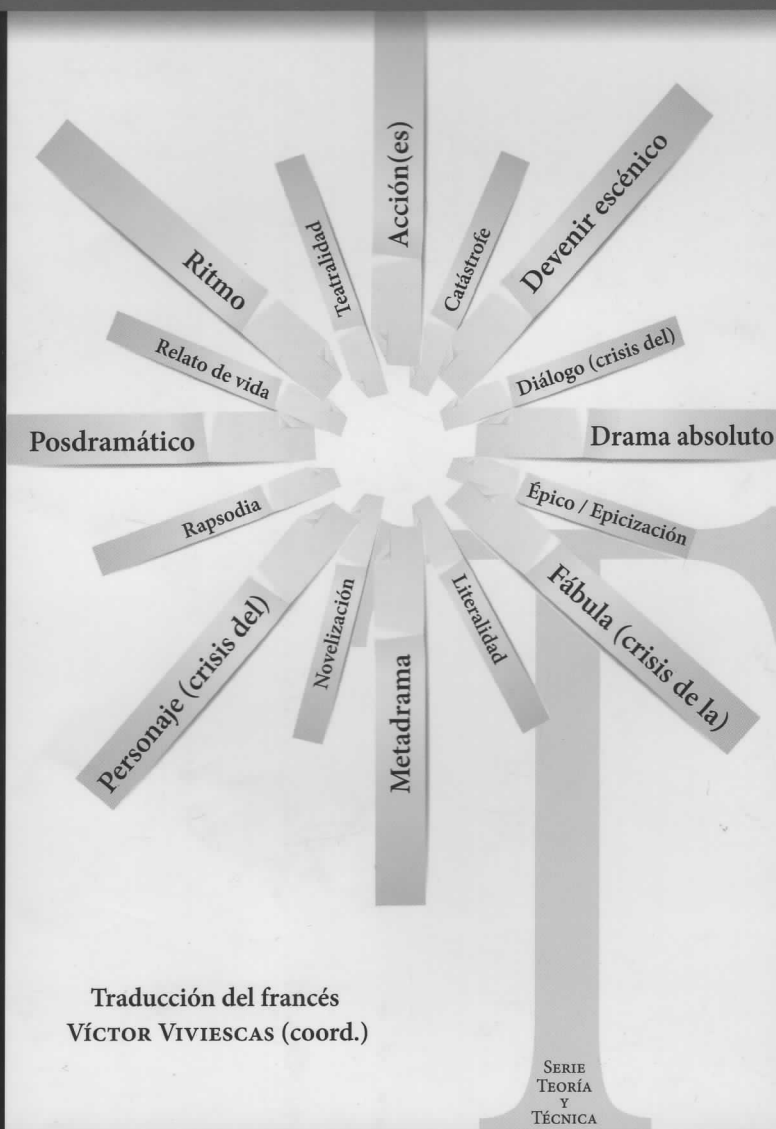


# LÉXICO DEL DRAMA MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

JEAN-PIERRE SARRAZAC (dir.)



Traducción del francés  
VÍCTOR VIVIESCAS (coord.)

SERIE  
TEORÍA  
Y  
TÉCNICA

**PASODEGATO**

## Metadrama

El gesto que preside a la escritura de *Seis personajes en busca de autor* es el gesto más paradójico que pueda acometer un dramaturgo: el del rechazo de sus personajes. “¿Por qué no —escribe Pirandello en el prefacio de su obra— representar el caso absolutamente nuevo de un autor que se rehúsa a hacer vivir algunos de sus personajes, nacidos vivos en su imaginación, y el caso de estos personajes que, henchidos desde entonces de vida, no se resignan a permanecer excluidos del mundo del arte?”

Rehusando el derecho de ciudadanía a sus personajes y exaltando al mismo tiempo su espíritu de resistencia, el escritor siciliano le da al drama un tratamiento de *preterición*: “Figura que consiste en aparentar que se quiere omitir o pasar por alto aquello mismo que se dice”. El drama rechazado desemboca en un drama reinventado, revivificado. Aun Pirandello precisa, en el modo de la paradoja y del “humorismo” (véase \*ironía), que lo que en definitiva será representado no es el drama sino la “comedia” del rechazo de ese drama. A través de todas sus experiencias, cuyo protocolo será retomado por tantos y tantos otros autores con distinta fortuna, el autor de *Seis personajes* inventa una forma dramática secundaria, el metadrama: drama sobre otro drama. El conflicto interindividual vivido por los seis personajes no se representa en su carácter primero, *primario*; para devenir actuable en la óptica pirandelliana —es decir, de una cierta manera, imposible de representar—, el drama debe en principio difractarse a través de la conciencia individual \*monodramática de cada uno de los seis personajes.

¿Quizás es aquí donde se encuentra la verdadera significación de la idea según la cual la dramaturgia de Pirandello comienza allí donde se detiene el sujeto verista al estilo de Verga? Una ocupación parasitaria, una dramaturgia de tipo *secundario*, de la que el

procedimiento del teatro en el teatro no es más que una modalidad entre otras. En *Vestir al desnudo* del mismo Pirandello —en el que el drama de Ersilia y de sus antagonistas está igualmente denechado en el modo objetivo, en el de la confrontación directa, en el presente, entre los personajes, para ser enseguida aceptado en el modo subjetivo—, son las moratorias del escritor Ludovico Nota, “protector” de Ersilia, las que aseguran el pasaje del drama-objeto al metadrama. Y si nos remontamos al cambio de siglo y a un dramaturgo como Maeterlinck, notamos que el rechazo del drama primero y el régimen del metadrama son ya patentes en sus piezas cortas. ¿Qué pasa en *Interior*? Nada. Nada, sino la dilatación del drama de esta familia (nosotros sólo la percibimos a través de una ventana) que acaba de perder a uno de sus miembros, una joven, y que no lo sabe todavía, mientras que en la puerta de la casa el Forastero y el Viejo, portadores de la funesta noticia, parecen querer ganar tiempo.

*Interior*, *Seis personajes en busca de autor* y tantas otras piezas de teatro del siglo xx poseen la misma estructura dramática, la del metadrama: escisión del microcosmos dramático, distancia irreductible entre dos grupos de personajes: de un lado, la familia que secreta un drama, del otro, la comunidad, del pueblo o del teatro, poco importa, que tiene como función interpretar el drama, ser testigo del drama, su mensajero, su comentador. 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 aristotélico-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. En este sentido, los dramas de temas contemporáneos de Ibsen: *Espectros*, *El pato salvaje*, etc., son quizás los primeros metadramas, cuya “\*acción” completa consiste en la emergencia de un pasado deletéreo o de un pasado

fatal que, súbitamente, viene a sobrecoger y sacudir hacia la \*catástrofe un presente que parecía apacible, incluso estancado.

Fuertemente influenciado por la dramaturgia del cambio de siglo —Ibsen y Strindberg— y sin duda también por la de Pirandello, Sartre habrá de escoger, al menos en dos oportunidades, la retórica del metadrama. En su última pieza, *Los secuestrados de Altona*, en la que el protagonista, Frantz Von Gerlach, un antiguo soldado de la Wehrmacht, quien durante la Segunda Guerra Mundial fue un torturador, vive recluido en su habitación y amurallado en su culpabilidad, tal como Juan Gabriel Borkman en la obra de Ibsen, hasta el día en que algunos pequeños sucesos domésticos van a precipitar su fin trágico. En cuanto a *A puerta cerrada*, sin duda la pieza más lograda del autor, la obra en la que dramaturgia y sustancia filosófica se acuerdan de la mejor manera, podemos ver los tres distintos *dramas anteriores*, previos, de los tres personajes principales, aquellos que los han conducido hacia la muerte, servir en cierta forma de combustible al drama existencial, al drama parabólico —“el prójimo me domina”— que amarra su improbable encuentro.

En el teatro de Sartre, como en el de Ibsen o Pirandello, el metadrama constituye el epílogo de un drama (o de una novela) anterior no escrito. Este podría ser calificado de “sobre-drama” en el sentido de “lucha final”, de “tragedia de la existencia completa” que el expresionista Yavna Goll daba al vocablo. Quintaesencia dramática, conflicto puesto a distancia, \*comentario de un drama más que drama vivido, el metadrama conlleva una profunda mutación en la estructura del personaje: del tradicional personaje que actúa, pasamos a un personaje pasivo y espectador de sí mismo, de su propia existencia considerada como ya cumplida. Dramaturgia de la \*retrospección y de la reviviscencia —y, por este hecho, objeto de crítica de un Lukács, pronto a denunciar toda escritura teatral que se separe de la síntesis del movimiento de la vida—, el metadrama parece omnipresente en las dramaturgias modernas y contemporáneas. De Ibsen y Strindberg a Genet, Beckett o Thomas Bernhard.



Conviene, sin embargo, no olvidar que si para estos grandes dramaturgos el metadrama constituye una manera de problematizar la forma dramática y de abrirla a un cuestionamiento agudo sobre nuestra presencia en el mundo, su proliferación puede también no representar —sobre todo a través de la explotación *ad nauseam* del protocolo del teatro en el teatro— más que una facilidad: pantalla de humo de un pretendido segundo grado que disimularía la ausencia de toda base dramática y dramaturgica sólida.

J.-P. S.

[Trad. V. V.]

Dort, 1986; Lukács, 1975; Pirandello, 1968; Sarrazac, 1981 y 1995.

