

Programación semanal

En la programación semanal te presentamos un reparto del trabajo de la asignatura a lo largo de las semanas del cuatrimestre.

	Temas	Trabajos (3 puntos)	Eventos (1 puntos)
Semana 1 26/03/2018- 30/03/2018	Tema 1. La técnica del TDT 1.1. Introducción 1.2. TDT de la identidad		
Semana 2 02/04/2018- 06/04/2018	Tema 1. La técnica del TDT (continuación) 1.3. TDT de la simultaneidad de los contrarios 1.4. TDT de la poética del creador		Foro de debate (1 puntos)
Semana 3 09/04/2018- 13/04/2018	Tema 2. La ecuación autorreflexiva: A=A 2.1. Introducción		
Semana 4 16/04/2018- 20/04/2018	Tema 2. La ecuación autorreflexiva: A=A (continuación) 2.2. El creador interviene		
Semana 5 23/04/2018- 27/04/2018	Tema 3. La base filosófica del metateatro 3.1. Introducción	Trabajo: Procesos Metateatrales 1 (1,5 puntos)	
Semana 6 30/04/2018- 04/05/2018	Tema 3. La base filosófica del metateatro (continuación) 3.2. Alteración y modificación		
Semana 7 07/05/2018- 11/05/2018	Semana de repaso		
Semana 8 14/05/2018- 18/05/2018	Tema 4. La tensión metateatral 4.1. Introducción		
Semana 9 21/05/2018- 25/05/2018	Tema 4. La tensión metateatral (continuación) 4.1. Introducción		
Semana 10 28/05/2018- 01/06/2018	Tema 5. El receptor metateatral 5.1. Introducción		
Semana 11 04/06/2018- 08/06/2018	Tema 5. El receptor metateatral 5.2. El nuevo plano 5.3. El nuevo espectador		
Semana 12 11/06/2018- 15/06/2018	Tema 6. Las claves y estrategias metateatrales del creador 6.1. Introducción	Trabajo: Procesos Metateatrales 2 (1,5 puntos)	
Semana 13 18/06/2018- 22/06/2018	Tema 6. Las claves y estrategias metateatrales del creador 6.1. Introducción		
Semana 14 25/06/2018- 29/06/2018	Semana de repaso		
Semana 15 02/07/2018- 06/07/2018	Semana de repaso		
Semana 16 09/07/2018- 15/07/2018	Semana de exámenes		

Material complementario

No dejes de leer...

El concepto de Metateatro

Gray, M. (2011). El concepto de Metateatro. En *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*. (pp. 35-46). Madrid: Ogrelo Producciones.

La profesora María Gray realiza un estudio básico para introducirnos en la materia de esta asignatura. Versado sobre el origen del término del Metateatro, este contempla un recorrido histórico y una serie de referencias a las investigaciones y estudios existentes.

Accede al artículo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:

ADJUNTO EL ARCHIVO EN PDF CON EL NOMBRE “No dejes de leer-TEMA 1”

No dejes de ver...

El público

La visualización de la puesta en escena del texto de Federico García Lorca nos ofrece un ejemplo práctico que ilustra los conceptos de ruptura entre realidad y ficción, doble estructura teatral y TDT de la Poética del Creador.

Accede al vídeo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:

teatroteca.teatro.es/

Hamlet

Título original: Hamlet

Año: 1996

Duración: 242 min.

País: Reino Unido

Director: Kenneth Branagh

Reparto: Kenneth Branagh, Derek Jacobi, Kate Winslet, Julie Christie, Michael Maloney, Nicholas Farrell, Brian Blessed, Charlton Heston, Billy Crystal, Jack Lemmon, Timothy Spall, Reece Dinsdale, Rufus Sewell, Gérard Depardieu, Robin Williams, Richard Attenborough, Rosemary Harris, Simon Russell Beale, John Gielgud, Judi Dench, John Mills, Ravil Isyanov, Ian McElhinney, Michael Bryant, David Yip, Jimi Mistry.

En la versión íntegra de la adaptación filmica del clásico shakesperiano podemos evidenciar los conflictos del príncipe de Dinamarca, Hamlet, derivados de lo que en la teoría de esta asignatura se denomina “estructura del TDT”.

Webgrafía

Centros de documentación teatral

Fuentes electrónicas esenciales para la investigación teatral tanto del ámbito literario como de la representación teatral.

Accede a la página web a través del aula virtual o desde la siguiente dirección:

<http://teatro.es/>
<http://www.cdmae.cat/>
http://www.cervantesvirtual.com/portales/asociacion_de_autores_de_teatro/
http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2644:primera-biblioteca-on-line-de-teatro&catid=236:2012&Itemid=230
<http://parnaseo.uv.es/ars/linksteatre/direcciones/bibliotecas.htm>

Teatroteca

Página web de libre acceso para investigadores teatrales creada por el Centro de Documentación Teatral (INAEM) donde se puede acceder a la visualización de puestas en escenas, principalmente teatrales, estrenadas en España.

Accede a la página web a través del aula virtual o desde la siguiente dirección:

Exposición del Museo del Prado: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte*

Esta exposición del Museo Nacional del Prado que data de 2016-2017 representa una interesante muestra de la “*Mise en Abyme*” dentro de otras disciplinas artísticas no genuinamente teatrales.

Accede a la página web a través del aula virtual o desde la siguiente dirección:
<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/metapintura-un-viaje-a-la-idea-del-arte/1d0500f9-5f3c-4ad0-a345-5626e65fa702>

Bibliografía

Dallenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado.

Jurkocuski, H. K. (1990). *Consideraciones sobre el teatro de Títeres*. Bilbao: Concha de la Casa.

Lavaud, E. y Lavaud, J. M. (1992). Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia. En D. Dougherty, M. F. Vilches de Frutos (coord.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Nelson, R. J. (1958). *Play within a play*. New Haven: Yale University Press.

Tamayo y Baus, M. (1891). *Un drama nuevo*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-drama-nuevo--o/html/>

Vega, Lope de (1609). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--o/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

Test

1. ¿Qué etapas de la historia de la literatura española son representativas de la técnica del TDT?

- A. Los siglos XVIII y XIX.
- B. Los siglos XVI y XVII.
- C. El Siglo de Oro.

2. ¿Qué autores españoles de comienzos del siglo XX dan continuidad a la técnica del TDT?

- A. Federico García Lorca.
- B. Ramón Gómez de la Serna.
- C. Miguel Romero Esteo.

3. ¿Qué planteamientos de los autores españoles de comienzos del siglo XX suponen una recuperación de las ideas metafísicas de la visión barroca?

- A. La vida como sueño.
- B. La ruptura de géneros y estilos dramáticos.
- C. El mundo como teatro.

4. ¿Qué significa la técnica del *flashforward*?

- A. Retroceso extenso en el tiempo de forma lineal hasta el momento inicial y vuelta al presente.
- B. Ida repentina y rápida al futuro de un personaje.
- C. Alteración de la secuencia cronológica de la historia a través de un giro o vuelta repentina y rápida al pasado y el presente del personaje.

5. ¿Qué estrategias están vinculadas a la técnica del TDT?

- A. El perspectivismo ilusionista.
- B. El distanciamiento.
- C. Los conflictos complicados.

6. ¿Qué es la *Mise en Abyme*?

- A. Es una técnica dramática exclusiva del TDT.

B. Procedimiento que consiste en incluir en la obra pictórica, literaria, teatral o audiovisual un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales.

C. Es el término francés que denomina a la puesta en escena.

7. ¿Qué recursos de la puesta en escena contemporánea son ejemplos de la técnica TDT como forma dramática *Mise en Abyme*?

A. Un escenario inscrito en el escenario del teatro, que remite a la ilusión y a su fabricación.

B. La reproducción literal en escena de aquello que el autor dramático propone en el texto.

C. Un juego de marionetas que miman la acción de la obra y representan el teatro del mundo.

8. ¿Cuáles son las formas características de técnica del TDT?

A. El TDT de la identidad.

B. El TDT de la poética del creador.

C. El TDT de la eliminación de los contrarios.

9. El TDT de la simultaneidad de los contrarios crea un mundo estructural y psicológicamente complejo por medio de un proceso estético que implica...

A. El desdoblamiento estructural.

B. Simuladores creados a imagen y semejanza del ser humano.

C. El doblamiento estructural.

10. ¿Qué obra de teatro en lengua castellana es un claro ejemplo de TDT de la poética del creador?

A. *San Juan* de Max Aub.

B. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

C. *El público* de Federico García Lorca.

Material complementario

No dejes de leer...

Ficción y realidad en *Niebla* de Unamuno

Endres, H.-P. (2007). Ficción y realidad en *Niebla* de Unamuno, con resonancias cervantinas (y calderonianas). En B. Mariscal y M. T. Miaja de la Peña (coord.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, vol. 3, pp. 113-122. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xv_b.htm

El tema central de la novela de Miguel de Unamuno reflexiona sobre la relación entre ficción y realidad y, en consecuencia, sobre el proceso de creación artística. Con influencia de los grandes clásicos de la literatura española, origina el desdoblamiento estructural en varios de sus planos.

Accede al artículo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xv_b.htm

Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo

García, A. (2003). Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo. *Nuestro Tiempo*, Universidad de Navarra, 587. Recuperado de <https://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcio-cuando-el-cine-atraviesa-el-espejo/>

Este artículo describe distintos mecanismos cinematográficos con diversos ejemplos fílmicos de la historia del celuloide para abordar el concepto de ‘meta-cine’ que aparece en la teoría de este tema.

Accede al artículo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<https://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcio-cuando-el-cine-atraviesa-el-espejo/>

No dejes de ver...

El club de la lucha

Título original: Fight Club

Año: 1999

Duración: 139 min.

País: Estados Unidos

Director: David Fincher

Reparto: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Van Quattro, Markus Redmond, Michael Girardin, Rachel Singer, Eion Bailey, David Lee Smith

El film de David Ficher posee un original guión y una sugestiva realización que apelan directamente al espectador de la sala y provocan la fragmentación entre la realidad y la ficción.

Birdman o (la Inesperada Virtud de la Ignorancia)

Título original: Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)

Año: 2014

Duración: 118 min.

País: Estados Unidos

Director: Alejandro González Iñárritu

Reparto: Michael Keaton, Emma Stone, Edward Norton, Zach Galifianakis, Naomi Watts, Amy Ryan, Andrea Riseborough, Lindsay Duncan, Merritt Wever, Joel Garland,

Natalie Gold, Clark Middleton, Bill Camp, Teena Byrd, Anna Hardwick, Stefano Villabona

Birdman resulta un interesante ejemplo de película que aborda al extremo una reflexión sobre el proceso creativo hasta el punto de que el protagonista no es capaz de distinguir entre el personaje que interpreta y su propia personalidad.

Webgrafía

La Fura dels Baus

En esta web oficial de la compañía se puede encontrar material documental, imágenes y videos de sus espectáculos entre los que se destacan aquellos enmarcados en el “lenguaje furero” como paradigma de la participación activa del espectador.

Accede a la página web a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web: <http://www.lafura.com/>

Bibliografía

Abel, L. (1968). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill & Wang.

Pearson, R. y Simpson, P., (2004). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London/New York: Routledge.

Rivera-Rodas, O. (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: Hacia una poética del Espectador*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Schmeling, M. (1982). *Métathéâtre et intertexte: Aspects du theatre dans le theater*. Paris: Letters Modernes.

Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Culture: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Vitale, R. (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Routledge.

Test

1. ¿Qué es el proceso de autorreflexividad creativa?
 - A. La técnica del TDT.
 - B. Un proceso mediante el cual el creador llama la atención sobre su obra como una fabricación.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

2. ¿Dónde se encuentra la autorreflexividad creativa?
 - A. En el texto dramático.
 - B. En el proceso del creador.
 - C. En la dramaturgia de la puesta en escena.

3. ¿Qué periodo creativo ha contenido por excelencia la autorreflexividad?
 - A. Los primeros diez años del siglo XX.
 - B. El Siglo de Oro.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

4. ¿Qué provoca en el creador su autorreflexividad?
 - A. La necesidad de expresarse.
 - B. El nacimiento de la figura del director de escena.
 - C. Superar las limitaciones de la tendencia realista y objetivista impuesta por el ámbito teatral del siglo XX.

5. ¿Sobre qué elementos funciona la autorreflexividad?
 - A. Sobre el creador, sus personajes y el espectador.
 - B. Sobre el texto dramático.
 - C. Sobre el creador y sus personajes.

6. ¿En qué consiste la técnica literaria de ‘silencio reflexivo’?
 - A. Es la intensa actividad metacrítica que produce la creación de nuevos signos artísticos que “obligan” al lector/espectador a interesarse por los mensajes expresados.
 - B. Es una técnica que emplea los mismos recursos que la ironía dramática.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

7. ¿Qué fórmula adopta el metateatro en relación a la autorreflexividad?

- A. Un teatro (A) que reflexiona sobre un teatro (A) en el que el sujeto y al mismo tiempo el objeto del teatro es el ser humano.
- B. Un género independiente.
- C. Ambas respuestas son correctas.

8. ¿De qué manera la autorreflexividad permite intervenir al creador en la elaboración de su obra dramática?

- A. A través de la yuxtaposición de la acción dramática.
- B. Con la ruptura de la cuarta pared.
- C. (Re)produciendo en el personaje su consciencia y originando el (des)doblamiento estructural.

9. ¿Qué finalidad tiene la intervención del creador sobre su obra?

- A. La ruptura de la cuarta pared.
- B. Comunicar y explicar los problemas de su propia creación.
- C. Ambas respuesta son correctas.

10. ¿Sobre qué motivos relacionados con el desdoblamiento estructural está relacionada la intervención autorreflexiva del creador?

- A. El TDT de la Poética del Creador.
- B. La igualdad entre los elementos teatrales.
- C. La ruptura de los límites entre realidad y ficción, etc.

Material complementario

No dejes de leer...

Como gustéis de William Shakespeare

Shakespeare, W. (1599). *Como gustéis*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133660.pdf>

En esta magnífica comedia del autor isabelino podemos obtener las bases del pensamiento filosófico “*Theatrum Mundi*”, esencia del carácter metafísico del metateatro.

Accede al texto a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/133660.pdf>

La vida es sueño de Calderón de la Barca

Calderón de la Barca, P. (1636). *La vida es sueño*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--o/html/>

Calderón de la Barca creó dentro de su clásico universal la base filosófica del metateatro de ‘la vida como un sueño’. Destacan los soliloquios de su protagonista Segismundo por el reflejo de la misma.

Accede al texto a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--o/html/>

No dejes de ver...

***La vida es sueño* dirigida por Calixto Bieito**

La visualización de esta emblemática puesta en escena realizada por el director de escena español Calixto Bieito nos ofrece una original dramaturgia contemporánea que bucea en los conceptos metateatrales de realidad y ficción.

Accede al vídeo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:

teatroteca.teatro.es/

El extraño caso del Dr. Jekyll

Título original: Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Año: 1941

Duración: 113 min.

País: Estados Unidos

Director: Victor Fleming

Reparto: Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Lana Turner, Donald Crisp, Ian Hunter, Barton MacLane, C. Aubrey Smith, Peter Godfrey, Sara Allgood, Frederick Worlock, William Tannen, Frances Robinson, Denis Green, Billy Bevan, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Lawrence Grant

La versión cinematográfica de la novela de Robert Louis Stevenson dirigida por Victor Fleming con un reparto del Hollywood clásico resulta útil para observar las alteraciones y modificaciones de la realidad y el paso del 'ego' al 'alter' del mismo personaje desarrollado a través de la reflexividad.

Webgrafía

Philosophica: enciclopedia filosófica on line

En esta web podrás acceder a contenido documental de las corrientes filosóficas y términos de esta disciplina que te permitirá profundizar en la base filosófica metateatral planteada en el tema.

Accede a la página web a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web: <http://www.philosophica.info/index.html>

Bibliografía

Abel, L. (1968). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill & Wang.

Arboleda, C. A. (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Berenguer, A. (1981). *Autoridad y Libertad: estructura de La vida es sueño*. Granada: Universidad de Granada.

Calderwood, J. L. (1982). *To be and not to be (Negation and Metadrama in Hamlet)*. New York: Columbia University Press.

Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L. (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.

Eliot, T. S. (1968). Hamlet and his problems. En D. Bevington, *Twentieth Century interpretations of Hamlet; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall Trade.

Hesse, E. W. (1977). El Arte del metateatro en *La vida es sueño*. En *Interpretando la comedia*. (pp. 99-130). Madrid: Porrúa.

Maestro, J. G. (2004). Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral. En J. R. E. Williamson, *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5 (pp. 599-611).

Rivera-Rodas, O. (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: Hacia una poética del Espectador*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Test

1. ¿Cuál es la base filosófica de carácter metafísico del metateatro?
 - A. El mundo como teatro.
 - B. La vida como un sueño.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

2. ¿Qué autor dramático representa el concepto de 'el mundo como teatro'?
 - A. Calderón de la Barca.
 - B. William Shakespeare.
 - C. Lope de Vega.

3. La base filosófica del metateatro crea un mundo de apariencias en el que...
 - A. La estructura dramática se desvanece.
 - B. Se recurre a una tensión dramática elevada.
 - C. Los distintos niveles de realidad interaccionan.

4. La compleja estructura del metateatro requiere de los actores...
 - A. Trabajar el concepto de 'la multiplicidad del yo'.
 - B. Una formación en teatro musical.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

5. ¿Qué plantea la obra de *Hamlet* en relación al metateatro?
 - A. Una cuestión filosófica existencialista.
 - B. Si asesinar o no a su tío.
 - C. El ser o no ser, actuar o no actuar, seguir o no seguir en la representación.

6. ¿Qué otro autor dramático anterior a Shakespeare exponía la idea del mundo como escenario?
 - A. Esquilo.
 - B. Sófocles.
 - C. Aristóteles.

7. ¿Qué alteraciones y modificaciones surgen a causa de la base filosófica del metateatro?
 - A. Exclusivamente la aparición de la estructura dramática poética.

B. Alteración y modificación de ideas, conceptos y pensamientos sobre el receptor.

C. Ambas respuestas son correctas.

8. La novela de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* supone un ejemplo de...

A. Personificación del 'álter' al 'ego'.

B. Estructura múltiple.

C. Metaficción.

9. ¿Cuál es la finalidad de los procedimientos de 'realidad transformada' o 'ficción más allá de la ficción'?

A. La ruptura de la ilusión escénica.

B. Que los personajes se reconozcan en sus propias limitaciones y acepten mejor la realidad propia.

C. Alterar y modificar los mecanismos tradicionales de recepción teatral.

10. La imposibilidad del análisis dramático convencional sobre la estructura metateatral requiere...

A. Una urgente sistematización del fenómeno metateatral.

B. Modificar el sistema de análisis dramático convencional.

C. Profundizar en la teoría dramática.

Material complementario

No dejes de leer...

***El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* de Tirso de Molina**

Molina, T. de (1630). *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--o/>

La versión de Tirso de Molina del mito de Don Juan supone un ejemplo de una obra dramática del Siglo de Oro español no clasificable como comedia o tragedia y por ello relacionada con el metateatro.

Accede al texto a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--o/>

El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación

Larson, C. (1992). El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. (pp. 1013-1019). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf

En este artículo se profundiza sobre aspectos tratados en la teoría de este tema. En concreto sobre las diferencias existentes entre el género tradicional de la comedia y su relación con el metateatro.

Accede al artículo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf

No dejes de ver...

Ser o no ser

Título original: To Be or Not to Be

Año: 1942

Duración: 99 min.

País: Estados Unidos

Director: Ernst Lubitsch

Reparto: Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, Stanley Ridges, Felix Bressart, Lionel Atwill, Sig Ruman, Tom Dugan, Charles Halton, George Lynn

Este clásico de la historia del cine refleja alguna de las características propias de las creaciones del TDT y aquellas principales diferencias que podrían impedir su tradicional catalogación dentro del género de la comedia.

El show de Truman

Título original: The Truman Show

Año: 1998

Duración: 103 min.

País: Estados Unidos

Director: Peter Weir

Reparto: Jim Carrey, Laura Linney, Noah Emmerich, Ed Harris, Natascha McElhone, Holland Taylor, Paul Giamatti, Adam Tomei, Harry Shearer, Brian Delate, Philip Baker Hall, Peter Krause, O-Lan Jones

El relato de la vida en directo del protagonista de esta película desarrolla un interesante mecanismo reflexivo sobre la identidad del ser humano a través de la simbiosis entre realidad y ficción y, en consecuencia, su no clasificación dentro de los géneros tradicionales de comedia y tragedia.

Bibliografía

Abel, L. (2003). *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier Pub.

Festugière, A.-J. (1986). *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel.

Herzog, C. (2013). *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: ensayo sobre el cuerpo y la conciencia del drama*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, cop.

Medina Vicario, M. (2000). *Los Géneros dramáticos*. Madrid: Fundamentos.

Rodríguez Adrados, F. (1972). *Fiesta, Comedia y Tragedia: (sobre los orígenes griegos del teatro)*. Barcelona: Planeta.

Test

1. ¿Cuál es uno de los principales problemas del metateatro?
 - A. La complicidad del género.
 - B. Su catalogación genérica.**
 - C. Ambas respuestas son correctas.

2. Según Lionel Abel, la tragedia nos ofrece con mucho un sentido más fuerte de la realidad del mundo mientras que el metateatro nos ofrece con mucho...
 - A. La metaficción.
 - B. La oportunidad de profundizar en el género clásico trágico.
 - C. Un sentimiento más fuerte del mundo como una proyección de la consciencia humana.**

3. Según Lionel Abel, la tragedia es la “profundidad del orden” y el metateatro...
 - A. Es el “respiro de lo simultáneo”.**
 - B. La “liberación de la hamartia” del héroe.
 - C. La reproducción de un “orden superior”.

4. ¿Cómo define Lionel Abel al metateatro?
 - A. Es el reflejo de la metaficción.
 - B. Es un género en el que comedia y tragedia conviven produciendo efectos simultáneos de risa y empatía sobre el receptor.**
 - C. Ambas respuestas son correctas.

5. Según los puntos diferenciales entre la tragedia tradicional y la tragedia metateatral formulados por Lionel Abel...
 - A. El metateatro es un género que no puede ser catalogado como tragedia por razón de la comedia.
 - B. El metateatro es un género que no puede ser catalogado como comedia por razón de la tragedia.
 - C. Ambas respuestas son correctas.**

6. ¿Qué genera la no clasificación del metateatro como comedia o tragedia a causa de sus fuerzas antagónicas?
 - A. Gran tensión irónica.**

- B. Una doble estructura.
- C. La metaficción.

7. ¿Cuál es el objetivo de la gran tensión irónica del metateatro?

- A. Elevar la tensión dramática.
- B. Crear una doble estructura del discurso dramático.
- C. Cuestionar el teatro.

8. ¿Por qué puede coexistir lo trágico con lo cómico en el metateatro?

- A. Gracias al efecto de distanciamiento.
- B. Porque son dos géneros clásicos.
- C. Ambas respuestas son correctas.

9. ¿En qué novela de comienzos del siglo XX de la literatura en lengua castellana conviven lo trágico y lo cómico gracias al efecto de distanciamiento?

- A. *La busca* de Miguel de Unamuno.
- B. *Niebla* de Miguel de Unamuno.
- C. *La voluntad* de Azorín.

10. ¿Qué ejemplos de la literatura dramática se citan en este tema como convivencia entre lo trágico y lo cómico gracias al efecto de distanciamiento metateatral?

- A. *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello.
- B. La recreación que Tirso de Molina realizó sobre el mito de Don Juan en su obra *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*.
- C. Ambas respuestas son correctas.

Material complementario

No dejes de leer...

El señor de Pigmalión de Jacinto Grau

Grau, J. (1921). *El señor de Pigmalión*. Recuperado de <https://archive.org/details/elseordepigmalin2484grau>

En el mayor éxito del dramaturgo Jacinto Grau se representa la vida de Pigmalión, creador de una compañía de muñecos y empresario teatral que se enamora de una de sus muñecas. Sin duda un ejemplo de la interactividad e interdependencia personaje/espectador.

Accede al texto a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<https://archive.org/details/elseordepigmalin2484grau>

La estética de la recepción

Antich, X. (2010). *La estética de la recepción*. Recuperado de <http://blogs.macba.cat/pei/files/2010/03/Antich-Xavier-La-Est%C3%A9tica-de-la-Recepci%C3%B3n.pdf>

Un interesante artículo sobre la historia de la recepción de las creaciones artísticas que hace especial hincapié en las tendencias contemporáneas y en el papel activo y esencial del espectador.

Accede al artículo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<http://blogs.macba.cat/pei/files/2010/03/Antich-Xavier-La-Est%C3%A9tica-de-la-Recepci%C3%B3n.pdf>

No dejes de ver...

Blow-Up (Deseo de una mañana de verano)

Título original: Blow-Up (Blowup)

Año: 1966

Duración: 108 min.

País: Reino Unido

Director: Michelangelo Antonioni

Reparto: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Peter Bowles, Jane Birkin, Gillian Hills, Verushka, John Castle, Julian Chagrin, Claude Chagrin

Magnífico film de Antonioni que dirige y sugestiona al espectador para que participe activamente del mismo con un relato sobre la naturaleza real y ficticia de aquello que capta una obra artística, en concreto, la imagen fotográfica.

Abre los ojos

Título original: Abre los ojos

Año: 1997

Duración: 117 min.

País: España

Director: Alejandro Amenábar

Reparto: Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Chete Lera, Fele Martínez, Najwa Nimri, Gérard Barray, Pedro Miguel Martínez, Jorge de Juan, Miguel Palenzuela, Ion Gabella, Joserra Cadiñanos, Tristán Ulloa, Pepe Navarro, Walter Prieto

En esta película de Alejandro Amenábar se enlazan perfectamente la realidad objetiva y subjetiva, el sueño y la realidad. Un original guion que necesita la participación activa del ‘nuevo espectador’ que se formula en la teoría de este tema.

Bibliografía

Green, K. (1995). *New Essays in Deixis: Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam: Rodopi.

Greimas, A. J. (2003). *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. London: Bucknell University Press.

Kowzan, T. (1992). El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En *El teatro y su crisis actual*. (pp. 25-60). Caracas: Monte Ávila Editores.

Rosenfeld, A. (1976). *Texto /Contexto*. São Paulo: Perspectiva.

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880 - 1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: S.L. – Dykinson.

Test

1. ¿Cómo resuelve el teatro tradicional la representación de dos diégesis que no pertenecen a una misma coordenada espacio temporal?
 - A. No lo ha podido resolver.
 - B. Con la división en actos.
 - C. Insertando un personaje enlace.

2. ¿Cuáles son las fases que experimentará el espectador en el nuevo plano?
 - A. Discernir entre dos tipos de sintagmas representados en la misma condición 'presente' del teatro.
 - B. Reconstruir el programa al cual corresponden o en el que se inscriben.
 - C. Identificar el juego de los niveles y efectuar la reconstrucción mental de su respectiva sintaxis narrativa.

3. ¿A qué se le denomina ficción de segundo grado, metaficción o circuito?
 - A. La señalización del 'aquí y ahora'.
 - B. La señalización del 'ahí y entonces' que proyectará las transformaciones de la consciencia del personaje y su vida subjetiva.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

4. ¿Qué es la 'realidad subjetiva'?
 - A. El contenido del espectáculo no-tradicional y no representable.
 - B. Lo que el autor desea expresar.
 - C. El contenido del espectáculo como signo tradicional representable.

5. Definición del nuevo espectador del metateatro.
 - A. El que acepta la ruptura de la cuarta pared.
 - B. Aquel que acepta la división entre el individuo o persona física real y el individuo que participa de la experiencia imaginaria de ser espectador.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

6. ¿Qué puede provocar sobre el espectador la identificación imaginaria y la realidad teatral?
 - A. La ruptura de la ilusión imaginaria.
 - B. La catarsis.

C. Distintos gestos como la observación, la escucha, el sentir, el vivir, interpretar, percibir y experimentar.

7. ¿Qué teórico analiza los procesos de recepción y su efecto en la realidad con la obra dramática *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello?

A. Greimas.

B. Peter Szondi.

C. El propio autor.

8. ¿Qué permite realizar el metateatro al personaje?

A. Desplazarse hacia el interior de su propia ficción y despojarse del personaje que representa para asumirlo en otro grado de ficción.

B. Que el espectador reflexione.

C. La ruptura de la cuarta pared.

9. ¿Qué textos dramáticos son ejemplos de la interactividad e interdependencia personaje/espectador?

A. *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare en el personaje de Puck.

B. *Los cuernos de don Friolera* de Ramón María del Valle Inclán en los personajes de Don Manolito y Don Estrafalario.

C. *Bodas de sangre* de Federico García Lorca en el personaje de la Madre.

10. ¿Sobre qué es objeto de mediación el metateatro?

A. Como mediación estética por excelencia de los creadores escénicos contemporáneos.

B. Como mediación psicosocial que a través de la autoreflexividad ofrece al sujeto/objeto la experiencia autoconsciente de ser espectador.

C. Ambas respuestas son correctas.

Material complementario

No dejes de leer...

Dramaturgia metateatral y ficción en José Sanchis Sinisterra

Ramírez, V. (2017). *Dramaturgia metateatral y ficción en José Sanchis Sinisterra: niveles, procedimientos y consecuencias*. Recuperado de <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/51941>

La obra de José Sanchis Sinisterra representa, dentro de la dramaturgia contemporánea española, un ejemplo paradigmático de gran parte de las características del metateatro presentadas en esta asignatura.

Accede al texto a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/51941>

Conoce a las neuronas espejo

Sánchez, G. (2013). *Conoce a las neuronas espejo*. Recuperado de <https://lamenteesmaravillosa.com/conoce-a-las-neuronas-espejo>

Sugestivo artículo en el que podremos conocer distintos aspectos de las neuronas espejo tales como el origen de su descubrimiento, características y últimos avances y aplicaciones.

Accede al texto a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
<https://lamenteesmaravillosa.com/conoce-a-las-neuronas-espejo>

No dejes de ver...

¡Ay, Carmela!

Puesta en escena del mayor éxito teatral de José Sanchis Sinisterra en la que podrás visualizar algunos de los rasgos dramáticos y escénicos propios del metateatro dentro de la historia de dos cómicos durante la Guerra Civil Española.

Accede al vídeo a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web:
teatroteca.teatro.es/

Carretera perdida

Título original: Lost Highway

Año: 1997

Duración: 134 min.

País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Reparto: Bill Pullman, Balthazar Getty, Patricia Arquette, Robert Loggia, Robert Blake, Gary Busey, John Roselius, Michael Masee, Richard Pryor, Louis Eppolito, Jack Nance, Lucy Butler, Henry Rollins

Enigmática y críptica película de David Lynch que apela directamente a los sentidos del espectador acorde a lo planteado en la teoría del tema: “motivar las funciones creativas y racionales (autoconscientes/autorreflexivas, espejo/reflejo, interactivas/interdependientes) del individuo/espectador”.

Webgrafía

La web de la neurociencia

En esta web podrás acceder a contenido documental relacionado con esta ciencia con el objeto de profundizar en las 'Claves y Estrategias Metateatrales' de la recepción del espectador.

Accede a la página web a través del aula virtual o desde la siguiente dirección web: <http://lawebdeneurociencia.com/>

Bibliografía

Berenguer, A. (2007). Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 21, pp. 13-29.

Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/10682>

Goldberg, E. (2004). *El cerebro ejecutivo: Lóbulos frontales y mente civilizada*. Barcelona: Crítica.

Goldmann, L. (1980). *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontana.

____ (1985). *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*. Barcelona: Península.

Gray, M. (2009). Irreversible: Motivos y Estrategias. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 23, pp. 459-473. Recuperado de <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1274&context=teatro>

Hornby, R. (1886). *Drama, metadrama and perception*. London: Bucknell University Press.

Test

1. El metateatro es una experiencia estética ilusoria y psicofísica que da apertura a niveles inéditos más allá del hecho escénico y que interviene a través de sus estrategias en...

- A. La doble estructura que genera la ironía dramática.
- B. La estructura externa e interna de la obra y la representación.
- C. El mecanismo teatral liberándolo de toda significación que se oponga a la experiencia estética de ser espectador.

2. ¿Qué es el '*bracketing*' en el metateatro?

- A. Poner entre paréntesis las leyes que nos sirven para organizar el fenómeno escénico.
- B. Poner entre paréntesis las leyes que nos sirven para organizar la (re)acción que esas leyes han ejercido sobre el fenómeno escénico y la (re)acción del fenómeno escénico sobre las mismas.
- C. Ambas respuestas son correctas.

3. ¿Por qué los personajes son forzados a ser espectadores en el multidiseño estructural del espectáculo?

- A. Porque se desea obtener la experiencia estética del espectador.
- B. Porque se desea obtener la experiencia (meta)estética del espectador.
- C. Ambas respuestas son correctas.

4. ¿De qué depende que el espectador revele más o menos información de la esencia del juego metateatral?

- A. De su capacidad racional y creativa.
- B. De la claridad de la puesta en escena.
- C. Del juego metateatral.

5. ¿Qué es el 'yo individual'?

- A. El yo creativo.
- B. El yo racional.
- C. Ambas respuestas son correctas.

6. ¿Qué es el 'yo transindividual'?

- A. El yo creativo.
- B. El yo racional.**
- C. Ambas respuestas son correctas.

7. ¿Qué permiten las ‘Claves y Estrategias metateatrales’ al creador?

- A. Expresar su yo creativo.
- B. Expresar su yo racional.
- C. (Re)duplicar la estructura de su producto artístico para explorar la ensimismada organización del fenómeno representado.**

8. ¿El estudio de qué ciencia es esencial para comprender las ‘Claves y Estrategias metateatrales’?

- A. La neurociencia.**
- B. Las ciencias teatrales.
- C. La filología.

9. ¿Qué conceptos de la neurociencia actual son esenciales para comprender las ‘Claves y Estrategias metateatrales’?

- A. Las neuronas espejo.
- B. El cerebro ejecutivo.
- C. Ambas respuestas son correctas.**

10. El metateatro transforma el proceso de percibir la realidad y libera al ‘yo’ de su condición egocéntrica ayudándole a...

- A. Comprender la estructura metateatral.
- B. Reflexionar sobre la realidad que le rodea.
- C. Mitigar la tensión de su propia existencia.**

Actividades

Procesos Metateatrales 1

Objetivos de la actividad:

- » Aplicar los conceptos teóricos adquiridos en cada tema para reconocerlos dentro de textos dramáticos.
- » Analizar textos dramáticos metateatrales.
- » Reflexionar sobre los procesos metateatrales de doble estructura, autorreflexividad y sobre la base filosófica metateatral.

Descripción de la actividad y pautas para su elaboración:

En primer lugar, se debe leer UNO de los textos dramáticos que podréis encontrar en los siguientes enlaces:

- EL PÚBLICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA:

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/el_publico.htm

- SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR DE LUIGI PIRANDELLO:

<https://www.educ.ar/recursos/131138/seis-personajes-en-busca-de-autor-de-luigi-pirandello>

Posteriormente, se debe reconocer y analizar UN EJEMPLO de cada proceso metateatral dentro del texto dramático seleccionado:

- Tema 1. Formas características de la doble estructura: el TDT de la identidad, el TDT de la simultaneidad de los contrarios y el TDT de la poética del creador.
- Tema 2. La autorreflexividad.
- Tema 3. La base filosófica: *El mundo como teatro* y *La vida como un sueño*.

Finalmente, se recomienda el uso de la siguiente PLANTILLA con el objeto de facilitar el reconocimiento y análisis de los procesos metateatrales.

	ESCENA	FRAGMENTO	JUSTIFICACIÓN
Doble estructura: TDT de la identidad			
Doble estructura: TDT de la simultaneidad de los contrarios			

	ESCENA	FRAGMENTO	JUSTIFICACIÓN
Doble estructura: TDT de la poética del creador			
Autorreflexividad			

	ESCENA	FRAGMENTO	JUSTIFICACIÓN
Base filosófica: <i>El mundo como teatro</i>			
Base filosófica: <i>La vida como un sueño</i>			

Comentarios sobre la PLANTILLA:

ESCENA: Se indicará la localización concreta del fragmento seleccionado. Ejemplo:
Acto 1, cuadro 2, escena 1.

FRAGMENTO: Se introducirá el fragmento textual donde se ha encontrado el proceso metateatral.

JUSTIFICACIÓN: Se realizará una breve explicación que justifique el proceso metateatral dentro del fragmento textual.

Criterios de evaluación:

- » Seguimiento de las pautas de elaboración propuestas anteriormente.
- » Correcta identificación de los procesos metateatrales estudiados.
- » Desarrollo adecuado de la justificación de los procesos metateatrales dentro del texto dramático seleccionado para su lectura.

Extensión máxima: 5 PÁGINAS, Georgia 11, interlineado 1.5 y justificado.

Actividades

Procesos Metateatrales 2

Objetivos de la actividad:

- » Aplicar los conceptos teóricos adquiridos en cada tema para reconocerlos dentro de textos dramáticos.
- » Analizar textos dramáticos metateatrales.
- » Reflexionar sobre los procesos metateatrales de tensión metateatral, estructura metateatral a partir de los niveles de percepción del espectador y sobre las ‘Claves y Estrategias Metateatrales’ del creador.

Descripción de la actividad y pautas para su elaboración:

En primer lugar, se debe leer UNO de los textos dramáticos que podréis encontrar en los siguientes enlaces:

- *EL PÚBLICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA:*

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/el_publico.htm

- *SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR DE LUIGI PIRANDELLO:*

<https://www.educ.ar/recursos/131138/seis-personajes-en-busca-de-autor-de-luigi-pirandello>

Posteriormente, se debe reconocer y analizar UN EJEMPLO de cada proceso metateatral dentro del texto dramático seleccionado:

- Tema 4. La tensión metateatral.
- Tema 5. La estructura metateatral a partir de los niveles de percepción del espectador.
- Tema 6. Las ‘Claves y Estrategias Metateatrales’ del creador.

Finalmente, se recomienda el uso de la siguiente PLANTILLA con el objeto de facilitar el reconocimiento y análisis de los procesos metateatrales.

	ESCENA	FRAGMENTO	JUSTIFICACIÓN
Tensión metateatral			

	ESCENA	FRAGMENTO	JUSTIFICACIÓN
Estructura metateatral a partir de los niveles de percepción del espectador			

	ESCENA	FRAGMENTO	JUSTIFICACIÓN
<p>‘Claves y Estrategias Metateatrales’ del creador</p>			

Comentarios sobre la PLANTILLA:

ESCENA: Se indicará la localización concreta del fragmento seleccionado. Ejemplo:
Acto 1, cuadro 2, escena 1.

FRAGMENTO: Se introducirá el fragmento textual donde se ha encontrado el proceso metateatral.

JUSTIFICACIÓN: Se realizará una breve explicación que justifique el proceso metateatral dentro del fragmento textual.

Criterios de evaluación:

- » Seguimiento de las pautas de elaboración propuestas anteriormente.
- » Correcta identificación de los procesos metateatrales estudiados.
- » Desarrollo adecuado de la justificación de los procesos metateatrales dentro del texto dramático seleccionado para su lectura.

Extensión máxima: 5 PÁGINAS, Georgia 11, interlineado 1.5 y justificado.

“No dejes de leer-TEMA 1”

Autora

Dra. María Gray (Robelig María García Sánchez)

Prólogo

Dr. Ángel Berenguer Castellar

Editor

Francisco Palacio

Ediciones

Ogrelo Producciones S.L.U

Texto corregido por:

Prof. José Antonio Álvarez Rodríguez

Diseño e ilustración de portada

María Gray

Maquetación

Norma Varela / momavarela@gmail.com

ISBN- 978-84-934586-8-3
Madrid 2011

1. EL CONCEPTO DE METATEATRO

En todos los ámbitos de la sociedad y la ciencia el prefijo “meta” ha ido creando nuevos neologismos que reflejan la tendencia contemporánea hacia la actividad autorreflexiva, producto de la creciente consciencia individual de nuestra época.

En este sentido, el incremento del número de términos que contienen el prefijo “meta” es consecuencia del interés de la actividad autorreflexiva, tanto en el terreno de la ciencia como en el de la actividad sociocultural en general (Sánchez Pardo, 1990:227).

Estos términos que contienen el prefijo “meta”, como todos los caracteres de la familia “meta”, comparten los significados de translación, transformación, cambio y reflexividad.

Estos caracteres han motivado el aumento de interés por el metateatro que crece continuamente tanto en el campo de la crítica como en el de la creación teatral, ofreciendo nuevos puntos de vista que nos llevan a una nueva dimensión del hecho escénico:

More recently, however, many have shown that the use of the term Metatheatre, in its literal sense, give us a new dimension for the study of a broad variety of comedies, concentrating on the aspect of the Play-Within-The-Play, created and/or controlled by the assumption, on the part of the protagonist, of an identity other than his or her own, for the propose of altering and controlling a set of circumstances so as to achieve the protagonist's own means unbeknownst to the other participants (Ebersole, Alva .1988: 35)

O tal como expresa James L. Calderwood, vinculando la metapoesía con el metateatro:

The prefix being taken in the strictest sense, plays that go beyond drama to merge with life, poems that become non poetic in addressing themselves to criticism. (Calderwood.L. 1986: 7)

Estos vocablos actúan, además, explorando la relación entre la arbitrariedad del sistema lingüístico y el mundo al que aparentemente rechazan. El movimiento de dirección que implica el prefijo griego “más allá”, comprende asimismo el ámbito de recepción del

público al que se le pide una participación más activa, para generar un nuevo significado en el que esté implicado ya el receptor.

Este procedimiento hace que el término “metateatro” junto a otros similares como “metadrama” o “metaplay” hayan gozado y gocen, tanto del interés de teóricos y críticos, como de creadores artísticos.

Sin embargo, mientras el término “metadrama”, según Keir Elam (1984: 313), hace referencia a las obras cuyo tema o punto de referencia es su propia construcción dramática o su estructura interna, según Lionel Abel (1994: 61), “metaplay”, designa a una clase de obras que poseen la característica de existir por sí mismas.

El metateatro, en cambio, alude al hecho escénico considerado en su proceso. Según Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*:

El metateatro es el género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales. (...) Y no es necesario -como para el teatro en el teatro- que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. Será suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada que será el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro construye el tema principal (Pavis, P.1990: 309).

De manera que el metateatro, como nueva forma dramática, se refiere al teatro convertido en objeto de sí mismo, lo que motiva una gran ambigüedad, que a veces provoca el que se llegue a definir por una vía negativa, como es el caso del diccionario de J. A. Cuddon (1979):

A term coined by Lionel Abel in 1963 to classify ‘serious’ plays which, (...) do not qualify as tragedy, such as Arthur Miller’s *Death of a Salesman* (1949), Tennessee William’s *A streetcar named desire* (1949), John Ander’s *Sergeant Musgrave’s Dance* (1959), and Robert’s Bolt’s *A man for all seasons* (1960). (Cuddon, J. A. 1979: 393-394).

Este término firmado por Lionel Abel en 1963, en realidad es muy anterior a él, y está vinculado al término “metalenguaje” que Louis Hjelmslev crea en 1962 y que Roman Jakobson traslada un

año después al signo estético, aprovechando un esquema elaborado en la ingeniería de las comunicaciones, cuyo objeto era perfeccionar la transmisión de señales entre aparatos, y lo homologa a la comunicación humana.

Es a principios de esta década de los sesenta cuando esta estructura teórica adquiere una expresión científica, al aplicarse la función poética al signo y no simplemente al texto, en el que los procesos de autorreflexividad son observados en cada uno de los planos de expresión que utiliza el teatro en su dimensión espectacular.

Así se plantearán estrategias escenográficas que reflejen esa autorreflexividad, utilizando técnicas como la del teatro dentro del teatro o la autoreferencialidad interpretativa, que al citar su propia actuación, el actor impone al espectador, una “interlucidez” que sólo remite a sí misma, transformando al espectador en uno de los componentes principales del armazón metateatral.

La poética metateatral se organiza en una estructura que reúne dos caracteres distintos, que presenta una forma de diálogo que da apertura al posible debate entre contrarios o elementos que se contraponen a un determinado concepto, que en el caso del metateatro requiere tanto una base teatral como una base de inmanencia, en el sentido que le dan a esta palabra A. J. Greimas y J. Courtes.

El metateatro es, pues, un fenómeno que necesita de la interacción e intertextualidad de ambos niveles, para desarrollarse, complementarse, describirse, definirse y realizarse, en una dimensión abierta y flexible esencialmente reflexiva, vinculada a procedimientos plásticos provenientes de la pintura, como es el caso de la “*Mise en Abyme*”¹, “*La Obra Abierta*”² (Umberto Eco) o “*La Muerte del Autor*”³ (Roland Barthes), etc., que han multiplicado los procesos

¹ Es el procedimiento que consiste en incluir en la obra pictórica, literaria o teatral, un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales motivando alteraciones reflexivas en el espacio de la recepción. Es una figura que nos llega desde la pintura a la literatura, es un fenómeno artístico que debe su denominación a un procedimiento heráldico que André Gide descubrió en 1891.

² Obra abierta (título original en italiano: *Opera aperta*) es un libro de Umberto Eco publicado por primera vez en Italia en 1962. Mediante la apertura el lector reescribe el texto y se convierte en autor. Lo cual genera una particular relación entre lector-autor.

³ Esta proposición de abertura y polisemia de la obra introduce la consecuencia sostenida por Barthes: la muerte del autor, en la que propone que la obra debe ser siempre abierta para que no muera y en la que el autor pierde identidad al crear una obra de arte para un destinatario, quien es finalmente el que recupera y vitaliza el sentido del texto, haciendo valer su multiplicidad de significados.

semióticos de recepción generando nuevas sinergias de creación y recepción teatral hacia lo metateatral.

El término metateatro (metatheater) fue acuñado por L. Abel en 1963, el término teatro dentro del teatro (play-within-a-play, drama within a drama, etc.) fue acuñado por el alemán Hans Schwab, en 1896, en unos estudios realizados sobre el teatro dentro del teatro del autor inglés W. Shakespeare, donde él usó “das schauspiel in schauspiel”.

A partir de aquí, el “*das schauspiel in schauspiel*” aparece también en Antoine Mersman (1925), Frederick S. Boas (1927), Max Dessoir (1929), Cosmos Hamilton (1938) y Erick Polbster (1955)⁴.

En este mismo año (1955) se defiende la tesis doctoral de Robert J. Nelson, en la Universidad de Columbia en la ciudad New York (EE.UU), donde se subraya el papel de la autoconsciencia como parte integral del teatro dentro del teatro:

El teatro dentro del teatro (en adelante TDT) lo estudiaremos en el capítulo II, como una técnica que se corresponde con el sentido esencial de la idea metateatral, que ya ha sido estudiada por muchos críticos, especialmente los alemanes, que han investigado su forma y su práctica en Europa, sobre todo en Inglaterra, Francia y España.

Por su parte Wilma Newberry, analiza la literatura española desde el punto de vista pirandelliano desde Cervantes a Sastre⁵.

Robert J. Nelson (1955) en “Play within a play”⁶ se refiere a la autoconsciencia teatral en estos términos:

⁴ Estos estudios aclaran que el termino “teatro dentro del teatro” fue acuñado por primera vez en 1896 por Hans Schwab con el concepto moderno en su estudio sobre el teatro de Shakespeare, donde él usó “Das Schauspiel in Schauspiel”. Antoine Mersman utilizó este término en 1925 y Joaquim Voight’s en su estudio sobre el mismo tema en la literatura alemana, inglesa y española lo cambió por “*Spiel im Spiel*” en 1954. Como Manfred Schmeling, Reinhold Grima, siguió a Joachim Voight usando “*Spiel im Spiel*”, en vez de “Theater un Theater” de Bertold Brecht, Proebster, Roland C. Maurer etc., utilizado para ampliar su rango formal. Max Dessoir usó “Schauspiel im Schauspiel”, como Hans Schwab. “Theater auf dem Theater” ha sido empleado por Claudia Livec y Jörg H. Kokott.

⁵ Newberry, Wilma. “Aesthetic distance in García Lorca’s El Público: Pirandello and Ortega”, en Hispanic Review, Num. 37, abril, 1969).

⁶ Este libro es una versión modificada de la Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Columbia en 1955. Él añadió varios artículos publicados hasta el año 1958 cuando se publicó. En este valioso estudio destaca la autoconsciencia que se despliega en él.

Theatrical self-consciousness, expressing itself frequently in the form of a play within a play, is not enough to label a dramatics Pirandellian -and, as I hope this essay has proved-, this includes Pirandello himself. What counts is the view of reality the dramatist embodies through this form. (Nelson Robert J. 1958:155).

El resultado es, que estos estudios sobre el TDT, ya antes de la concepción del propio término de metateatro, se habían dedicado al desarrollo de su teoría y a su aplicación en las obras. No obstante la influencia de Lionel Abel (1963) ha hecho que el interés por el metateatro llame cada vez más la atención de creadores, investigadores y/o críticos.

Entre estos críticos podemos contar a James Lee Calderwood quien explora el problema del lenguaje y su relación con la realidad en *"Metadrama in Shakespeare's Heriads"* (Richard II to Henry V), (1979) y en *"To be or not To be"* (1982). Su visión metateatral le ha permitido analizar las obras de Shakespeare centrando su interés en la forma dramática, el papel del dramaturgo y la autoreflexividad.

Por esos años también June Schlueter escribe *"Metafictional Characters in Modern Drama"* (1979) y Manfred Schemeling *"Metathéâtre et intertexte" aspects du théâtre dans le theater"* (1982).

Todos estos trabajos aunque no manifiestan una definición concreta del término ni lo sitúan como tendencia de una época determinada, sí ofrecen una base para la teorización del metateatro y su interpretación dentro de las obras.

Así, el propio Lionel Abel había apreciado el acercamiento de T. S. Eliot al teatro de Shakespeare calificándolo como *"a turn point in the history of Hamlet"*:

Not a doubt of it, the best critics of Hamlet, like Goethe, Coleridge, and A.C Bradley, were overly psychological in their approach to the play; concentrating on its content, they ignored the problem of its form. And T.S. Eliot has even justified their error as inevitable, asserting, in a now famous essay, that the content of Hamlet is so psychologically complicated its form could not but be obscure. Then how could its form be analyzed? Eliot's view, in fact, marks a turning point in the history of Hamlet criticism. (Lionel, 1968: 40).

T. S. Eliot, por su parte, en un ensayo titulado “*Hamlet and his problems*”, fechado en 1919, nos dice citando a Robertson y Stoll en sus comparaciones (de la interpretación de Goethe y Coleridge sobre Hamlet) a la hora de considerar este personaje shakespeariano:

(...) in the final play of Shakespeare, on the other hand, there is a motive which is more important than that of revenge, and which explicitly “blunts” the latter; delay in revenge is unexplained on grounds of necessity or expediency; and the effect of the “madness” is not to lull but to arouse the king’s suspicion” (Eliot, 1968: 23).

Y añade:

And the supposed identity of Hamlet with the author is genuine to this point: that Hamlet’s bafflement at the absence of objective equivalent to this feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problems. (Eliot, T.S. 1968:25).

En América Latina, Juan Villegas aborda el tema en 1989 con su artículo “*La historicidad del discurso crítico metateatral*”. A partir de aquí, los estudios sobre metateatro que hasta ahora habían sido en torno a obras clásicas, pasan desde este momento a moverse en el ámbito contemporáneo.

Asimismo, Óscar Rivera-Rodas en “*El Metateatro y la Dramática de Vargas Llosa*” (1992), desarrolla aspectos como la reflexividad, la intertextualidad, la deconstrucción y la estructura metateatral. Este autor considera que existen dos tipos de discursos dramáticos:

- A) Discursos en los que se pueden ver estructuras interiores secundarias intercaladas en el texto dramático principal.
- B) Discursos que reflejan sobre todo estructuras de pensamientos que conciben la existencia humana de un modo teatral y dramático.

El primer tipo (A) se relacionaría con la técnica del TDT y el segundo (B) con el carácter metafísico del metateatro.

En el estudio del metateatro nos encontraremos frecuentemente con la técnica del TDT que tal como nos había advertido Lionel

Abel, no abarca más que una de las expresiones, caracteres o estrategias del metateatro:

Surly it is at least theoretically possible that Shakespeare in the process of writing Hamlet, finding it difficult to make the story tragic, and personally inclined to treat it differently, turned toward various play-within-a-play devices, but did not indicated his propose clearly, still calling Hamlet a tragedy. (Lionel, A. 1968: 41).

No obstante, según Pavis, la tesis desarrollada por Lionel Abel (1963), no hace más que prolongar la antigua teoría del TDT que permanece vinculada a un estudio temático de la vida como escena y se apoya lo suficiente en una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral. (Pavis, P. 1998: 309).

Pero a pesar de todo, de la misma forma que el estudio de Robert J. Nelson “The play within a play” (1958) contiene muchos de los aspectos que son inherentes al metateatro, muchos otros escritos sobre el tema han confundido ambos conceptos de miles de formas y se ha nombrado -el vacilante término- de otras tantas miles de formas y variantes: “teatro en el teatro”, “teatro encima del teatro”, “teatro sobre el teatro”, “teatro por dentro”, “teatro fuera del teatro”, “teatro sobre teatro”, etc.

Aquí en este estudio utilizaremos el término TDT en una forma y un sentido representativo y como una técnica expresiva que se enmarca en el paradigma global del metateatro.

Y es que a pesar de la importancia que el metateatro ha tenido en la teoría literaria, son realmente pocos los estudios que sobre este fenómeno existen en España y estos suelen estar demasiado limitados a un autor. En cualquier caso, por lo general, los críticos se han limitado a hacer conclusiones superficiales del problema sin llegar casi nunca a un estudio profundo sobre el tema, por lo que a pesar de la continuidad parcial de estos estudios y la íntima relación existente entre el metateatro y el TDT -que nos muestran el vacío que debe ser atendido, ya no desde el contenido sino desde la forma- no ha sido posible una completa evaluación del fenómeno metateatral, que suponía un nuevo acercamiento de interpretación a las obras teatrales.

Entre estos escasos estudios podemos citar a Everett Wesley Hesse que en 1977 escribe *“El Arte del Metateatro en La Vida es Sueño”*, reclamando en este ámbito la figura de Calderón de forma similar a como Lionel Abel había hecho con Shakespeare, en el que Hesse señala como elementos fundamentales del metateatro:

- El factor de improvisación en la acción.
- El papel de los apuntadores y apuntes.
- La técnica de un drama dentro de un drama.
- El conocimiento que tienen los personajes de su participación en su propia dramatización.
- Las metáforas de *“El mundo como teatro”* y *“La vida como un sueño”*.
- La creación de caos y confusión por medio de la utilización de estas metáforas (sueño-vida/ mundo-teatro).

Dos años después, Alva V. Ebersole lo aplica a las obras de Lope de Vega en *“El metateatro, Lope y Ángel fingido y renegado de amor”* (1979). Ebersole recoge, sin embargo, algunos acercamientos anteriores como los estudios de Augusta Espantoso y Susana Fisher.

Mientras que Carlos Arturo Arboleda en su *“Teoría y forma del metateatro en Cervantes”* (1991) ha subrayado la importancia de este autor en el ámbito del metateatro siguiendo estudios como los de José María Díez Borque (1972) que ya había investigado las conexiones entre Pirandello y Cervantes, y que partía a su vez de los trabajos de Wilma Newberry:

The deeply significant influence of Pirandello on the Spanish theater can perhaps best be appreciated by studying the experimental plays of Federico García Lorca, Spanish leading playwright of the 1930's. In these plays we can see that the dramaturgic revolution incited by Pirandello extended to be so autarkic a personality as Garcia Lorca who transformed and poetized this influence to such and extends that its presence in this works still pass. Almost unobserved. (Newberry, W. 1969: 276).

Para Arboleda, el metateatro es una forma dramática de carácter reflexivo, que utiliza “tematizaciones” o tomas de consciencia

momentáneas dentro del drama y que adquiere el aspecto de una pieza intercalada en otra, cuyas estrategias principales, -que observa ya en Cervantes- son:

- La improvisación.
- La autonomía de los personajes.
- El uso de la libertad que confiere el teatro.
- La participación del público.
- La totalidad que emerge del conjunto.
- La música.
- El baile y el canto.
- El uso de máscaras, títeres y/o disfraces.

Frente a estos trabajos centrados en autores clásicos, “El meta-teatro en la obra de Federico García Lorca” (1991) de Rosanna Vitale supone -junto a aquel pionero de Newberry- uno de los primeros acercamientos metateatrales a un autor español contemporáneo.

Años después la obra de Michiko Okubo (2003) “*Aspectos del conflicto interior en el teatro español entre 1910 y 1936*” aparece reuniendo a autores españoles en un mismo segmento de tiempo (Azorín, García Lorca, Gómez de la Serna, Jacinto Grau y Miguel de Unamuno) vinculados a procesos de escritura metateatral.

No obstante y a pesar de estos estudios nos vemos limitados a probar conclusiones sobre el problema sin llegar, casi nunca, a un estudio profundo sobre el mismo, por lo que, a pesar de la continuidad parcial de los mismos, no ha sido posible una completa evaluación de este fenómeno, que pide una sistematización.

Por otra parte, teniendo en cuenta que la teoría reflejada por Lionel Abel en su libro, ni es original ni es la primera, se encuentra en otros momentos de la literatura⁷ y que es una teoría arraigada en otros campos de la metateoría; podemos decir que el término no

⁷ Lionel Abel, ya expresó la influencia de Jonh Gassner en su “Introducción” de Playwrights on playwrightings, [ed. De Toby Cole], New York, Hill and Wang: 1961.

tiene autoridad absoluta. Quizá por ello Abel insinúa que existe la posibilidad del uso de otro término y otra definición sobre los caracteres metateatrales:

I have also given a name to the kind of plays, which have been, and will be, I think, important to us. Perhaps a better name than the one I elected for can be suggested. I do not insist that the name I have proposed ought to be adopted. But I do not insist that the kind of plays I have designated as Metatheatre needs designation. (Lionel Abel.1994:7).

En este sentido, Everest Wesley Hesse opina que Abel en su exposición de unas dos páginas, deja al lector con una noción vaga e incompleta de qué es lo que constituye exactamente el metateatro y su realización artística en nuestra comedia. (Hesse, Everest Wesley. 1977: 116). Aparte de estas consideraciones no hay que olvidar que la metateoría, por ser una teoría liberal y autónoma, está abierta a múltiples definiciones ¹⁶. Keir Elan, por ejemplo define el metalenguaje y dice que el prefijo meta es *“un elemento compositivo que con la significación de “junto a”, “después de”, “entre” o “con”, se usa en la formación de vocablos castellanos como “metacentro”, etc.”* (Sánchez-Pardo. 1990: 23)

La concreción del metateatro ha sido y es irregular, en ocasiones demasiado fecunda, y dado que Lionel Abel, no lo concretó es natural que la explicación y aplicación de los teóricos, hasta el momento, produzca una cierta complejidad conceptual y metodológica al abordar las múltiples producciones a través de la historia.

De manera que a pesar de ser el metateatro un género completo con sus diversas características, como ya hemos apuntado, no ha sido sistematizado y esta sistematización se hace imprescindible para el adecuado análisis de las creaciones metateatrales textuales/espectaculares.

Mientras tanto el estudio y práctica del metateatro sigue siendo definido por medio de comparaciones con otros géneros teatrales tales como la “tragedia”, “comedia”, “farsa”, “melodrama”, “high drama”, etc., inscritos en los procesos de análisis del teatro

tradicional y por lo tanto insuficientes. Comparaciones y procesos que no hacen más que poner en evidencia el distanciamiento histórico entre teoría y práctica (meta)teatral.

Un ejemplo de este distanciamiento lo tenemos en el estudio sobre “*Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*” en el que la Dra. Mar Rebollo Calzada (UAH), refleja la génesis de este distanciamiento entre teorías teatrales y práctica teatral y el supuesto estancamiento de las dramaturgias españolas con respecto a las europeas.

Según la Dra. Rebollo, este estancamiento no se produce por ausencia de teorías teatrales propias o ajenas, sino por el divorcio entre la teoría y la práctica teatral, que es lo que ha provocado el desfase de nuestro teatro con respecto al europeo.

En esta misma investigación se mencionan algunas circunstancias determinantes para este distanciamiento entre teoría y producción teatral en el período mencionado, tales como:

- La difusión esporádica de la teoría teatral en artículos de prensa o conferencias que han dificultado la reflexión sobre un método sistemático elaborado.
- La ausencia frecuente de directores escénicos con formación teórica.
- La escasa formación actoral de las compañías que propiciaban la presencia continuada del teatro comercial o teatro de éxito (astracán, sainete, comedia)
- La ausencia de dramas.
- El público en su mayoría burgués con escasa formación intelectual que frecuentaba los teatros.

Todas estas circunstancias contribuyeron al estancamiento de la escena, al fomentar con su presencia las producciones del teatro comercial. (Rebollo Calzada, Mar. (2004: 29-30).

A colación de lo expuesto por la Dra. Rebollo Calzada y en cuanto al metateatro se refiere, algunas circunstancias son coincidentes, ya que también la mayoría de los escritos que ofrecen conceptos y teorías metateatrales están producidos por críticos e intelectuales y no por creadores, dramaturgos, directores, actores,

etc., dinámica que de algún modo contribuye también al divorcio entre la teoría y la práctica del metateatro en el siglo XXI.

Sin duda alguna, esta es una de las razones que problematiza el camino hacia la sistematización del metateatro pero no la única ni la principal, hay otras importantes que se alzan como grandes obstáculos en este camino, tal es el caso del enfrentamiento entre el pensamiento reduccionista/mecanicista heredado del s. XVII y el pensamiento sistémico surgido en el s. XX, que propone el desarrollo conjunto de éstas con la subjetividad de las artes y diversas tradiciones espirituales.

Mientras tanto y a pesar de divorcios y enfrentamientos, empecemos a dar pasos hacia delante y aclaremos uno de los asuntos más controversiales del metateatro, la (con)fusión entre (meta)teatro y TDT que como veremos en el siguiente capítulo, el TDT, constituye sólo una de las técnicas o procedimiento de construcción que sirve para apoyar formalmente a los géneros mencionados (“tragedia”, “comedia”, “farsa”, “melodrama”, “high drama”, etc.), y una de las estrategias principales del metateatro.