

## Teatralidad y otredad

José Romera Castillo

*De la Academia de las Artes Escénicas de España*

*Presidente de honor de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI*

[jromera@flog.uned.es](mailto:jromera@flog.uned.es)

### Palabras clave:

Teatralidad. Otredad. Metateatralidad. Calderón de la Barca. Juan Mayorga.

### Resumen:

Dentro de las actividades culturales de las sociedades civilizadas, el teatro es una de las formas más evidentes y explícitas, en los comportamientos culturales humanos, en los que la *otredad*, se manifiesta de variadas formas. Siguiendo dictérios de la semiótica del teatro se examinan diversas modalidades en las relaciones de la teatralidad y la otredad: desde el uso metafórico en la lengua usual (en las esferas políticas y amorosas) hasta el empleo que ha hecho el teatro en algunas ocasiones al darle un uso filosófico y simbólico a través de la metateatralidad, al concebir la vida como teatro (en *El gran teatro del mundo*), la alteridad onírica y la ensimismada (en *La vida es sueño*) para terminar examinando al alteridad hipnótica en *El mago*, de Juan Mayorga.

---

## Theatricality and Otherness

### Keywords:

Theatricality. Otherness. Metaphoricity. Calderón de la Barca. Juan Mayorga.

### Abstract:

Within the cultural activities of civilized societies, theater is one of the most evident and explicit forms, in human cultural behaviors, in which otherness is manifested in various ways. Following the dictates of the semiotics of the theater, various modalities in the relations of theatricality and otherness are examined: from the metaphorical use in the usual language (in the political and love spheres) to the use that the theater has sometimes made of giving it a philosophical and symbolic use through metatheatricality, when conceiving life as theater (in *The Great Theater of the World*), dreamlike alterity and self-absorption (in *Life is a Dream*) to end by examining hypnotic alterity in *The Magician*, from Juan Mayorga.

---

## 1. PÓRTICO

Estas breves reflexiones sobre dos ámbitos muy concretos: el de la teatralidad y la otredad<sup>1</sup>, se insertan dentro de una de las líneas de trabajo que llevamos a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que fundé y dirijo desde 1991, cuyas actividades, ya muy extensas y fructíferas, pueden verse en su web: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>. Por lo que, dentro de este quehacer, uno de los ámbitos, de gran calado, inserto en la esfera de la semiótica, lo constituye el estudio del teatro, con diversas ramificaciones: la celebración anual con la publicación de resultados de un congreso internacional (son 28 ya realizados, como puede verse en: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>), la edición de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (con 29 números publicados, según se constata en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>), la reconstrucción y valoración de la vida escénica y sus carteleras, día por día, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, en cerca de 80 lugares de España y la presencia del teatro español en diversos sitios de Europa y América (como puede verse en [https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios\\_sobre\\_teatro.html](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)), así como otras diversas actividades. En conjunto, nos centramos en examinar y valorar el espacio que ocupa el teatro en las sociedades de diversos ámbitos geográficos como un instrumento más, pero importante, de la semiótica de la cultura. De todo ello, se trató en la «Entrevista a José Romera Castillo», en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, nº12, diciembre (2015), págs. 305-312: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf).

---

<sup>1</sup> Se publica parte de la conferencia inaugural del XVIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica –Asociación fundada por mí en 1983, de la que soy presidente de honor–, celebrado en la Universidad del País Vasco / EHU (Bilbao, 13-15 de noviembre de 2019), sobre *El Otro, el Mismo. Figuras y discursos de la alteridad*, por lo que también aquí, como en la pandemia que no invade y azota, habrá una desescalada de notas a pie de página. Añadiré que todos los enlaces que aparecen en este trabajo han sido (re)consultados el 19/05/2020.



## 2. DEL MARCO A LA REALIDAD

Instalados en este ámbito, pasemos al asunto que nos ocupa, que, sin duda, será un tanto sintético y parcial al enunciar unos apuntes sobre el tema. Haré, por tanto, unas pequeñas calas, sobre una relación, muy particular, la de la teatralidad y la otredad.

Va la primera, por otra parte muy obvia, pero que conviene tener presente, referida a una dualidad de base que se da en el terreno artístico: la de la realidad frente a la ficcionalidad, es decir, la de la realidad convertida en otra esfera, la de la otredad, que podría considerarse como una supra-realidad. Dentro del mencionado espacio, si nos fijamos en la literatura, vemos que esta, por oposición a otras artes (la música, la pintura, la escultura, etc.), se configura como el arte verbal de la palabra, en el que se integra –prescindiendo de la literatura oral– el conjunto de obras de creación, más o menos ficticias, escritas –según su etimología (*littera* = letra) –, con carácter perdurable, por eminentes autores, a lo largo de la historia, con diferentes técnicas estéticas (*literariedad*). Estamos por lo tanto ante una forma de discurso referida a acciones y personas –convertidas en personajes– que no existen en la realidad, aunque la realidad esté sublatente siempre de manera más o menos explícita, pero mediatizada..

Pues bien, la teatralidad de la que me voy a ocupar está referida al ámbito teatral, en el que su textualidad escrita pertenece al ámbito literario, pero cuando esta se pone en escena estamos ante otro arte distinto, ante otra otredad, con una serie de signos (14 según Kowzan), donde el signo verbal es uno más, aunque tenga la mayor importancia, la mayoría de las veces. Por lo que en las puestas en escena el proceso semiótico de comunicación es distinto: la literatura y sus obras (donde se incluyen los textos literarios teatrales) se re-crean a través de una comunicación a distancia, permaneciendo intocables, no permitiendo ninguna manipulación en su textualidad y su recepción ha de ser fidedigna, aunque su interpretación a través de la lectura pueda también ser variable (según la competencia del receptor, como estableciera Umberto Eco); mientras que la comunicación en



el teatro, cuando se lleva a las tablas, se realiza en directo, en vivo, con una serie de particularidades más en las que no me puedo detener, pero que en su estudio la semiótica ha tenido mucho que ver.

En el discurso teatral, el texto y la representación, son únicamente una ficción, puesto que son inventados para cada obra y las aseveraciones que contienen no poseen ningún valor de hechos reales, verdaderos. El teatro, cuando se sube a las tablas, constituye un universo de palabras y acciones ilocutorias (performativas), según Searle, simuladas, que se presentan directamente, no mediatizadas por un narrador, en general, como sucede en la novela.

Dentro de las actividades culturales de las sociedades civilizadas, el teatro es una de las formas más evidentes y explícitas, en los comportamientos culturales humanos, en los que la *otredad*, se manifiesta de variadas formas, según ha visto la crítica semiótica especializada. Veamos, en principio, algunos casos.

### 3. USO METAFORIZADO

El primero, aquel que se puede constatar al usar en la comunicación usual una forma muy particular en la lengua española al decir, como frase hecha: todo o esto es «puro teatro». El concepto sale del ámbito del arte de Talía y se instala en el lenguaje común, al tomar un cariz fingido en el seno de la vida social. Traeré a colación dos ejemplos de este posible uso.

Uno, en el ámbito político. Su utilización ha tenido y tiene un protagonismo hegemónico en ciertos círculos como, por ejemplo, al decir: «la política es puro teatro», equivalente a expresar que posee un grado de simulación o de engaño.

Y otro, en el ámbito del amor. En él, la otredad requerida es indispensable, en general, ya sea de dos, de tres o más –que de todo hay en la viña de Eros– y es posible recurrir al uso de la teatralidad en los mismos fines enunciados anteriormente. Por ejemplo, traeré a colación la famosa canción, *Puro teatro*, del compositor puertorriqueño Tie Catalino Curet, con la que la



cantante cubana, La Lupe, se lucía (y que, como se recordará, la incluyó Pedro Almodóvar, entre otros cineastas, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*):

Igual que en un escenario  
finges tu dolor barato.  
Tu drama no es necesario,  
ya conozco ese teatro.

Fingiendo,  
qué bien te queda el papel.  
Después de todo parece  
que es esa tu forma de ser.

Yo confiaba ciegamente  
en la fiebre de tus besos,  
mentiste serenamente  
y el telón cayó por eso.

Teatro,  
lo tuyo es puro teatro.  
Falsedad bien ensayada,  
estudiado simulacro.

Fue tu mejor actuación  
destrozar mi corazón.  
Y hoy que me lloras de veras  
recuerdo tu simulacro.

Perdona que no te crea  
me parece que es teatro.

Lo tuyo es puro teatro.

Por lo tanto, es frecuente utilizar y oír expresiones con la teatralidad bajada del pedestal artístico, para convertirla en sinónimo de simulación y engaño. Dejemos este motivo de teatralidad y otredad y pasemos a otra instancia

#### **4. LA OTREDAD FILOSÓFICA Y SIMBÓLICA**

Por otro lado, y va el segundo ámbito anunciado, el mundo de la creación artística ha recurrido a la otredad, en la esfera de la teatralidad, utilizando reflexiones filosóficas, cargadas de simbolismo. Como también es bien sabido, el teatro y la filosofía han estado desde siempre muy unidos, como, por ejemplo, hemos estudiado en el último de nuestros seminarios



internacionales, *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., Madrid: Verbum, 2019).

En efecto, a través de la historia de la Filosofía se han ido expresando diversas formas de dualismo ontológico, desde Platón (con sus distinción entre el mundo inteligible de las ideas, al que se adhiere, y el sensible de la materia), seguido, entre otros, por Descartes (al distinguir entre el espíritu, *res cogitans* y la materia, *res extensa*) o Kant (al formular un dualismo: entre la razón pura y la razón práctica, el mundo natural de la apariencia –el fenomenológico– y el determinismo, y el mundo moral de la realidad en sí –*nóumeno*– y la libertad). Resumiendo, el ser humano está lleno de dualismos tanto en sí mismo como en su conducta con los otros, ayudándonos la interpretación semiótica a desvelarlos.

Entremos en el ámbito escénico. Para ello, me serviré de obras de un dramaturgo clásico, por ser muy conocido, y de otra parte, recurriré a un ejemplo de la escena actual, actualísima.

#### 4.1. La vida como teatro

El uso del teatro dentro del teatro, es decir, el recurrir a aspectos del mundo de Talía en la arquitectura semiótica de este, ha sido un recurso utilizado muy ampliamente en toda la historia teatral, como hemos estudiado, por ejemplo, en uno de nuestros Seminario, realizado en colaboración del SELITEN@T y la universidad de Varsovia, el *Teatro espejo del teatro*



(Madrid: Verbum, 2017). Pues bien, dentro de esta esfera, me referiré, a dos manifestaciones en las que lo conceptual se dualiza. Para ello, me fijaré en dos obras muy conocidas de un gran dramaturgo, un gran clásico, el madrileño Pedro Calderón de la Barca.

La primera, dentro de la esfera metateatral, *El gran teatro del mundo*. En efecto, la imagen de la vida humana como un

teatro ha sido utilizada muy frecuentemente, desde los filósofos greco-latinos hasta los más cercanos. Cervantes, entre nuestros clásicos, por ejemplo, la empleó en el *Quijote* (II, 12) y, más concretamente, en el espacio teatral, la utilizarían con magistral sabiduría nuestro Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo*, y W. Shakespeare, en la comedia *Como gustéis*. Algo igual hicieron tanto Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* como otros tantos. O como se ha hecho, muy recientemente, por poner un ejemplo más, en la propuesta de Genis Campillo, en la Teatrería de Ábrego, con dramaturgia de Pati Domenech, *Theatrum mundi. Una comedia sin título*, donde, de nuevo y una vez más, se considera el mundo como un gran escenario en el que hombres y mujeres son los actores de su propio drama, suscitando el gran problema del artista y su relación con la creación, al tratar del eterno dilema entre realidad y fantasía, y donde no faltan referencias, como anunciaba el título, a citas de textos de Calderón, García Lorca, Neruda y Gil de Biedma. Estamos, por lo tanto, ante una alteridad filosófica y simbólica.

Pero volvamos a nuestro clásico. El tópico metafórico del *Theatrum mundi*, tan del gusto del Barroco, Calderón, en *El gran teatro del mundo*, lo toma, lo modula a su manera y lo convierte en un ejemplo modélico de excelente factura artística. El dramaturgo, en este auto sacramental –el más famoso de los suyos, publicado por primera vez en 1655–, supera:

los condicionamientos estéticos de la época en que fue escrito para extender con fuerza un mensaje ya conocido desde los clásicos latinos: la vida no es más que una mera representación en la que nuestro papel está determinado y dura tan poco como ésta, y en la que lo importante es «obrar bien»,

como señalaba Enrique Rull en su edición de la obra. Vida real *versus* representación teatral: una alteridad en la que se conjugan realidad *versus* ficción con un propósito moralizador en este caso bien explícito, pero de una gran calidad dramática.







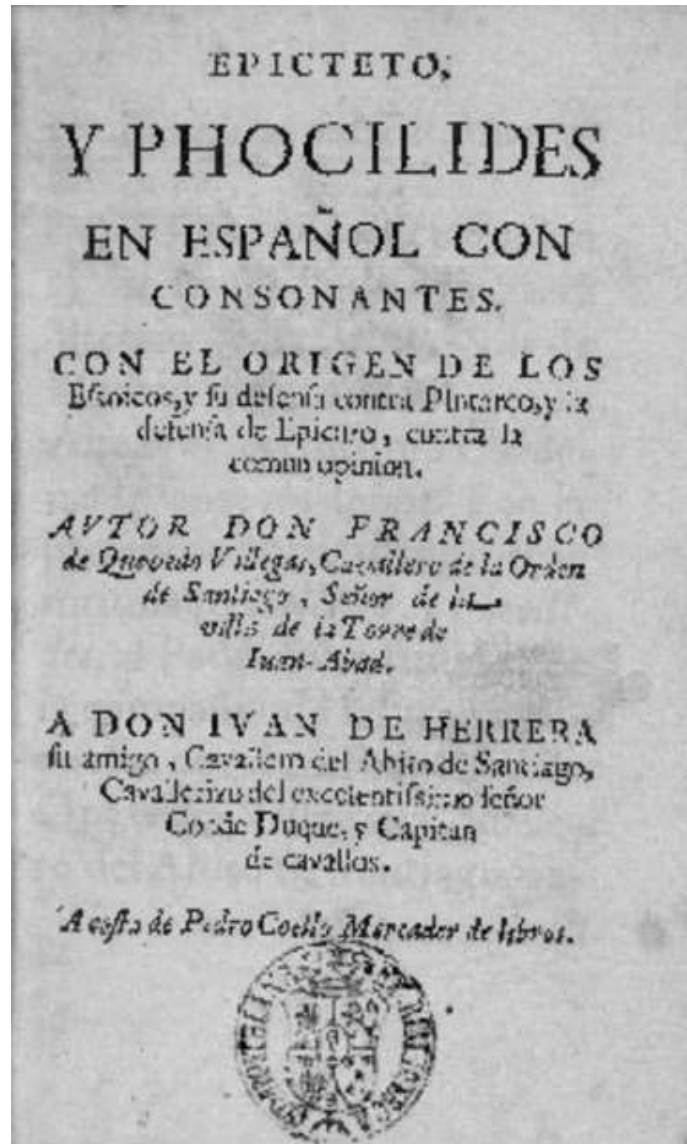
Pero no olvidemos que el tópico del mundo como un teatro no es, en la época, de uso de Calderón, sino que este se puede encontrar, por poner un ejemplo, en una obra de Quevedo, el *Epicteto y Phocílides en español con consonantes* (1635) –traducción de la obra del estoico–, en la que se puede leer:

No olvides que es comedia nuestra vida  
 y teatro de farsa el mundo todo  
 que muda el aparato por instantes  
 y que todos en él somos farsantes;  
 acuérdate que Dios, de esta comedia  
 de argumento tan grande y tan difuso,  
 es autor que la hizo y la compuso.  
 Al que dio papel breve,  
 solo le tocó hacerle como debe;  
 y al que se le dio largo,  
 solo el hacerle bien dejó a su cargo.  
 Si te mandó que hicieses  
 la persona de un pobre o un esclavo,  
 de un rey o de un tullido,





haz el papel que Dios te ha repartido;  
 pues solo está a tu cuenta  
 hacer con perfección el personaje,  
 en obras, en acciones, en lenguaje;  
 que al repartir los dichos y papeles,  
 la representación o mucha o poca  
 solo al autor de la comedia toca.



Ajustada la vida a una comedia, en general, podemos fijarnos en la dualidad (persona /personaje), porque en ella «todos somos *farsantes*», término este último referido a que cada uno estamos representando un papel en la vida, cuya última razón sería el hacerlo con dignidad.



Por otra parte, también, otras artes como el cine se apropiaron del tópico metafórico. Por poner un solo ejemplo, en el film *Amelie* (2001), de Jean-Pierre Jeunet, se indicaba: «La vida no es más que un interminable ensayo, de una obra que jamás se va a estrenar». Los ejemplos podrían seguir....

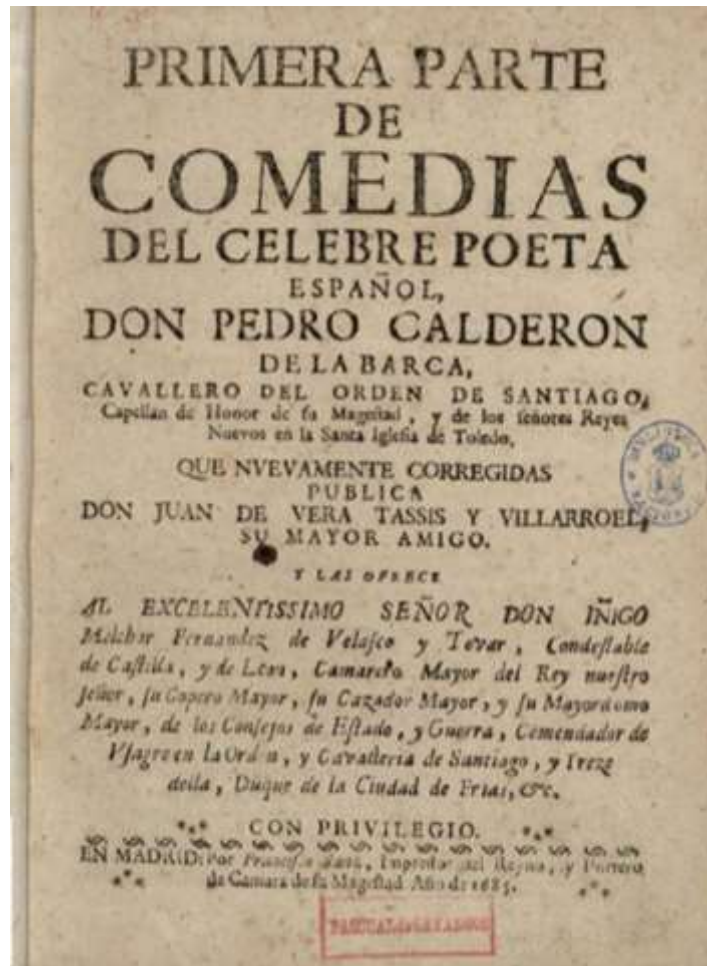
#### 4.2. Alteridad onírica

Pero hay otra alteridad a la que quisiera referirme, la onírica, la de los sueños. Como es bien sabido, la concepción de la vida como un sueño, es una idea muy veterana también, desde la antigüedad hasta nuestros días, y que ha sido utilizada por diversas corrientes filosóficas o creencias (hindúes, persas, judeocristianas, etc.) con un fin aleccionador en general. Pero dentro de esta cadena, es preciso referirse, aunque sea muy brevemente, a quien situó la esfera de los sueños en un punto muy importante de las realizaciones humanas. Me refiero, claro está, al neurólogo austriaco, de origen judío y padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, quien tanto a lo largo de su extensa obra, como, muy especialmente, en *La interpretación de los sueños*, establecía, de una parte, que a través de estos las emociones sumergidas en el subconsciente se manifiestan en la superficie consciente y, de otra, que los sueños son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos, por lo que estos no son una actividad somática, sino psíquica. Estamos, por tanto, ante unas alteridades en los sujetos dignas de ser tenidas en cuenta.

Dejemos a Freud y pasemos al ámbito de la creación artística, en general, en la que la concepción se ha convertido en otro tópico literario. Por lo que respecta al teatro, dentro de esta modalidad filosófica y simbólica de la alteridad onírica, de nuevo don Pedro Calderón de la Barca, en otra de sus grandes obras, *La vida es sueño*, estrenada en 1635, aunque publicada un año después en la *Primera parte de Comedias*, muy próxima a *El gran teatro del mundo*, utiliza la fórmula de la alteridad que hemos denominado



onírica, la de ese «robador de media vida», como llama el dramaturgo al sueño.



Si en esta obra, el rey Basilio de Polonia encierra en una torre a su hijo Segismundo, debido a la predicción maléfica de que se rebelaría contra él para destronarlo, decide, en primera instancia, tras narcotizarlo, traerlo a palacio para probar su comportamiento, y, tras comprobar que este actúa de una forma tiránica y avasalladora, determina, junto con Clotaldo, el ayo de Segismundo, encerrarlo de nuevo en la torre, haciéndole creer que todo lo anterior ha sido un sueño. El instrumento empleado para llevar a cabo esta dualidad, esta *alteridad*, se produce a través de un narcótico, que, como es bien sabido, es una sustancia que produce sueño y pérdida de la conciencia.



En esta obra –una de las piezas cumbres no solo del teatro español, sino de la dramaturgia universal–, el recurso empleado, entre otros, es el de la antítesis, que funciona contraponiendo dos ideas. Y esta es la base de la construcción dramaturgica calderoniana en esta (y en otras) obra(s). La dualidad, realidad *versus* sueño, se encadena con otras dualidades tanto generales (la de diferentes actantes) como particulares (las propias del protagonista).

Es posible indicar que dentro de esta reflexión filosófica que subyace en todo el sentido básico de la obra, se produce un juego barroco entre el sueño y la realidad –que tan abundante material proporcionaron los místicos, el *Quijote*, Quevedo o Gracián–, como lucha de contrarios, y que, como ideas, fuerza dentro de un conflicto, vertebran y tensionan el mundo en el que se vive, el de antes y el de ahora.

Para ejemplificar el aserto, traeré a colación el famoso monólogo de su protagonista, Segismundo, inserto en la tercera jornada, que se produce al estar encerrado de nuevo en la torre-cárcel. Veamos:

Es verdad, pues: reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición,  
por si alguna vez soñamos.  
Y sí haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña,  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.

Y empieza la sarta de personajes que, aunque en la realidad creen ser, sin embargo solo sueñan lo que son: el rey (mandando y gobernando), el rico (con su riqueza), el pobre (con su miseria y pobreza), continuando con «sueña el que a medrar empieza / sueña el que afana y pretende, / sueña el que agravia y ofende,», para concluir:

y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.



Hasta aquí unas consideraciones generales de las que Segismundo pasa a su realidad vital:

Yo sueño que estoy aquí,  
destas prisiones cargado;  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.

Para concluir:

¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

Los últimos versos de este monólogo, los que dan nombre a la obra, culminan una serie de dualidades contrapuestas, de alteridades, puestas de manifiesto a través del rentable uso de la antítesis en la construcción conceptual y dramática de la pieza. Porque, en suma y a la postre, estamos ante la otredad del sueño, la que a todos nos iguala, como proclamara Calderón en otra de sus obras, *Sueños hay que verdad son*, en la que pareciera que se desdice de lo anterior, aunque su fin fuese el de establecer, una vez más, la dualidad entre lo real y lo imaginario:

Dormid, dormid, mortales,  
que el grande y pequeño  
iguales son lo que les dura el sueño.

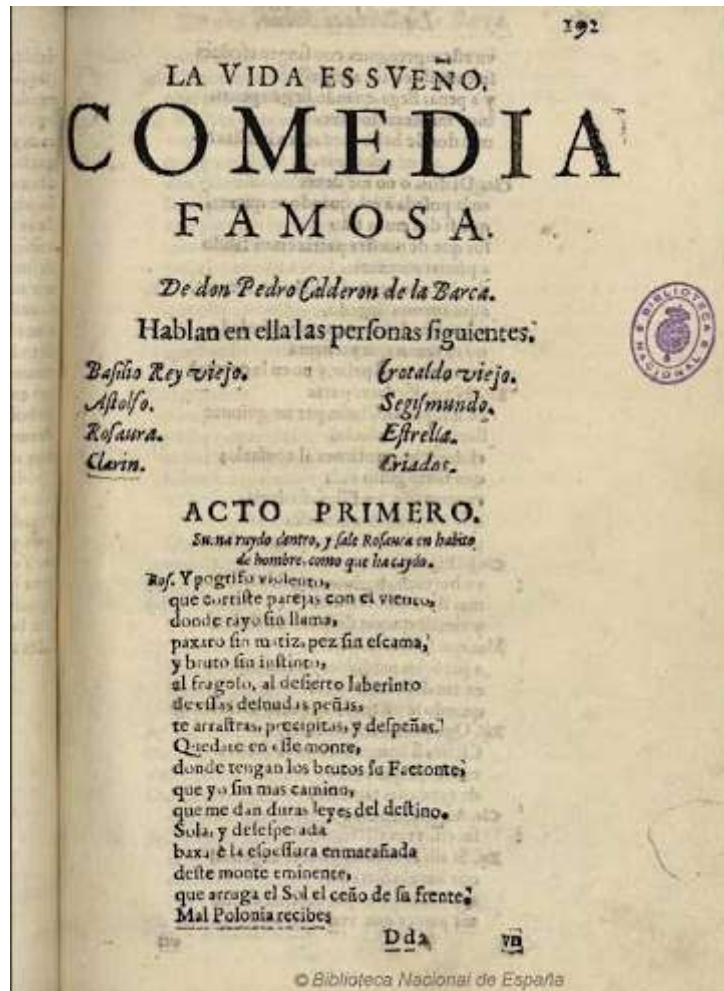
Estamos, por lo tanto, ante una nueva modalidad de otredad dentro de la más pura teatralidad.

### 4.3. La otredad ensimismada

En *La vida es sueño* vemos que el mundo no solo es teatro, sino que también el yo individual, a través de Segismundo, es, en sí mismo, un «mundo» donde se enfrentan diversas voces e instancias. El yo del personaje, como el de todos, está escindido, acosado al oír diferentes intereses, muchas



veces contrapuestos, al encontrarse en lucha consigo mismo: «que yo mismo a mí mismo me hago guerra» –se dice–, cuyo culmen sería la locura.



La forma discursiva muy utilizada en este tipo de actuaciones es la del monólogo, la del soliloquio, la de hablar consigo mismo, que, en la novela, por otra parte, como en el *Ulises* de Joyce, adquiere la forma de monólogo interior, una de las técnicas narrativas muy en boga en el siglo XX. Recurso también muy eficaz a la hora de establecer alteridades, no con otros, sino consigo mismo.

Pero no conviene olvidar que una de las condiciones que enmarca el proceder monológico se cifra en la *soledad*, es decir, en la consecuencia de un aislamiento que uno mismo –autoimpuesto– o impuesto por otros, ha





decidido utilizar como elemento definitorio, al desarrollar una actitud misántropa o, en general, de desconfianza hacia los demás.

Este conflicto con uno mismo, en el que el yo está escindido en otro, nos lleva a uno de los terrenos más significativos que los discursos del yo –es decir, al de la escritura autobiográfica– han postulado en estos últimos años, y que tanto nuestro Centro, como yo mismo, hemos tenido la oportunidad de ser pioneros en su estudio en España. Se hace efectiva la sentencia, establecida, por Arthur Rimbaud, en dos de las *Cartas del vidente*, escritas en mayo de 1891: *Je est un autre* (yo soy otro) y que el estudio de la semiótica ha aprovechado con intensidad a la hora de examinar dos ámbitos estrechamente relacionados: el de la biografía (la narración de la vida de otro) y el de la autobiografía con sus diversas modalidades (autobiografías, memorias, diarios –forma discursiva que emplea el diálogo consigo mismo–, epistolarios –con otro–, autorretratos y la autoficción), a cuyo examen hemos dedicado varios seminarios en nuestro Centro de investigación (<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>).

En la teatralidad artística, el monólogo es un discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener respuesta (eso será el diálogo: que reside en el intercambio y en la reversibilidad de la comunicación con un otro). Según Benveniste el monólogo es un diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior entre un yo locutor y un yo receptor, creando una marca específica de solipsis. Entre las variadas formas monologales la que prima, en el caso que estamos examinando, es la del *monólogo de reflexión o de decisión*, en el que el personaje, enfrentado a una situación delicada, se presenta a sí mismo los argumentos y contra-argumentos de una conducta, de una situación (un dilema), siguiendo dictérios de la lógica de una manera muy explícita (como hacen, por ejemplo, los maestros Calderón –en casos como los que estamos viendo– o Shakespeare –en el famoso monólogo de *Hamlet, to be or not to be, ser o no ser*–, utilizados como síntesis de los procesos mentales de indecisión y duda.





En la obra calderoniana que nos ocupa, esta dualidad del yo escindido de Segismundo se pone de manifiesto a través de las dos realidades que él ha vivido, dentro de una soledad impuesta y existencial (un estado en el que la emoción de la soledad se mezcla con la duda existencial de para qué se vive y qué es exactamente lo que nos conecta a los otros).

Segismundo, en lugar de acatar los designios de los hados, los designios divinos, en una primera instancia, se nos presenta como un ser que posee ideas y opiniones por sí mismo. Una muestra clara de ello se puede encontrar en uno de sus soliloquios («¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!»). En él, se nos presenta, como dirá él mismo, como un ser «compuesto de hombre y fiera» (alteridad evidente) al conjugar instinto natural con raciocinio lógico, con ansias evidentes de libertad, como se puede ver a continuación:

¡Ay mísero de mí, ay, infelice!

Apurar, cielos, pretendo,  
ya que me tratáis así  
qué delito cometí  
contra vosotros naciendo;  
aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido.  
Bastante causa ha tenido  
vuestra justicia y rigor;  
pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber  
para apurar mis desvelos  
(dejando a una parte, cielos,  
el delito de nacer),  
qué más os pude ofender  
para castigarme más.  
¿No nacieron los demás?  
Pues si los demás nacieron,  
¿qué privilegios tuvieron  
qué yo no gocé jamás?

Y empieza a compararse (el yo frente a los otros) con diversos seres: el ave, el bruto, el pez, así como con el arroyo, preguntándose, en cada una



de las aseveraciones por qué él –y los humanos– tiene(n) menos libertad:

En llegando a esta pasión,  
 un volcán, un Etna hecho,  
 quisiera sacar del pecho  
 pedazos del corazón.  
 ¿Qué ley, justicia o razón,  
 negar a los hombres sabe  
 privilegio tan süave,  
 excepción tan principal,  
 que Dios le ha dado a un cristal,  
 a un pez, a un bruto y a un ave?

Sorprende contemplar la lucha denodada de Segismundo por recuperar la libertad que el generador de su vida, su padre Basilio, le ha escamoteado. Liberado por el ejército, en nombre del pueblo, y proclamado rey, aprende la lección de la prudencia. Otra dualidad manifiesta: el «bárbaro», que se rebela contra su padre, es decir, el poder, se convierte en prudente, o sea, en asimilado al orden constituido. Impera la razón de estado, contaminada su bravura y rebeldía por el acomodo del poder, perdonando a quienes le habían recluido y marginado. Calderón, en suma, nos presenta en la tragedia unos ejes temáticos, dentro de la semántica textual, como una evidente muestra sobre el poder y sus abusos y su sumisión a él, así como los sueños enfrentados a la realidad, por lo que la pieza, en este último aspecto, y en el de la libertad, mantiene una absoluta vigencia, cerca de cuatrocientos años después de ser escrita, y nos hace preguntarnos si vivimos o si soñamos, o lo que es más, si los otros nos hacen soñar y vivir de un modo a su aire.

Recordaré que una de las versiones últimas de la famosa pieza fue realizada por Juan Mayorga para la CNTC, en 2012, bajo la dirección de Helena Pimenta, con gran éxito de crítica y público, en la que el papel de Segismundo fue interpretado por una mujer, Blanca Portillo –que no era la primera vez que hacía de hombre, como lo hiciera en la película *Alatriste*, en la que interpretó a Fray Emilio Bocanegra, y, en teatro, a Ninias (en



*La hija del aire*, de Calderón de la Barca) y Hamlet (en la producción de Tomaz Pandur de la obra del inglés)–. Pero fue la directora, Helena Pimenta, otra mujer con valentía, la que adoptó esta decisión arriesgada. Como señalaba esta en su día:

En el teatro, ser personaje significa ser. Cuando quise que Blanca Portillo encarnara a Segismundo, que fue un acuerdo entre ambas, fue porque creí que una mujer tenía derecho a interpretar uno de los personajes más hermosos que se ha podido hacer en la literatura dramática: un ser humano que atraviesa desde el dolor más grande hasta el perdón.

Y continuaba:

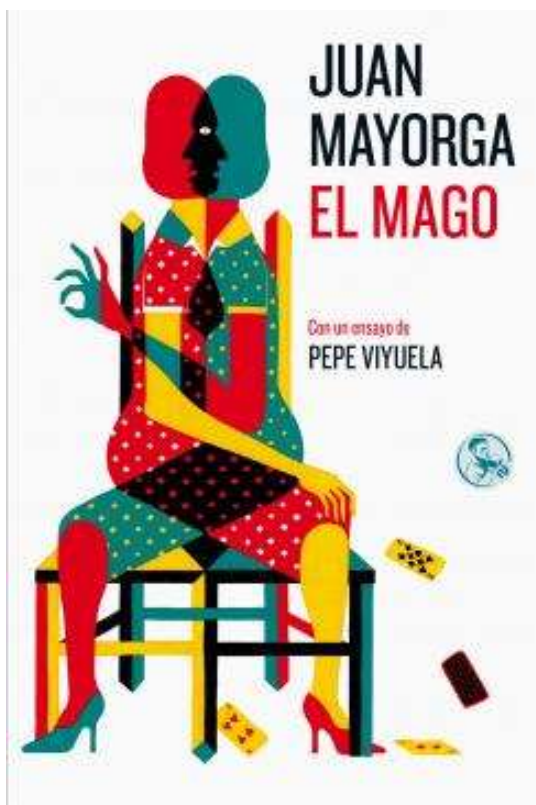
Sabía que el espectador reconocería que, como mujeres, teníamos ese derecho: a hacer ese recorrido vital. Mi mayor ilusión es ver que he podido defender eso de una manera que en otros lugares quizá no podría. De otra forma estaría dando gritos todo el día. Yo soy madre, soy hija, soy esposa, soy amiga, soy directora, soy muchas cosas y sé que en el espacio del escenario puedo contar lo que siento (<https://www.youtube.com/watch?v=1OHBNWF1aLk>).

Otra dualidad que solo apunto y que nos llevaría lejos, sobre la cual no puedo detenerme ahora.



## 5. UNA ALTERIDAD HIPNÓTICA

Dejemos ya el teatro clásico y vayamos al teatro más actual, el de nuestros días, con el fin de dar una muestra más de estas pocas modalidades a las que me estoy refiriendo. Vayamos a uno de los dramaturgos de mayor éxito en estos momentos y a una de sus últimas obras (la última por el momento al escribir estas líneas). Me refiero a Juan Mayorga, cuyo quehacer ha traspasado el ámbito español al ser traducidas y puestas en escena sus obras en los teatros europeos y en los de otras latitudes. Un dato curioso e importante: Mayorga, licenciado en Matemáticas y en Filosofía, se doctoró en la UNED, en 1997, con una tesis sobre Walter Benjamin, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. De ahí, la profundidad filosófica y crítica que adquiere su teatro.



Autor de numerosas obras, y director de algunas de ellas (*La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista*, *Famélica*, *Reikivik*, entre otras), me voy a detener, aunque sea brevemente, en *El mago* (obra publicada en Segovia por La Uña RoTa en 2018, con una imagen en portada claramente dualizada) y estrenada ese mismo año en la sala Francisco Nieva del teatro Valle-Inclán, con producción del Centro Dramático Nacional,

desde el 23 noviembre al 30 de diciembre. Si Segismundo es alterado por un narcótico, en esta obra la protagonista lo es por una hipnosis.

La obra, según cuenta Mayorga, nació de una experiencia personal, cuando, hace unos años, se ofreció para un experimento de hipnosis y fue



rechazado, ante lo que indica: «Al volver a la butaca, no pude evitar pensar: ¿y si esta vuelta forma parte de la sesión?», por lo que «viendo lo que sucedía a los voluntarios aptos, se le ocurrió una obra de teatro». Obra que tiene como argumento, el que se indica en la edición:

La acción tiene lugar en una casa. Nadia –la protagonista– llega del teatro. Su marido y su hija están preparando la mesa para una cena. Nadia acaba de participar en una sesión de hipnosis dirigida por un mago desconocido y aparentemente torpe. Durante el número, el Mago la ha hecho volar sobre los tejados de la ciudad. Lo que parecía un pasatiempo se ha complicado,

porque –y ahora viene el *quid* de la pieza– «Nadia ha vuelto transformada; se comporta y habla de una forma extraña».

Esta mujer, que aparece en su casa bajo los efectos de la hipnosis, dice estar y no estar allí, como el gato de Schördinger (un experimento imaginario concebido en 1935 por el físico austríaco Erwin Schrödinger para exponer una de las interpretaciones más contra-intuitivas de la mecánica cuántica). Por un lado, dice permanecer en el teatro, hipnotizada por un mago, pero, por otro, también está ahí en el comedor de su casa, de su pisito en el centro de la ciudad, con su marido e hija y con una entrometida madre (interpretada por María Galiana, la de *Solas*, la de *Cuéntame...*).

Ante esta situación, se ofrecen al lector / espectador unas preguntas, en la contraportada de la edición de la obra:

¿y si en realidad no ha vuelto y sigue en el escenario, con los ojos cerrados, junto al mago? En este caso, ¿quién es entonces esta mujer que se parece tanto a Nadia? ¿Puede alguien desdoblarse y estar en dos sitios a la vez?

Mayorga como mago (¿o es mejor decir hipnotizador?) del teatro sacará conejos, espadas, cortará por la mitad, hará cualquier cosa y divertirá, asombrará y, como si no, fuera de eso, nos hará pensar. Al estilo de la comedia de Jardiel Poncela *Maribel y la extraña familia*, de Mihura, en *Tres sombreros de copa* o de Buñuel en *El ángel exterminador*, nos encontramos



con esta extraña familia, en la que se nos pretende insertar, con el fin de autoanalizarnos.

En esta mujer, los efectos de la hipnosis se mantienen, una vez concluido el espectáculo. Estamos, pues, ante el mito y la tragedia del doble, el combate contra los límites del yo y aquellas fuerzas que lo someten o lo manipulan.

Juan Mayorga, a través del enredo, la sátira y el humor, crea una metáfora sobre la identidad y sus espejismos, y por medio de los trucos de magia de un prestigeador reflexiona sobre la concepción de la realidad y la fantasía. Como señalaba un crítico,

El Mago, personaje *in absentia*, no es solo un mago de circo, sino el remedo de un dios que dirige y crea la mente de todos. Víctor no se reduce a ser el marido de Nadia, sino que simboliza la lucha contra los designios de ese dios, contra su arbitrariedad y contra sus caprichos.

Si el gran novelista alemán Thomas Mann, en *Mario y el mago*, criticó duramente a los autoritarismos en la Europa de entreguerras, en esta pieza de Mayorga, dentro de los múltiples significados que de ella emanan, se hace una crítica contra el ascenso de los populismos de toda índole que pululan en la actualidad

Según la crítica ha establecido, la obra está basada en el sinsentido de la vida que no puede darnos alguien que maneje nuestra voluntad y credulidad a capricho. Como indica Pepe Viyuela en el prólogo a la obra: «Es como si Mayorga, a través de la palabra teatral, nos deshipnotizara de la hipnosis real que sufrimos diariamente». El sinsentido es nuestro o no debería ser de nadie, como también es decisión nuestra con quién compartirlo y formar todas esas extrañas familias de las que voluntariamente somos parte. Por lo tanto, no se debería dejar que nadie, ni un mago, ni un prestigeador, ni un político, ni una empresa, ni un traficante, o yo en este caso, se adueñasen de nuestra voluntad; hecho que exige un compromiso con uno mismo y, a la vez, un compromiso con el otro, con los otros.



## 6. PARA ACABAR

Hasta aquí unas breves calas acerca de unas tipologías –que no todas– sobre procedimientos y usos dramáticos de la alteridad y su relación con el teatro, una actividad cultural más en el espacio de nuestra sociedad que bien conviene amar y cultivar. El teatro es un espejo más de nosotros y de la sociedad, por lo que, en consecuencia, desde la perspectiva de la catarsis aristotélica, nos sirve para vernos y ver a los otros, para hacernos reflexionar siempre y también desde la óptica bivalente horaciana del *prodesse et delectare*, para un «enseñar deleitando». Porque no conviene olvidar, como señalaba Vittorio Gassman, que: «El teatro no se hace para contar las cosas, sino para cambiarlas».

Se baja el telón de estas reflexiones, por el momento...

