

Las obras dentro de las novelas: un híbrido metaficcional

Carlos Enrique Serrano

RESUMEN

Este artículo resume los puntos más importantes de un análisis comparativo en el cual se interpretan los elementos teatrales en dos novelas, *Steppenwolf* (1927) de Hermann Hesse y *The Magus* (1965) de John Fowles. Desde un marco teórico conformado por conceptos como el metateatro (Abel, 1960), la metaficción (Waugh, 1984), el metadrama (Hornby, 1986) y la escritura postmoderna (MacHale, 1987) se explora la presencia y las funciones del teatro como *leitmotiv* en ambas obras. En particular, se definen los puntos de contacto respecto a la forma y función del dramaturgo, del guion, del género teatral, de los personajes y los roles, y de las escenas representadas en cada uno de los teatros, con el fin de entender las motivaciones, mecanismos, recursos y efectos que genera una obra dentro de una novela. Las similitudes dan cuenta de una estructura innovadora que se vale de la autorreferencialidad, la intertextualidad y el juego de mundos dentro de mundos para simular la manera cómo los sujetos contemporáneos percibimos nuestra propia realidad.

Palabras clave: metateatro, metaficción, postmodernismo, postguerra.

ABSTRACT

This article summarizes the most important points of a comparative analysis that seeks to interpret the theatrical elements in two novels, *Steppenwolf* (1927) by Hermann Hesse and *The Magus* (1965) by John Fowles. Within a theoretical framework that includes concepts such as metatheatre (Abel, 1960), metafiction (Waugh, 1984), metadrama (Hornby, 1986) and postmodern writing (McHale, 1987) this study explores the presence and functions of theatre as a *leitmotiv* in both works. Particularly, it defines the contact points in terms of the shape and function of the playwright, the script, the genre, the characters and roles, and the scenes represented in each of the inserted plays in order to understand the motivations, mechanisms, figures of speech and effects that a play within a novel can generate. The similarities account for an innovative structure that includes self-reference, intertextuality, and the trick of worlds within worlds to simulate the way contemporary subjects perceive their own reality.

Keywords: metatheatre, metafiction, postmodernism, postwar



El mundo es un escenario,
y todos los hombres y mujeres son meros actores,
tienen sus salidas y sus entradas;
y un hombre puede representar muchos papeles.
Como gustéis, William Shakespeare

La idea de metateatro no es reciente, aunque, en general, es poco conocida. Se puede rastrear lo que sería el inicio de lo metateatral en el período barroco, cuya producción dramática se caracterizó por la autorreferencialidad y la deconstrucción de los elementos teatrales en la puesta en escena. Obras como *Hamlet* y *La vida es sueño* son evidencia de ello; los personajes constantemente representan y hacen referencia a la condición ficcional del teatro del cual hacen parte, bien sea poniendo sobre el escenario sus realidades dramáticas, como ocurre con *Hamlet*, o a través de la autorreflexión de esa condición de irrealidad de la existencia. El efecto del metateatro, aquí, es casi inmediato, pues, al poner al descubierto las estructuras subyacentes del teatro, el dramaturgo y los actores enfrentan e interpelan a la audiencia, la cual es forzada a pensarse desde sus propias estructuras y dudas existenciales.

Lionel Abel (1963) es quien primero acota el concepto de metateatro y, justamente, toma como ejemplo a *Hamlet* para caracterizar su definición. Reconoce que el teatro dentro del teatro es el recurso metateatral por excelencia, ya que al crear una obra dentro de una obra (como sucede en *Hamlet* con los bufones que representan el asesinato de su padre a manos de Claudio) los personajes pueden participar de su propia teatralización y la de sus coprotagonistas, a la vez que son conscientes de la condición ficcional que los define. Esto les permite transgredir la ilusión dramática de lo representado y romper la cuarta pared, como la llamó Denis Diderot (1758), con el fin de que la audiencia participe de la obra teatral y así logre develar los roles, máscaras y posturas que asumimos en la cotidianidad. Richard Hornby (1986) propone una clasificación de recursos metadramáticos que se dividen en 5 tipos: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, el rol dentro del rol, la referencia dentro del rol y la autorreferencialidad. Para el autor, con estos recursos se busca ironizar a la sociedad, pues se pone al descubierto el profundo cinismo detrás de las estructuras, roles y discursos que asumimos a conveniencia en nuestra interacción social. Su definición de la función de la obra dentro de la obra resume el efecto que esta causa en la audiencia:

Cuando la visión predominante es que el mundo es de alguna forma ilusorio o falso, entonces la obra dentro de la obra se vuelve una metáfora de la vida misma. El hecho de que la obra interna es una ilusión obvia (ya que vemos otros personajes viéndola) nos recuerda que la obra que estamos viendo es también una ilusión, a pesar de su intensidad y emoción; por extensión, el mundo en el que vivimos, que también parece vívido, es al final una farsa¹ (Hornby, 45).

Esta taxonomía de las diferentes formas y funciones del metateatro responde a la creciente y ya arraigada tendencia, iniciada en los cuarenta entre dramaturgos y compañías de teatro, de representar obras que rompieran con los esquemas tradicionales del teatro, que superaran la frontera del espacio teatral, transgredieran la comprensión del público y cuestionaran la identidad de los personajes y la audiencia a través de la autorreferencialidad, como es el caso del Teatro del Absurdo, el Teatro de la Crueldad y, en general, el teatro postmoderno que recurre a estos elementos para confrontar al público consigo mismo.

En la narrativa ocurre algo muy similar con el concepto de meta ficción. Patricia Waugh (1984) observa cómo esa mayor autoconsciencia del lenguaje, tan característica del pensamiento postmoderno, devela el modo como construimos la realidad y, en esa medida, los escritores sacan provecho del argumento para jugar con la relación entre ficción y realidad, apelar al lector directamente y romper con la ilusión

¹ Traducción propia del inglés. Del mismo modo, para todas las citas directas en este artículo.

de la historia narrada y, por consiguiente, de la vida misma. Por supuesto, no se trata de una coincidencia; la condición postmoderna sedujo a novelistas, dramaturgos y otros artistas con la idea de un diálogo y construcción de una obra ante los ojos del lector o audiencia. Los mundos dentro de mundos, las obras dentro de obras, los roles dentro de roles, la “encarnación” del escritor o dramaturgo al descubierto y así sucesivamente, son una secuencia interminable de espejos enfrentados que se proyectan hasta el infinito y representan acertadamente la crisis y condición del sujeto contemporáneo. Brian McHale habla del *mise-en-abyme* (14), tomando el concepto del escritor André Breton, para explicar la transgresión o superación de los niveles ontológicos dentro de la obra por parte de personajes de identidades transmundanas (35) que pueden superar las fronteras textuales y moverse entre las capas del mundo dramático o narrativo que los contiene. Este recurso hace de la literatura y el teatro una experiencia muy dinámica para el lector o audiencia, quienes se ven desplazados entre las “realidades” de las que también participan y se identifican en la angustia y ansiedad producida por la incertidumbre y confusión de nuestros tiempos.

Como podría esperarse, en esa intensa búsqueda de cómo contar historias dentro de historias es posible hallar obras que fusionan el mundo narrativo y dramático para proponer “una obra dentro de una novela”. *Steppenwolf* de Hermann Hesse y *The Magus* de John Fowles son dos novelas de postguerra que guardan un parecido, en tanto contienen niveles dramáticos dentro de su estructura ontológica narrativa y, además, nos presentan un par de protagonistas que desconocen el funcionamiento de tales mundos y son invitados a participar de él. Así, este trabajo explora la manera cómo el teatro insertado en una novela logra abrir otras posibilidades narrativas que jueguen con diferentes representaciones del ser humano, más allá de los límites que enmarcan un personaje o un rol. Se presentan en este artículo las ideas más relevantes provenientes de un estudio comparativo² cuyo marco considera la teoría metateatral y metaficcional (Abel, 1960; Waugh, 1984; Hornby, 1986; MacHale, 1987) para reconocer los elementos y niveles teatrales de ambas novelas. El análisis de las coincidencias entre las dos obras se centra en los aspectos principales del arte dramático: el dramaturgo y director, el género, el guion, los personajes y sus roles, las escenas y sus escenarios, entre otros. Al concebir la idea de un teatro dentro de una novela en el marco de la literatura metaficcional es inevitable preguntarse cómo funciona ese doble autor; esa relación entre el novelista y el dramaturgo e incluso el narrador. A menudo los escritores postmodernos se muestran directamente al lector, logrando un estatus autorreferencial y transgresor que les permite poner al descubierto el proceso mismo de la escritura. Fowles, por ejemplo, en el capítulo 13 de su novela *La Mujer del Capitán Francés* (1969), rompe con la ilusión de la historia de Charles y Sarah, para mostrarse a sí mismo e incluso comentar de manera crítica su propia obra. Este autor, por lo contrario, decide no ponerse en evidencia en *The Magus*, pero sí lo hace Maurice Conchis, el dramaturgo en el interior de su novela. Como bien lo describe el protagonista Nicholas Urfe, el comportamiento de Maurice Conchis simula bien el de un dramaturgo, pues afirma: “detrás de todo lo que hacía comencé a detectar una clase de dirección teatral, de lo planeado y lo ensayado. No me contaba sobre su llegada a Bourani como un hombre cuenta algo que por casualidad le sucedió, sino como un dramaturgo cuenta una anécdota cuando la obra lo requiere” (Fowles, 111). Las referencias a la función de Maurice Conchis como dramaturgo son recurrentes y se hacen explícitas en la forma en la que él controla la acción dramática a lo largo de la narración y en su intención de manejar los hilos de la vida de Nicholas Urfe.

De la misma forma ocurre en *Steppenwolf*, en la que Pablo asume el rol de dramaturgo en diferentes escenas de su Teatro Mágico con el único fin de enseñarle a Harry Haller que él mismo puede ser el dramaturgo y director de su propia vida. La escena del ajedrez demuestra, con claridad, el modo mediante el cual el rol de dramaturgo no es estático o exclusivo de un solo personaje dentro del metateatro: “Así como el dramaturgo forma un drama de un puñado de personajes, nosotros lo hacemos

² La tesis de maestría escrita por el autor, intitulada: “Metateatro: formas y funciones en *Steppenwolf* y *The Magus*” (2015)

con las partes desintegradas del yo para formar nuevos grupos, con nuevas interacciones y suspenso y nuevas situaciones que son eternamente inagotables” (Hesse 219), sino que es más bien dinámico, ya que todos los personajes pueden asumir el rol de director de la obra de sus vidas y la de sus coprotagonistas. Esto se corresponde bien con las ideas de Abel sobre la necesidad inherente de los personajes en el interior de un metadrama de dramatizar; pero, también, de ser dramatizados por los otros (60) y esto no es muy diferente de nuestra necesidad egocéntrica de controlar a todos quienes nos rodean. Al dotar a los personajes con la facultad de ser los dramaturgos de su propia existencia, se alude a la posibilidad que, como seres humanos, tenemos de tomar las riendas de nuestras vidas, por fuera de las limitaciones que aparentemente parecen controlarlas, como la religión, la ideología, la ley, la doctrina, las convenciones sociales, entre otros. Esto, a su vez, permite que tanto Harry Haller como Nicholas Urfe dejen de jugar el papel de mártires de un destino inevitable para que puedan superar la teatralización trágica y victimización que se han autoimpuesto y comiencen a explorar otros roles entre las infinitas dimensiones de su condición -ficcional- de ser humano. Así pues, la superación y comprensión de lo que el metateatro propone en ambas novelas solo es posible cuando los protagonistas entienden que sus vidas son tan ficcionales como sus roles dentro de los teatros de Conchis y Pablo, y que depende de ellos empoderarse del guion de su existencia. La transferencia de este rol de dios/dramaturgo es la invitación que nos hacen Hesse y Fowles para sobreponernos a la desilusión, ansiedad, soledad y ausencia, tan características del sujeto de postguerra.

Es así como los dramaturgos recurren a diferentes géneros teatrales para confrontar las dimensiones más íntimas de sus protagonistas y desestabilizar su noción de realidad; su propósito es exponer a Haller y Urfe a las múltiples y desconocidas posibilidades de su humanidad en todo tipo de escenas. Un pacto inicial previo a su participación en los metateatros tiñe a los personajes de un tono existencialista y melodramático que introduce una tragedia y que se refleja, por ejemplo, en su intención sublime de suicidarse o en su inconformismo e inadaptación frente a la sociedad en la que viven para luego verse involucrados en escenas que revisten las características de la comedia, la farsa, la sátira, el *burlesque* y, en general, de aquellos géneros que se valen de la parodia, la ironía y la ridiculización, y en la que ellos se verán representados. Por un lado, el Teatro Mágico de Pablo es, predominantemente, un circo gótico, erótico y grotesco que, al mejor estilo del Teatro del Absurdo, busca aludir a lo más oculto de Haller, a través de metáforas distorsionadas que le ayuden a deconstruir esa noción que tiene de sí mismo. De una manera comparable, el Teatro Psicológico de Conchis se vale de imágenes cargadas de subjetividad, de ceremonias sectarias y de reproducciones históricas llenas de autorreferencialidad, tan características del teatro de Beckett, Ionesco o Genet y, en general, de lo metateatral, cuyo objetivo no es más que el parodiar y confundir a su protagonista. Bien lo explica Martin Esslin en su libro *The Theatre of the Absurd* (1969), cuando sostiene que el Teatro del Absurdo es “El esfuerzo del hombre moderno por hacer frente al mundo en el que vive. Este [estilo] busca hacerle enfrentar la condición humana tal y como es y liberarlo de las ilusiones que están destinadas a causarle la inadaptación y la desilusión” (377). Sin embargo, es importante resaltar el hecho de que las escenas (que se explicarán más adelante) de *Steppenwolf* y *The Magus*, al considerarse como explícitamente enmarcadas en lo teatral, no se limitan al extrañamiento del Teatro del Absurdo, sino que además ofrecen una gran variedad de géneros que, como en un *vaudeville*, pasan de las extravagancias al romance y de la tragedia a lo ritual.

Una vez comprendido el funcionamiento transferible del rol de dramaturgo en ambos teatros dentro de las novelas y su multiplicidad de géneros, resulta interesante indagar sobre las formas en las que se construye el guión dramático o el argumento en *Steppenwolf* y *The Magus*. Tanto Hesse como Fowles establecen una aparente relación intertextual con *El Tractac del Lobo Estepario*, y *Tres Corazones*, respectivamente. El primero es una vertiginosa y detallada descripción de Harry Haller a modo de comentario crítico desde afuera del personaje, quien es deconstruido casi al detalle:

Ahora, yendo al grano, el Lobo Estepario es una ficción. Cuando Harry siente que él es un hombre lobo, y elige constituirse de dos seres hostiles y opuestos, él mismo está haciendo uso de una simplificación mitológica. Él no es un hombre lobo en absoluto y si aceptamos sin escrutinio esta mentira que él ha inventado para sí mismo, y en la que cree, y tratamos de considerarlo literalmente como un ser de dos lados y como Lobo Estepario, por así nombrarlo, es sencillamente con la esperanza de hacerse entender de manera más sencilla a través de un engaño, el cual debemos develar como en realidad es (Hesse 65).

La lectura del Tractac establece la ruptura y el inicio de Haller como protagonista del Teatro Mágico de Pablo, pues genera la duda que le posibilita pensarse por fuera de su rol convencional de Lobo Estepario a través de la parodia y ridiculización de sí mismo que, finalmente, logrará convencerlo de que en realidad “el hombre es una cebolla hecha de cientos de capas” (Hesse 69). El personaje lee una y otra vez el Tractac como si estuviese bajo el influjo de un mago (81), de la misma forma que lo haría un actor que se prepara para la escena y acepta el rol que le da un “otro” dramaturgo, aunque no esté del todo de acuerdo con el nuevo guion. Pero el argumento, también, se anticipa y construye durante las conversaciones que sostienen otros personajes con Haller, como en el caso de Hermine, cuando ella le presenta el final trágico del Teatro Mágico: “No lo encontrarás sencillo, pero lo harás. Tienes que seguir mi orden y matarme. No te pido más” (126). Aunque, sobre todo, el guion se elabora desde la improvisación de los protagonistas que se ven involucrados en diferentes escenas y forzados a asumir los roles que les ordene el director.

Tres Corazones en *The Magus*, por su parte, es una supuesta historia griega escrita por Theodoritis y narrada por Maurice Conchis a Urfe, en la que el dramaturgo le anticipa parte del supuesto guion: “Es sobre dos chicas inglesas, hijas del embajador británico en Atenas, aunque no son gemelas en el original, quienes van de vacaciones a una isla griega durante la Primera Guerra Mundial. Ellas conocen a un escritor griego –un poeta; él tiene tuberculosis, agonizante... se enamora de cada una de ellas y ellas, a su vez, se enamoran de él, y todos quedan destrozados y todo termina, podrás imaginártelo” (Fowles 339).

Está muy lejos de ser el verdadero argumento de su teatro. El papel victoriano que asumen Lily y Rose, tras el que se ocultan las gemelas coprotagonistas Julie y June, esconde todavía dos roles más que transgreden la ficción y llevan al lector y al personaje a otro nivel ontológico, un guion nuevo en el que ambos son abandonados. Así, el argumento se va desplazando hacia el interior de los mundos dramáticos del Teatro Psicológico para tocar las fronteras del guion narrativo propio de la novela de Fowles, al punto que su influencia alcanza el mundo “real” del protagonista, la diégesis principal, por fuera del teatro de Conchis. Esto se puede ver, por ejemplo, en el hecho de que el dramaturgo decide poner en escena a Alison, la amante de Urfe en Oxford, después de convencerla de fingir un suicidio para él, pues, en palabras del dramaturgo: “No hay límites para el metateatro” (Fowles 413). La realidad y la ficción se trastocan y cruzan constantemente, sin que Urfe, como narrador-actor-espectador, o incluso el mismo lector, logren ubicarse entre los mundos dentro de mundos de la novela. No obstante, así como sucede en *Steppenwolf*, el guion en *The Magus* se construye, también, desde las voces de sus protagonistas, quienes tienen la libertad de improvisar dentro de los límites que la acción dramática impone:

[Nicholas]: ¿El libreto?

[Julie]: El libreto es un chiste. Apenas nos dice cuando aparecer y desaparecer, en términos de entradas y salidas. El tipo de atmósfera que crea. Algunas veces, líneas.

[Nicholas]: ¿Así que entonces improvisan?

[Julie]: Todo el tiempo nos dice que si las cosas no salen como está planeado, no importa; siempre que nos mantengamos dentro del desarrollo principal. También implica juego de roles; de qué forma la gente se comporta en situaciones que no entiende. (345)

Nicholas Urfe, al igual que Harry Haller, es el único que desconoce el rumbo que la obra va a tomar y se ve obligado a reaccionar ante las inesperadas escenas de la obra de su vida, y por ello aparece como el mayor improvisador. En este juego por anticiparse al guion teatral de Conchis, Nicholas Urfe busca, entre sus referencias, algún otro guion que pueda semejarse al desarrollo del drama en el que se encuentra, por lo que crea una relación intertextual con *La Tempestad*, en la que Conchis es Próspero, Julie es Miranda y Urfe es Ferdinand y Calibán, al mismo tiempo. Esta relación se refuerza en las conversaciones entre los personajes que aluden constantemente a la obra de Shakespeare, con lo que se incluyen, también, sus lineamientos al guion metateatral. De esta manera, los guiones dramáticos en ambas novelas establecen relaciones hacia adentro y afuera de sus fronteras textuales. Es de resaltar el hecho de que, tanto el *Tractac del Lobo Estepario* como *Tres Corazones*, no existen por fuera de cada una de estas novelas y, por lo tanto, lo que aparenta ser intertextualidad resulta, en realidad, una relación metatextual en la que se hacen referencias constantes al guion, su construcción y su carácter ficcional. Por último, se puede decir que tanto Hesse como Fowles estructuran sus novelas a la manera de un macroguion que les posibilita crear puentes ontológicos entre la diégesis principal y las hipodiégesis dramáticas, y cuyo propósito es que los personajes puedan transitar de un mundo a otro sin que las novelas pierdan su coherencia textual.

Como se ha puesto en evidencia en el análisis hasta aquí realizado, los puntos de contacto entre las dos novelas comprenden la transferibilidad y función del rol de dramaturgo; la multiplicidad de géneros teatrales que cada una de ellas incluye, en especial aquellos recursos característicos del Teatro del Absurdo y, por último, la autorreferencialidad e intertextualidad de su guion. Pero las relaciones entre *Steppenwolf* y *The Magus* van más allá. Las similitudes, también, se pueden rastrear en la manera en que los personajes están delineados y en los roles que ellos deben asumir dentro de cada metateatro. Los pares Haller/Urfe, Hermine/Vanessa, y Pablo/Conchis comparten varias características que pueden conformar tres tipos de personajes denominados en este trabajo como “el antihéroe existencial”, “la diva intelectual” y “el dramaturgo musical”, respectivamente.

Haller y Urfe, el primero de estos tipos de personaje, se parecen en su autopercepción trágica, en su visión romántica y poética sobre la existencia, en su desprecio por la sociedad en la que viven y en su enajenación y negación de la realidad, que se manifiesta en esa supuesta bipartición de la que afirman sufrir y que no es más que el conflicto irreconciliable entre lo que creen ser y lo que verdaderamente son. Es a través de los metateatros que ambos personajes tienen la posibilidad de observarse a sí mismos y hacerse conscientes de la ficción que ellos han hecho de sus propias vidas, que no difiere mucho de la ilusión teatral en la que participan. Los personajes, como se ha sugerido, no son estáticos, sino que se transforman ante los ojos del lector/audiencia a medida que van mudando de rol. Son precisamente los papeles que estos antihéroes intelectuales deben representar el motor de un cambio que deconstruye y reconstruye su identidad, entre los que se pueden mencionar algunos como el soldado, el poeta, el sapiosexual y el presunto criminal; roles mediante los cuales los dramaturgos invitan a los protagonistas a explorarse a sí mismos en la puesta en escena. Sin embargo, este profundo involucramiento del antihéroe intelectual solo se hace posible a través de la vulnerabilización y sensibilización de sus dos personalidades por causa del amor romántico encarnado en “la diva intelectual”.

La diva intelectual es, posiblemente uno de los personajes más complejos en cada uno de los metateatros y está representada por Hermine en *Steppenwolf* y Vanessa Maxwell en *The Magus*. La función de ellas es crucial en la consecución de los objetivos: deben enamorar a los antihéroes existenciales para poder conocer lo más íntimo de su personalidad. Ellas emprenden, como corresponde según cada guion, una relación romántica que les facilita conocer a profundidad a sus antagonistas en medio de un pacto que se hace explícitamente ficcional, pues ambas se presentan como actrices experimentadas que van a desempeñar diferentes papeles en un escenario compartido, muchos de los cuales funcionan como espejos en los que el antihéroe se verá representado. Hermine, por ejemplo, es el equivalente a Haller en una mujer como él mismo lo reconoce: “Me di cuenta de que era la

insoponible tensión entre la incapacidad de vivir y la incapacidad de morir lo que hacía a la chica desconocida, la bella bailarina del Águila Negra, tan importante para mí” (Hesse 120). Más adelante, Hermine va a travestirse en Herman, amigo de infancia del antihéroe, con quien Haller, también, se siente identificado: “¿Es que acaso tu conocimiento no te revela que la razón por la que te agrado y significo tanto para ti es porque soy como una clase de espejo, porque hay algo en mí que te responde y te entiende?” (123). Un rol más, la Pierrete negra, funciona como otro espejo, solo que en este caso, a través de la apariencia melancólica y nostálgica del mimo, Haller es espectador, partícipe y tema central de una parodia que pone sobre el escenario y se burla de su condición trágica de antihéroe intelectual.

Todavía más interesante es lo que sucede con Vanessa Maxwell en *The Magus*: sus tres cambios de rol, Lily-Julie-Vanessa, marcan las vueltas de tuerca más transgresoras de la estructura del metateatro de Conchis que es, a su vez, la novela de Fowles. Cada una de las máscaras que esta diva se quita implica un nuevo desengaño, una autoconsciencia de lo ficcional de su realidad y, por esto, un desplazamiento ontológico que transporta al personaje y al lector a un nuevo argumento metaficcional. No bastándole a Fowles con esto, hacia el final de la novela, el personaje queda abandonado en un mundo extraño y en completo desconocimiento de quién puede en realidad ser la antagonista que le rompió el corazón y lo mantuvo engañado durante toda la actuación. Lily, su primer rol, es un truco dramático que instaura el pacto inicial mediante el cual la diva va a convencer a Urfe de ya haber develado el misterio detrás del Teatro Psicológico de Conchis:

[Nicholas] “Dime tu nombre”

[Lily] “¿No te gusta Lily?”

[Nicholas] “Espléndido, para una mesera victoriana.”

[Lily] “No es que mi nombre me guste mucho.” (...) “Fui bautizada Julia, pero he sido Julie desde entonces.”

[Nicholas] “¿Julie qué?”

[Lily] “Holmes” (Fowles, 216)

Esto le permitirá a la diva mantener en secreto su tercer rol o capa tras la supuesta Julie Holmes, quien dice ser una actriz contratada por Conchis para participar de un experimento psicológico teatral. El efecto de extrañamiento que genera el descubrimiento del rol detrás de Julie, la doctora Vanessa Maxwell, desestabiliza todas las diégesis dramáticas y narrativas que se han construido a lo largo de la novela, haciendo que el protagonista y el lector se hagan conscientes de la naturaleza ficcional de lo representado en cada ruptura de lo que consideraban la realidad. La diva intelectual funciona entonces como *mise-en-abyme* que, a manera de *matrioshka*, pone al descubierto un nuevo personaje que oculta otro más. Además, este personaje interpreta otros roles en las escenas propuestas por Conchis en las que predomina lo autorreferencial, lo onírico, lo fantasioso, lo simbólico y lo ritual. Es por esto que Hermine y Vanessa Maxwell son fundamentales en los metateatros de estas dos novelas, pues son las encargadas de sacudir las estructuras más profundas de cada uno de los antihéroes intelectuales a través de una desilusión amorosa, que simula el desencanto y desesperanza de la irrealidad de sus vidas y que, finalmente, cumple el efecto terapéutico del metateatro: una mayor autoconsciencia de la existencia y la libertad.

Del último tipo de personaje, el dramaturgo musical, se ha mencionado su función como creador y dueño del metateatro, su estatus autorreferencial como director en cada una de las novelas y su objetivo terapéutico para los protagonistas Haller y Urfe. No obstante, se pueden mencionar otros puntos de contacto entre Pablo y Conchis, que cumplen funciones importantes en la construcción de los mundos dramáticos representados en cada obra. El rol predominante de estos dramaturgos es, precisamente, el músico. En *Steppenwolf* y *The Magus*, ambos personajes poseen grandes habilidades musicales y un cultivado intelecto: cualidades que tanto Haller como Urfe, en su condición de

pequeños burgueses, consideran indispensables para establecer interacción social; mientras Pablo es un instrumentista y saxofonista de *jazz*, Maurice Conchis hace gala de su virtuosismo en el clavecín durante algunas de las escenas de su teatro experimental. El rol de músico también se evidencia en la personificación de Mozart que Pablo decide representar ante Haller con el fin de satirizar los constructos más arraigados de su pensamiento. La música, en ambas novelas, tiene un efecto hipnotizador que atrae el interés de los antihéroes y los hace caer bajo el influjo de estos titiriteros. A su vez, este rol se relaciona con otro más que Pablo y Conchis comparten: el mago, mediante el cual los antihéroes intelectuales permiten abrirse las puertas de su inconsciente, de lo místico, de la fantasía, de lo subjetivo y lo surreal a través del uso de drogas, bebidas, sesiones hipnóticas, carnavales, máscaras y ceremonias cargadas de significación y autorreferencialidad, muy similares a las escenas del Teatro del Absurdo o el Teatro de la Crueldad. No es fortuito pues que el Teatro Mágico de Pablo tenga tantos elementos de lo circense y que Fowles, por ejemplo, establezca una relación intertextual en diferentes niveles con el Próspero de Shakespeare, para así dotar de habilidades mágicas a su dramaturgo musical.

Sin embargo, el punto de comparación más particular que se puede establecer entre las dos novelas son las escenas. Aunque podrían esperarse semejanzas en cuanto a las generalidades teatrales de estas obras dentro de novelas, considerando, por ejemplo, su contexto histórico, los estilos dramáticos predominantes de la época de producción o sus limitaciones, las coincidencias entre algunas de ellas sorprenden en la precisión y similitud de sus detalles y funciones. Un conjunto de escenas que tienen gran relevancia en ambas novelas son aquellas que aluden a lo circense; a través de la fantasía propia del circo, Pablo y Conchis se dan licencia para representar de manera cómica a sus protagonistas y contrarrestar su naturaleza trágica. Los bailes de máscaras, los disfraces extravagantes, las ceremonias y obras parodiadas son apenas algunos de los ejemplos mediante los cuales se carnaliza (Bajtín 1979) la vida de los protagonistas. En *Steppenwolf*, esta condición se ve bien representada en la escena “La Domadura del Lobo”, que pone sobre el escenario a un lobo y su domador para ridiculizar el conflicto y tensión existente entre las dos partes que conforman a Haller: “Y ahora el lobo mandaba y el hombre obedecía. A la voz de mando, el hombre se arrodillaba, sacaba su lengua y rasgaba sus ropas con sus afilados dientes. Iba en dos pies o en cuatro, como el lobo se lo ordenara, se hacía el humano, se hacía el muerto, se dejaba montar del lobo con el látigo tras de sí” (Hesse 223). En esa representación grotesca y exagerada de su bipartición, Haller se hace consciente de lo ridícula que resulta esa imagen que tiene de sí mismo vista desde afuera, aunque su participación en la escena no se limita al rol de espectador, ya que, a través de lo representado, él se hace también parte de la acción dramática. *The Magus*, por su parte, recurre a la mitología griega y egipcia para satirizar a su personaje desde la intertextualidad, con elementos circenses que tocan los estratos más sórdidos de su personalidad y funcionan como invitación a participar de lo representado:

Ese falo, la desnudez, la chica desnuda... sabía que tarde o temprano me iban a pedir que también participara, sabía que esto era como una iniciación a una aventura mucho más oscura de lo que yo estaba preparado a hacer, una sociedad, un culto. No sabía de qué se trataba; donde Miranda no era nada y Calibán reinaba. (...) Podría tratar de conformarme con ser espectador, permitir que estos incidentes extraños pasaran frente a mí como cuando uno se sienta en un cine y deja que la película fluya. Pero incluso al pensar aquello, sabía que era una mala analogía. La gente no construye cines para un solo espectador, al menos que tengan la intención de usarlo con un propósito especial (Fowles 188).

En esta escena en la que participan Apolo, una ninfa, un sátiro y Artemis, Conchis busca representar tanto a los protagonistas de su Teatro Psicológico como a las situaciones que están a punto de enfrentar. Más allá de lo explícitamente sexual de la escena, la dicotomía apolíneo/dionisiaco que caracteriza a la personalidad de Urfe se encarna en Apolo y el sátiro a la vez, en donde la ninfa es la diva intelectual y Artemis, como protectora de la virginidad, está representada en Conchis. La relación trasciende aún más por la forma como esta reproducción mitológica alude, también, a los personajes en

La Tempestad, con lo que se consigue, en última instancia, una parodia de la parodia **de la parodia** de Urfe. El efecto es similar a lo que ocurre con Haller, solo que a un nivel más inconsciente.

Otro conjunto de escenas en *Steppenwolf* y *The Magus* representa el mundo onírico para develar las capas más profundas de las psiquis de ambos protagonistas. De la misma forma que el Teatro del Absurdo se vale de imágenes abstractas y simbólicas para trastornar el entendimiento de la audiencia, los dramaturgos musicales recurren a los sueños y su significación para poner sobre el escenario representaciones de las dimensiones más privadas y ocultas de estos antihéroes. Es así como en la novela de Hesse, por ejemplo, Hermine induce una hipnosis en Haller, quien sueña ser un reportero encargado de entrevistar a su muy admirado Goethe. El distanciamiento producido por este nuevo rol hace posible que Haller no se involucre de manera íntima con el escritor, permitiéndole asumir una posición objetiva frente a él. Sin embargo, las críticas hacia esta versión cómica de Goethe no son más que autorreproches que instauran la necesidad de un cambio en el protagonista. El sueño es inducido, también, en *The Magus*, mediante una sesión hipnótica dirigida por Conchis y cuyo propósito es conectar a Urfe con lo más esencial de su existencia, por fuera de los discursos sociales que sesgan su autopercepción: “Comencé a percibir una sensación de progreso, que me estaba transformando, como una fuente cambia su rumbo a causa del viento; un remolino en el agua. El viento y la luz comenzaron a ser secundarias, caminos al estado presente, este estado sin dimensiones o sensaciones; consciencia pura de ser. O quizá esto sea un solipsismo; simplemente pura consciencia (Fowles 243). Una vez más, a través de la ficción implícita del mundo de los sueños, tanto Hermine como Conchis buscan dotar a los protagonistas con un sentido nuevo de la realidad que les haga más conscientes de su verdadera existencia.

Además de lo circense y onírico, estas dos novelas también incluyen la historia dentro de sus guiones metateatrales. El contexto histórico es fundamental para entender el marco que caracteriza la crisis, la ansiedad y la incertidumbre de los personajes. Entre las referencias históricas que se incluyen, las de mayor relevancia reproducen escenas de la Primera y Segunda Guerra Mundial, en las que, como se ha dicho antes, tanto Haller como Urfe asumen el rol de soldados en medio del conflicto. Si bien la alusión a la Primera Guerra Mundial en *Steppenwolf* no es directa, parte de sus elementos; pero, sobre todo, la manera como esta determina al sujeto contemporáneo se hacen evidentes: los efectos de una guerra deshumanizante que fractura el sentido de la vida y exalta los valores individuales:

Había una guerra, una guerra violenta, genuina y favorable, en la cual no había preocupación alguna por el Kaiser o por la república, por fronteras, banderas y colores o cualquier otra cuestión igualmente decorativa y teatral, un completo sinsentido en el fondo; sino una guerra en la que aquel a quien le faltaba el aire para respirar y ya no consideraba la vida muy agradable, manifestaba abiertamente su descontento y se esforzaba por preparar los modos para la destrucción total de esta civilización nuestra, hecha de hierro fundido (Hesse 207).

En cuanto a la novela de Fowles, la reproducción de escenas de la Segunda Guerra Mundial se hace explícita y fiel a los hechos históricos. La puesta en escena, al estilo del realismo épico de Brecht, reconstruye la violencia y humillación de la que son objeto tanto víctimas como victimarios durante la guerra, además de que proporciona un revisionismo histórico que le da voz a lo subalterno. Las escenas de guerra generan un fuerte extrañamiento en el personaje, quien es transportado a un nuevo guión y ve cómo la realidad y la ficción se confunden y trastocan constantemente: “Otro cuerpo, no militar, apareció a la vista (...) Mientras se acercaba a mí vi y tuve una fuerte sensación de que la mascarada se estaba saliendo de control, que él estaba descalzo. Su trastabillar, su caminar cuidadoso era real, no actuado” (384). Con lo cual, Conchis da una lección más a Urfe sobre los alcances y límites de su libertad. Así, ambas novelas permiten al lector comprender el modo en que los efectos de la guerra determinan los constructos sociales que sus protagonistas encarnan a través de los roles y reacciones que cada uno de ellos asume en estas escenas.

Por último, pero no por eso menos importante, el juicio-ceremonia resulta la comparación más relevante en cuanto a las escenas dramáticas insertadas en las dos novelas. Con ellas se marca la expulsión de Haller y Urfe de los teatros en los que actuaron y se establece el desenlace en ambas historias. Cada una de ellas adopta un carácter ceremonial mediante el cual se ritualiza la transición de los antihéroes en ese antes y después de su experiencia metateatral. La atmósfera es predominantemente mortuoria, pues en ellas se incluyen suicidios, féretros, elementos litúrgicos y sectarios, entre otros, que aluden directa e indirectamente a la muerte simbólica del protagonista. Al mismo tiempo, estas escenas funcionan como juicios durante los cuales los antihéroes son deconstruidos ante un tribunal y se les sentencia sin consideración alguna:

Caballeros, frente a ustedes está Harry Haller, acusado y encontrado culpable de malversación deliberada de nuestro Teatro Mágico. Haller no solo ha insultado su majestad el arte al confundir nuestra hermosa galería de imágenes con la denominada realidad y apuñalar hasta la muerte el reflejo de una chica con el reflejo de un cuchillo; además, él ha manifestado la intención de usar nuestro teatro como mecanismo de suicidio y mostrarse desprovisto de humor (Hesse 245).

De una manera similar va a ser acusado Nicholas Urfe, solo que por cargos diferentes. La sentencia presentada en esta escena es el producto de un minucioso análisis psicológico llevado a cabo por los miembros de la sociedad de doctores bajo el mando de Conchis, que resultan ser los mismos actores de su teatro. Allí se encuentra culpable a Urfe de pertenecer a una sociedad tecnoburguesa sin fundamentos que justifiquen su existencia. De él también se dice que es un introvertido semi-intelectual, autoerótico y con un complejo de Edipo no resuelto, definiciones que representan bien el devenir del protagonista a lo largo de la obra. Estas escenas en ambas novelas están llenas de autorreferencialidad en el hecho de que le hablan al personaje sobre sí mismo, se ponen al descubierto los personajes escondidos tras los roles y se desenmascaran los propósitos últimos de cada metateatro.

A manera de resumen, este artículo ha presentado una interpretación general de *Steppenwolf* y *The Magus* desde una visión metateatral. Hay, todavía, más hallazgos que se pueden consultar en el trabajo que motivó esta comparación y que profundizan en la presencia de lo dramático como *leitmotiv* en estas dos novelas. En primer lugar, es importante mencionar que el insertar una obra dentro de una novela le da la posibilidad a Hesse y Fowles de construir un doble discurso que manifiesta la dimensión más psicológica de los protagonistas en la narrativa; pero que, al mismo tiempo, deconstruye ese discurso en lo teatral. Esto, a su vez, desplaza al lector entre dos géneros que ofrecen diferentes dimensiones de los personajes y trastornan la dinámica entre los roles de lector/espectador/narrador/actor. Este doble discurso es necesario para dotar de significado una puesta en escena que, por su metateatralidad, alude solamente al protagonista principal. Sin una novela que enmarque la obra de teatro, sería imposible, para el lector, dilucidar los significados representados en cada una de las escenas. Además, la polifonía y los procesos de construcción identitaria en el interior de las novelas resultan posibles en la inclusión de roles que los personajes deben representar y que sugieren esa proyección de múltiples identidades que conforman la condición humana. Posiblemente, sea esta la mayor lección que ambos metateatros quieren enseñar: el hombre se autoimpone las fronteras de su personalidad en vez de desplegar su identidad ilimitadamente. Para finalizar, estas dos novelas se caracterizan por la recurrencia de elementos propios de la metaficción y el metateatro, como lo son la autorreferencialidad y la intertextualidad, para poner al descubierto los mecanismos detrás de la escritura y resaltar su carácter ficcional, que a la vez funciona como una invitación a reflexionar sobre las tensiones entre la ficción y la realidad del sujeto postmoderno.

Bibliografía

Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963

- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York. Anchor Books Doubleday & Company; Inc., 1969
- Fowles, John. *The Magus*. New York: Laurel Book, 1965
- Hesse, Hermann. *Steppenwolf*. New York: Bantam Book, 1929
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987
- Waugh, Patricia. *Metafiction*. London: Routledge, 1984

Fecha de recepción: 15/09/2017
Fecha de aceptación: 21/11/2017