

METATEATRO Y AUTORREFERENCIA EN LA COMEDIA DE TIRSO DE MOLINA

Mariela Blanco

Universidad Nacional de Mar del Plata

La comunicación se centrará en el uso de dos estrategias discursivas salientes en *Bellaco sois Gómez*, de fray Gabriel Téllez: la metaficción y la autorreferencia. La hipótesis general que orienta este trabajo es que estos procedimientos adquieren la función de complejizar la construcción del enredo en relación con las fórmulas de un modelo anterior agotado.

La complicación de la trama se sustenta en el predominio de una lógica de doblez que relativiza toda certeza de la representación. El disfraz se presenta como mecanismo privilegiado de esta forma del enredo que nos conduce a la utilización del concepto de metateatro como concepto crítico que permite trabajar la representación dentro de la representación.

Dentro del mismo enfoque, nos proponemos tratar las distintas formas que adquiere la autorreferencia en cuanto mecanismo que posibilita entrever el acto procesal de la construcción del enredo. De este modo, emerge la presencia de las condiciones y variantes que aparecen con respecto al género de la escritura.

Metateatro: formas y función

Esta comedia fechada entre 1641 y 1643 comienza instaurando la lógica del disfraz desde la primera escena.¹ La protagonista, doña Ana, se transforma en hombre y dispara el mecanismo de la representación dentro de la representación que constituirá la principal estrategia de configuración del tejido dramático o de la obra. De este modo, el metateatro emerge como estrategia dramática que permite la instauración de un juego de reenvíos e inversiones de identidad por la superposición de máscaras.²

Dada la complejidad del objeto semiótico teatro, nos parece operativo establecer una diferenciación entre lo que podríamos denominar dos formas de lectura de la representación dentro de la representación: un primer nivel (o destinatario directo) dado por la recepción de los otros personajes que son víctimas de la confusión por los constantes cambios de roles que practica dicha dama, y un segundo nivel (o destinatario indirecto) referido al espectador.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que mientras el primer nivel es sometido a múltiples distorsiones de la percepción por medio del engaño y la proliferación de identidades fingidas por parte de un mismo personaje, el público cuenta con un grado de omnisciencia mayor;

lo cual da lugar a ciertas estrategias que aprovechan esta relación asimétrica para provocar humor.

¿Cuáles son los mecanismos que permiten que el receptor cuente con más información que los personajes? Uno de ellos son las didascalias, ese discurso que ocupa un lugar intersticial, entre el texto y su entorno, que opera muchas veces como una aclaración y otras como un guiño al receptor.³ Esto nos permite desvelar la inversión como estrategia para instalar el enredo.

Si el primer aparte introduce el verosímil del disfraz, instala un pacto con el espectador del cual los personajes no participan. Por eso éstos asumirán que la identidad de doña Ana es masculina, mientras que el público es cómplice o participa del engaño («Salen doña Ana, de hombre, como de camino, con la cruz de San Juan al pecho, y Bodeguillas, graciosos».)

El discurso se construye a través de microescenas ficcionales que se entrelazan al modo de un complejo mecanismo de cajas chinas. La dama representa seis roles diferentes cuyas historias se imbrican de una forma exageradamente inverosímil. En primer lugar, doña Ana sufre el abandono de uno de los galanes, por lo cual asume el papel de su hermano, don Gómez Ávalos. Al atacar al victimario don Gregorio, cambia su segundo apellido a Portocarreros y se dice primo de doña Petronila, que lo salva de la justicia. Ante el enamoramiento de ésta de su identidad masculina apócrifa y los celos del otro galán, monta el artilugio de representarse como doña Greida, que de este modo se convierte en novia de sí misma/o en el papel del estudiante don Gómez Portocarrero. El desenfado alcanza tales ribetes que inventa la existencia de Cristobalito, el hijo de ambos del cual Greida reclama los derechos, con lo que surge la paradójica obligación de casarse consigo misma. Por otro lado, para seguir acuciando a su ex prometido una vez recuperado de las heridas, concibe la aparición de su propia alma (la de doña Ana, a esta altura casi olvidada) tanto en el paseo del Prado como en los aposentos de amado, llevando al extremo el procedimiento que Arellano describe como «inverosimilitud sorprendente».⁴ No conforme con esta sucesión de engaños y ante los nervios sensibles de los otros personajes, se ve obligada a asumir un nuevo disfraz para ingresar a la casa de doña Petronila representando el rol de una cuajadera que huye del estudiante, es decir, de sí misma.

Creemos que estas estrategias exigen una suspensión de la verosimilitud que forma parte del pacto inicial que se establece con el espectador: El humor es el resultado de la ecuación o distancia entre lo que éste acepta como verosímil en la primera escena (la dama disfrazada de hombre) y la distorsión en la percepción de los personajes que da lugar a las sucesivas historias de los diferentes roles que asume la dama. De este modo, asistimos a un proceso de inverosimilitud *in crescendo* que tiende a complejizar el artificio.

Esto nos conduce a preguntarnos si el engaño del que son víctimas los personajes a través de las escenas metateatrales no tienden a ubicar al receptor del lado de la «verdad» de la historia, es decir, del verosímil de la representación. Así, lo que ven ellos (el primer nivel de representación) es lo que ellos creen, en detrimento de las escenas metateatrales, a las que perciben en un nivel mayor de ficción. El espectador posee los elementos para tomar conocimiento del artificio y reírse porque conoce la «verdad» con respecto a los actantes engañados.

En la última escena del primer acto, doña Ana reasume su identidad de mujer para huir de la justicia que persigue a don Gómez, lo cual se esboza para Francisco como una «ficción sabrosa»,

mientras que doña Petronila comenta: «¡Qué bien el traje os sienta / Si yo ignorara el enigma,/ ¡qué de celos fulminara/ de vos!» (1372).

En estos pasajes se advierte la inversión entre la verdad de la historia y la ficción montada. Por eso se observa a lo largo del texto que, a medida que la trama se hace más compleja, las fronteras entre ambos conceptos se tornan borrosas a tal punto que nada es lo que parece y, en el último acto, los dos galanes se suman a la farsa trocando sus identidades por la de los dos don Gómez.

Esta situación también da lugar a los juegos lingüísticos a los que Tirso se muestra tan adepto. Ante la acusación de excesiva juventud, don Gómez se defiende: «En mi sobresalto poco/ conoceréis qué verdad/ tenga aquesta falsedad:/ sazonado anduvo el loco/ que intentó, necio y cobarde,/ valerse de estos engaños». (1375)

Otro procedimiento a través del cual el público actualiza el fingimiento son las alusiones y observaciones del gracioso. Ante la microhistoria de la tal doña Greida y su hijo, éste agrega:

BOCEGUILLAS (*aparte*):
Ya le aplico
para estameñas y manchas.
¡Válgate el diablo por tipló! (1386)

Obsérvese que la didascalía da cuenta de un discurso concebido para ser oído por el receptor. Función análoga cumplen sus palabras hacia don Gómez en la siguiente recapitulación de la tercera escena del último acto:

BODEGUILLAS:
¿Estás harto de tejer
marañas? ¿Sóbrate estambre
para otras? ¿Tú de ti mismo,
dama, maltés, estudiante?
¿Tú contigo compitiendo,
a ti mismo has de buscarte?
¿A ti mismo perseguirte
porque a ti mismo te mates?
¿Qué habemos de sacar de esto? (1392)

Cabe observar que ante la superposición de artificios, el discurso del gracioso opera como una especie de «alerta», de «principio de realidad» con el objetivo de desenmarañar una trama cada vez más enredada.

Doña Ana capitaliza su astucia y lo hace partícipe de sus representaciones, primero a través de relatos ficcionales en los que el personaje apela a un discurso narrativo-descriptivo hiperbólico, y luego a través de la participación en la representación de las almas en pena que vagan sin descanso por culpa del galán inescrupuloso que abandonó a la ingeniosa dama. En este caso, Bodeguillas también se encarga de anunciar el uso del artificio dramático dentro de la misma obra cuando afirma: «Aquí empieza la historia.» (1400)

Finalmente, otros procedimientos que implican una complicidad con el receptor son las alusiones al paratexto y al género que nos permiten hablar de autorreferencia.

Autorreferencialidad: un ejercicio de conciencia de sí de la escritura

La trama adquiere una mayor complejidad debido a la puesta en discurso de este mecanismo que permite entrever el acto procesal de la construcción del enredo. El principio rector de la representación parece ser el de no ocultar el artificio, sino dejar vislumbrar las puntadas del tejido de la escritura.

Generalmente, la dama y el gracioso son los encargados de dar cuenta de las reglas del género y de las de la construcción del enredo.

En cuanto a las primeras, podemos mencionar tanto a las vinculaciones que se establecen con otras ficciones («PETRONILA: ¡Oíste vos en novela/ por sazónada, aplaudida,/ suceso a éste semejante»), como las referidas al subgénero de comedias de capa y espada. Estas últimas resultan más interesantes en cuanto dejan entrever la concepción de las reglas que lo rigen. Así, la alusión a la estructura especular entre amos y criados por parte de Bodeguillas («porque los sirvientes y amos/ por un estilo emprimamos/ con las hembras que queremos»), la nunca faltante alusión al título, el chiste con una de las más fuertes convenciones genéricas como la del/los casamiento/s finales («BODEGUILLAS: Vengan hachas./ Serviremos de comedia,/ si es que esto en bodas acaba»), y el cierre de la obra con el parlamento de un personaje dirigiéndose directamente al público, cerrando de este modo el pacto inicial y oficiando el tradicional pedido de benevolencia («ANA: ¡Qué gran bellaco que ha sido/ el Don Gómez! Si os agrada/ la comedia ¡oh gran concurso!,/ decid supliendo mis faltas,/ que han de ser así los hombres/ cuando enjertos en las damas»).

Con respecto a las referencias al armando de la trama, se reitera la estrategia de las notas al margen en boca del gracioso. Sucesivas escenas del tercer acto presentan su voz sonando «aparte» del diálogo de los otros personajes:

¡Vive Cristo!
Que no es posible que sea
sino engendrado a jirones
de embelecos e invenciones
este tiple taracea. (1391)

Y luego:

En esto no hay solecismo
pero hay infinito enredo. (1391)

Estas observaciones ayudan a desenmascarar los principios de construcción de la trama. Pero más lúcida aún resulta su reflexión sobre el aumento de la ambigüedad a medida que ésta avanza, lo cual se relaciona con la relativización de las certezas a la que aludimos anteriormente.

Ha que te sirvo diez meses,
y en los diez que ha que te sirvo
ni sé a qué viniste a España,
ni penetro tus designios,
ni estás enamorado,
ni quién te fería suspiros.
(...)

¡Por amor de Dios!, señor,
señora o término ambiguo,
que sepa yo con quién ando;
conozca yo a quién ministro;
pues has hecho en mi lealtad
cuantas pruebas has querido,
sé cuenta de Santa Juana,
sácame el alma del limbo. (1380)

Aun el personaje más apegado a la dama clama por huir de las arenas movedizas que ella se afana en instalar. ¿Cuál es la verdad que subyace tras el manto de falsedad? Las estrategias de ocultamiento como el disfraz, la inversión de los múltiples reenvíos entre identidades resultan metafóricas por la imagen del «término ambiguo».

Palabras como *artificio*, *engaño* y *enredo*, entre otras, constituyen un núcleo léxico en torno a los engranajes de la trama. Pero la más interesante de todas las imágenes aparece nuevamente en el discurso de Bodeguillas: «con que por ninguna parte/ hay puerta para tu enredo,/ aunque más máquinas halles.» Decimos que este pasaje es autorreferencial porque se dirige a la encargada de poner en funcionamiento esa «máquina» de la representación que es doña Ana, pero principalmente porque remite a una tradición que encuentra significativo eco en la actualidad de comparar la escritura con una «máquina».

Algunas reflexiones finales

A partir del análisis de estos complejos procedimientos puestos en juego en la escritura, podemos sostener que se observa una complejización de la trama con respecto a un modelo anterior de comedias del subgénero de capa y espada. Tanto la metateatralidad como la autorreferencia tienden a poner en primer plano el artificio.

Desde el punto de vista de la economía escénica no hay variantes porque el texto supone para su representación una similar cantidad de actores y de espacios abiertos y cerrados, pero el tejido dramático aumenta en espesor por la introducción del mecanismo ficcional que posibilita el juego con un mayor número de roles (a partir de menos actores).

Las sucesivas inclusiones de una representación adentro de otra permiten entrever el montaje de una escena al modo de capas a través de la superposición de historias. A medida que nos adentramos en las «profundidades» del texto, la complicación aumenta porque las microficciones están interconectadas formando círculos concéntricos.

Según este esquema, la historia que podríamos llamar «más externa» presenta un mayor grado de verosimilitud con respecto a las capas internas. Asimismo, en éstas crece la magnitud del fingimiento por el artificio que requiere su puesta en escena y por la naturaleza de las relaciones con los otros personajes, que llegan hasta el absurdo punto de implicar relaciones con el más allá o los amores entre dos personajes supuestos.

Por otro lado, los pasajes autorreferenciales adquieren la funcionalidad de poner de manifiesto el objetivo de la escritura, que en esta obra implica suspender las reglas de lo verosímil para

crear un mundo «imposible» dentro de la representación. Creemos que el pacto ficcional inaugurado en la primera escena se refuerza a través de este procedimiento, permitiendo el predominio de otra lógica que implica la suspensión de la verosimilitud, es decir, la propia del enredo, el artificio. Se trata de una lógica propiamente discursiva que gobierna un mundo autónomo en donde lo imposible resulta posible. En síntesis, se ponen en práctica las leyes de la ficción.⁵

NOTAS

1. Según la edición de Blanca de los Ríos (Cfr. *Obras dramáticas completas*. Madrid: Aguilar, 1969. Tomo III), a la que pertenecen las citas de este trabajo.
2. Richard Hornby reconoce hasta cinco formas de metateatro: a) el teatro dentro del teatro, b) la ceremonia dentro del teatro, c) el juego de un rol dentro de otro rol, d) la referencia a la literatura y a la vida real, e) la relación drama-percepción. (Cfr. su ensayo *Drama, metadrama and Perception*. London: Bucknell University Press, 1986).
3. Las marcas didascálicas ocupan un lugar dentro de la representación, pero se ubican espacialmente fuera de los diálogos, es decir, del cuerpo textual.
4. Aunque el crítico desprenda esta noción de la violación de las unidades aristotélicas y del decoro, creemos que resulta también operativa para explicar estrategias más complejas como las aludidas en este trabajo. (Cfr. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999, cap. 2).
5. Nos permitimos aprovechar la definición que Noé Jitrik maneja de ficción en *Historia e imaginación literaria* porque este crítico toma en consideración tanto la acepción del término ligada al fingimiento, es decir a la mentira, así como la de «un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética». Esto nos permite jugar con diversos planos del texto, como el de la ficción creada por los personajes y la representación como ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986, cap. 8.
- EBERSOLE, Alva. *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*. Valencia: Albatros/Hispanófila, 1988.
- JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Bs.As.: Biblos, 1995.
- DE MOLINA, Tirso. *Obras dramáticas completas. Tomo III*. Edición crítica por Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1969.