crítico literario Romano Luperini sobre Pirandello que el mismo dramaturgo y filósofo reconoce que en “*Seis personajes...*”:

“(...) considera haber alcanzado por primera vez los dos objetivos implícitos en su búsqueda teórica sobre el teatro: la plena autonomía de los personajes con respecto al autor y la desacralización del momento artístico, llevada hasta la autodestrucción interna de la obra.”

Lo que ve el espectador en la obra es el aparente ensayo de una compañía teatral, contando en tono de comedia las cosas que suelen ocurrir tradicionalmente en estos procesos. En ese sentido, el auditorio no está viendo necesariamente la recreación de una realidad ficcional: el teatro es el teatro.

DIRECTOR DE ESCENA. Pero, ¿qué haces?

TRAMOYISTA. ¿Que qué hago? Tendré que clavar esto, ¿no?

DIRECTOR DE ESCENA. ¿A estas horas? (mira su reloj.) Ya son las diez y media. El Director llegará de un momento a otro para el ensayo.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Incluso, desde cierta perspectiva, los actores son los actores, pues Pirandello los nombra por su oficio y rango: El Director, La Primera Actriz, El Primer Actor, La Segunda Actriz, La Actriz Joven, El Actor Joven, El Director De Escena, El Apuntador, El Tramoyista, El Portero Del Teatro... Con esta estrategia lo que sugiere de alguna manera es una lúdica en la que “el personaje del actor es él mismo”, y está esperando su momento para interpretar su rol, que en el caso de la obra, son estos personajes que aparecen buscando a un autor que les dé cuerpo justo cuando el director va a dar comienzo al ensayo de la obra.

Los personajes llevan al escenario no sólo un “hecho” (como exige el Director, que quisiera que se limitasen a proporcionar un asunto representable en las escenas) sino otras tantas interpretaciones distintas del mismo. Ante la ausencia de un autor tradicional que sepa captar dentro del “hecho” la tensión hacia un significado universal, esas interpretaciones entran en un conflicto recíproco sin posibilidad alguna de acuerdo (la del Padre contra la de la Hijastra, la del hijo contra las del Padre y la Hijastra), y ni siquiera el director puede recomponer estos fragmentos de sentido. Como tampoco puede el espectador, entre otras cosas porque la historia está descompuesta en planos diferentes enfrentados. (Prólogo de Seis personajes en busca de autor; Cada cual a su manera; Esta noche se improvisa)

Lo que sigue entonces es ese proceso de El Director tratando de llevar a la escena lo que Los Personajes cuentan, y lo hace a través de los actores que a regañadientes o con cierto tono de burla tratan de adoptar la personalidad de esos entes fantásticos sin mucho éxito y sin la satisfacción de los representados mismos.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

DIRECTOR. ¡Pero ustedes lo único que están haciendo es contarme una historia!

HIJO. (Despectivo.) En el fondo todo esto es un cuento, están haciendo literatura.

PADRE. ¡Qué dices tú! ¡Esta es la vida verdadera, señor mío, pasión!

DIRECTOR. Lo será, pero es imposible de representar. (...)

Llega un momento en que el espectador ha caído en un juego, en el que cree que entenderá de qué va la historia que narran los seis aparecidos, pero cerca del final entiende que la obra que está viendo no es la representación de la vida de estos seis que llegaron, sino que es precisamente la lucha de la compañía por resolver el enigma y llevar este drama a feliz término.

La verdad es que de la tragedia quedan aquí tan solo los colores violentos, no el significado profundo. Revelan a lo sumo un residuo decimónico que en Pirandello no desaparece nunca del todo (y sobre el que ha llamado la atención P. Szondi), pero poco tienen que ver con el sentido último de una obra como “Seis Personajes en busca de autor”, que quiere más bien representar la imposibilidad de lo trágico, tanto en la vida como en el arte. (Ibid.)

Pirandello se da el lujo de llevar sus tesis filosóficas al teatro, y lo hace de forma elocuente en sus textos de *el teatro en el teatro*. Lo que logra es poner en escena su visión sobre la vida a partir de la obra artística.

Es la muerte de la posibilidad alegórica; y corre el riesgo de coincidir, para Pirandello, con la muerte misma del teatro. Se trata de una derrota, y sin embargo

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Pirandello se empeña en hacerla pasar por una victoria: la del arte ya identificado con la vida. (Ibid.)

Escena tercera: Esperando a Beckett

Beckett es un referente fundamental para el teatro de la segunda mitad del siglo XX. Empaquetado a la fuerza por Martin Esslin en el grupo de autores del teatro del absurdo junto a Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Jean Genet, es un dramaturgo frecuentemente llevado a la escena, y uno de los más mencionados entre las vanguardias teatrales.

Para Lionel Abel hay dos aspectos principales que hacen que Beckett sea un autor considerado como metateatral.

Algo que tienen en común sus obras es la aparente falta de acción. El público es testigo de unos personajes en escena, y a veces unas figuras o fracciones de ellos que ni siquiera son meritorios de ser designados como tales (las cabezas en *Play* o la boca en *Not I*), evocando el pasado. Tales espectáculos dan la impresión de que en ellos no sucede nada, sin embargo esta sensación no es exacta: lo que ocurre es que el drama ya ocurrió.

María Pilar Jódar Peinado dice en *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo* que:

Esperando a Godot y Final de partida, de Samuel Beckett, sí son consideradas plenamente metateatrales porque cumplen uno de los dos requisitos anteriormente enunciados que es el de mostrar la vida como una obra de teatro.

Esta es una visión interesante, en la que se plantea cómo la desnaturalización de los personajes y la invisible acción dramática representan una manera en la que la mimesis no persigue emular la vida sino al teatro mismo. Es un teatro que no habla necesariamente sobre el teatro, pero sí sobre la teatralidad, sobre esa forma de ser los personajes en la escena.

Según Abel, el factor metateatral aquí es entonces el tiempo como reflexión sobre lo pasado y como conciencia de la muerte.

El otro factor metateatral, y desde cierto punto metadramático, es el juego. Estando los personajes en un punto más allá de la posibilidad de la acción en un drama que ya sucedió, a personajes como Vladimir y Estragon o como a Ham y Clov no les queda más que hacer que jugar. El “divertimento” ocupa entonces el lugar de la acción escénica, convirtiéndose en el motor dinámico de las escenas, si es que se puede decir que estas piezas teatrales poseen algún tipo de movimiento.

El juego es metadramático en la medida en que se puede ubicar en la categoría de ceremonia dentro de la obra. Ceremonia - ritual - juego.

Richard Hornby, en el apartado sobre *Ceremonia dentro de la obra*, habla de la doble condición de cercanía y lejanía entre el teatro y la ceremonia. Su tesis principal es que, si bien ambos pueden tener génesis comunes, el rito nos habla sobre lo permanente, mientras que el drama es sobre el cambio: la repetición versus la transformación.

La ceremonia y el ritual como aparatos culturales son fundamentales para entender la realidad, para intentar darle orden a lo caótico que puede ser el mundo. Es por eso que la ceremonia ha aparecido y seguirá apareciendo en el teatro. La pregunta que es menester hacer es: ¿Cómo aparece en la obra?

En el caso de las obras de Beckett vemos a unos personajes que tratan de mantener unos ritos, pero que son unas costumbres inútiles y carentes de sentido. Las reglas del juego llegan para tratar de darle algo de consistencia a las rutinarias vidas de estos personajes que esperan, muchas veces sin ser conscientes de ello, la muerte. Movimientos mecánicos sin un objetivo. Van y vuelven. Y lo más importante, no cambian nada. Sobre esto dice Hornby:

En el mundo del teatro del absurdo el ritual y la ceremonia han perdido su sentido, pero los personajes insisten en tratar de inventarlos. No sólo los resultados son crueles y perversos, sino que los mismos impulsos detrás de ellos parecen insensatamente obsesivos. El hombre no puede vivir sin ceremonias, pero las tradicionales están muertas, y las nuevas que inventa no tienen sentido.

Tanto Richard Hornby como Lionel Abel mencionan en sus textos a Beckett. La razón para traerlo a colación es un poco difusa en ambos teóricos. Tal vez sea necesario para ellos hablar de un escritor con una voz tan original y que es un sui generis representante de un teatro muy vanguardista. Tal vez simplemente son admiradores de su propuesta.

Sin embargo, al analizar a Beckett desde perspectivas metradramáticas o metateatrales, podemos atrevernos a decir que lo interesante en el autor irlandés es que es un dramaturgo de lo mínimo. Es como si empezara a quitar uno a uno los elementos del drama tradicional para descubrir hasta qué punto puede sobrevivir el teatro, como si buscara su raíz más primaria y fundamental. Y eso sí que es una acción metadramática.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

¿Qué pasa si los personajes no tienen acciones en escena?

¿Qué pasa si sólo se mueven en el espacio?

¿Qué pasa si el personaje no tiene voz?

¿Qué pasa si el personaje sólo tiene voz?

¿Qué pasa si los personajes no tienen cuerpo?

¿Qué pasa si en el escenario no hay ningún personaje?

Si Brecht a través de su extrañamiento nos decía “no olvidemos que esto es una obra de teatro”, Beckett tal vez le está diciendo a su público “a pesar de todo, esto sigue siendo teatro”.

Escena cuarta: Un preso de pluma libre

Jean Genet escribe sobre un burdel al que los clientes van a satisfacer sus fantasías sexuales vistiéndose de sujetos de alto rango social. Empieza con un obispo, luego un juez, después un general... Afuera, hay una revolución. Este es el argumento de *El balcón*.

El dramaturgo francés disfruta de poner a los espectadores a ver situaciones escandalosas. Las escenas no son necesariamente explícitas, pero el contexto perverso es claro. Genet muestra con obscenidad la doble moral de la sociedad. Ofrece una visión del mundo burda, violenta, enferma. La crítica social que hace es elocuente y no hace concesiones.

Para el escritor galo no es importante la personalidad de los “visitantes” (así llama Irma, la madame, a la clientela del antro) sino los roles que encarnan para obtener su satisfacción, y especialmente en relación al papel que deben interpretar las prostitutas. La búsqueda de los usuarios no se reduce al simple desfogue sexual, obedece a unas necesidades sociales, a un hambre de poder, de crueldad incluso.

Poco importan los clientes sin sus vestuarios, al igual que ocurre con los cómicos de *Hamlet*. Ni siquiera son dignos de tener un nombre más allá del que los juegos de roles les imponen: el obispo es el obispo, el juez el juez, y así. Como los cómicos de *Hamlet*, sólo son relevantes durante la representación.

Si bien no es exactamente una *obra dentro de una obra*, los visitantes sí se refieren al juego de rol en términos teatrales.

Richard Hornby menciona esta obra en el apartado de *Ceremonia dentro de la obra*, diciendo que, en la medida que los clientes van al burdel a hacer siempre lo mismo, lo que ocurre

al ellos personificar a estas figuras de la sociedad no es teatro sino ritual, uno que se ha repetido hasta ahora sin mayores transformaciones. Empero, la realidad de la revolución está tan cercana que logra distraer a los participantes por momentos. Los clientes temen por sus vidas una vez hayan salido del burdel.

Para tener un planteamiento tan metadramático, los personajes no toman la posición de dramaturgos que el metateatro les confiere. Pudiendo reescribir el final de su historia como harían Basilio y Hamlet, simplemente aceptan, con más resignación que estoicismo, su parte de víctimas en la tragedia. En una obra con un planteamiento tan sui generis se podría esperar un desenlace más imaginativo; mas, visto de nuevo, no es falta de creatividad sino de optimismo. Los años de la posguerra no están para finales felices, o heroicos cuando menos, que no parezcan forzados.

Escena quinta: Müller Machine

Heiner Müller es considerado el dramaturgo alemán más importante desde Brecht. Fue director del Berliner Ensemble y tuvo gran cantidad de reconocimientos. En *Guerra sin batalla*, una suerte de autobiografía, se definió a sí mismo en varias oportunidades como un político y como un artista. Ese compromiso con la causa socialista fue tan radical, que pronto pasó del idealismo a la decepción.

Ante la censura del gobierno de Honecker, el dramaturgo opta por hacer adaptaciones de los clásicos. Es en este segundo momento de su vida que aparecen las obras que ofrecen aspectos más interesantes para el análisis.

ENTRA ACTOR HAMLET.

Yo no soy Hamlet. No represento a nadie. Mis palabras no dicen nada. Mis pensamientos lamen la sangre de las imágenes. Mi obra ya no se representa. El escenario detrás de mí fue construido por gente a la que no le importa mi drama, para gente a quien no le interesa. A mí tampoco me importa. No voy a actuar ya.

Este texto se encuentra en el cuarto acto de *Hamlet Machine*, obra escrita por Müller en el año 1977. Aparentemente es un diálogo del actor que interpreta a Hamlet. Siguiendo la tradición del Berliner Ensemble, vemos que el actor se desliga del personaje. Pone de entrada en evidencia el aparato teatral, al identificar al personaje como una identidad ajena al intérprete, al hacer auto referencia, que es, según Hornby, la forma más radical de metadrama posible. Ocurre algo similar en el primer acto de la obra, cuya línea inicial es: yo fui Hamlet.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Muy pronto, el texto, que inicia con las características de un diálogo, empieza a parecer más una didascalia.

Sin que el actor lo perciba, los actores traen un refrigerador y tres televisores.

Zumbido del refrigerador. Tres canales sin sonido. El escenario es un monumento.

Y el texto sigue cambiando hasta un punto en el que uno no sabe si es diálogo, acotación o narración.

Mi drama, si aún pudiera representarse, se actuaría en tiempos de insurrección. La

insurrección empieza con un paseo. Contra las leyes del tránsito, en horas de

oficina. Los transeúntes se adueñan de las calles. Aquí y allá, vuelcan algún carro.

Este tipo de texto dramático tan particular, tan libre y tan etéreo, se le denomina material. De ahí el nombre de otra de sus obras: Medea Material. Sobre este tipo de dramaturgia dice Sarrazac en su *Léxico del drama Moderno y Contemporáneo*:

*(...) la noción de material designa hoy al texto en sí mismo, o los textos que entran en la composición de un espectáculo. En esto, el material vuelve a remitir a un texto teatral moderno, desmembrado, deconstruido, cuyos pedazos, en el seno en una vasta trama híbrida y fragmentaria, deberá coser el autor- *rapsoda, así como luego el director.*

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

El texto dramático es entonces una provocación, una atmósfera, una serie de texturas. Más que un plan concreto y meticuloso es un punto de partida, que da a los involucrados en el proceso libertades creativas. Es también, por lo tanto, un manifiesto de emancipación frente al dramaturgo. Finalmente, se propone como una resistencia a la estructura tradicional aristotélica, y a la concepción de realidad.

El bombardeo de estímulos que aparece en este material termina generando, paradójicamente una puesta en escena amotriz. De alguna forma estamos advertidos al ser el inicio de la obra una fotografía familiar. Sarrazac ve en el estatismo de las obras de Müller “una metáfora sobre la imposibilidad de progresión dramática”. En *Hamlet Machine*, este recurso se concreta como una expresión del fracaso de la utopía comunista, de la cual es el dramaturgo alemán un huérfano político.

SALE HAMLET. ENTRA MEDEA.

*(...) los bosques ardían en EASTMAN COLOR
pero el viaje no tenía destino NO PARKING
en un cruce solitario de un solo ojo
Polifemo regulaba el tráfico
nuestro puerto fue un cine muerto
las estrellas se podrían en la pantalla compitiendo
en el vestíbulo Fritz Lang estrangula a Boris Karloff.*

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Cuatro años después de versionar a *Hamlet* (si cabe el eufemismo), Heiner Müller presenta *Medea material*. Da la impresión de ser menos caótico que el anterior, con algunos asomos de diálogos que desembocan en unos impresionantes monopolios de la palabra, llenos de referentes culturales eclécticos.

Dice Jean Pierre Sarrazac sobre este fenómeno que *con Heiner Müller, entramos en una tercera fase de la disolución del drama a través del monólogo*. La palabra hablada es una barrera para la relación dialéctica de la acción dialogada. Esta característica está presente tanto en la obra del '77 como en la del '81. Todo ese texto oscuro, a medio camino entre diálogo y didascalia, termina convirtiéndose en un monólogo que, a través de la narración, retrasa el ingreso del drama.

El teatro de Müller toma las propuestas de Brecht y las lleva al extremo. Al igual que en el teatro épico se pone en evidencia todo el tiempo a los espectadores el carácter ficcional de la obra. Sin embargo, mientras el dramaturgo de la primera mitad del siglo XX creaba piezas teatrales que no buscaban perder la perspectiva espectacular y de divertimento, el otro lleva estos recursos hasta el desencanto, incluso la agresión.

Desde una perspectiva metateatral, la conciencia que tienen los actores de haber sido (pero ya no), o incluso de no ser Hamlet en lo absoluto, y la resistencia a la acción en un momento en que la catástrofe ya ha ocurrido ponen en manifiesto la teatralización de la vida del príncipe danés. El metadrama en Müller se hace presente en el esfuerzo dramaturgico de enfrentarse a la estructura teatral convencional, a través del desnudar al actor de su rol, y de la frecuente referencia a otros textos literarios que, si bien pueden ser cercanos o no al texto original, expanden el universo de la obra de una forma discursiva, poniendo todo el tiempo en jaque la ilusión del espectáculo como obra completa, orgánica y cerrada.

Escena sexta: Stoppard y Hamlet están muertos

Tom Stoppard tiene una extensa obra, y ha sido reconocido entre las vanguardias teatrales, vinculado al absurdo y el existencialismo. Ha sido llamado a esta investigación específicamente por sus dos versiones de *Hamlet*.

ENTRA HAMLET. RÁPIDAMENTE

The fifteen minute Hamlet es un ejercicio de reescritura bien particular. El escritor checo logra condensar toda la obra del príncipe de Dinamarca a través del recurso de la elipsis, eliminando sistemáticamente textos y acciones que no son necesarias para la comprensión de la historia y reduciendo los textos al mínimo. El célebre monólogo de “ser o no ser, he ahí la cuestión” se limita a esas ocho palabras. La obra avanza vertiginosamente pasando por los cinco actos llevados a su mínima expresión. Para sorpresa de los espectadores, las compañías que interpretan la obra logran contar efectivamente toda la historia en el tiempo sugerido (quince minutos... o menos), lo cual suele generar un efecto hilarante en el público.

SALE HAMLET. ENTRAN ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN,

Rosencrantz y Guildenstern están muertos es por otro lado una revisión más atrevida del texto de Shakespeare. Toma a dos personajes de la obra original que son apenas figurantes y cuenta la tragedia isabelina desde su perspectiva. Es bien interesante porque de alguna manera amplía el universo creado por el escritor isabelino, generando una sensación de realidad asombrosa, y muy novedosa en una época en la que muchos autores estaban precisamente cuestionando la pretendida concreción de la experiencia vital. Es como si Stoppard se pusiera en la tarea de llevar a la escena lo que Shakespeare deja por fuera.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Rosencrantz y Guildenstern caminan por el palacio, llenándolo de sus eternas y etéreas discusiones. De cuando en cuando aparecen en las escenas del drama seminal, conversando con Claudio o con el propio Hamlet. Sin embargo, la sensación que permanece es que no se está observando la escena original sino su espejo, pues en esta ocasión no son el rey o el príncipe los que llevan el hilo narrativo sino los dos cortesanos. Es una figura sutil pero poderosamente metadramática en la que la escena es la misma, pero no. Si se pone en términos audiovisuales, en los que la escena teatral equivale a un plano secuencia general, la obra *Rosencrantz y Guildenstern están muertos* sería el contraplano, sería ubicar al público del otro lado del escenario.

Otra particularidad que tiene este espectáculo es que no es muy claro quién es Rosencrantz y quién Guildenstern. Incluso, pareciera que ellos tampoco están muy seguros de ello. En una escena inicial, cuando por azar se encuentran a los cómicos que usará luego Hamlet, Rosencrantz se presenta ante los actores:

ROS: Me llamo Guildenstern y él es Rosencrantz
(Guil le habla al oído)
(sin el menor embarazo.) Perdón - su nombre es Guildenstern, y yo
soy Rosencrantz

Esta particularidad es de alguna manera un comentario metadramático a la obra original, en la que estos personajes aparecen para cumplir unas funciones específicas, prácticamente logísticas, pero en la que sus personalidades no están claramente diferenciadas. De alguna manera, Rosencrantz y Guildenstern son un solo personaje para ser interpretado por dos actores. Este

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

fenómeno, que en la obra original pasa desapercibido por la pequeña relevancia que tienen, en el texto de Stoppard tiene una dimensión metadramática interesantísima. ¿Qué es de la vida privada de unos personajes cuyo autor no se tomó el trabajo de desarrollar?

Desde el nombre mismo del espectáculo está planteada la intención metadramática y metateatral. Estas dos obras reflejan perfectamente la categoría de la *referencia literaria*. Si bien funcionan como una unidad, y un espectador desapercibido podría disfrutarlas sin estar muy enterado de qué va la obra isabelina, es muy evidente que ambas se disfrutaban mucho mejor si el espectador está familiarizado con el original. En el caso de *Rosencrantz y Guildenstern están muertos* se nos especifica desde el título que estos personajes no están vivos, o que si lo están, es su destino morir. Y esto no representa en modo alguno un *spoiler*, pues quien haya visto o leído *Hamlet* sabe que finalmente este par de cortesanos morirán. Eso plantea una reflexión interesante sobre el comportamiento del tiempo, o al menos de la conciencia que tenemos de él, al interior de la obra: si el propósito de Rosencrantz y Guildenstern es morir en *Hamlet*, en la obra de Stoppard ya están muertos... es sólo que no les han dicho.

Cuarto acto:

Últimas palabras, palabras, palabras

Escena Primera: Epílogo

En años recientes han aparecido una gran cantidad de escritores explorando las posibilidades del metadrama y el metateatro. Podríamos hablar por ejemplo de *Tebas Land* de Sergio Blanco, cuya propuesta de autoficción encaja muy bien en las categorías de *referencia a la literatura y a la vida real*, y por supuesto, *autorreferencia*. Otros títulos interesantes serían *A la de criados* de Mauricio Kartún, *La función por hacer* de Miguel del Arco, *La máquina de abrazar* de José Sanchis Sinisterra, *El Nacional* de Albert Boadella y *Martirio de Morelos* de Vicente Leñero, entre otros.

Ayuda mucho el hecho de que estos conceptos tengan nombre y se haya escrito sobre ellos. Son varios los teóricos que han dedicado páginas a hablar sobre el tema, como es el caso de Manfred Schmeling, el grupo de Alfredo Hermenegildo - Javier Rubiera - Ricardo Serrano, y María Pilar Jódar, entre otros. Sin embargo, la mayoría de ellos tienen a Abel y Hornby como referentes de partida.

Así como el recurso de *teatro en el teatro* se popularizó después de Shakespeare, al menos por un tiempo, es comprensible que algunos autores estén explorando las posibilidades metadramáticas y metateatrales por inspiración de sus autores favoritos, como Brecht, Beckett o Müller.

Otra razón a considerar sería el contexto sociopolítico actual, tan propicio para puestas en escena no convencionales.

Hay muchos casos que se quedan por fuera de este texto. Más que hacer un inventario de autores y obras, el interés estaba en mencionar algunos casos que fueran muy ejemplares. Sería

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

interesante a futuro pensar en un recuento histórico de piezas metadramáticas / metateatrales específicamente colombianas entre las que tendrían que estar, entre otras, *La trasescena*, del grupo de Teatro La Candelaria de Bogotá, y traer a colación los juegos que propone en sus obras *El Águila Descalza* de Medellín. Sería también pertinente buscar referentes de montajes teatrales metadramáticos o metateatrales (en este caso estaríamos hablando no de un texto metadramatúrgico, sino de la dirección dada en la puesta en escena a un texto que no necesariamente tenga estas búsquedas) como la propuesta de *Ubú Rey* presentada por Sandra Camacho en 2017.

Escena segunda: Un nuevo prólogo.

(Proceso de creación. Una conclusión a la obra.)

Desde el principio tenía claro que quería escribir una obra en la que dos actores y una actriz interpretaran dos versiones de una misma historia. Es decir, cada actor interpretaría al menos tres papeles. También quería que las tres historias fueran en el fondo una misma cosa: un triángulo amoroso.

Conforme fui asistiendo a los diferentes módulos de la maestría en Dramaturgia y Dirección fui repensando la obra, enriqueciendo mi discurso con los hallazgos.

Un factor importante a tener en cuenta fue la sugerencia de tipo metodológica que hizo Marleny Carvajal sobre la investigación misma. En un principio yo quería investigar sobre las particularidades de los tres momentos del teatro: tragedia griega, drama moderno y las dramaturgias expandidas de la postmodernidad. Sin embargo, la profesora me hizo caer en la cuenta de que ese objeto de estudio era tan amplio que bien se me podía ir la vida en ello. Y fue ella la que precisamente notó la presencia del elemento metateatral (o más exactamente metadramático) dentro de la obra.

Ese factor fue determinante para la producción del texto: Se conserva de alguna manera la noción de los tres momentos, pero lo fundamental es el aspecto de que son tres actores que están montando una adaptación contemporánea de una obra clásica.

Durante estos dos años, además de los distintos textos que los docentes nos proponían, empecé a leer por mi cuenta muchas tragedias. Los textos del drama moderno no me eran ajenos, y en las clases de dramaturgia se nos hizo una inmersión muy satisfactoria en textos más contemporáneos.

Como es de esperarse, el encuentro con Pirandello representaría para mí una gran revelación y fuente de inspiración.

Después de mucho luchar con las tragedias de los tres grandes dramaturgos griegos, y de revisar a Hesiodo y a Homero en busca de una historia que pudiera servir para mis propósitos, me encontré de pronto con una solución mucho más cercana y amable: Shakespeare.

Romeo y Julieta ha sido el texto que con seguridad más veces he leído en mi vida. He visto diferentes adaptaciones, tanto en teatro como en cine, y he desarrollado mis propias conclusiones sobre esta obra a lo largo de los años. Incluso, ya me habría servido en una ocasión anterior como inspiración para un texto, en este caso, un guión audiovisual que nunca llegué a producir.

El adoptar la célebre obra del escritor Isabelino fue el factor determinante para la dinamización del proceso de escritura. Si bien no es una tragedia griega, sí nos habla de una forma de teatralidad con una poética más tradicional, distinta a la del teatro de corte naturalista y ni qué decir de las dramaturgias más contemporáneas. En ese sentido, se ajustaba aún a mis propósitos iniciales. Al ser una obra que conozco tanto, me permitió hacer las selecciones necesarias para poder darle cuerpo a la obra, para generar los contrastes que desde un principio quería proponer en el texto para llevar a la escena.

La primera escena que escribí, y que por mucho tiempo pensé que era la escena detonante, terminó siendo la octava, casi la final. Hubo otra escena que escribí de forma temprana (apareció en un ejercicio con el profesor Gustavo Miranda) que en algún momento imaginé que iba a ser una escena intermedia dentro del espectáculo pero al final de las cuentas terminó siendo la primera (sin contar el prólogo del coro). Hubo muchas aproximaciones y exploraciones por mi parte al texto de *Las traquinias* de Sófocles y al rapto de Helena que finalmente dejé abandonadas.

Todas las clases de dramaturgia que tuve fueron muy iluminadoras para desarrollar la habilidad como escritor, para encontrar recursos que permitieran la producción de textos. Pero casi nunca las usé para el desarrollo de la obra como tal, toda vez que los ejercicios propuestos me generaban otras posibilidades de dramaturgias distintas.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Fue finalmente la clase de Escritura Dramática III con Inés Stranger la que me permitió estructurar la obra y desarrollar gran parte del texto como quedó finalmente. En esa clase fue que descubrí que funcionaba mejor si Ramón mantenía su amor en secreto, así fuera un secreto a gritos.

En la clase con Stranger no alcancé a terminar la obra, pero sí adelanté al menos unas tres escenas y vislumbré por fin la que iba a ser la estructura definitiva de la obra.

El resto de la escritura se dio de forma simultánea a las últimas clases de la Maestría, pero sin ser afectadas por su contenido, pues la producción en estas clases iba destinada a otros menesteres y reflexiones, en particular la última, con el canadiense Everett Dixon.

Recapitulemos entonces:

Tres personajes.

Dos hombres y una mujer.

Uno de los hombres está enamorado en secreto de la mujer.

Los nombres de los tres personajes son anagramas:

(Román - Norma - Ramón).

El personaje enamorado es dramaturgo.

El otro hombre es director y actor del grupo.

La actriz es la diva de la compañía.

Entonces entendí que el director y la “prima donna” debían ser pareja, para que el amor del personaje escritor representase para él mismo un problema.

Los tres actores aparecen en tres espacios distintos:

Uno trágico: la obra que quieren adaptar.

Uno naturalista: la vida cotidiana de los actores.

Uno cercano a las dramaturgias expandidas: la adaptación final.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Aparece la idea de las improvisaciones de los actores que están buscando con el director el lenguaje para adaptar la obra que quieren montar.

El ejercicio del Módulo de Gustavo Miranda me permitió jugar con el cambio de roles dentro del grupo. La idea es hacerle creer al espectador que las relaciones dentro del grupo son distintas: es decir, como la obra empieza *in media res*, le generamos la ilusión de que la actriz es la directora del grupo, cuando en realidad el director es aquel que está recibiendo el regaño de su parte. Cuando termina la improvisación se hace la inversión de la relación de estatus.

Y finalmente aparecen dos elementos que terminan de perfilar mi proceso de creación:

La obra que están montando busca ser una reflexión sobre la condición de violencia de la ciudad: específicamente sobre las fronteras invisibles.

Entra un cuarto personaje, una mujer, que hace entrar en tensión la relación entre el director y la actriz principal (que hasta el momento era la única). Para no afectar el factor trilogico opté por dejar este último personaje en off: se habla sobre ella, pero nunca la vemos en escena. Le puse Armon, para mantener el juego de Anagramas.

Hasta el momento el recurso de *la obra en la obra* estaba muy claro, de hecho estaba establecido desde un principio.

Con la elección de la obra (Romeo y Julieta) aparece la *referencia a la literatura*.

El rol dentro de un rol aparece cuando Román cubre a la actriz ausente.

La celebración dentro de la obra se evidencia en el saludo al sol que hace Norma para prepararse para la escena mientras la observa Román.

Una de las últimas cosas que aparece en la escritura es precisamente el elemento realmente metateatral: en un pasaje casi onírico “Mercucia” (es decir, Mercucio interpretado por Norma) anima a Ramón a crear las condiciones para que Norma se enamore de él. Con esto le da la

autorización (o él se la da a sí mismo) para decidir sobre su destino y el de sus compañeros de grupo.

Al terminar de escribir, aparece la idea de que toda la obra vista hacía parte de una obra mayor, en la que los actores “reales” se quitan los roles de encima.

Para mí es de vital importancia que se diferencien los tipos de escritura en los tres momentos de la obra, no sólo en contenido sino en estilo. En particular fue para mí importante el trabajo de las didascalias en los textos inspirados en las dramaturgias expandidas. Esos textos en particular, tanto los diálogos como las acotaciones, los pensé más como provocaciones que indicaciones. Si bien, cada grupo artístico que quiera montar la obra siempre tendrá libertad de adaptación, en el caso de esos fragmentos invito a los artistas escénicos abiertamente a que exploren con mayor ahinco las posibilidades expresivas que el texto les sugiera. Ese es el espacio indicado para las búsquedas estéticas, corporales, textuales, simbólicas, rapsódicas... en fin, lo que quieran proponer según sus gustos, experiencias e intenciones artísticas.

Como suele suceder con mis textos escritos, este nuevo hijo me genera muchos miedos: ¿estará a la altura de las expectativas del programa? ¿Da cuenta de mi proceso? ¿Alguien la querrá montar? ¿Es buena? La única respuesta que puedo darme en ese sentido es que he llevado el proceso de escritura hasta un punto en el que digo: la obra está completa, refleja mis ideas originales sobre lo que quería producir, tiene líneas que me parecen bellas y poderosas, y me parece una invitación meritoria a ir a la escena.

Quinto acto:

Texto Dramático: ¡Ahí hay una puerta!

¡AHÍ HAY UNA PUERTA!

Por Mauricio Alberto Franco Granada

PERSONAJES:

Román, un director / actor

Norma, una actriz

Ramón, un actor, dramaturgista

Armon, una actriz que nunca está en escena

Julieta, un personaje

Romeo, un personaje

Lady Capuleto, un personaje

Nodriza, un personaje

Paris, un personaje

Mercucia, un personaje

Teobaldo, un personaje

Montesco... o Capuleto, un personaje figura, o criatura

Es una obra que está pensada para ser interpretada por una actriz y dos actores, quienes a su vez harán de los demás personajes según se describe. Sin embargo, como obra dramática, no es más que una provocación, así que cada grupo y cada director bien pueden decidir cómo quieren llevarla a la escena. El dramaturgo propone que los textos escritos en arial sean actuados de forma naturalista; los textos en *itálica*, de una manera más clásica, más recitados y estilizados; los diálogos en *courier new*, de un modo acorde a las dramaturgias expandidas, a las nuevas poéticas teatrales. Estos últimos textos pueden (y deberían) ser considerados como *material*, no como un texto terminado sino como un punto de partida para la exploración. Pero todo esto no es más que la opinión del autor, y él sólo equivale a una butaca en el público.

PRÓLOGO

CUANDO EL PÚBLICO ENTRA A LA SALA... ES UNA SALA, SIN MAYOR PRETENSIÓN DE QUERER SER OTRA COSA. CUALQUIERA PODRÍA PENSAR QUE ALLÍ ESTÁN MONTANDO UNA OBRA. LUZ DE TRABAJO. CUANDO EL PÚBLICO ESTÉ SENTADO EN LAS BUTACAS, CAMBIA LA LUZ.

TIEMPO CONGELADO.

UNA PAUSA ENTRE DIÁSTOLE Y SÍSTOLE. ENTRE INSPIRACIÓN Y EXPIRACIÓN, EN CUALQUIERA DE LOS SENTIDOS DE ESAS PALABRAS.

SILENCIO DESPUÉS DE LA TERCERA CAMPANA.

EL TELÓN SE MUEVE LIGERAMENTE, PREVIENDO SU APERTURA.

POSICIÓN INICIAL, PRIMERA Y ÚLTIMA IMAGEN.

ENTRA EL CORO.

CORO:

Una máscara sin su actor es una cáscara hueca.

El actor es la máscara, así no la tenga puesta.

Cuando el intérprete se quita la máscara, aún hay otra ahí,
y otra, y otra.

Debajo de una cómica hay una trágica,
y bajo un llanto una sonrisa.

A veces un drama oculta otro, mayor o menor, pero distinto.

A veces se parecen tanto que se confunden.

Nunca es la misma obra.

Nunca la misma máscara.

Se parecen, pero no lo son.

Y ahí están los actores,

persiguiendo los fantasmas de las funciones pasadas.

Tratando de volver a sentir lo que una vez, y de evitar que aparezcan sensaciones que no son bienvenidas.

Se abre el telón, y lo que viene después es un misterio hasta para los mismos actores... tras sus máscaras.

SALE EL CORO. APAGÓN.

ESCENA 1

RAMÓN SE ENCUENTRA EN EL ESCENARIO CARACTERIZADO DE ROMEO. MIRA HACIA UN BALCÓN VACÍO. SE ASOMA ROMÁN, CARACTERIZADO COMO JULIETA. LA ILUMINACIÓN PUNTUAL SIMULA LA NOCHE. LA MAYOR PARTE DEL ESCENARIO ESTÁ EN PENUMBRA. PODRÍA SONAR LA CANCIÓN DE TCHAIKOVSKI.

*ROMÁN (JULIETA):
¡Romeo!*

*RAMÓN (ROMEO):
¡Julieta mía!...*

*ROMÁN (JULIETA):
Mañana, ¿a qué hora te mando el mensajero?*

*RAMÓN (ROMEO):
A las nueve.*

*ROMÁN (JULIETA):
Allá estará. ¡Un siglo hay hasta entonces! No me acuerdo por qué te llamé.*

*RAMÓN (ROMEO):
Deja que me quede hasta que te acuerdes.*

*ROMÁN (JULIETA):
Lo olvidaré para tenerte ahí delante, recordando tu amada compañía.*

*RAMÓN (ROMEO):
Y yo me quedaré para que siempre lo olvides, olvidándome de cualquier otro hogar.*

*ROMÁN (JULIETA): CON ÁNIMO RECITATIVO.
Casi amanece ya. Quisiera que te marcharas... DUDA, CORRIGE. ... que te marches, aunque no más lejos que el pajarillo de una niña juguetona, que lo suelta, dejando que brinque un poco, como pobre prisionero amarrado a sus grillos... DUDA DE NUEVO... y con un hilo de seda le atrae hacia sí otra vez, amorosamente celosa de su libertad.*

NORMA: MOLESTA, SE LEVANTA DESDE SU PUESTO EN EL PÚBLICO Y CAMINA HASTA EL ESCENARIO.
¡Mal, mal, mal, mal!

SE ENCIENDEN LAS LUCES DE TRABAJO. QUEDA EN EVIDENCIA EL ESCENARIO TEATRAL. RAMÓN SE APARTA Y CAMINA HASTA UNA MESITA CON UN PORTÁTIL Y UNA GRABADORA DIGITAL QUE HAY EN UN EXTREMO DEL ESCENARIO. SE SIENTA A LA MESA.

ROMÁN: SIGUE CON ACENTO FEMENINO
¿Qué pasa?

NORMA:
Lo estás haciendo mal otra vez.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ROMÁN: SIGUE CON ACENTO FEMENINO

¿Qué?

NORMA:

Sigues hablando como si estuvieras enamorada, y no, ya te expliqué que Julieta está excitada. No es una frase romántica... le está diciendo a Romeo explícitamente que quiere que sea su esclavo sexual.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO, HABLA MIENTRAS SE BAJA DEL BALCÓN

¿En serio?

NORMA:

Ahí está, acabas de decir las palabras.

ROMÁN: SIGUE CON ACENTO FEMENINO. LLEGA AL ENCUENTRO DE NORMA. TRAE UN TEXTO EN SUS MANOS. LO LEE. Estaba pensando... ¿No es mejor si es una mezcla de amor y ganas?

NORMA:

Son sentimientos muy parecidos pero diametralmente distintos, y por lo tanto pueden ser muy confusos, porque los dos tienen que ver con una predisposición hacia el otro. Es muy difícil diferenciarlos. Sería un problema intentar hacerlo.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

¿No es posible que esté enamorada?

NORMA:

No, no es posible. Está excitada, le parece sexy, pero no es amor.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Pero siendo una joven inocente, ¿no crees que... ? ¿no te parece posible que...?

NORMA:

¿Que de verdad sea amor? No, ella no está enamorada de un hombre que acaba de conocer. Le tiene ganas, nada más.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

¿No es una forma muy adulta de encarar a una niña?

NORMA:

No es una niña, es una adolescente. Ella siente cosas por Romeo, y son cosas nuevas, cosas que no conocía. Pero no es amor. Es muy pronto para que sea amor.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Eran otros tiempos. Eran días más románticos.

NORMA:

¿Otros tiempos? En esa época los matrimonios eran arreglados, eran lo mismo que una venta de ganado.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Pero no siempre, a veces sí, supongo, pero había gente que sí se enamoraba, ¿no te parece?

NORMA:

¿Quiénes? ¿Ginebra y Lancelot? ¿Eloísa y Abelardo? ¿El Quijote y Dulcinea? Si hay algo de lo que nos advierten las historias de amor antiguas es del peligro del amor romántico y de las terribles consecuencias que tiene para los enamorados. Era otra forma de decirle a la gente que era mejor el matrimonio por conveniencia, era lo moralmente correcto.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Pero ignoras cosas del amor que sí existen, y que son bonitas.

NORMA: MOLESTA, DESAFIANTE.

¿Cómo qué?

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Como la emoción de los amantes al reencontrarse, como la sensación de tibio bienestar que se siente en el pecho, como esas ganas que dan de estar todo el tiempo con el ser amado, de abrazarlo y no soltarlo nunca jamás.

NORMA:

Son adolescentes, están bajo el influjo de sus hormonas. Están calientes. Quieren sexo. No hay otra poesía en ese texto diferente a la del deseo.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Siempre pensé que Romeo y Julieta era una historia de amor.

NORMA:

Es una tragedia, no una historia romántica.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Entonces, ¿según vos qué es el amor?

NORMA:

Instinto de conservación de la especie, necesidad de estabilidad, y una traba endocrina ni la más hijueputa.

ROMÁN: CON ACENTO FEMENINO

Qué pesar de ti... ¿acaso nunca te han amado de verdad?

NORMA: CAMBIA SU ESTADO DE ÁNIMO, SE SERENA.

Alguna vez, sí.

ROMÁN: SE INCOMODA CON LA RESPUESTA. SIGUE CON EL ACENTO

¿Y no te sentías caminando como en las nubes? ¿No pensabas que eras la mujer más afortunada sobre la tierra?

NORMA: CON ALGO DE TRISTEZA

Sí, me he engañado de esa manera.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ROMÁN: SE ASUSTA CON LA RESPUESTA. EL ACENTO FEMENINO DISMINUYE EN INTENCIÓN. Que un amor haya terminado mal no significa que no haya sido real. Los suspiros, los sueños, las sonrisas espontáneas...

NORMA:

Lo recuerdo todo, como un sueño vago que se va disolviendo conforme pasa el día.

ROMÁN: RETOMA EL ACENTO FEMENINO

¿Y si hacemos que esta obra se parezca más a ese sentimiento?

NORMA: DUDA UN MOMENTO. SU ESTADO DE ÁNIMO SE ENCIENDE DE NUEVO. Esta obra será lo que yo quiera que sea. LE DA UNA CACHETADA.

ROMÁN Y RAMÓN SE SORPRENDEN CON EL GOLPE. NORMA LO NOTA Y SE APENA. ROMÁN LA MIRA EN SILENCIO UN MOMENTO Y LUEGO HABLA.

ROMÁN: DEJANDO EL PERSONAJE ATRÁS.

¿Por qué la palmada?

NORMA: CON PENA. DEJANDO EL PERSONAJE A UN LADO.

No sé, me pareció natural, es como para que despierte.

ROMÁN:

Eres la directora, no tienes que ser violenta. Ya tienes el estatus, no lo tienes que imponer sobre la actriz.

NORMA:

Sí, pero como todo el tiempo le está haciendo preguntas es como que la actriz está cuestionando lo que le dice la directora. ¿No te parece?

ROMÁN:

No la está cuestionando, le está pidiendo información porque quiere construir bien el personaje, y la directora es la que tiene toda la obra en la cabeza. Por eso le pregunta.

NORMA:

Pero, cuando le dice: “¿No podemos hacer una versión más romántica?” ¿No te parece que lo que está haciendo es cuestionar la autoridad de la directora?

ROMÁN:

Eso precisamente es lo que vos estás haciendo en este momento. No cuestionés mi visión de la obra y hacé lo que te digo. La directora no tiene porqué darle golpes a la actriz.

NORMA:

Pensé que éramos un equipo, lo hago porque quiero lo mejor por la obra, ¿no quieres que te dé sugerencias sobre lo que me parece que no funciona?

ROMÁN:

Pues, decímelas, pero no tomés decisiones sin comentármelas primero.

NORMA:

Fue una improvisación, me salió natural, fue orgánico. ¿Me perdona?

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ROMÁN:

El problema es que creo que no le salió natural al personaje de la directora sino que es algo que quería hacer la actriz. SILENCIO. A RAMÓN. ¿Quedó grabado todo?

RAMÓN:

Sí.

ROMÁN:

¿Cómo te apareció?

RAMÓN:

Pues, en principio me gusta... pero, ¿no estamos sacrificando personajes por meter un personaje de director? Con los pocos actores que tenemos...

NORMA: CORRIGIENDO

... Actrices.

ROMÁN:

A mí me parece que antes ayuda a sintetizar cosas, y nos libera de la tentación de hacer la obra completa... A NORMA. ¿Vos qué pensás?

NORMA:

Es una idea parchada, pero no nos casemos con ella todavía, probemos otras cosas.

ROMÁN:

Está bien. A RAMÓN. De todas maneras transcríbelo todo... MIRA A NORMA CON RABIA. ... menos lo de la cachetada.

RAMÓN:

Vale. HACE ALGO EN EL COMPUTADOR Y TERMINA.

NORMA:

¿Cuándo viene Armon?

ROMÁN:

¿Para qué? ¿Para darle la palmada a ella? LE DA UNA CACHETADA.

SE QUEDAN EN SILENCIO MIRÁNDOSE.

ROMÁN: COMIENZA A QUITARSE EL TRAJE DE JULIETA Y LO DEJA SOBRE EL ESCENARIO. Hay que lavar los vestuarios de *Esperando a Godot*.

NORMA:

La última vez que los usamos los lavamos.

ROMÁN:

Pero llevan mucho rato guardados. De pronto nos da alergia.

NORMA:

Puede ser. Pero no hay jabón.

ROMÁN:
Cómpralo.

NORMA:
¿De cuál compro?

ROMÁN:
Del barato.

NORMA:
Hay una promoción con suavizante.

ROMÁN:
Está bien. No te gastes mucho dinero. PAUSA. Te amo.

ROMÁN Y NORMA SE BESAN. ROMÁN SALE. SILENCIO.

RAMÓN:
Eso fue raro.

NORMA:
¿Cierto que sí? ¿Por qué me daría una cachetada?

RAMÓN:
¿Por qué se la diste tú a él?

NORMA:
No fui yo: fue la directora a la actriz.

RAMÓN:
Román no lo cree así.

NORMA:
¿Crees que piensa que quiero cachetear a Armon?

RAMÓN:
Pensé que querías cachetear era a Román... pero, ahora que lo mencionas...

NORMA:
No sé si te has pillado que Armon actúa mal esa parte.

RAMÓN:
¿Cómo así que la actúa mal?

NORMA:
Pues, que la directora le está marcando a la actriz que actúe menos enamorada y más erótica, pero Armon hace la interpretación toda sexy... casi porno.

RAMÓN:
¿Sí?

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

NORMA:

¿No lo has notado?

RAMÓN:

La próxima vez que venga le prestaré más atención y te diré.

NORMA SACA LOS VESTUARIOS DE ESPERANDO A GODOT. RAMÓN LA OBSERVA.

NORMA:

¡Esa ideíta tuya!

RAMÓN:

¿De qué hablas?

NORMA: LO MIRA EN SILENCIO UN MOMENTO. SE LE OCURRE ALGO.

Ven, quiero probar algo distinto.

RAMÓN:

¿Como qué?

NORMA:

Sólo sígueme la corriente. COMIENZA A CARACTERIZARSE DE LADY CAPULETO.

RAMÓN:

¿Qué quieres hacer?

NORMA: SIGUE CARACTERIZÁNDOSE.

Sé Julieta para mí. Ponte lo que se quitó Román.

RAMÓN: EMPIEZA A CARACTERIZARSE.

¿Y tú quién serás?

NORMA: SIGUE CARACTERIZÁNDOSE.

Lady Capuleto.

RAMÓN: SIGUE CARACTERIZÁNDOSE.

¿En qué escena?

NORMA: TERMINA DE CARACTERIZARSE.

En el cuarto acto. Ya ha muerto Teobaldo... Romeo está exiliado y Paris le ha pedido tu mano a tu padre.

RAMÓN: TERMINA DE CARACTERIZARSE.

Listo.

SILENCIO. AMBOS SE SUMERGEN EN EL PERSONAJE. CAMBIA LA ATMÓSFERA.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

EL MAQUILLAJE SE CORRE Y SE NOTA EL MONSTRUO DETRÁS DEL DISFRAZ.

PARECE QUE LA CELDA NO PUEDE CONTENER A LA BESTIA.

EL COMEDOR Y LA SALA DE ESTAR Y LA ALCOBA, TODOS PARTIDOS POR LA MITAD DE FORMA AGRESIVA Y DESTRUCTORA. NO HAY FORMA DE ARREGLAR EL SINIESTRO. HABRÁ QUE TUMBAR.

SE CUELA UN MAL AIRE. EL ABRAZO SE DESVANECE.

RAMÓN (JULIETA):

Madre... ¿Mandabais llamarme?

NORMA (LADY CAPULETO):

APRIETA A JULIETA DEL CUELLO.

Me encantás hija. Me divertís como un putas. Amo tu presunta ignorancia, tu ensayada inocencia... Algo me dice que de ella queda muy poco: ni en tu mente, ni en tu alma y mucho menos en tu adúltero cuerpo. Como una gota de agua a otra te parecés a mí. La diferencia es que he visto morir muchas veces más el sol que vos. Lejos de ser tonta, sé leer cada uno de vuestros gestos como una partitura, incluso los más sutiles. Me sentiría indignada de que me tengás por una estúpida si no me divirtiera tanto con ese pobre teatro que me presentás. Mejor harías en ensayar una obra llamada: Una madre siempre sabe...

RAMÓN (JULIETA): CON PÁNICO.

... No sé de qué estáis hablando...

NORMA (LADY CAPULETO):

Si no sabés de qué va tan burda farsa, te diré las acciones y diálogos. Escucha con atención: Estás enamorada de ese mozo Montesco. Y él lo está también de vos. Te ves con él a escondidas, con la complicidad de la noche, que os oculta tan bien como a los ladrones y los asesinos. Ya le has jurado amor en perjurio de tu nombre. Ya te has entregado a su deseo y estás planeando nuevo encuentro, pues no te saciás de tan impío apetito.

RAMÓN (JULIETA): CON PÁNICO

Os juro que no. Desde que me enteré de que es hijo de mi enemigo he huído dél.

NORMA (LADY CAPULETO):

SUELTA LENTAMENTE A JULIETA HASTA DEJARLA LIBRE.

Qué mala elección de palabras hacés, pues lejos de convencerme de lo contrario, me confesás que sí lo has visto después de la fiesta que, para presentarte a otro y mucho mejor pretendiente, organizó tu padre. Si le huís al Montesco a la luz del astro rey

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

será para encontrarte con él a la sombra y hacer con él lo que sólo deben los que han sido bendecidos como esposos.

RAMÓN (JULIETA):

No es así... me lo he topado en dos ocasiones... en la calle... lo encuentro tan molesto como a su padre, incluso más.

NORMA (LADY CAPULETO):

¿Con que lo encontrarás molesto? ¿Te repugna su apariencia? ¿Te amarga el día su mera presencia? Eso le diré a tu padre... que el asesino de mi sobrino ha seguido importunándote... que te busca para pretenderte con descaros... que te dice palabras sucias llenas de babas a los oídos, frases que refieren villanos actos... que se ríe de tu pudor y hace mofa de ese rubor que, delator, aparece sobre tus pálidas mejillas... que te humilla con la cruel y cobarde muerte que dio al pobre hijo de mi hermano. Y hasta te amenazará con darte muerte a vos también si no consentís sus lúbricos deseos. No te preocupés más por ese villano, lo veré que te sea quitado de encima... Llenaré tan ricamente de detalles el relato de la forma en que os acosa, y tu padre lo encontrará tan veraz y digno de confianza, que con seguridad haré que lo mate.

RAMÓN (JULIETA): PIENSA UN POCO

No creo que sea menester, el príncipe lo ha desterrado a Mantua, si no me engaña la locuaz de mi nodriza...

NORMA (LADY CAPULETO): SONRÍE.

Tanto mejor. Así mandaremos a un asesino anónimo a que nos haga justicia. Un antifaz bastará para su empresa, y podrá cumplirla en plena plaza... si así le place. Huirá y no le hallarán jamás, pues en esa ciudad nuestro apellido no tiene rostro y nuestra vieja rencilla no tiene antecedente... será para los naturales de Mantua un misterio, y para nosotros una esperada satisfacción.

RAMÓN (JULIETA):

Os oigo y no os creo. No sé a qué viene tanto deseo de venganza. ¿Es esta la mujer que me dio la vida y me cantaba nanas? ¿Es esta la madre dulce que me enseñó a caminar y a amar lo bello? ¿En qué momento ocurrió tan inesperada metamorfosis? Abandona esos deseos de retribución tan fuera de lugar y perdonad su vida, que su sangre no es digna de teñir las manos de mi padre.

NORMA (LADY CAPULETO):

¿Retribución decís? No. O sí. Sí y no. Estamos poniendo en orden lo que está fuera de lugar. Romeo está muerto desde siempre. Su papel en esta obra es morir, y por menester debe hacerlo con dolor y por mano de un Capuleto. Murió al nacer en Verona. Murió al ser hijo de Montesco. Murió al matar a

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Teobaldo. Murió al poner los ojos sobre vos y sus engaños en tus oídos. Muere cada vez que dice tu nombre, que te besa, que te mancilla con su sucio sexo. Romeo ya está muerto y no lo sabe. Nosotros sólo lo haremos entrar en razón para que haga por fin lo que su sino proclama.

RAMÓN (JULIETA):

LA MIRA EN SILENCIO UNOS SEGUNDOS ANTES DE RESPONDER.

Vuestras palabras me llenan de temor.

NORMA (LADY CAPULETO):

Hacés bien en temer. Para vos también hay una parte en esta tragedia... no va a quedar impune tu belleza adolescente, la rebeldía de tus senos ni la complicidad de tus piernas. No creás que no he notado la voz que ponés para hablar con los hombres, ese tono agudo y vulnerable que los hace querer cubriros a besos, mientras buscás con tus manos la lava blanca que emerge de sus entrañas. Sabés que les gustás a los hombres y hacés todo lo posible porque te deseen. Conocés bien el juego de la seducción: te hacés pasar por indefensa ante el que tiene delirio de héroe, por sumisa ante el que necesita tener el control, por interesante ante el poeta que necesita una musa, por puta para el que no quiere compromisos, y por santa ante el que busca la bendición de Dios. Te hacés la esquivada ante el que gusta de la conquista y tomás la iniciativa con el tímido. Sos capaz de todo con tal de ser el objeto de deseo público número uno, con todo y cartel de "se busca... recompensa: ella misma". Qué buena actriz, qué versátiles tus gestos, qué virtuosa tu interpretación, qué flexible tu cuerpo, qué complaciente tu piel. Por eso fue que me robaste de tu padre el afecto y a Montesco su hijo. Una criminal, una ladrona, una corrupta monopolizadora... Debería decir a Capuleto que te mate a vos también por traicionar nuestro abolengo... También estás muerta, muertos los dos desde siempre. Esta ciudad tiene el triste vicio de engendrar cadáveres que trabajan en el día, que bailan en la noche, que aman con sus corazones inmóviles, que practican necrofilia y traen al mundo bebés difuntos para que hereden las tareas de sus padres finados. Verona es un cementerio de personas que necesitan les recuerden que sus corazones no laten, que sus pechos no respiran, que nacieron exánimes, como ustedes, Romeo y Julieta.

SILENCIO.

CAMBIA LA ATMÓSFERA.

NORMA:

¿Qué tal?

RAMÓN:

A veces me producís miedo.

NORMA: SONRÍE. PAUSA

¿Tú también crees que ya no puedo ser una Julieta?

RAMÓN: COMO QUE NO ENTIENDE DE DÓNDE VIENE LA PREGUNTA, PERO FINALMENTE SE UBICA Y SE TOMA SU TIEMPO PARA RESPONDER. ¿Para qué quieres ser Julieta? Es un personaje demasiado iluso para ti, muy alejado de tu imagen de feminidad.

NORMA: NO MUY CONVENCIDA.

Tal vez tengas razón.

RAMÓN:

Además, creo que Román está buscando una Yuliet pero con Ye...

NORMA:

¿Como la *Juliette* del Marqués de Sade?

RAMÓN: SE RÍE.

No. PAUSA. Creo que está buscando una nena más de barrio, alguien más como del contexto que queremos darle a la obra.

NORMA:

¿Yo no soy de barrio pues?

RAMÓN: SE RÍE.

Ni siquiera sé si sos de este planeta.

NORMA: SE RÍE.

¡Qué tonto sos a veces! PAUSA. Pero, ¿sabés qué?, ahora que decís eso, siento que nos estamos alejando de la idea original.

RAMÓN:

¿De lo de las fronteras invisibles?

NORMA:

Sí, ¿vos no?

RAMÓN:

Ya llegaremos allá.

NORMA:

¿Te gustó esta que acabamos de hacer?

RAMÓN: PIENSA CON DETENIMIENTO.

Estuvo interesante... Y es hasta lógico... pero no sé de qué nos sirve tomar ese camino.

NORMA:

Tal vez no sirva de mucho... pero necesitaba probarlo.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:
Está bien.

NORMA: DESPUÉS DE UNA PAUSA.
¿Y sí crees eso?

RAMÓN:
¿Qué?

NORMA:
¿Que Shakespeare no la escribió pensando en romance? ¿Que no es una historia de amor?

RAMÓN:
Pues... ni idea... En el fondo... no, en el fondo no, la obra es una tragedia... el amor, o el enojo, o lo que sea, es sólo una excusa.

NORMA:
... Puede ser... ¡malditos adolescentes!

RAMÓN: SE RÍE DISCRETAMENTE. PAUSA.
¿Cuál es tu rollo con Armon?

NORMA:
No confío en esa muchachita.

RAMÓN:
Y por lo que veo, tampoco en Román.

NORMA: SE QUEDA MIRÁNDOLO EN SILENCIO.
¿Vos qué creés? ¿Muy paranoica yo?

RAMÓN:
Sólo sé que Román sería muy tonto si te perdiera por ella.

NORMA SONRÍE, TOMA DE NUEVO LOS VESTUARIOS DE GODOT Y SALE.

RAMÓN:
Sí, muy tonto... muy tonto... muy tontos todos. SE QUEDA UN MOMENTO EN SILENCIO.
TOMA DE NUEVO EL TEXTO DRAMÁTICO Y EMPIEZA A LEER.

APAGÓN.

ESCENA 2

GOTAS QUE CAEN. LLUVIA. O LÁGRIMAS. O LECHE.

FRÍO. UNA FOTO VIEJA. O EL SONIDO DE UN PROYECTOR.

OLOR A GUARDADO. O A NAFTALINA. O A LECHE.

UN SUEÑO QUE NO SE PUEDE CONCILIAR.

NORMA (NODRIZA):

Soy una madre que no tuvo una hija. Soy una paradoja, un sinsentido. Mis brazos acunaron a una que no salió de mis entrañas, para darle calor a una que era para mí una extraña. Tierna ladrona de leche, usurpadora, dulce pero ajena. Bello parásito, huevo intruso en el nido, adoptada, pero sin poder llamarla hija, Julieta es como si fuera, pero no es. Estar despierta y dispuesta a consolar el llanto de la hija de otra, a la hora que fuera. Desvelo. Es difícil de creer que una criatura tan tierna pueda causar tanta repulsión. No lo iba a decir en voz alta, por supuesto, pero es justo pensarlo. Y a veces me preguntaba si también hubiera odiado a mi pequeña por despertarme en la madrugada. Pero es una duda ociosa, y una parte de mí me dice: "ojalá fuera el llanto de tu hija el que tuvieras que ir a remediar, y no el de esta aparecida". Desvelo. No se puede mantener el buen genio cuando no duermes. Tampoco la cordura. Por un tiempo me despertaban, además de la impostora, dos espantos. El fantasma de una hija que murió y el de otra que no fue concebida. Muchas veces intentaron consolarme con la idea de que podría volverlo a intentar, pero esas voces de ánimo tiempo ha que ya no suenan. No se puede ser madre si no hay un padre, un semental, un inseminador. Muchos querían disfrutar de mi carne, pero no hacerse cargo de un niño. Y en esos juegos y simulacros los otoños se convirtieron en inviernos. Y yo, y yo ya estoy muy vieja para ser mamá, soy vieja hasta para que se enamoren de mí. Cada vez me miran con más burla y con menos deseo. En una edad más tierna me paseé por las habitaciones de todos los trabajadores de la casa Capuleto. Desvelo. Días pasados, viejas glorias. Cuando podía dormir no me dejaban hacerlo. Ya Julieta está grande, prácticamente una mujer. Ya no me necesita, pero tampoco me deja en paz. Tengo permiso para dormir, pero ya no me da sueño, y abandono fácil el descanso para volver a la vigilia, acostumbrada a estar pendiente de la que no quiere que la cuiden. Pero la quiero. Ahora sólo deseo que Julieta no llegue a ser tan desgraciada como yo. Pero eso no va a pasar, porque es linda y es hija de un rico comerciante. No como yo, que llegué a vivir entre los opulentos Capuletos sólo por la triste fortuna de perder a mi bebé. Cuando Julieta quiera ser madre, con

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

seguridad lo será. Y si no lo logra, lo podrá volver a intentar, porque muchos hombres de buena cuna querrán sacarle un heredero de sus entrañas. Probablemente un "no - nieto" que también me tocará cuidar con una sonrisa. A veces creo que ese es mi trabajo, sonreír, hacerles más fácil el día a todos con mi amable presencia. Ahora, ya no soy la que amamanta a Julieta, sino que soy su celestina. Un jovencuelo salta la tapia, salta por encima de los odios, de las fronteras, de los deseos de un padre poderoso, encima de la niña, de su virginidad. Desvelo. Y yo, una vieja que ya no le gusta a nadie y que no es capaz de dormir porque se le olvidó cómo hacerlo, tengo que sonreír y alegrarme por escuchar los jadeos y gritos de gusto de esa que no es mi hija pero a quien di mi leche como si lo fuera... y sonreír, y fingir ser feliz, porque ahora ella, que es apenas una niña de trece, ya tiene todo el amor que yo no volveré a tener. PAUSA. Me gustaría mucho otro amor, uno nuevo, así sea con un antiguo obrero que ya no pueda cargar ladrillos, un celador que ya no ve, o un exfutbolista que ya no pueda correr; alguien que entienda mi calidad de "no - madre" que ya no podrá ser. Y que nos encerremos a oscuras en ese ¿recordás esa época cuando eras lo que querías ser? ¿O al menos estuviste cerca de serlo? Y nos demos besos tristes y tengamos un triste sexo, renovando deseo en cuerpos no deseables, porque aún no estamos muertos, aunque bien haría la muerte en llevarnos. SONRÍE. No me presten atención. Es sólo que no he dormido bien. Desvelo. En cualquier momento Julieta me llamará, a pedirme ayuda, a que la acompañe a algún lugar o a que lleve algún recado. Y yo debo estar dispuesta y sonriente, porque ella no conoce ninguna otra cara mía, y no la quiere conocer. Juro, que el día que me entierren, cuando ya no sólo esté muy vieja para ser madre, o muy vieja para ser amada, sino muy vieja para estar viva, sonreiré. Pero no para agradar a Julieta, ni a los Capuletos, con esta sonrisa constante y ensayada. Sonreiré, porque al fin descansaré de tanto desvelo.

SE ENCIENDEN LAS LUCES DE ENSAYO. RAMÓN TERMINA DE ESCRIBIR Y APLAUDE.
ROMÁN SE LEVANTA DE SU SILLA. MIRA A NORMA EN SILENCIO.

ROMÁN: A RAMÓN
¿Lo tienes?

RAMÓN: APAGA AL GRABADORA.
Sí.

ROMÁN:
Me gustó lo del joven que salta encima de los odios y de la virginidad, es una buena imagen.

RAMÓN:
A mí también.

NORMA:

¿Alguna más?

ROMÁN:

¿Por qué volviste a la nodriza un personaje trágico si es cómico?

NORMA:

Tal vez precisamente porque todo lo gracioso que hay en ella solo busca esconder su propia tragedia, que no es menor.

ROMÁN:

¿Por qué escogiste la nodriza?

NORMA:

Porque, además de Julieta es quizás el único personaje femenino interesante.

ROMÁN:

Menos mal que no te vio Armón hacer esta improvisación. ¿Qué habría pensado de ti si te hubiera visto hacer una improvisación tan decadente?

NORMA:

¿Decadente?

ROMÁN:

No decadente: ¡tan decadente!

NORMA: SE RÍE Y SE SIENTE.

¿Tan decadente? ¿Qué tiene de decadente pues?

ROMÁN:

Todo. Ni siquiera sabría por dónde empezar. Has convertido a la nodriza en una vieja patética.

NORMA:

Tal vez siempre ha sido una vieja patética y no te habías dado cuenta.

ROMÁN:

Pues no me gusta, no me dice nada que me sirva para la obra.

NORMA:

No me sorprende que no te sirva la vieja patética.

ROMÁN:

Debería ser un personaje más jovial, más feliz del papel que le tocó interpretar.

NORMA:

Creo que sí lo es. Socialmente, por lo menos, lo es. Pero todos tenemos nuestros momentos de debilidad, donde nos quebramos. En la soledad de la habitación, a veces nos miramos al espejo y no nos gusta lo que vemos.

ROMÁN:

Lo entiendo, pero eso no le aporta nada al personaje.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

NORMA:

Le da una mayor dimensión.

ROMÁN:

¡Le da una mierda! No necesito que pongas al público a pensar en una tragedia diferente a la central de la historia. La nodriza es un personaje cómico, alivia la tensión, y distrae al espectador para que después lo podamos tomar por sorpresa en el momento realmente conmovedor de la historia.

NORMA:

Está bien.

ROMÁN:

No necesito los gimoteos de una vieja.

NORMA: APARTE.

Supongo que prefieres los gemidos de una joven.

ROMÁN:

¿Qué dices?

NORMA:

Nada. Está bien. Pensaré en algo más. Igual, creo que podría hacer un personaje masculino, no sé, una Mercucia o algo. Con el cambio de contexto podemos hacer lo que nos dé la gana.

ROMÁN:

Lo que nos dé la gana, siempre y cuando le aporte a la obra.

NORMA:

Eso, sí.

ROMÁN:

Por ejemplo, no sé si notaste lo que propuso ayer Armon.

RAMÓN Y NORMA SE SORPRENDEN.

NORMA:

¿De qué?

ROMÁN:

Lo de la adicción al celular, se toma fotos, publica cosas todo el tiempo, está contestando mensajes todo el tiempo. Como una youtuber. Eso le aporta, la hace un personaje de nuestro tiempo, y nos habla de su coquetería, de su visión de mundo, de sus expectativas.

NORMA:

Yo lo que vi es que Armon es adicta al celular y se lo contagió a su personaje. No sé cuál es el mérito ahí.

ROMÁN:

¿Por qué tan agresiva hacia Armon?

NORMA:

¿Por qué tan agresivo vos con mi improvisación?

ROMÁN:

Perdón, no creí que fuera agresivo, no quería que sonara así, disculpá. Mencioné lo de Armon para señalarte algo que es una propuesta sencilla, que no va en contravía de la historia, y que potencia el personaje. Eso es lo que me gustaría ver en tus improvisaciones.

NORMA:

Está bien.

ROMÁN:

¿Qué opinás vos Ramón?

RAMÓN HACE UN GESTO DE NO TENER NINGUNA OPINIÓN.

NORMA:

¿Por qué no vino Armon hoy?

ROMÁN:

Me dijo que no podía venir porque tenía que preparar algo para una clase.

NORMA:

Ojalá tenga más tiempo cuando empiecen los ensayos en forma.

ROMÁN:

Seguramente así será.

NORMA:

Por ahora no hay problema... y hasta mejor... para que no vea mis decadentes improvisaciones.

ROMÁN:

Ya te pedí disculpas.

NORMA:

Lo siento. Ya la suelto.

ROMÁN:

¿Para cuándo me tienes algún adelanto Ramón? Me gustaría empezar a ver qué se te ha ocurrido.

RAMÓN:

No sé. Me gustaría ver tu improvisación primero... tal vez me puede dar más luces sobre lo que quieres.

ROMÁN:

Mañana la ves. Por ahora debo salir.

NORMA:

¿A dónde?

ROMÁN:
A la U.

NORMA:
¿Te acompaño?

ROMÁN:
... Si quieres... aunque preferiría que trabajes en una nueva improvisación.

NORMA:
Vale.

ROMÁN BESA A NORMA. SALE. NORMA SE QUEDA EN SILENCIO, COMO PREOCUPADA, COMO TRISTE. CAE EN LA CUENTA DE QUE RAMÓN LA ESTÁ MIRANDO.

NORMA: A RAMÓN.
¿Y tu improvisación?

RAMÓN:
Aún trabajo en ella.

NORMA:
¿Estás trabajando en Romeo?

RAMÓN:
No, en Teobaldo.

NORMA:
¿Teobaldo?

RAMÓN:
Sí.

NORMA:
¿Por qué sobre él? ¿No es un personaje muy menor?

RAMÓN:
No, ya verás que no.

RAMÓN SE SIENTA A ESCRIBIR. NORMA SUSPIRA.

NORMA:
Ok. Ya que se fue Román, decime, sinceramente, ¿qué te pareció mi improvisación?

RAMÓN: PIENSA LA RESPUESTA.
Más o menos.

NORMA:
Ok. ¿Por qué?

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:

El texto me pareció bacano. A diferencia de Román, sí veo de dónde viene y lo entiendo y me gusta.

NORMA:

Pero...

RAMÓN:

Pero vos no sos la nodriza.

NORMA:

¡Genial! No doy el casting para Julieta ni tampoco para la nodriza. ¡No hay un solo papel para mí en esta obra pues!

RAMÓN:

Sí, claro, serías una muy buena Lady Capuleto.

NORMA:

Se parece mucho a mí para mi gusto.

RAMÓN:

Lo harías perfecto.

NORMA:

¿Y por qué no puedo ser la nodriza?

RAMÓN:

No te sale creíble.

NORMA: INDIGNADA

¿Por qué no?

RAMÓN:

Porque sos muy linda.

NORMA SE QUEDA EN SILENCIO MIRÁNDOLO.

RAMÓN:

Ese discurso es para una señora que fue bella pero ya no lo es. O que nunca fue bella. Y vos tal vez ya no estés tan joven, pero seguís siendo una mujer deseable.

NORMA:

Mi apariencia es lo de menos. Para eso hay maquillaje y vestuario. A mí lo que me preocupa es si mi actuación es buena o no.

RAMÓN:

Eres una buena actriz... pero ese papel no te sale. Su voz no es la tuya.

NORMA:

¡En cambio yo siento que me parezco tanto a la nodriza!

RAMÓN:

Tal vez por eso fue que no le gustó a Román.

NORMA:

¿Por qué?

RAMÓN:

Porque entendió lo que querías decir.

NORMA: PAUSA. SE RÍE.

¿Tan obvia soy?

RAMÓN:

¿Querías ser sutil?

NORMA: LO MIRA EN SILENCIO UNOS SEGUNDOS, LUEGO LE HABLA.

Supongo que no. No lo sé.

RAMÓN:

Bueno, ahí está.

RAMÓN VUELVE A MIRAR EL TEXTO. NORMA ESTÁ ALGO NERVIOSA...

NORMA:

Pero si había un mensaje... era para él. Me apena que te enterés de nuestras cosas.

RAMÓN:

Sos muy apasionada. Si tenés algo que decir lo decís y ya. No lo puedes esconder y no lo quieres esconder. Además, después de tanto tiempo, creo que te conozco lo suficiente.

NORMA SONRÍE.

RAMÓN:

Si querés te ayudo a preparar algo.

NORMA: SE RÍE.

Me viene bien tu ayuda... no tengo idea de qué hacer.

NORMA SE ACERCA A RAMÓN Y EMPIEZAN A MIRAR JUNTOS EL TEXTO.

APAGÓN.

ESCENA 3

OLOR A EGOÍSMO, A CALABOZO, A SUDOR DE PERSONA QUE COME MUCHA CEBOLLA. A PLACER QUE NO ES CULPOSO, PERO SE HACE A ESCONDIDAS.

NO LE HABLA A NADIE, O SE HABLA A SÍ MISMO, QUE ES MUY PARECIDO.

LÚBRICO Y TIBIO. ENFERMEDAD DE VENUS.

ROMÁN (PARIS):

¿Qué es eso que llaman amor? Un invento bello, una mentira que suena bonita. Me llaman Paris, como el príncipe Troyano, y como él, traigo muerte en nombre del amor. Cupido tiene apariencia de ángel, pero es un demonio, pues hace más daño que bien. Todo placer que trae Eros con sus flechas no es más que el ingrediente principal para un dolor futuro. El amor es mal consejero, el amor es inoportuno, y está lleno de vanas ilusiones. Tal vez suene como un viejo resentido y solitario, insatisfecho, pero no. Yo he tenido todo el amor que he querido comprar. Las ropas caen al suelo con la cadencia que caen las monedas. Se me llena la boca con la palabra *putana*. Me gusta el sabor que tiene esa palabra. Es sonora como un gemido, es viscosa, es vulgar. Me encanta el sexo servil de la mujer que se alquila porque no es un amor iluso. No tengo que disfrazar de juramentos de amor lo que no es más que deseo. No tengo que quedarme después del orgasmo. No tengo que guardar fidelidad. Es solo sexo, y ya. Aunque creo que no hay mayor lealtad que la de un cliente satisfecho por una puta virtuosa en sus artes. Pero, para despecho mío, está mal visto que el conde no tenga esposa. No se ve bien que el conde se vaya de putas. Y menos cuando las mujeres que más me excitan son siempre las más jóvenes. Es por eso que me gusta tanto la pequeña hija de Capuleto. Yo he tenido todo el amor que he querido comprar, y ahora quiero comprar el amor de Julieta. Quiero comprar su primera vez a lo que valga. Quiero una esposa que no sepa de amantes para que no tenga con quien compararme. Debo ser muy malo en la cama porque nunca me he esforzado por ser bueno. No tengo que serlo. Mi dinero y mi título compensan lo que la naturaleza no me ha dado. El sonido de las monedas es más elocuente que el cumplido del mejor de los poetas. Yo he tenido todo el amor que he querido comprar, y ahora quiero comprarle a Capuleto el amor de su hija. No, el amor no, su hija. Su piel lozana, su inocencia, su sonrisa pueril, su vagina nueva y estrecha. Y sé que me la va a vender, porque es un buen negociante. Si se ha hecho el duro conmigo no ha sido por amor a su hija, sino porque sabe que le puede sacar un mejor precio. Y yo dejo que regatee, porque, al final de las cuentas, tengo con qué pagar. A Capuleto le gusta la idea de casar a su hija con un conde, porque cree que eso lo hará de la nobleza. Pobre hombre.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

No hay nobleza en mí. Sí, soy un conde, como el vampiro rumano, y como él tengo sed de sangre virginal. No hay hombres mejores que otros, por más que nos esforcemos en perpetuar esa mentira. No hay hombres mejores que otros, sólo títulos y riquezas, apellidos y abolengo. Yo no soy mejor que Capuleto. Pero él tampoco es mejor que yo. Está dispuesto a venderme a su hija sólo para poder presumirles a los demás que soy su cliente, para decirle a todo el mundo que es suegro de Paris. Me llaman Paris, como el príncipe Troyano. Así como Afrodita se juró celestina del hijo de Príamo, mi apellido y mi fortuna me aseguran que puedo enamorar a la mujer que quiera. Y si no se enamora, tampoco importa. No necesito el amor de Julieta, sólo necesito su belleza a mi lado, para exhibirla como un trofeo en las fiestas. No necesito el amor de Julieta, con que un papel firmado diga que es mía, me es suficiente. No necesito el amor de Julieta, con que me cumpla en la cama me basta.

APAGÓN.

ESCENA 4

UNA CALLE DE VERONA. RAMÓN Y NORMA ESTÁN VESTIDOS A LA MANERA EN QUE LOS INGLESES ISABELINOS SE IMAGINABAN QUE SE VESTÍAN LOS VERONESES DEL RENACIMIENTO. EL VESTUARIO DE NORMA SE DEBATE ENTRE LO MASCULINO Y LO FEMENINO.

RAMÓN (ROMEO):

Dadme una antorcha, que no estoy para bailes. Si estoy tan sombrío, llevaré la luz.

NORMA (MERCUCIA): COQUETA.

No, gentil Romeo: tienes que bailar.

RAMÓN (ROMEO):

No, de veras. Vosotros lleváis calzado de ingrátida suela, pero yo del suelo no puedo moverme, de tanto que me pesa el alma.

NORMA (MERCUCIA):

Tú, enamorado, pídele las alas a Cupido y toma vuelo más allá de todo salto.

RAMÓN (ROMEO):

El vuelo de su flecha me ha alcanzado y ya no puedo elevarme con sus alas, ni alzarme por encima de mi pena, y así me hundo bajo el peso del amor.

NORMA (MERCUCIA):

Para hundirte en amor has de hacer peso: demasiada carga para cosa tan tierna.

RAMÓN (ROMEO):

¿Tierno el amor? Es harto duro, harto áspero y violento, y se clava como espina.

NORMA (MERCUCIA): SE LE ACERCA MUCHO A ROMEO, Y ROMÁN, NO ROMEO, SE PONE NERVIOSO. Si el amor te maltrata, maltrátalo tú: si se clava, lo clavas y lo hundes....

ROMÁN: INCÓMODO, SE LEVANTA DESDE SU PUESTO EN EL PÚBLICO Y CAMINA HASTA EL ESCENARIO.

¡Ok, ok, ya entendí!

SE ENCIENDEN LAS LUCES DE TRABAJO. QUEDA EN EVIDENCIA DE NUEVO EL ESCENARIO TEATRAL. ROMÁN CAMINA HASTA DONDE ESTÁN EL ACTOR Y LA ACTRIZ.

NORMA: DESAFIANTE.

¿Qué?

ROMÁN: INCÓMODO.

Estuvo interesante. No sé si me atrevería a poner a una Mercucia en una versión tradicional, pero me parece interesante para la transposición que estamos planeando... SILENCIO. Me gustó lo del intento de seducción a Romeo... tiene cierto... sentido. Por eso lo obliga a ir a la fiesta, porque se lo quiere rumbear...

NORMA:

Sí, eso es precisamente lo que estábamos pensando.

ROMÁN:

Además, le daría toda una nueva dimensión al tema del enfrentamiento con Teobaldo. Tendríamos que revisar si funciona en la escena en la que Mercucio toma del pelo a la Nodriz... podríamos ensayar eso a ver qué pasa. Pegale un vistazo Ramón, a ver qué podés sacar de ahí.

RAMÓN:

De una.

ROMÁN:

Me gusta esa vuelta que le das a Mercucio. Una sicaria no es digamos lo más común, aunque tampoco es inaudito. Te sale bien la maleva.

NORMA LO MIRA EN SILENCIO. RAMÓN MIRA A NORMA.

ROMÁN:

Es sexy, además... no sé, en un sentido perverso. Además, Mercucio tiene de por sí mucha fuerza... pero una Mercucia... no sé, es como una Amazona postmoderna. Hay que buscarle, pero tiene potencia. A RAMÓN. Hacen una buena dupla ustedes dos.

RAMÓN Y NORMA:

Gracias.

NORMA:

Te faltó por decir algo.

ROMÁN:

¿Qué?

NORMA:

Que ojalá hubiera estado Armon aquí para ver la escena.

ROMÁN:

Tienes razón... aunque, pensándolo bien, no se lo ha perdido, porque tendrá oportunidad de verlo. Me gustó mucho lo que vi, y creo que mucho de eso va a quedar en la versión final, perfeccionado, por supuesto.

RAMÓN SONRÍE. NORMA NO.

ROMÁN: A RAMÓN

De alguna manera Mercucia sería un personaje que puede caminar por encima de las fronteras, o sea que termina siendo como un diplomático de la calle, alguien con un pasaporte... ¿Ya hemos resuelto quién vendría a ser el príncipe?

RAMÓN:

Pues, en este concepto vendría a ser como una especie de Capo.

ROMÁN:

Eso mismo pienso yo. Nadie toca a Mercucia porque es la prima del Don de la ciudad... por eso es tan grave que la mate Teobaldo. Sin embargo, pensaría uno que la muerte de Mercucia en este contexto generaría un gran derramamiento de sangre... es diferente al original, pero me gusta... mirá a ver hasta dónde podemos llegar por este camino. ¡Qué rico tener más actores!

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:
¡Qué rico plata!

ROMÁN: A NORMA.
¡Hasta que por fin te encontramos una parte!

NORMA MIRA A ROMÁN UN PAR DE SEGUNDOS CON DECEPCIÓN Y SALE.

ROMAN: SIGUIÉNDOLE.
Amor, espera... Amor... SALE DETRÁS DE NORMA.

RAMÓN SE QUEDA UNOS INSTANTES MIRANDO EL COSTADO POR EL QUE SALIERON SUS COMPAÑEROS. CUANDO SE CONVINCE DE QUE NO VAN A VOLVER SE SIENTA A ESCRIBIR.

TEXTO:
Habitación de una casa en Mantua. Es más humilde de lo que sus dueños quisieran. Julieta, una mujer de unos 40 años, está mirando con ansiedad por la ventana. Entra Romeo, un hombre de unos 45 años un poco pasado de copas. Julieta: Romeo. Romeo: Julieta. Julieta: Ya era hora. ¿Dónde habéis estado? Romeo: ¿Estáis celosa? Julieta: Al principio sí. Luego me preocupé. Romeo: ¿Vos preocupada por mí? Julieta: Pues sí, aunque os sorprenda, tonto Montesco. Romeo: No merezco vuestra preocupación, tonta Capuleto. Así como no merezco...

ROMÁN REGRESA. RAMÓN PARA SÚBITAMENTE.

RAMÓN:
¿Está todo bien?

ROMÁN: SE QUEDA PENSANDO UN LARGO RATO.
No lo sé. ¿Qué es todo?

RAMÓN:
No sé... todo... con Norma.

ROMÁN:
Norma está como nerviosa, como molesta. No está tomando bien los cambios.

RAMÓN:
¿Cuáles cambios?

ROMÁN: LO PIENSA UNOS SEGUNDOS.
Problemas de Prima Donna. Se imagina cosas que no son.

RAMÓN SE PONE A ESCRIBIR.

ROMÁN:
¿Vos qué opinás de Armony?

RAMÓN:
¿En qué sentido?

ROMÁN:

¿Te parece buena actriz? ¿Te parece que da el casting? ¿Escogí bien?

RAMÓN:

¿Por qué me preguntas eso?

ROMÁN:

Bueno, para empezar, al menos por ahora, tú eres Romeo; me parece una pregunta justa ya que es tu papel enamorarte de ella...

RAMÓN: PIENSA CONCIENZUDAMENTE LA RESPUESTA.

Físicamente es muy bella. Su cabello largo y lacio es muy atractivo. Sus ojos son curiosos, como pícaros, como peligrosos. Y su cuerpo joven y atlético es inspirador.

ROMÁN:

Me parece que describieras a Norma cuando estaba joven.

RAMÓN:

A mí me parecen muy distintas.

ROMÁN:

Norma es muy distinta a quien solía ser.

RAMÓN: INCÓMODO.

Armon tiene cuerpo versátil, y está desarrollando sus habilidades interpretativas. Tiene futuro, pero creo que no será una actriz realmente interesante hasta cuando tenga la edad de Norma.

ROMÁN:

Es posible.

RAMÓN:

¿Por qué me preguntás?

ROMÁN:

Vos sos un sujeto sensible y te das cuenta de las cosas... habrías servido de espía. PAUSA.
¿Romeo podría enamorarse de Armon?

RAMÓN:

Romeo sí, claro. Armon es muy encantadora, y le gusta serlo. Le gusta que la miren, y trata de parecer interesante cuando habla.

ROMÁN:

¿Trata de parecer?

RAMÓN:

No la conozco bien.

ROMÁN:

Es muy graciosa. Tiene una inteligencia rápida, y sale con cosas ingeniosas. Tiene mucha energía. Hace muchas cosas. No sé si lo sabes, es hija de hippies.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:

¿Por eso se llama Armony?

ROMÁN:

Demás. Creo que es por eso que es tan moderna y que le gusta tanto la tecnología, de puro berrinche a sus padres. PAUSA. Me dijiste que Romeo se podría enamorar de ella... pero, ¿vos? ¿Vos te podrías enamorar de ella?

RAMÓN:

No es del tipo de mujeres que me gustan.

ROMÁN SE QUEDA MIRÁNDOLO EN SILENCIO UN MOMENTO.

RAMÓN:

¿No soy un poco viejo para ser Romeo?

ROMÁN:

Menos viejo que yo en todo caso.

RAMÓN:

¿Y si buscamos un actor más joven?

ROMÁN:

¿Y entonces qué personaje te gustaría hacer?

RAMÓN:

Estaba pensando en Teobaldo. De hecho, ya tengo escritas algunas ideas.

ROMÁN:

¿Cuándo me las muestras?

RAMÓN:

Dame dos días más.

ROMÁN:

Está bien. Iré a ver si logro contentar a Armon.

RAMÓN:

¿A Armon?

ROMÁN:

A Norma, a Norma.

RAMÓN:

Buena suerte.

ROMÁN LO MIRA Y SALE. RAMÓN SE SIENTA A TRABAJAR. LEE Y HACE ANOTACIONES. ENTRA MERCUCIA.

MERCUCIA:

¿Que leéis?

RAMÓN:

Palabras... palabras... palabras.

MERCUCIA:

¿Dónde he leído eso?

RAMÓN:

En otra obra, perdón por la referencia.

MERCUCIA:

¿Qué escribís entonces?

RAMÓN:

Nada realmente... sólo tomo notas.

MERCUCIA:

¿Sobre qué?

RAMÓN:

Sobre Teobaldo.

MERCUCIA:

¿Sobre ese cazarratas? Gran rey de los gatos, tan sólo quisiera perderle el respeto a una de tus siete vidas y, según como me trate desde ahora, zurrar a sus otras seis.

RAMÓN:

Eso he oído.

MERCUCIA:

Haríais mejor en escribir sobre figuras de mayor nobleza y no perder el tiempo con villanos de tan baja ralea.

RAMÓN:

¿A quién tienes en mente?

MERCUCIA:

La reina Mab me ha dicho un secreto. Dice que amáis a una que ama a otro que ama a otra. Esa imparidad ha de resolverse.

RAMÓN:

No sé de qué estás hablando.

MERCUCIA:

Yo tampoco lo sé cuando finjo demencia. Sólo sé de qué hablo cuando me conviene. Cuando no, que es tan común como el alba en la mañana, me evado en los laberintos de la palabra.

RAMÓN:

Te entiendo.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

MERCUCIA:

Perdéis el tiempo escribiendo sobre ese truhán. Escribid sobre un Román que se enamora de una Armon, y de una Norma que se enamora de un Ramón.

RAMÓN:

No sería más que una ficción.

MERCUCIA:

No más que esta que vivís.

RAMÓN:

¿A qué te refieres?

MERCUCIA:

No me robéis las líneas, que esa pretendida ignorancia me queda mejor a mí. No intentéis superarme en el tonto, que puedo sacaros esa falsa inocencia por un corte en el torso.

RAMÓN: PAUSA.

Perdone si le ofendí, alteza.

MERCUCIA:

Mejor así.

RAMÓN:

Que lo escriba no lo hará verdad.

MERCUCIA:

Tendrá mejor efecto que dejarlo revoloteando en vuestra cabeza, como esos murciélagos que entran en la noche y pierden su camino de regreso.

RAMÓN:

No necesito darme falsas esperanzas.

MERCUCIA:

No tenéis que decirlo dos veces. Lo que es menester es un plan, una estratagema, una trampa. Divide y conquistarás, dice el César, y con razón.

RAMÓN:

Son muy tentadoras tus palabras, pero son mis amigos.

MERCUCIA:

Amigo siempre es uno, nunca lo son los demás. A Romeo creía mi amigo, y ya sabéis con qué moneda me pagaron tal ingenuidad, una de oro para entregársela a Caronte a orillas del Estigio.

RAMÓN:

Me temo que eso sería mortal para este grupo tan desarticulado.

MERCUCIA:

Mortal lo es todo, pues no tenemos un final distinto a ese. No le temáis a la dama delgada de la cara pálida. Haríais mejor en preocuparos por lo que suceda antes de la inevitable cita. Robad su corazón, y si queréis, llevadla con vos a Mantua, o a cualquier lugar. Sopesad alegrías y

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

*decidid lo que más os convenga, pues nadie hará por vos lo que no os atreváis a emprender.
PAUSA. No perdáis tiempo en tragedias ajenas cuando podéis escribir romances propios.*

RAMÓN:

Lo pensaré.

MERCUCIA:

No os toméis demasiado tiempo en ello, que la espera es una invitación al llanto, y a las lágrimas les gusta mucho bailar.

APAGÓN.

ESCENA 5

SILENCIO DE HABITACIÓN CERRADA.

AIRE ENCERRADO. VICIADO.

SOLEDAD DE LA MADRUGADA.

MASTURBACIÓN CON NOMBRE PROPIO.

CALOR FEBRIL.

RAMÓN (TEOBALDO):

Estoy herido.

Estoy mortalmente herido.

Colapsa mi corazón.

Se nubla mi mente.

Sangra mi alma.

Famoso es Teobaldo entre los esgrimistas de esta ciudad,
pero ha sido vencido por la más dulce de las asesinas.

Silenciosa, cercana e indiferente.

De mi sangre.

La hija de mi tía ha llegado donde nadie más.

Duele.

Certera y mortal.

Qué dolorosa es mi soledad.

La compañía anhelada se pasea frente a tus ojos con el descaro
del que está en su casa... porque está en su casa.

El amor no confeso hierve mi sangre.

El amor no correspondido hiela mi alma.

Soy hábil con la palabra dicha y la espada esgrimida.

Soy hombre de temer en las calles de Verona.

Mas, en mi propia casa camino temeroso.

Me espanta encontrarme con la detonante de mis suspiros.

Es señora de mis sueños,
que de lo impropios parecen pesadillas.

Vos sos para mí una frontera invisible,
infranqueable, intolerable.

Sos un límite que quiero cruzar,
aunque me cueste todo lo que tengo.

Todos los sentimientos llegan a mí por su culpa.
Amor, deseo, ternura, temor, tristeza, rabia, dolor.

El más reciente: el asco.

Verla bailar con ese sucio Montesco.

Verla hablarle, verla sonreírle.

Nunca antes visto tanto tesoro desperdiciado
en tan inmundo truhán.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

La hija de mi tía es injustamente bella.
Las calles de Verona nunca fueron pisadas antes
por tan fino pie.
Prefiero la muerte.
Prefiero la muerte de ese impío perpetrador.
Prefiero la muerte de ella si accediese a dejarse encantar por
sus palabras.
Tales juramentos no pueden ser otra cosa que mentiras.
Prefiero la muerte mía antes de confesar este amor mío por
aquella que me tortura con su belleza.
Prefiero que el sucio Montesco mate mi cuerpo.
Al final de las cuentas, mi alma ya ha recibido mortal estocada
de una Capuleto.

ROMÁN SE LEVANTA DE SU PUESTO APLAUDIENDO. LUZ DE TRABAJO. NORMA HA ESTADO TOMANDO NOTA EN EL COMPUTADOR. ROMÁN SUBE AL ESCENARIO Y LE DA LA MANO A RAMÓN.

ROMÁN:

Maravilloso. Creo que siempre estuvo ahí y nunca me había dado cuenta de ello. ¡Claro, Teobaldo está enamorado de Julieta! Pero es un amor imposible para él. Eso explica también el encono con Romeo, no es tanto la afrenta por meterse a la fiesta, es por coquetear con Julieta. Me encanta. A NORMA. ¿Lo anotaste?

NORMA:

Sí.

ROMÁN.

Hagamos una pausa. Hoy invito yo. SALE.

NORMA:

¿Y este por qué tan feliz?

RAMÓN:

Porque lo novedoso lo alegra.

NORMA:

Lo novedoso... SE QUEDA PENSANDO.

EL SIGUIENTE DIÁLOGO SE DESARROLLA DE FORMA CASI IDÉNTICA AL DEL FINAL DE LA ESCENA 2, SÓLO QUE INTERCAMBIANDO LOS ROLES.

RAMÓN:

¿Qué te pareció mi improvisación? ¿Te gustó?

NORMA: DIRECTA.

Más o menos.

RAMÓN:

¿Por qué?

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

NORMA:

El texto no me pareció bacano.

RAMÓN:

¿Por qué?

NORMA:

Porque vos no sos Teobaldo.

RAMÓN:

Tampoco doy el casting para Romeo. ¿No hay un solo papel para mí en esta obra pues?

NORMA:

Sí, claro, serías un buen Fray Lorenzo.

RAMÓN:

Me cansa tanta santidad. No quiero más celibato.

NORMA:

Te quedaría muy bien, es tu registro, tu fuerte.

RAMÓN:

¿Y por qué no puedo ser un buen Teobaldo?

NORMA:

No te sale creíble.

RAMÓN:

¿Por qué no?

NORMA:

Porque sos muy tímido.

RAMÓN SE QUEDA EN SILENCIO MIRÁNDOLA.

NORMA:

Ese discurso es para un hombre de armas tomar, para un valiente. O para un temerario. Y vos tal vez sos inteligente, y más que apasionado diría enamorado. Pero valiente no sos.

RAMÓN: DOLIDO POR LO ANTERIOR

A mí no me preocupa su valentía sino sus batallas internas.

NORMA:

Sos un buen actor... pero ese papel no te sale. Su voz no es la tuya.

RAMÓN:

¡En cambio yo siento que me parezco tanto a Teobaldo!

NORMA:

Tal vez por eso fue que le gustó a Román.

RAMÓN:
¿Por qué?

NORMA:
Porque entendió lo que querías decir.

RAMÓN: SE RÍE.
¿Tan obvio soy?

NORMA:
¿Querías ser sutil?

RAMÓN: LA MIRA EN SILENCIO UNOS SEGUNDOS, LUEGO LE HABLA.
Supongo que no. No lo sé.

NORMA:
Bueno, ahí está.

RAMÓN SE ACERCA A NORMA CON LENTITUD, QUIERE BESARLA, PERO TIENE MIEDO.

NORMA: APARTÁNDOSE DE RAMÓN
¿Sabes? Yo ya fui Julieta alguna vez.

RAMÓN:
¿Cuándo?

NORMA:
Fue un montaje en la universidad. En esa época conocí a Román, pero todavía no nos habíamos enredado.

RAMÓN:
Debiste ser una muy buena Julieta.

NORMA:
Si querés que te sea sincera, no creo que haya sido mejor que Armon. Ahora que lo pienso, es muy difícil ser una buena Julieta. O por lo menos, es difícil satisfacer a la gente con ese papel: nos juzgan muy duro y siempre nos tienen algún pero... a menos que te reemplace otra actriz, y ahí sí dicen: era mejor la otra, que al menos sí parecía adolescente, o cualquier cosa así.

RAMÓN:
Es verdad.

NORMA:
Escribí un monólogo mientras preparaba el personaje. Todavía lo recuerdo: EN ÁNIMO RECITATIVO. Mi piel está herida por la mirada de los hombres: como rayos que incineran, siento que sus ojos me recorren. Tengo miedo y dolor. Leo los poemas de amor y me confundo, porque esas palabras que enamoran no corresponden a las miradas que vulneran. Si los hombres tan sólo me escucharan, pero únicamente me miran. Preferiría que se enamoraran mejor de lo que pienso que de las

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

formas de mi cuerpo. Noto las miradas lascivas de los hombres, los que trabajan en la casa, los que me encuentro en la calle, los amigos de mis padres. El desagradable de Paris, que para colmo quiere desposarme. PAUSA, MIRANDO A RAMÓN. También mi primo Teobaldo me mira con deseo. El cree que no me he dado cuenta, pero lo sé. Y a veces no tolero que me mire. Creo que prefiero que nunca me lo confiese, así de incómodo es para mí. Pero, pensándolo bien, lo mejor sería que se sincerase conmigo, y me diga de una vez que me ama, o que me desea, o lo que sea que pase por su mente cuando me mira, para que yo pueda decirle no, no primo, lo nuestro no puede ser, no pienso en ti de esa manera, te quiero mucho, pero no te deseo. Pero lo mejor sería que simplemente entienda que somos familia, que lo nuestro no puede ser, y que me deje de mirar como me mira. PAUSA, VUELVE A RECORDAR SU MONÓLOGO. Duele la mirada de los hombres, y sí, a veces me gusta ese dolor... ¡tan acostumbrada me tienen a él! Vuelvo de la calle despedazada, hecha jirones. No es el sol ni el caminar los que me hacen daño sino el peso de todo ese deseo. Regreso mil veces violada, deseando la gratuita fortuna de los hombres. Tal vez es a eso a lo que llaman "la suerte de la fea". PAUSA. ¿Qué tal?

RAMÓN:

... Algo adolescente... es una buena crítica... los hombres podemos llegar a ser muy pesados.

NORMA:

Algunos, sí. Seguro sin intención, ni cuenta se dan... pero pueden llegar a hacerte pasar momentos muy incómodos.

SILENCIO. RAMÓN ESTÁ PENSATIVO.

NORMA:

¿Qué pensás?

RAMÓN: DESPUÉS DE UNA PAUSA

Creo que ya resolví esta obra.

APAGÓN.

ESCENA 6

NORMA ESTÁ ESTIRANDO Y CALENTANDO SU CUERPO PARA LA ESCENA MIENTRAS ESCUCHA MÚSICA. ROMÁN ENTRA, SE QUEDA MIRÁNDOLA EN SILENCIO. TRAE UN PAQUETE EN LAS MANOS. SE QUEDA DE PIE, MIRÁNDOLA. ELLA SE DA CUENTA DE QUE ÉL ESTÁ AHÍ. LO IGNORA UN MOMENTO. PARA SU CALENTAMIENTO Y LO MIRA EN SILENCIO.

NORMA:
¿De dónde venís?

ROMÁN:
Te traje un regalo.

NORMA:
¿Qué es?

ROMÁN:
Ábrelo.

NORMA: DUDA. SE ACERCA. LO RECIBE. LO ABRE. ES UNA CAMISA. LA MIRA. NO REACCIONA. Gracias.

ROMÁN:
¿No te gustó?

NORMA:
Sí... sí...

ROMÁN:
Te amo.

NORMA: SE SIENTE INCÓMODA
¿Hay algo que quieras decirme?

ROMÁN: PAUSA.
... No. ¿Y tú?

NORMA:
... No... tampoco.

NORMA SIGUE EN LO QUE IBA. ROMÁN CAMINA POR EL ESPACIO MIRÁNDOLA. PASA CERCA AL ESCRITORIO DE RAMÓN Y EMPIEZA A MIRAR LO QUE TIENE ESCRITO ROMÁN. SE CONCENTRA EN LA LECTURA. NORMA SE DA CUENTA DE ELLO Y SE LE ACERCA.

NORMA:
¿Qué es?

ROMÁN:
Algo que escribió Ramón.

NORMA:

¿Sobre lo que hemos improvisado?

ROMÁN:

No exactamente. TOMA UNOS PAPELES QUE HAY JUNTO AL COMPUTADOR. Ven, leámoslo. SE SIENTAN JUNTOS EN EL BORDE DEL ESCENARIO. ROMÁN EMPIEZA A LEER. Habitación de una casa en Mantua. Es más humilde de lo que sus dueños quisieran. Julieta, una mujer de unos 40 años, está mirando con ansiedad por la ventana. Entra Romeo, un hombre de unos 45 años un poco pasado de copas.

NORMA Y ROMÁN SE MIRAN.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Romeo.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Julieta.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Ya era hora. ¿Dónde habéis estado?

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¿Estáis celosa?

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Al principio sí. Luego me preocupé.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¿Vos preocupada por mí?

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Pues sí, aunque os sorprenda, tonto Montesco.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

No merezco vuestra preocupación, tonta Capuleto. Así como no merezco que todo el tiempo me estéis fatigando con tus reclamos.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Es porque no os habéis dado cuenta que esa es mi forma de quererlos.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¿Todavía me queréis?

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Más de lo que os imagináis. ¿Y vos? ¿Vos me queréis a mí?

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO. CON VOZ NEUTRA AL PRINCIPIO.

Silencio. Romeo camina por la habitación pensando la respuesta. Romeo: A veces, Julieta, a veces.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

¿Cuándo me queréis?

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Cuando alcanzo a ver a la joven de la que me enamoré, que se asoma en vuestras cada... en vuestras cada vez más escasas sonrisas.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

¿Y cuándo no?

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Cuando me negáis tus besos, cuando busco tu cuerpo y no me amáis en la noche.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

A veces no estoy de ánimos. Y menos cuando os vais de cacería.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Son sólo ideas vuestras.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

En Mantua todo se sabe. Así como en la vieja Verona.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¿Y vos? ¿Siempre me queréis? ¿O a veces no?

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

A veces no.

ROMÁN:

Verbigracia...

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Ya os dije: seguís siendo el mismo enamoradizo de siempre. Una piel joven os hace enloquecer.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Pero no me enamoro. Nada tengo de qué hablar con ellas. Muchas no me buscan por mi apariencia, ni por mi poesía, sino por mi dinero.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

No hacéis más que el ridículo. Y luego, esas mismas jovencitas se burlan de vos.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¿Y eso os enoja, o acaso os alegráis de oírlo?

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Enójame y alégame a un tiempo.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¿Por qué?

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Es triste que el hombre que uno ama sea el blanco de las burlas de esas mozuelas tontas.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Hacemos cosas muy tontas por tratar de demostrar nuestra valía... y a veces, pretendiendo ganar, lo que hacemos es perder lo que nos queda de dignidad.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

... Y hacerme perder la mía de la misma manera.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

¡Qué tonto soy!

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Era de esperarse, no sois más que un Montesco.

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Y vos una simple Capuleto.

ROMÁN Y NORMA SE MIRAN A LOS OJOS.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

¿Seremos capaces de sobrevivir a esto?

ROMÁN (ROMEO): LEYENDO.

Si no fuimos víctimas de nuestro matrimonio y de la furia de nuestras familias, no veo porqué esto habría de acabar con nosotros.

SILENCIO.

NORMA (JULIETA): LEYENDO.

Romeo y Julieta se besan.

ROMÁN Y NORMA SE BESAN. DEJAN CAER LAS HOJAS.

ROMÁN:

¿Te gustó ese texto?

NORMA:

Lo odio.

AMBOS SE RÍEN. SILENCIO.

NORMA:

Deberías dejar que Ramón sea Romeo. Pídele una propuesta de Romeo.

ROMÁN: SE SORPRENDE, NO ESTÁ MUY CONVENCIDO.

¿Por qué?

NORMA:

Porque es inocente, porque es iluso. No lo pongas a hacer personajes de carácter, por más que te los pida. Déjalo ser romántico. No lo pongas en escenarios violentos, déjalo en espacios de ensoñación, ahí es donde pertenece.

ROMÁN:

¿Y tú?

NORMA:

¿Y yo qué?

ROMÁN:

¿Quieres papeles de carácter o prefieres algo romántico?

NORMA:

Ambos creo. Sólo no quiero que le des mi papel a alguien más.

ROMÁN: DESPUÉS DE UNA PAUSA.

Trato hecho.

SE BESAN.

ROMÁN:

¿De dónde salió esa opinión sobre Ramón?

NORMA:

De su improvisación. Sería un pésimo Teobaldo.

ROMÁN: SONRÍE.

¿Te parece?

NORMA:

Lo es.

ROMÁN:

Está bien, lo que tú me pidas.

NORMA: SONRÍE Y ACARICIA EL ROSTRO DE ROMÁN CON TRISTEZA.

¿Lo que yo pida?

ROMÁN: SE PONE NERVIOSO.

¿Qué estás pensando?

NORMA:

Despide a Armon.

ROMÁN:

¿Por qué?

NORMA:

¿Por qué no?

ROMÁN:

Dame una razón.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

NORMA:

Quiero saber si de veras me amas.

ROMÁN:

¡No me hagás pataletas!

NORMA:

Piénsalo. Por ella es que la obra no avanza.

ROMÁN:

¿Será?

NORMA:

Sólo piénsalo. SALE.

ROMÁN SE QUEDA EN SILENCIO EN ESCENA PENSATIVO.

APAGÓN.

ESCENA 7

RAMÓN ESTÁ AL PORTÁTIL.

RAMÓN:

Romeo... Romeo... ¿Qué tengo que decir de Romeo? ¿Qué tiene Romeo que decirme a mí?
¿Qué tienen los demás que decir de Romeo?

SE QUEDA EN SILENCIO MIRANDO HACIA EL VACÍO. AL CABO DE UNOS SEGUNDOS SALE MERCUCIA DE LA OSCURIDAD.

MERCUCIA:

Tú, enamorado, pídele las alas a Cupido y toma vuelo más allá de todo salto.

RAMÓN: LA MIRA SORPRENDIDO.

¿Qué?

MERCUCIA:

Tú, enamorado, pídele las alas a Cupido y toma vuelo más allá de todo salto.

RAMÓN: ENTIENDE Y BUSCA EL TEXTO. SE DEMORA UN POCO EN ENCONTRARLO. LEE COMO SI FUERA ROMEO

El vuelo de su flecha me ha alcanzado y ya no puedo elevarme con sus alas, ni alzarme por encima de mi pena, y así me hundo bajo el peso del amor.

MERCUCIA:

Para hundirte en amor has de hacer peso: demasiada carga para cosa tan tierna.

RAMÓN (ROMEO):

¿Tierno el amor? Es harto duro, harto áspero y violento, y se clava como espina.

MERCUCIA: COQUETA.

Si el amor te maltrata, maltrátalo tú: si se clava, lo clavas y lo hundes.

SILENCIO.

RAMÓN (ROMEO):

Continúa el texto, para yo poder...

MERCUCIA:

Estoy herido. ¡Malditas vuestras familias! Se acabó. ¿Se fue sin llevarse nada?

RAMÓN: LA MIRA SORPRENDIDO.

¿Qué?

MERCUCIA:

Sí, sí: es un arañazo, un arañazo. Eso basta. ¿Y mi paje? Vamos, tú, corre por un médico.

RAMÓN (ROMEO): BUSCA EL TEXTO, AL ENCONTRARLO LO LEE.

Ánimo... mujer. La herida no será nada.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

MERCUCIA:

No, no es tan honda como un pozo, ni tan ancha como un pórtico, pero es buena, servirá. Pregunta por mí mañana y me encontrarás muerta. Te juro que en este mundo ya no soy más que un fiambre.

DE LA PENUMBRA APARECE EL PARIS DEL MONÓLOGO DE ROMÁN.

PARIS:

Este es el altivo Montesco desterrado, el que mató al primo de mi amada, haciendo que ella, según dicen, muriese de la pena. Seguro que ha venido a profanar los cadáveres. Voy a detenerle. [Desenvaina.] ¡Cesa tu impía labor, vil Montesco! ¿Pretendes vengarte más allá de la muerte? ¡Maldito infame, date preso! Obedece y ven conmigo, pues has de morir.

RAMÓN (ROMEO): BUSCA EL TEXTO, LO LEE.

Es verdad, y por eso he venido. Querido joven, no provoques a un desesperado; huye y déjame. Piensa en estos muertos y teme por tu vida. Te lo suplico, no añadas a mi cuenta otro pecado moviéndome a la...

PARIS: INTERRUMPIENDO

¡Ah, me has matado!

RAMÓN: BUSCANDO EN EL TEXTO.

Espera, eso va más adelante.

MERCUCIA:

Pregunta por mí mañana y me encontrarás muerto.

PARIS:

Si tienes compasión, abre la tumba y ponme al lado de Julieta.

MERCUCIA:

¿Por qué demonios te metiste en medio? ...

PARIS:

¡Cesa tu impía labor, vil Montesco!

MERCUCIA:

... Me hirió bajo tu brazo.

PARIS:

Seguro que ha venido a profanar los cadáveres.

MERCUCIA:

Te juro que en este mundo ya no soy más que un fiambre.

PARIS:

Este es el altivo Montesco desterrado...

MERCUCIA: INTERRUMPE A PARIS.

Sí, sí: es un arañazo, un arañazo. Eso basta.

PARIS: CONTINUANDO LA FRASE.

... el que mató al primo de mi amada.

RAMÓN:

¡Basta! ¡Basta! Ya sé, ya sé... EMPIEZA A ESCRIBIR. PARA. SE LEVANTA. BUSCA EL VESTUARIO DE ROMEO Y SE LO EMPIEZA A PONER. LA ATMÓSFERA SE TRANSFORMA.

NO QUEDA NADA. O QUEDA TODO, PERO EN DESORDEN, HECHO RUINAS.

ARMAS. GUERRA. PÓLVORA. METAL. SANGRE.

UN ESPACIO SIN MEMORIA.

UN PASADO, PERO BORROSO.

NORMA (MERCUCIA):

Todos somos Verona. Ciudad enferma, ciudad de lujos de mal gusto que mata a sus propios hijos. Ciudad donde antes los vecinos se conocían, y ahora te quedé conociendo gonorrea. Donde los padres entierran a sus hijos. O donde los padres mueren demasiado jóvenes como para conocer a sus hijos. Donde la vida se tiene que vivir rápido y con extravagancia, porque no sabemos en qué momento nos van a agarrar a puñaladas, nos va a alcanzar una bala perdida, o nos va a explotar una bomba al frente. Aquí se ama el dinero más que a la gente. El ladrón es un berraco y el matón un putas, el traficante un héroe, y el honrado un güevón. Vivimos en la tierra del miedo. Si nuestro amado se demora pensamos lo peor, y lo triste es que tal vez no nos equivocamos.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

Todos somos Verona. Soy Montesco, pero soy Capuleto. Soy igual a mi enemigo, soy mi enemigo. Soy el responsable de la muerte de mi hijo y de la hija de mi enemigo, que es también mi hija. Mi avaricia, mi desinterés, y sobre todo mi orgullo son mi arma, más que el sable. Estoy apuntando el filo hacia mí. Me lo entierro poco a poco, no en el cuerpo, en la mente y en el alma. En nuestras almas. Recuerdo cuando Capuleto y yo, o cuando Montesco y yo éramos los mejores amigos. Somos tan parecidos que somos uno. Iguales en abolengo, ascendencias parecidas, descendencias sacrificadas por ya no recuerdo qué. Por ya no recordamos qué. A veces, parece que lo único que tememos es el castigo del príncipe, porque yo, Montesco, yo Capuleto, soy tan ególatra que creo que voy a ganar una guerra que no peleo. Yo Montesco, yo Capuleto, pongo a pelear a mis hijos por mí, a que rieguen por mí, por nosotros, esa sangre que es mía, que es nuestra.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN (ROMEO):

Todos somos Verona. Soy el asesino de Teobaldo y de Paris. Dejé morir a mi mejor amigo...

NORMA (MERCUCIA): CORRIGE.

Amiga.

RAMÓN (ROMEO):

... y a mi esposa la hice suicidar. Mi madre murió de pena moral porque no pudo resistir que me castigaran por lo que hice.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

Perdí a mi esposa y a mi hijo la misma noche.

RAMÓN (ROMEO):

Mucha sangre corre por mis manos. Soy una víctima de las circunstancias, una *triste marioneta del destino*... PAUSA. No... no es cierto... no lo soy... en realidad no soy más que un esclavo de mis impulsos, de mis ganas de sexo y de mi sed de venganza. Soy un asesino. No tengo justificación para todo lo que hice. Y aun así, la gente cree que fue una tragedia mi muerte. El viejo Capuleto me va a hacer una estatua y mi padre le hará una Julieta. Me recordarán como si fuera un héroe por matar al sobrino de mi enemigo, el primo de mi esposa. Y el príncipe Scalo todavía tenía sus mejillas húmedas de despedir a Mercucio cuando se enteró de la muerte de Paris. El amor no lo vale todo, la venganza no lo vale todo. Pero soy muy joven para entenderlo, o estoy muy mal rodeado. Sí, es eso. Crecí entre la muerte, empujado a causarla. Pero eso no me excusa. Siempre tuve la oportunidad de elegir y cada vez lo hice mal. Conozco a cientos que, teniendo la posibilidad de seguir el camino de la sangre, han optado por seguir adelante con sus vidas. El amor no lo vale todo, la venganza no lo vale todo. No soy una *triste marioneta del destino*, soy un imbécil.

NORMA (MERCUCIA):

Soy una imbécil.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

Somos unos imbéciles.

NORMA (MERCUCIA):

Aquí nos inventamos todo el tiempo nuevas formas de morir, nuevos victimarios, nuevas excusas. Todas las promesas de tranquilidad son un escondite para la violencia, donde espera solapada la mejor oportunidad para salir de sorpresa. Ciudad que arrebató el aliento... y eso no es un cumplido. Donde el corazón late muy rápido o no late en lo absoluto. Qué bella eres Verona, ciudad donde los

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

edificios son gigantes, sus vidrieras brillantes, las calles amplias y los carros lujosos. Tus hijos son bellos, pero están un poco locos. Tenemos miedo y no sabemos hablar: por eso dejamos que sea el fierro el que se exprese por nosotros. La elocuencia del metal a través de la piel.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

No recuerdo quién empezó la querrela, yo Montesco, él Capuleto, él Montesco, yo Capuleto. El caso es que fui yo, que soy él, el que empezó, y fue el otro, que tal vez soy yo, quien continuó lo empezado. Una confusión se agrava por orgullo, y se escala hasta que ya era muy tarde para que nos retiráramos de la mesa. La guerra se pelea pero no se pelea. Escaramuzas aquí y allá, pero nada de verdad. A veces sería mejor si simplemente nos fuéramos lanza en ristre el uno contra el otro, contra mí-mismo, y resolviéramos el asunto de una vez por todas. A veces creo que él quiere que la cosa deje de pasar sola, se resuelva sola, y yo, que soy él, también lo quiero así. Él y yo, que somos uno, estamos cansados de pelear, pero no sabemos cómo dejar de hacerlo. Tanto tiempo llevamos en disputa que ya se nos olvidó a qué huele la paz. Supongo que huele a mi hijo... a mi hijo antes de que empiece a oler a sangre, y a acero, y a pólvora, y a plomo, y a veneno, y a sexo. O a mi hija, antes de oler a menarquia, a babas, a himen roto, a lágrimas, a somnífero, a papel, a tinta, a beso, a puñal. O tal vez huele a mi esposa antes de que se contaminara de mi olor, de mis rabias y mis miedos. O podría simplemente irme, o decirle, decirme: tú tienes razón, yo siempre estuve equivocado, o tal vez yo, tú, él tenemos la razón, pero ya eso no importa. Nunca importó, pero cada vez importa menos.

RAMÓN (ROMEO):

Soy un imbécil. Soy un imbécil. Soy un imbécil. O pienso con mi verga o pienso con mi arma. O no pienso en lo absoluto.

NORMA (MERCUCIA):

Pensar no es muy celebrado en Verona.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

¡Sin mente, que el que piensa pierde!

NORMA (MERCUCIA):

Ciudad donde son más importantes las fronteras invisibles que la gente de verdad. Donde te quitan la casa porque está bien ubicada, o la novia porque está linda, o la vida porque sí. Te atraviesan el carro en el camino, y si te atreves a putear al malparido te sacan revólver. Las madres les enseñan a sus hijos a no hacerse los valientes.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN (ROMEO):

Entregue todo, m'ijito, no se haga herir por un celular.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

Tal vez Capuleto y yo, o Montesco y yo luchamos por algo que aún no ha pasado. Creo, o cree él, o creemos que la guerra es permanente y la contienda es sólo una excusa. Una tras otra, una sucesión. La venganza...

NORMA (MERCUCIA):

... de la venganza...

RAMÓN (ROMEO):

... de la venganza...

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

... de lo porvenir. La retribución por lo que no ha sucedido aún. Tal vez nací, nació, nacimos siendo enemigos y no nos dimos cuenta de ello hasta que ya era tarde. Amigos por equivocación hasta que recordamos quiénes éramos. Lo que sí me queda claro es que seré más recordado por mis odios y tristezas que por mis amores y alegrías, y, la verdad, estoy cansado de ser un personaje trágico. ¿Por qué Shakespeare no quiso contar mejor cuando enamoré a mi esposa? ¿Cuando salté el paredón de su casa para hacer juramentos de amor hasta su balcón? ¿Cuando subí a su balcón para enamorarla y amarla?

RAMÓN (ROMEO):

Pero no, a él sólo le importa la historia de cuando amé a la hija de nuestro enemigo para después matarnos.

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

Que el escritor inglés no pase por Verona porque deberá vérsela con mi acero, y tal vez lo matemos entre Capuleto y yo, y así consumemos nuestra paz necesaria. Pero tal vez el isabelino también es sólo una víctima. Tal vez nuestro drama no es otra cosa que el resultado de los propios dramas de Shakespeare. ¿Pero qué es Shakespeare? Nada. ¿Y qué soy yo? Todo: soy el padre de Romeo, soy el padre de Julieta, soy Paris engañado, soy Teobaldo asesinado, soy el príncipe enojado. Montesco y Capuleto somos inmortales. Somos la verdad de unos padres culpables de la muerte de sus hijos. Y eso me causa mucho dolor.

NORMA (MERCUCIA):

Los mancebos no tienen quién les enseñe a ser señores. Se las quieren dar de guapos, y ya cuando se han dado cuenta de en qué están metidos, es demasiado tarde para salirse. Las niñas crecen

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

deseando al pillo de la cuadra, y se dejan embarazar de él lo antes posible. Verona está llena de viudas de quince años, de niños criados por las abuelas, porque la princesita tiene que ver de dónde putas se va a sacar lo del desayuno de mañana. De dónde putas, de dónde, putas.

RAMÓN (ROMEO):

A esta ciudad le falta amor. Pero amor de verdad. No el amor de los clásicos de fútbol, el amor de la feria pasada por alcohol, ni el amor de viernes por la noche. Un amor de verdad, puro y desinteresado. A esta ciudad le falta oír más al infortunado...

ROMÁN (MONTESCO... O CAPULETO):

... Algunos incluso podrían llegar a pensar y a decir que el viejo Montesco y el viejo Capuleto... somos malas personas.

RAMÓN (ROMEO):

Todo no los enseñaron mal. Lo valiente es no meterse en peleas estúpidas. A veces lo más osado es callar un amor.

TODOS:

Me muerdo el dedo, Verona... no por vos, pero me muerdo el dedo.

APAGÓN.

ESCENA 8

RAMÓN ESTÁ LEYENDO ALGO DE LO QUE HA ESCRITO. NO VISTE ROPA DE ENSAYO SINO ALGO INFORMAL, ROPA DE CALLE. LLEGA ROMÁN, QUE LUCE UN POCO MÁS FORMAL, VISTE COMO PARA SALIR DE COPAS CON ALGUIEN, PARA UNA CITA ROMÁNTICA. VE A RAMÓN CONCENTRADO Y SE LE ACERCA. LO VE LEER.

ROMÁN:
¿Ese es ya el texto?

RAMÓN:
No.

ROMÁN:
¿Para cuándo lo tienes?

RAMÓN:
Para el lunes... creo.

ROMÁN:
Vale. ¿Qué estás escribiendo?

RAMÓN:
Estoy jugando con unas ideas.

ROMÁN:
¿Sobre qué?

RAMÓN:
Es una versión de Las Traquinias.

ROMÁN:
¿Vamos a montar una versión de las Traquinias?

RAMÓN:
No, no la estoy escribiendo para nosotros.

ROMÁN:
¿Entonces para quién?

RAMÓN:
Para mí. Es para un premio de dramaturgia.

ROMÁN:
¿Y por qué no la montamos con el grupo?

RAMÓN:
Es imposible de montar.

ROMÁN:
¿En serio? Mejor... a ver si somos capaces de montarla.

RAMÓN:

En realidad no es que sea imposible, sólo no la podemos montar.

ROMÁN:

¿Por qué?

RAMÓN:

Es un encargo.

ROMÁN:

¿De quién?

RAMÓN:

De otro escritor. Es un reto.

ROMÁN:

¿Un reto?

RAMÓN:

Sí, quiere ver si soy capaz de escribirla.

ROMÁN:

¿Vas a escribir una obra sólo para ver si sos capaz de escribirla?

RAMÓN:

La quiere montar con un grupo de un colegio.

ROMÁN:

¿Es una obra imposible para un grupo de colegio?

RAMÓN:

Todas las obras de teatro son imposibles para los grupos de colegio.

ROMÁN:

¿Y por qué estás escribiendo una obra imposible para un grupo de un colegio?

RAMÓN:

Es para enseñarles sobre mitología griega.

ROMÁN:

¿Por eso una obra sobre Hércules?

RAMÓN:

Sí, sobre Heracles... Pero la obra no es sobre él, es sobre Deyanira.

ROMÁN:

¿Qué tiene Deyanira?

RAMÓN: DESPUÉS DE UN SILENCIO.

En realidad, lo estoy escribiendo para una revista de teatro.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ROMÁN:

Algo me dice que cada vez que te pregunte para qué o para quién la estás escribiendo, me vas a dar una respuesta distinta.

RAMÓN SE QUEDA MIRÁNDOLO EN SILENCIO.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Porque si no la escribo me muero.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Zeus me pidió que la escribiera.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Porque si no la escribo me enloquezco.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Porque uno siempre debe estar escribiendo dos obras.

ROMÁN:

¿Dos obras?

RAMÓN:

Sí, la que tiene que montar y la que quiere montar.

ROMÁN:

¿O sea que la que de verdad quieres montar es una versión de Las Traquinias?

RAMÓN:

La estoy escribiendo...

ROMÁN:

¿Sí...?

SILENCIO.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Porque quiero ver algo distinto en Medellín.

ROMÁN:

¿Será una obra original?

RAMÓN:

No.

ROMÁN:

Entonces, ¿por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Es para un grupo de teatro argentino.

ROMÁN:

¿No tiene Argentina suficientes dramaturgos?

RAMÓN:

Necesitan una obra de un mal escritor.

ROMÁN:

Pensé que era para ver algo distinto en Medellín.

RAMÓN:

Es para que el grupo argentino la presente en Medellín. Cuando ese grupo se va de gira, siempre presentan una obra de un escritor del país que visitan.

ROMÁN:

¿Y por qué no presentan una obra de... qué sé yo... Freydel, o Díaz, o Rubiano?

RAMÓN:

Porque tiene que ser un estreno.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Para mantenerme en forma.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

RAMÓN:

Porque me da vueltas y vueltas en la cabeza, y si no la saco, no me va a dejar escribir nada más.

ROMÁN:

¿Por qué la estás escribiendo?

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:
Porque Helena de Troya se merece una buena versión.

SILENCIO.

ROMÁN: ¿La puedo leer?

RAMÓN:
... Sí... tomá. LE ENTREGA EL TEXTO.

ROMÁN:
Pensé que me ibas a decir que no porque no está terminada.

RAMÓN:
... no sé si la voy a terminar...

ROMÁN:
¿Te puedo ayudar con ideas para que la termines?

RAMÓN:
Prefiero que no. Pero, si querés, leela.

ROMÁN: SE SIENTA. LA EMPIEZA A LEER.
Erzebeth se baña en sangre de vírgenes. Los pezones son como dagas...

EL CORAZÓN UNA DIANA.

LÁGRIMAS DE ÁCIDO.

UN LECHO NUPCIAL... UN CADALSO.

NORMA (LADY CAPULETO):

Soy Ofelia a orillas de un río... La tragedia es una mujer... Soy Yocasta viendo a sus hijos muertos... Soy Deyanira frente a la pira de Heracles... Por mis venas corre sangre de dioses... Soy Lady Ana a punto de casarme con Ricardo... Soy Helena huyendo con Paris... Soy Desdémona camino a Chipre... En mi seno acuno príncipes con nanas suicidas... Soy Medea mirando a mis hijos... Soy Sémele, madre de Dioniso... Soy Lady MacBeth en susurros de ambición... Soy un poema de amor que suena a himnos de luto... Soy Pandora frente al ánfora... Soy Clitemnestra esperando a Agamenón...

ROMÁN:
Soy Cleopatra rechazando a Octavio... Peripecia y Catástrofe... NO SE PUEDE
CONCENTRAR. A RAMÓN. ... Me da pereza...

RAMÓN:
Entonces no la leas. O la lees después.

ROMÁN:
¿Me la puedo llevar?

RAMÓN: No.

SILENCIO.

RAMÓN:
¿Por qué estás aquí?

ROMÁN:
Estoy aburrido.

RAMÓN:
Tienes que dormir bien.

ROMÁN:
Siempre dices lo mismo.

RAMÓN:
Es verdad.

ROMÁN:
No es falta de sueño.

RAMÓN:
Entonces, ¿qué es?

ROMÁN:
Es por Norma.

RAMÓN:
¿Estás mal con Norma?

ROMÁN:
Creo que no voy a estar con Norma en lo absoluto.

SILENCIO.

RAMÓN:
Lo lamento.

ROMÁN:
Norma también lo lamenta. Eso dice, al menos.

RAMÓN:
¿Y le crees?

ROMÁN:
Quiero creerle.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:
Qué dura decisión...

ROMÁN:
Pues, no sé si lo sea, pero bueno. En esas estoy.

RAMÓN:
¿Y qué pasó?

ROMÁN:
No quiero hablar de eso.

RAMÓN:
¿Qué querés?

ROMÁN:
Distraerme. ¿Puedo leer el texto?

RAMÓN:
No sé si te convenga leerlo.

ROMÁN:
¿Por qué?

RAMÓN:
Porque es malo.

ROMÁN:
¿Mal escrito?

RAMÓN:
No, malintencionado. Es como un sicario.

ROMÁN:
Creo que me vendría bien un sicario.

RAMÓN:
¿Suicida?

ROMÁN:
No realmente. Sólo estoy aburrido.

RAMÓN:
¡Qué aburrido!

ROMÁN:
Aburrido, ¿y qué?

RAMÓN:
Y nada.

SILENCIO.

ROMÁN:
Estás raro.

RAMÓN:
Siempre estoy raro.

ROMÁN:
Sos un puto fastidio a veces, Ramón

RAMÓN:
Lo sé. Esa es mi tragedia.

ROMÁN:
Pensé que la tragedia era una mujer.

RAMÓN SE PONE NERVIOSO.

ROMÁN:
¿Yo por qué es que soy amigo tuyo?

RAMÓN:
Porque somos compañeros de trabajo. Compartimos la misma catástrofe. Seguramente dejemos de ser amigos cuando ya no trabajemos juntos.

ROMÁN:
Eso puede suceder muy pronto.

RAMÓN:
¿En serio?

ROMÁN:
Sí.

RAMÓN:
¡Eso sí sería catastrófico! Deberías pensarlo... no lo decidas apresuradamente.

ROMÁN:
Está bien... lo tomaré en cuenta.

RAMÓN:
Creo que estamos demasiado sobrios para seguir esta conversación.

ROMÁN:
Tal vez sí.

RAMÓN:
Ahí hay una botella de Ginebra.

ROMÁN:
¿Ginebra, Suiza? Qué neutral de tu parte...

RAMÓN:
Más bien Ginebra, la esposa del Rey Arturo.

ROMÁN:
Muy apropiado... hablando de historias trágicas.

RAMÓN BUSCA LA BOTELLA Y UN PAR DE VASOS.

ROMÁN:
Estos últimos días han sido una montaña rusa emocional para mí...

RAMÓN:
Creo que ya solucioné la obra.

ROMÁN MIRA DESCONCERTADO A RAMÓN.

RAMÓN:
Romeo pudo evitar todas las muertes.

ROMÁN:
¿De qué estás hablando?

RAMÓN:
Romeo estaba enamorado de Rosalina, pero luego conoció a Julieta.

ROMÁN:
Sí, ¿y entonces?

RAMÓN:
Si Romeo hubiese evitado enamorarse de Julieta, las otras muertes se habrían podido evitar.

ROMÁN:
¿Estás seguro de ello?

RAMÓN:
Prestame atención. Romeo estaba enamorado de Rosalina y de Julieta... de las dos, al tiempo. Él debió simplemente evitar enamorarse de la hija de su enemigo.

ROMÁN:
Eso no habría salvado necesariamente a Mercucio. Igual Teobaldo lo hubiera buscado para matarlo.

RAMÓN:
Sí, es cierto, pero tal vez Teobaldo habría matado a Romeo, ya que lo que convierte a Romeo en un homicida fue el deseo de vengar a Mercucio. O tal vez Mercucio habría matado a Teobaldo, sin que Romeo se hubiese interpuesto entre su nuevo primo y su mejor amigo. Y sobre todo, no habría necesitado suicidarse, salvándole la vida a Julieta.

ROMÁN:

Pero, si le quitamos todo eso ya no habrá obra.

RAMÓN:

Sí, pero, ¿para qué estamos haciendo la obra?

ROMÁN:

No lo sé... ¿para que historias como esas no vuelvan a suceder?

RAMÓN:

¡Exacto! Pero estamos fallando al repetir la historia, porque estamos validando lo que no debería suceder. La gente se distrae con la historia de amor, en vez de ver lo esencial. Esa es la clave, no validar la venganza, no validar el amor insensato.

ROMÁN: SE QUEDA PENSANDO EN LAS PALABRAS DE RAMÓN.

Le estás pidiendo un imposible a un adolescente.

RAMÓN:

¿En serio crees eso?

ROMÁN:

¿Tú no?

RAMÓN:

Antes lo creía, pero ya no. Romeo era un imbécil. Y seguimos celebrando su estupidez, convirtiéndolo en un mártir de algo que no tenía que suceder. No podemos seguir dándole valor a alguien que toma tan malas decisiones.

ROMÁN:

Entonces, ¿lo que quieres es mostrarle a la gente que es un imbécil?

RAMÓN:

Eso... o no dejarlo hacer estupideces.

ROMÁN: PIENSA DETENIDAMENTE EN LO QUE ACABA DE ESCUCHAR.

Pero Romeo no habría podido evitar enamorarse de Julieta.

RAMÓN:

Es cierto, pero sí pudo evitar hacerle juramentos de amor. ¿Cuántas veces te has enamorado de quien no debías y decidiste no hacer nada al respecto porque esa era la mejor opción?

ROMÁN: PIENSA DETENIDAMENTE EN LO QUE ACABA DE ESCUCHAR.

Cuando estaba en la universidad me enamoré perdidamente de la novia de mi mejor amigo.

RAMÓN: SE PONE NERVIOSO.

Ese es un buen ejemplo. ¿Y qué hiciste?

ROMÁN:

Nada.

RAMÓN:

¡Exactamente! PAUSA. Y si lo hiciste en esa época, que eras adolescente y soñador, lo podrías volver a hacer perfectamente.

ROMÁN: MIRA A RAMÓN CON SUSPICACIA.

¿Qué me estás queriendo decir?

RAMÓN:

Que Romeo debería ser inteligente y no decirle a Julieta que la ama. Debería seguir amando a Rosalina, aunque le duela. Al final de las cuentas, se le pasará. O si no quiere amar más a Rosalina, pues que no la ame, pero no debe traicionar el amor que le tenía por dejarse seducir por la vana y temporal belleza de la hija de su enemigo.

ROMÁN:

Romeo está demasiado enamorado de Julieta.

RAMÓN:

Prestame atención: estás muy viejo para seguir pensando y actuando como un adolescente veronés del Renacimiento. Si querés, podés elegir no enamorarte de Julieta: sos un muy buen actor y un gran director. Obligá a tu Romeo a seguir amando a Rosalina. Que tu actuación sea tan impecable que hasta vos te la creás. No es tan difícil amar a Rosalina, al fin y al cabo, y si necesitas ayuda para encontrar las motivaciones, yo te las doy. Ser títeres del destino está bien para los protagonistas de las tragedias, pero no para nosotros, somos actores, somos dramaturgos, somos más grandes que la fatalidad.

ROMÁN: SE QUEDA PENSANDO EN LO QUE ACABA DE ESCUCHAR.

Estamos hablando de la obra, ¿cierto?

SILENCIO. ENTRA NORMA. ESTÁ VESTIDA DE FORMA CASUAL, PERO NO PARA ENSAYAR O ACTUAR. ROMÁN SE ACERCA A NORMA LENTAMENTE, LA QUIERE ABRAZAR PERO ELLA LO DETIENE.

NORMA:

Pará, pará. He decidido que no quiero ser una buena idea, ni un premio de consolación. Si tu corazón está listo para amar a alguien más yo prefiero retirarme.

ROMÁN:

Pero si...

NORMA:

Déjame hablar. No me quiero quedar esperando a ver si esta vez sí te enamoras o no de la próxima actriz. Hemos sido muy tercos en seguir juntos, y la terquedad sólo genera dolor. Por eso prefiero irme.

ROMÁN:

No quiero que te vayas. He entendido mi error, y puedo...

NORMA:

Es muy tarde ya. No importa, y no quiero.

ROMÁN:

Te juro que sólo a ti te amo.

NORMA:

Te creo. Pero eso tarde o temprano cambiará, y no quiero estar ahí cuando suceda.

ROMÁN:

No te vayas.

NORMA:

Ya me fui. Mi corazón al menos. No me busqués, que no me voy a dejar encontrar. Y si lo hacés, creo que será peor. PAUSA. Mentí, aunque no sabía que era una mentira en ese momento... estaba equivocada, enceguecida por mi ego, o por mi dolor.

ROMÁN:

¿De qué estás hablando?

NORMA:

No es por culpa de Armon que esta obra no funciona, es por mí, por mi culpa.

ROMÁN:

¿Por qué por tu culpa?

NORMA:

Porque soy yo la que no le aporta nada a esta obra, porque estoy demasiado preocupada en mis propios dolores como para entender los ajenos. No me preocupa saber qué quiere decir el autor, o qué quiere decir el director o el resto de los miembros de mi compañía, y estoy encerrada en mí, sin ver más allá. Ustedes dos han hecho grandes esfuerzos por tratar de sacar esta obra adelante, y yo no hago más que entorpecerlos con mis celos y con mis divagaciones ególatras. Ya no tengo más que ofrecerle a este grupo, o por lo menos a esta obra, no en este momento. Tal vez más adelante tenga algo que decir, pero hoy, la única línea que tiene sentido es: adiós.

NORMA CAMINA HACIA LA SALIDA. ROMÁN TRATA DE AGARRARLA PERO RAMÓN SE LO IMPIDE. FORCEJEAN.

ROMÁN:

¿Qué hacés?

RAMÓN:

¡Déjala ir!

ROMÁN:

¿Por qué?

RAMÓN:

Porque es lo correcto.

ROMÁN:

¿Por qué?

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

RAMÓN:

Piénsalo... piensa en lo que te dije.

ROMÁN: DEJA DE FORCEJEAR. SE TRANQUILIZA. LO PIENSA.

No, no lo entiendo.

RAMÓN:

Ya lo entenderás... dale tiempo.

NORMA SALE.

ROMÁN: DESPUÉS DE UNA PAUSA.

Se ha ido. ¿Crees que sea definitivo?

RAMÓN:

No lo sé, pero, por ahora es necesario.

ROMÁN:

Me ha dejado. Hemos sido abandonados.

RAMÓN:

Sí, pero al menos seguimos vivos.

LOS ACTORES CONGELAN LA IMAGEN.

APAGÓN.

ESCENA 9

SE ENCIENDE LA LUZ Y LA ESCENA ESTÁ EXACTAMENTE IGUAL A COMO TERMINÓ LA ANTERIOR. LOS ACTORES RELAJAN SU CUERPO Y SE PONEN CÓMODOS. ENTRA LA ACTRIZ QUE HACE DE NORMA. LA ACTITUD DE LOS TRES ES NOTORIAMENTE DISTINTA A LA QUE HAN MANEJADO DURANTE TODA LA OBRA.

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA:
¿Qué tal?

ACTOR QUE HACE DE ROMÁN:
No lo sé. Como que se siente bien, pero es muy distinto a lo que queríamos hacer en un principio.

ACTOR QUE HACE DE RAMÓN:
A mí me gusta mucho, arriesguémonos... ¡El mundo es para los valientes!

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA:
Lo dice el que hace el papel de Ramón.

ACTOR QUE HACE DE RAMÓN:
¡Tan charra esta boba!

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA:
Para serles sincera, me da un poco de miedo...

ACTOR QUE HACE DE ROMÁN:
A mí también, pero puede funcionar.

ACTOR QUE HACE DE RAMÓN:
Es más, podríamos arriesgarnos más y salir al final, no como Román ni como Norma ni como Ramón sino como nosotros mismos y cerrar la obra como con un epílogo.

ACTOR QUE HACE DE ROMÁN:
¿Eso no es un poco como un Deus Ex Machina?

ACTOR QUE HACE DE RAMÓN:
Tal vez, pero sería un buen cierre.

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA:
Sería un chiste.

ACTOR QUE HACE DE RAMÓN:
No hay nada de malo en un poco de humor.

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA:
Sí, si es una negación de la historia.

ACTOR QUE HACE DE RAMÓN:
No es una negación, sólo una ampliación del sentido.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA: AL ACTOR QUE HACE DE ROMÁN
¿Qué opinás?

ACTOR QUE HACE DE ROMÁN: SEÑALANDO AL PÚBLICO.
Que la última palabra la tienen ellos.

ACTRIZ QUE HACE DE NORMA: AL ACTOR QUE HACE DE ROMÁN
¿Quiénes?

LOS TRES ACTORES MIRAN AL PÚBLICO EN SILENCIO MUCHO TIEMPO.

FIN DE LA OBRA.

SE CIERRA EL TELÓN

Conclusiones.

- Metadrama y Metateatro no son lo mismo.
- El metadrama es teatro sobre el teatro.
- El metateatro es un género teatral en el que la vida aparece teatralizada y los personajes son conscientes de su calidad ficcional, lo que les permite asumir un rol de dramaturgos y cambiar su destino.
- El metateatro es una posición subversiva frente a la concepción tradicional de la vida. De hecho, el metateatro se permite dudar sobre la noción de vida real en términos absolutos. Una obra de metadrama puede en cambio ser muy dinámica en el uso de cualquiera de sus recursos expresivos (incluso de todos) sin que existan ese tipo de reflexiones o posturas existenciales.
- Si es necesario utilizar un término que englobe tanto al metadrama como al metateatro, sugiero usar el de metadramaturgias.
- Las metadramaturgias hacen referencia a las obras de teatro donde se evidencia el aparato teatral, bien sea por la conciencia de alguno de los personajes de estar en una obra dramática, o porque se muestra de forma evidente al espectador la condición ficcional del espectáculo (a través de estrategias como: El teatro dentro del teatro, La ceremonia dentro del teatro, El juego de un rol dentro de otro, La referencia a la vida real y a la literatura, o La autorreferencia).
- Muchas personas llaman metateatro a lo que en realidad es metadrama.
- Hay obras que son metadramáticas, otras que son metateatrales, y otras que tienen ambas características, como es el caso de *Los Acarnienses* de Aristófanes. Hay muchísimos espectáculos (por ejemplo, los que caen en la categoría de drama absoluto) que no obedecen ni a una categoría ni a la otra.
- Los aportes teóricos de Lionel Abel y Richard Hornby son muy importantes para acercarnos al fenómeno del teatro metadramatúrgico, si bien su sustentación puede ser en algunos momentos vaga o forzada.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, L. (1963) *Metatheatre. A New View of Dramatic form*, New York: Hill and Wang,
- Aristófanes (1976) *Comedias Completas volumen 2: Las aves - Lisistrata - Las Tesmoforiazusas - Las ranas - Las eclesiazusas - Pluto*. Versión de Juan Bautista Xuriguera. Barcelona, Iberia.
- Aristófanes (2000) *Las avispas - La paz - Las aves - Lisístrata*. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, Cátedra (Grupo Anaya, S. A.)
- Aristófanes (2005) *Los Acarnienses - Los Caballeros - Las Tesmoforias - La asamblea de las mujeres*. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, Cátedra (Grupo Anaya, S. A.)
- Beckett, S (2006) *Teatro reunido (Eleutheria - Esperando a Godot - Fin de Partida - Film)*. Traducción: José Sanchis Sinisterra, Ana M^a Moix y Jenaro Talens. Tusquets, Barcelona.
- Benjamin, W. (1966) *Brecht. Ensayos y Conversaciones*. Traducción: Mercedes Rein. Montevideo, Arca Editorial.
- Brcic, C. (2014) *Fin de Partida* de Samuel Beckett: la soberanía del lenguaje y el juego Metateatral. En *Revista Chilena de Literatura Volumen 86*. Páginas 51 - 73
- Cervantes, M. (1615) *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra*. Viuda de Alonso Martín, Madrid.
- Chéjov, A. P. (1990) *La gaviota*. Traducción: Enrique Llovet. Barcelona, Planeta.
- Dabini, A. (1967): “notas sobre la *Commedia dell’Arte*, en *Cuadernos Del Sur*. Bahía blanca, Universidad del Sur.
- de Toro, F. (1992): “Elementos para una articulación del teatro postmoderno: Teatralidad, Deconstrucción, Postmodernidad”, en Sergio Pereira Poza, editor. 1994: *Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la postmodernidad*. Santiago de Chile. IITCTL. pp, 27 – 37
- Enguix, R. (2015). *Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas Lemir 19*. Pp, 447-474
- García, J. L. (2012) *Cómo se comenta una obra de teatro*. México, Paso de Gato.
- González, G. (2007) *De Shakespeare a Veronese, tensiones, espacios y estrategias del teatro comparado en el contexto latinoamericano*, Araujo Editora, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, publicación realizada con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, Mendoza.
- Hornby, R. (1986): *Drama, Metadrama and Perception*. London, Bucknell University Press.

Metadrama y Metateatro: Proyecto de investigación sobre escrituras metadramatúrgicas...

Jódar, M. (2017) *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España Abdón Terradas, en colaboración con la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Publicep en Humanes.

Pirandello, L. (2004) *Seis personajes en busca de autor Cada cual a su manera Esta noche se improvisa*. Traducción: Miguel Ángel Cuevas. Madrid, Cátedra (Grupo Anaya, S. A.)

Sánchez, S. J. (2015). La dimensión metateatral en “Un drama nuevo” (Manuel Tamayo y Baus) y “Los cuernos de don Friolera” (Ramón del Valle-Inclán): una visión comparativa, *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos, Volumen 5*, Western University, Montreal.

Sarrazac, J. P. (2013) *Léxico del drama moderno y Contemporáneo*. Traducción: Víctor Viviescas, Ana María Vallejo, Sandra Camacho López. México, Paso de Gato.

Shakespeare, W. (2013) *Hamlet*. Traducción: Rafael Turriaga. México, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V.

Shakespeare, W. (1994) *Romeo y Julieta*. Traducción: Luis Astrana Marín. Santa Fe de Bogotá, Grupo Editorial Norma.

Sosa, M. (2005). Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina. *Estudios de Teatro Español y Novohispano : Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 121-135

Szondi, P. (1994) *Teoría del drama moderno (1880 - 1950)*. Barcelona, Destino.

Todorov, T. (1978) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI editores, México.

Vattimo, G., Mardones, J. M., Urdanibia, I., (1990) *En torno a la postmodernidad*, Barcelona, *Anthropos*.

Villamarino, E. M (1994): *La marquesa Rosalina: historia teatro y metateatralidad*. En Revista Signos (Valparaiso) Volumen 31 No. 43 – 44, Páginas 139 - 149

Viviescas, V. (2006) La crisis de la representación y de la forma dramática, *Revista Científica, Número 7*, Editora Géminis, Bogotá.

CIBERGRAFÍA

www.danielfermani.com.ar/ensayos/el_teatro_segun_Shakespeare.pdf

<http://www.dramavirtual.com/2014/09/medea-material-heiner-muller.html>

<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2013/06/la-maquina-hamlet.pdf>