

PILAR JÓDAR

## METATEATRO EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI

II premio de Investigación teatral de la Academia de las Artes

### 1.3 Seis directores y dos directoras de escena al límite. Un experimento falso y tres perversos. Directores que ponen al límite a sus actores y actrices. (Págs. 246-250)

Este espacio privilegiado donde se transgreden las leyes lo conoce también el personaje del Director de *Extraña madrugada en nuestra casa* (2006), de Jesús Carazo, cuando afirma que “En el teatro, el tiempo puede correr mucho más deprisa que en la vida real”<sup>339</sup>, desvelándonos, así, ciertos procedimientos o licencias que se permite el propio arte teatral.

---

<sup>339</sup> Jesús Carazo, *Extraña madrugada en nuestra casa*, en Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual, Emilio de Miguel Martínez (ed.), Gijón: Libros del Peixe. Cátedra Miguel Delibes, 2006, p. 130. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Jesús Carazo (1944) es dramaturgo y novelista, además de catedrático de Lengua y Literatura del IES Cardenal López de Mendoza (Burgos). En cuanto a su actividad teatral, ha obtenido el premio Lope de Vega de teatro (2004) con *Último verano en el paraíso* y es autor, entre otros, de *Paisaje de lluvia con fantasmas* y *La tarde del séptimo día* (Fundamentos, 2007). Sus obras teatrales han sido representadas dentro y fuera de España, y más recientemente, han aparecido las piezas *La eternidad*, *Nafragio(s)* y *Homo sapiens* (Fundamentos, 2014). (Web oficial Jesús Carazo <<http://www.jesuscarazo.com/>> [Consultado: 22 de febrero de 2015]).

---

Este Director lanza al público el desafío de saber discernir si lo que va a ocurrir en el escenario es real o ficción previamente creada y ensayada. Se trata de un experimento que el Director quiere comprobar con el público y con sus propios actores. Para ello, ha pedido a un matrimonio de profesionales de la escena que se interpreten a sí mismos: una pareja con sus problemas cotidianos, sus dudas y sus secretos. Para transformar esta realidad en materia dramática, el Director ha de dotar a estos personajes de un tiempo y un espacio que serán, respectivamente, una réplica del dormitorio de su casa y la incierta hora de la madrugada. En esta situación y partiendo de unas directrices temáticas que el Director ha dado a Dora, la actriz, surge una acción improvisada donde van saliendo a la luz los problemas de la pareja y un secreto humillante para Enrique, el actor: descubrir que todos sus trabajos como actor los ha conseguido por intermediación de Dora.

El teatro dentro del teatro es la base constitutiva de esta pieza, ya que, desde el inicio, la acción se sitúa en un escenario, como afirma la acotación inicial: “La acción, en el escenario de un teatro” (129). No en vano, contamos con una figura intermedia, el Director, que realmente funciona en este momento como narrador o introductor de la acción, creando un vínculo entre el escenario y la sala. Esta figura del Director-narrador crea una instancia intermedia entre la realidad de la sala y la ficción del escenario, un punto difuso en el límite realidad/ficción o arte/vida, que es donde realmente nos vamos a encontrar durante todo el tiempo que dure la representación protagonizada por este matrimonio.

El Director se dirige directamente al público antes del comienzo de la pieza y le interpela con una serie de preguntas desvelando la naturaleza eminentemente experimental de la función que vamos a presenciar y que él ha ideado: “Durante muchos años me he preguntado si un actor sería capaz de interpretarse a sí mismo en un escenario [...]. Esta noche queremos realizar esa experiencia” (130)<sup>340</sup>.

Como director escénico, nos comunica sus decisiones relativas a la disposición escénica provocando la presencia de lenguaje autorreferencial o metalenguaje: “En el escenario hemos instalado su dormitorio [...]. Supongamos que hoy es su día libre y que han decidido acostarse temprano. Supongamos también que algo va a despertarlos durante la noche” (130).

---

<sup>340</sup> De estas palabras se deriva necesariamente el tema autorreflexivo sobre la distancia actor/personaje, que no es sino una modulación más del tema de la confusión entre realidad/ficción.

---

El Director nos advierte que las personas que vamos a ver actuando son, en realidad, “Dora Blanco y Enrique Miranda, un matrimonio de actores muy conocido por todos ustedes” (130) y aquí, en esta confluencia entre la vida real y la ficción escénica, es donde se produce el conflicto. El Director apela a la audiencia espectadora para que permanezca atenta y sea capaz de averiguar si el matrimonio está realmente actuando o nos están ofreciendo una conversación real: “Son actores veteranos y tienen muchos recursos, así que mantengan bien abiertos los ojos y traten de separar las mentiras de la farándula de la verdad de sus vidas” (130). Obsérvese el imperativo “mantengan” y se descubrirá que, aparte de un experimento con la pareja de actores, el Director pretende experimentar también con el público. Le lanza un desafío: que sea capaz de discernir la realidad de la ficción de la misma manera que hay que hacerlo en la vida, que es realmente un teatro, de acuerdo con el tópico barroco del *theatrum mundi*: “En el fondo, todos somos consumados actores en el gran teatro del mundo” (130).

Y tras esta referencia calderoniana a la gran obra representante de la metateatralidad barroca, el Director se retira y entramos en la representación teatral que, recordemos, se halla en un segundo nivel de ficción en el que hemos sido introducidos por el Director-narrador. El diálogo que nos va a ofrecer este matrimonio está plagado de autorreferencias encaminadas a no hacer olvidar a la audiencia espectadora que está presenciando una obra de teatro que, a su vez, es parte de un experimento lúdico (“Dora: Era parte del juego”, 131; “Esta experiencia a la que tú y yo nos hemos prestado”, 132). Enrique y Dora comentan que esa experiencia trata, básicamente, de mostrarlos tal y como son: “Enrique: ¡Olvidar al personaje y mostrar al público nuestro yo íntimo!” (132), para lo cual el Director les ha proporcionado tan solo unas vagas directrices: “Dora: El director me ha apuntado algunas ideas en un papel por si nos quedábamos en blanco” (133), de manera que aprendemos que esta función es básicamente una improvisación con algunas tenues indicaciones. Aun así, siempre existe, como hemos visto en otras obras de este epígrafe, la necesidad de hacer algo, de actuar, ante la amenazante presencia del público: “Enrique: ¡Pero si no tenemos ningún texto! ¡Sólo la obligación de mover los labios, de decir algo... divertido e inteligente para evitar que el público se aburra!” (133). Esta peculiar forma de hacer teatro hace que Enrique no se encuentre muy seguro con lo que está haciendo y transmite esas dudas al público, quien tiene, no lo olvidemos, la obligación de discernir la realidad de la ficción: “Enrique: No estoy seguro de que esto sea una obra de teatro” (135).

Esta incapacidad para distinguir el teatro de lo que no lo es desemboca en una reflexión sobre sus propias vidas y su relación con el teatro, es decir, en una autorreflexión sobre la distancia vida/teatro. Para Dora, en la vida real también se actúa; sin embargo, en la interpretación se vive más intensamente, de manera que esta sería más real que la propia vida: “Dora: ¡La vida real! Nunca he sabido lo que significa esa expresión. ¿Es más real nuestra vida en casa o nuestra vida en el escenario? ¿Cuando interpretas un papel no tienes la impresión de estar viviendo realmente, de estar viviendo con más intensidad que nunca?” (138).

Estas referencias al propio hecho escénico se completan con las continuas miradas y alusiones al público que, en todo momento, se ve implicado en la acción para que recuerde el mandato inicial del Director. Así, Dora se refiere a la audiencia en varias ocasiones –“Dora: (Tras lanzar una mirada hacia el patio de butacas). Pues todos parecen muy atentos” (133)– e incluso alude a los comportamientos que usualmente tiene un público convencional

acostumbrado a una función ordinaria –“Dora: Ahora deberíamos besarnos para que nos aplaudieran” (134)–. Pero las alusiones de Dora van más allá de la simple llamada de atención, trata de implicar al público por la vía de la indignación: “Apostaría que hay un montón de maridos infieles entre el público” (142). Pero Enrique todavía avanza un paso más tratando de hacer cómplice a la masa espectadora de los reproches hacia su esposa: “(Al público). Señoras y señores, querido público, sepan ustedes que Dora Blanco, nuestra maravillosa actriz, ha renunciado a los gozos de la maternidad por amor a la escena, por amor al teatro” (143).

Aun instalándonos en la incertidumbre donde nos ha situado el Director al inicio de la obra, Dora y Enrique van pasando de un diálogo más o menos dirigido, convencional, guardando las formas –aunque sin ocultar, Enrique, su disconformidad con el experimento en el que está participando<sup>341</sup>– hasta un momento final en el que ficción y realidad se superponen, dejando a un Enrique absolutamente desolado y humillado tras la revelación de Dora. El primer paso hacia esa fusión de vida y teatro es el desvelamiento de cara al público de una infidelidad de Enrique. El espectador que asiste al espectáculo siente que ha vulnerado la intimidad de esta pareja, más todavía cuando Dora descubre un secreto mucho más importante que el de su infidelidad: “Quiero decir que me niego a actuar si no hay un papel para ti” (145). Dora ha penetrado en el terreno más complicado para un profesional de la escena: el orgullo, la

---

<sup>341</sup> “Enrique: El director sabe que yo no estoy de acuerdo con él” (135).

---

vanidad y ha herido a Enrique porque, en medio de este juego ha puesto en evidencia la verdad de que él no consigue papeles por su valía, sino porque tiene una esposa que es mejor actriz que él. La ficción ha sacado a la luz la verdad por lo que esta obra inserta, a modo de *La muerte de Gonzago*, de Hamlet, funcionaría como *mise en abyme* que emite una imagen invertida de la obra marco.

En la escena final, Enrique ha abandonado el escenario presa de la vergüenza y a Dora le asalta el pánico al blanco. Se ha quedado sola en el escenario, no tiene réplica y no sabe cómo concluir la función que ella misma ha iniciado: “Hagamos como si todo lo que hemos dicho formase parte de una comedia, de un papel escrito por otra persona” (145). Apela a las condiciones mínimas para que exista conflicto dramático: dos personajes en el escenario y, por ello, convoca a Enrique: “También el público te necesita” (146). Esta presencia amenazante de la audiencia que de forma silenciosa pero implacable obliga a que el escenario esté siempre ocupado y activo supone causa de terror en Dora: “Están ahí, sentados, mirándome, esperando mis palabras [...] ¡No sé qué decir! ¡Necesito que me hables, que me ayudes!” (146). Dora le pide a Enrique que vuelva para que solucione su situación escénica, no para reconciliarse como pareja. En este momento de terror ante el vacío escénico (“¡¿Quiere alguien bajar el telón?!”, 146) la realidad y la ficción se han fundido e, incluso, podría decirse que el arte ha suplantado a la realidad.