

Regresar a Ortega: de la teoría de la metáfora al "como si..." de la escena

Mariángeles Rodríguez Alonso

ORCID: 0000-0002-7497-7231

Resumen

La lucidez y la actualidad del hallazgo orteguiano en su definición del fenómeno escénico quedan constatadas desde el diálogo que sus ideas establecen con las aportaciones más recientes de la teoría teatral. El artículo examina así la trasposición que de la teoría de la metáfora plantea Ortega en la comprensión del proceso de significación y recepción que construye el signo escénico. La especificidad y la potencia expresiva de ambos procedimientos reside, desde la óptica orteguiana en "la falsa afirmación de una identidad total a partir de una parcial". El teatro –como la metáfora– comporta un tipo de comunicación que cifra su especificidad en la disimilitud, en la no completa identidad entre significante –signo dramático– y significado.

Palabras clave

Ortega y Gasset, metáfora, teoría teatral, imaginación, irrealidad

Abstract

The lucidity and topicality of Ortega's finding in his definition of the scenic phenomenon are verified from the dialogue that his ideas establish with the most recent contributions of theatrical theory. The article thus examines the transposition that Ortega proposes of theory of metaphor in the understanding of the processes of signification and reception that scenic sign constructs. The specificity and expressive power of both procedures reside, from Ortega's point of view, in "the false affirmation of a total identity from a partial one". Theater –like metaphor– involves a type of communication that encrypts its specificity in dissimilarity, in the incomplete identity between signifier –dramatic sign– and signified.

Keywords

Ortega y Gasset, metaphor, theater theory, imagination, unreality

No son tantos los pensadores españoles que han aportado constelaciones de ideas nucleares para pensar el arte y la literatura, así como los procedimientos que le son propios. Sin duda, Ortega es uno de ellos, es por esto necesario regresar a Ortega, releer a Ortega, enfrentarlo a fenómenos artísticos del pasado y del presente, porque Ortega, como los clásicos, alienta siempre un diálogo que no acaba y que produce luz nueva. Regresar a Ortega permite además hallar ignotas conexiones entre diversas regiones de

Cómo citar este artículo:

Rodríguez Alonso, M. A. (2022). Regresar a Ortega: de la teoría de la metáfora al "como si..." de la escena. *Revista de Estudios Orteguianos*, (44), 93-104. <https://doi.org/10.63487/reo.103>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 44. 2022
mayo-octubre



su pensamiento, iluminar zonas menos conocidas desde otras asumidas y celebradas por la tradición teórica.

Este acercamiento pretende arrojar luz a la trasposición que Ortega y Gasset realiza de su teoría de la metáfora al mundo de la escena. No es mérito nuestro el hallazgo de la analogía, el mismo Ortega afirma literalmente en el año de su regreso a España (1945) que “el escenario y el actor son la universal metáfora corporeizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible” (*IT*, p. 243¹). Trataremos en el presente artículo de ahondar en los lugares que sostienen este iluminador paralelismo. Traeremos, en primer lugar, a colación los pilares fundacionales de su teoría de la metáfora, y seguidamente procederemos a revelar el modo en que estos iluminan el funcionamiento de la escena. Al hilo del desarrollo de sus ideas, mostraremos la actualidad y vigencia de las mismas desde su confrontación con la vía abierta por la semiología teatral, así como con el discurso pronunciado por Juan Mayorga en su incorporación a la Real Academia exactamente setenta años después de la intervención de Ortega en el Ateneo madrileño.

Qué es lo que pasa cuando pasa una metáfora

Primero Lázaro Carreter y, luego, Pozuelo Yvancos han señalado un lugar de aparente contradicción en su teoría de la metáfora que ocupará un espacio decisivo en la explicación de su funcionamiento. En “Ortega y la metáfora”², Lázaro Carreter sostiene que cuando Ortega quiere ponderar “su eficacia como instrumento conceptual” muestra cómo esta viene a hacer “asequible lo que se vislumbra en el confín de la realidad”, esto es, a hacer más presente la cosa, a hacerla más transparente y clara a la mente. Seguidamente muestra cómo en *La deshumanización del arte*³, Ortega asegura que este tropo obedece a “una actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a esta como por el empeño de rehuir de aquella”, vendría pues la metáfora según esta intervención a separarnos de la cosa, a ausentarla, a volatilarla frente a nosotros.

La contradicción expuesta, claro está, no lo es del pensamiento orteguiano sino de la realidad que describe; y el acierto se halla, por tanto, en percibir la dualidad que define la esencia del procedimiento metafórico. La contradicción es solo aparente pues en ella se halla el corazón de su teoría de la metáfora.

¹ Este acercamiento al mundo de la escena aparece contenido en *Idea del teatro* (1946), texto que procede de la conferencia pronunciada por vez primera en Lisboa en abril 1946 y solo un mes después en el Ateneo de Madrid. Citado por Antonio TORDERA: *La idea de teatro y otros escritos sobre teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 243. En citas sucesivas *IT*.

² Fernando LÁZARO CARRETER, “Ortega y la metáfora”, *Cuenta y razón*, n° 11, 1983 (Ejemplar dedicado a: Centenario de José Ortega y Gasset), pp. 69-82.

³ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral, 2004 (1925).

En su decir poético, la metáfora nos permite ver *más*, ver *mejor* la realidad que metaforiza, aportando una visión cognoscitiva inaccesible desde cualquier otra vía, el objeto estético dota de transparencia a la realidad que nomina; no obstante, la clave de su precisión poética se halla exactamente en la distancia, en el rodeo, en el salto y la huida, en la trasgresión del orden de lo real.

Ortega señala, al explicar el funcionamiento de la metáfora, cómo, a menudo, se ha confundido el procedimiento metafórico con lo que solo es su primera operación. Apunta la existencia de una primera fase consistente en la asimilación de los rasgos comunes de ambos planos, A y B, operación que en sí misma correspondería al símil y no a la metáfora, ‘A es como B’, el ciprés es como la sombra de una llama extinguida⁴, los chorros de la fuente son como lanzas de cristal o “mis ojos sin tus ojos son como dos hormigueros solitarios”, si nos servimos de la metáfora del oriolano. Su aguda visión revela cómo la fase definitoria del proceso metafórico es precisamente la segunda operación: trascender el parecido, saltar desde la identificación parcial a la identificación total, de la semejanza a la sustitución *-inmutatio-*: “A no es como B”, sino que “A es B”, “mis ojos sin tus ojos no son ojos/ que son dos hormigueros solitarios”, los chorros de la fuente son lanzas de cristal, y el ciprés es sombra de una llama extinguida. Decae el “como” y se obra el milagro. En *Idea del teatro*, conferencia en la que también aborda Ortega la teoría de la metáfora, cita a este propósito el cuento de Wells “El hombre que podía hacer milagros” en el que dos borrachos discuten sobre la existencia o no de los milagros. El incrédulo afirma: “¡Eso es como si digo ahora que esta luz se apague y la luz se apagase!”, y el milagro se obra: la luz se apaga. Todo aquello que es enunciado por el personaje cobra realidad.

Ya en su primera intervención sobre este asunto en 1914⁵, Ortega muestra cómo la metáfora en la sustitución que realiza toma una identificación parcial “para afirmar falsamente su identidad total [...], la metáfora comienza a irradiar belleza donde su función verídica concluye”. Si la primera operación aniquila el objeto real, la segunda nos lleva a la creación de un objeto estético conformado por la fusión de ambos conceptos *-ciprés-llama, chorros de la fuente-lanzas de cristal, ojos-hormigueros solitarios*. En “Ensayo de estética a la manera de prólogo” señala cómo “la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En esta vive la conciencia clara de la no-identidad”. En

⁴ Esta metáfora, recurrente en diversos textos de Ortega y Gasset, aparece por vez primera en “Ensayo de estética a la manera de prólogo” (1914).

⁵ José ORTEGA Y GASSET: “Ensayo de estética a la manera de prólogo” (1914) en *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004-2010, I, 664-680. En adelante todas las referencias de Ortega remiten a esta edición con tomo en romanos y páginas en arábigos.

Idea del teatro se pregunta nuevamente –para mostrar ahora el funcionamiento de la escena – “qué es lo que pasa cuando pasa una metáfora”:

Pues pasa esto: hay la mejilla real y hay la rosa real. Al metaforizar o metamorfosarse o transformar la mejilla en rosa es preciso que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la rosa deje de ser realmente una rosa. Las dos realidades al ser identificadas en la metáfora chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan. La metáfora viene a ser la bomba atómica mental. Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad (IT, pp. 241- 242).

La nueva imagen creada por obra del proceso metafórico –que ni es rosa ni es mejilla por entero, sino ambas al tiempo, confundándose– solo tiene existencia en la experiencia de cada lector. Ortega y Gasset de 1914 –tal y como nos recuerda Pozuelo Yvancos⁶– es plenamente seguidor de la teoría fenomenológica de la imagen como ejecución vivenciada. Resulta así enormemente elocuente el giro “ver como” que escoge Ortega para explicar el procedimiento metafórico en tanto el *quid* no se halla tanto en que A se parezca a B –fase primera del proceso– sino en que la metáfora me lleve a percibir A como B, esto es, que la metáfora genere en mi imaginación un dibujo en que se confundan ambos conceptos –fase segunda. Estas dos operaciones de signo contrario (identidad-no identidad/similitud-disimilitud) conviven en el proceso metafórico fundándose en ellas el sentido del mismo. Si bien la tradición había insistido en el elemento de identidad o similitud, la aportación de Ortega subraya el valor de la disimilitud, de la no-identidad, de la dualidad que –como veremos– resultará asimismo definitoria del proceso teatral.

Del ver como... de la metáfora al como si... de la escena

En *Idea del teatro* se pregunta Ortega y Gasset qué es lo que vemos en el escenario cuando asistimos a una representación. En una primera respuesta diríamos que –si representan *Hamlet*– vemos una sala de un castillo, el parque de Elsinor, la ribera de un río y a la misma Ofelia. Pero rápidamente se reprende a sí mismo:

¿Es que por un instante hemos padecido una ilusión óptica? Porque en efecto lo que vemos son solo telas y cartones pintados; el río no es el río, es pintura; los árboles, no son árboles, son manchas de color. Ofelia no es Ofelia, es... *Marianinha* Rey Colaço [la actriz portuguesa que la representa].

⁶ En el volumen coordinado por Pozuelo Yvancos de la *Historia de la literatura*, dirigida por José Carlos Mainer. José MARÍA POZUELO YVANCOS, 8. *Las ideas literarias. Siglos XIII – XX*. Madrid: Crítica, 2011, p. 587.

¿En qué quedamos? ¿Vemos lo uno o lo otro? ¿Qué es lo que propia y verdaderamente hallamos ahí, en el escenario, ante nosotros? No hay duda: ahí ante nosotros hallamos las dos cosas: *Marianinha* [la actriz que la representa] y Ofelia... Pero no las hallamos –¡esto es lo curioso!– como si fueran dos cosas, sino siendo una sola (*IT*, pp. 237-238).

Repara así Ortega, desde la sencillez con la que a menudo parece fluir su pensamiento, en la esencial dualidad de toda experiencia teatral entre lo representante –actriz, pintura, cartón– y lo representado –Ofelia, río, árboles–. A lo largo de los siglos, la teoría del teatro apenas ha hecho otra cosa que tratar de explicar esta compleja y fundamental relación de órdenes que define lo teatral. Alguien que representa a alguien. Un árbol por un bosque. Un banco por un parque. Un candil encendido para representar la noche.

No obstante, lo decisivo de su intervención se halla en percibir la unión indisoluble que existe entre ambos planos, entre actriz y personaje que se precisan mutuamente para existir. La actriz solo existe como Ofelia, y el personaje, Ofelia, solo existe –solo late, solo respira, solo se mueve– en tanto la actriz lo hace. Del mismo modo que al explicar el funcionamiento de la metáfora mostraba cómo elemento real y elemento evocado comportan una unión indisoluble en la configuración de un objeto estético nuevo (ciprés/sombra, mejilla/rosa); en la escena, el proceso comunicativo al que asistimos está atravesado por una dualidad esencial que hace inseparable el binomio actriz/personaje, pintura/río, mancha de color/ árbol. Del *ver como* de la metáfora pasamos al *como si* de la escena. De la mejilla como rosa o del ciprés como sombra de una llama muerta pasamos a Nuria Espert como si... Medea, a Rodero como si... Calígula, a la tela azul como si... río. El significar teatral vive en esa dualidad.

Define pues Ortega teatro como “realidad ambivalente que consiste en dos realidades, la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan”, (*IT*, p.243). Hemos visto cómo en *Idea del teatro*, al explicar el funcionamiento del proceso metafórico, se detenía en subrayar precisamente la destrucción previa de los planos que se funden en la realidad dual. La metaforización, dirá Ortega, implica que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la rosa deje de ser realmente rosa. Ambas “realidades al ser identificadas en la metáfora chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente” (*IT*, pp. 241- 242). Pues bien, lo mismo pasa en el teatro: “es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre real que fue” (*IT*, p. 243). De semejante modo al que al activarse el procedimiento metafórico la realidad ciprés queda aniquilada y suplantada por un objeto estético dual resultado de la fusión de ambos conceptos (ciprés-sombra de una llama), en la escena la presencia de la actriz queda aniquilada y suplantada por la dualidad “actriz/Ofelia”. Ortega acierta al mostrar que la condición del actor se define precisamente en la negación de su identidad:

lo sorprendente es que [la actriz] está sin estar –está para desaparecer ella en cada instante, como si se escamotease a sí misma y lograr que en el hueco de su primorosa corporeidad se aloje Ofelia. La realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es representar: que la presencia del actor sirva no para presentarse a sí mismo, sino para presentar a otro ser distinto de él. [La actriz] desaparece en tanto que [actriz] porque queda tapada, cubierta por Ofelia (IT, p. 238).

Y lo dicho para el actor es aplicable a cualquier elemento que se suba al escenario: pues “las cosas y las personas en el escenario se nos presentan bajo el aspecto o con la virtud de representar otras que no son ellas”. Las cosas en el escenario están para ser y para significar, dirá Umberto Eco en su única intervención sobre el género teatral⁷. El escenario convierte todo en signo. De los dos planos que se funden, es precisamente el irreal –el que carece de existencia material– el que logra imponerse, según la óptica orteguiana: “Y lo mismo las decoraciones quedan tapadas por un parque y un río. De suerte que lo que no es real, lo irreal –Ofelia, parque de palacio–, tiene la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real” (IT, pp. 237-238). El teatro, como la metáfora, posee la mágica cualidad de libertarnos de la realidad, de suspender sus condiciones de verdad e instaurar un orden nuevo.

Diríase que la realidad se ha retirado al fondo para dejar pasar al través de sí, como al trasluz de sí, lo irreal. En el escenario hallamos, pues, cosas –las decoraciones– y personas –los actores– que tienen el don de la transparencia. Al través de ellos, como al través del cristal, trasparen otras cosas” (IT, p. 239).

Juan Mayorga en el discurso pronunciado con motivo de su entrada a la Real Academia en la primavera de 2016 señalará precisamente cómo “el cuerpo del actor –centro del hecho teatral– puede comportar un “obstáculo para que el espectador vea el personaje”, si bien solo “la imaginación del espectador puede convertir el obstáculo en ocasión”⁸. La contradicción definitoria de lo metafórico que apuntábamos al comienzo también obra en el escenario. Quedan así equiparados “el ser como...” de la metáfora al “como si...” de la escena en tanto ambos producen choques de elementos que irradian la chispa de la sugestión o la fantasmagoría⁹.

⁷ Nos referimos al artículo “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro” publicado en Luciano GARCÍA LORENZO y José María Díez BORQUE (coords.), *Semiología del teatro*. coord. Madrid: Planeta, 1975, pp. 93-102

⁸ Juan MAYORGA, “Razón del teatro” en *Elipmes*. Segovia: ediciones La uña rota, 2016, pp. 87-107. Citaremos al hilo de las reflexiones esta conferencia como muestra de la vigencia de las reflexiones orteguianas sobre el teatro en la actualidad.

⁹ El “como si” de la escena que plantea Ortega trae a nuestra mente el *si mágico* de Staninlavski. Nos resulta curioso hallar ciertas confluencias entre los sistemas de pensamiento

Pero ¿por qué escoge Ortega el procedimiento metafórico para ilustrar el particular funcionamiento de la escena? ¿Podría señalar, por ejemplo, la relación entre cualquier significante y su significado, vínculo también indisoluble? No sería útil este ejemplo para el propósito que Ortega persigue, porque en la unión normal entre significante y significado la relación es analógica, de semejanza y proximidad; mientras que, en la metáfora, tal y como Ortega ha apuntado, lo decisivo es el salto, la diferencia, la falsa afirmación de una identidad total a partir de una parcial. Lo que precisamente persigue Ortega es mostrar el particular modo de significar de la escena, que no es referencial o denotativo, sino connotativo y poético. En 1971 –veinticinco años después del texto orteguiano que nos ocupa– Petr Bogatyrev publicará en la revista francesa *Poétique* un artículo decisivo a este propósito respecto al modo de significar de los signos en el teatro¹⁰. En la respuesta a esta cuestión se halla, por tanto, el centro de la tesis que proponemos: Ortega escoge la metáfora para ilustrar el significar de la escena porque, en el teatro, como en la metáfora, resulta tan importante la distancia, la disimilitud y la no-identidad entre los dos planos como la semejanza –a veces tenue– que lo posibilita.

Hemos visto cómo Ortega desde diferentes acercamientos a la metáfora señalaba la segunda operación del proceso, el salto, la disimilitud como el momento decisivo del dispositivo metafórico. De modo semejante sucede en la escena. Por una parte, existe obviamente un vínculo de semejanza –por subjetiva que esta sea– entre el elemento real y el representado que posibilita la sustitución, tal y como vimos en la operación primera del proceso metafórico. La tela azul comparte con el río el color, el decorado de un árbol participa de su forma y sus tonalidades, la actriz se asemeja al personaje en el sexo y probablemente en la edad, etc. Pero, por otra parte, y pese a esta semejanza, es notable la distancia que separa el río de la tela; el cartón del árbol; o a Ofelia de la actriz que la representa. De modo similar a como sucedía en la metáfora, es precisamente la distancia la que otorga especificidad al significar teatral. El juego teatral se inaugura en el hiato que separa lo representado de lo representante. Lo fundamental no es la proximidad entre signo dramático y significado –normalmente regulada en virtud de la convención– sino el pacto mediante el que experimento/percibo/veo un elemento *como si...* fuera el otro.

de dos figuras instaladas en concepciones del arte tan distantes: si Staninlavski ha pasado a la historia como el padre del realismo escénico; Ortega se situaría en el polo que percibe y celebra la clausura de las formas mimético-representativas no solo en el teatro sino también en la novela. Queremos, no obstante, constatar ciertos puntos de contacto como la importancia otorgada por ambos a las circunstancias –es significativa la importancia de las “circunstancias dadas” dentro del sistema de interpretación–, la indisoluble unión entre actor y personaje en la escena –enunciado desde el verbo *encarnar* del sistema– o el empleo de la conjunción condicional “si” para adentrarse en el territorio de la irrealidad de la escena.

¹⁰ Nos referimos al artículo “Les signes du théâtre”, *Poétique*, núm. 8, pp. 517-530, 1971.

Es por esto que, a juicio de muchos, el teatro reconquista su especificidad –se re-teatraliza– con la crisis del modelo mimético representativo impuesto por el naturalismo. El surgimiento del cine acentúa la crisis –y tal vez la resuelve–. El cine, técnicamente más preparado para la reproducción mimética o especular de la realidad, adelanta al teatro en la fiel reproducción de lo real. Los objetos no están en el cine para representar a otros, están para ser. La realidad, que no cabe en el escenario, sí cabe en la pantalla. La especificidad de la mimesis cinematográfica nos sitúa en un horizonte distinto de la teatral. El cine es innegociable trasunto de mundo en tanto registro mecánico de la realidad; aunque instaure un orden nuevo, lo hace desde su reproducción mimética o especular. Desde ciertas posiciones del naturalismo se le estaba pidiendo al teatro que anulara su capacidad signica, que no obrara el milagro de generar la noche con un solo candil. En este horizonte se comprenden las voces que como la de Pérez de Ayala, vindican una reteatralización del teatro, su regreso al rito y al juego.

Dentro de la posición orteguiana la imaginación –convocada más a menudo con el término irrealidad o fantasmagoría– constituye el vértice necesario al que arriba la trasposición de la teoría de la metáfora en la escena. Han sido muchos los pensadores que han ponderado el decisivo papel de la imaginación del espectador dentro de la comunicación teatral, aunque los más de ellos lo han vinculado a la centralidad de la palabra enunciada, esto es, teatro como palabra enunciada que da a imaginar, palabra que produce visiones o fantasmagorías. Ortega, adelantado a su tiempo, intuye que el teatro debe consistir ante todo “en un suceso plástico y sonoro”¹¹ capaz de producir fantasmagorías. El término “fantasmagorías” que emplea Ortega resulta de enorme lucidez en tanto alude a la capacidad de la mente humana de producir imágenes, la figuración ha sido un término fundamental en la definición de lo literario; contiene así el término escogido la capacidad sugestiva de la escena, así como su consustancial irrealidad. La ejecución última del proceso metafórico tiene lugar, tanto en el caso de la metáfora propiamente dicha como en el de la escena, en la visión subjetiva del receptor (lector/espectador). Si el palimpsesto configurado por la fusión del ciprés real y la sombra de una llama muerta solo existe en tanto ejecución vivenciada de la imagen en/ por cada lector, los fantasmas convocados por los binomios Espert-Medea, Rodero-Calígula, pintura-río adquieren particular forma en la visión subjetiva de cada espectador. El texto espectacular se completa y se cierra en la imaginación de cada espectador. Mayorga defenderá también en el aludido discurso que “la transfiguración se produce no en el escenario sino en la imaginación del espectador”¹². Si en la metáfora de la fusión de dos términos nace una entidad nueva, en el teatro del choque de lo real –lo representante– con lo irreal –lo representado– nace una fantasmagoría que per-

¹¹ Esta consideración aparece ya en el ensayo titulado “Elogio del Murciélagos”, publicado en 1921, y recogido en Antonio Tordera: ob. cit., p. 317.

¹² Juan MAYORGA, ob. cit., p.88.

mitirá al espectador abandonar el cerco de lo real durante la duración de la representación.

Subraya Ortega cómo “el esencial carácter de fantasmagoría, de creación de irrealidad que es el teatro” (*IT*, p. 249) permite al ser humano escapar de lo real, de modo semejante al que lo logra la metáfora, que “crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas”, si nos remitimos a las palabras contenidas en *La deshumanización del arte*¹⁵. El escenario instaura mediante el juego unas nuevas reglas que regirán un mundo que no existe. Ortega arriba desde el concepto de fantasmagoría a la noción de juego, nuclear en la definición de lo teatral, el mismo verbo inglés *-to play-* actualiza el origen del concepto: “Pero las reglas de un juego *-y no hay juego sin reglas-* crean un mundo que no existe. Y las reglas son pura invención humana. Dios hizo el mundo, este mundo; bien, pero el hombre hizo el ajedrez *-el ajedrez y todos los demás juegos-*” (*IT*, p. 255). El juego proporciona una condición dual de la que participa la ficción teatral: cuando el padre persigue al niño fingiéndose león, el niño corre, *pero ríe*. Corre *-porque teme al león-*; pero ríe *-porque, en última instancia, no teme al león que sabe padre*. El público teatral participa de ese quicio. Ortega explica en el ensayo la “peculiar realidad que somos cuando somos público” (*IT*, p. 250) desde la que no abandonamos completamente las condiciones del mundo real *-cita el ejemplo del Quijote ante el retablo de Maese Pedro para mostrar una recepción desviada-* pero participamos y asumimos las del mundo re-presentado. Esa dualidad es la que proporciona el placer de la *mimesis*, ya contemplado por Aristóteles en su *Poética*. Una de las dos causas que cifran el origen de lo literario se halla en la imitación que es juego connatural al hombre desde su nacimiento.

Salir de lo real, evadirnos, siquiera por el lapso de tiempo que dura la representación, de las circunstancias que nos impone la realidad. Di-vertirnos. Verternos en un mundo metafórico. Dis-traernos. Evadir la realidad, como lo hacemos en el sueño. Detener el omnímodo hacer al que nos obliga la existencia. Dejar “de hacer todo lo demás que hacemos seriamente”. Entrar el *como si* de la escena.

Hacia el ser del teatro: metáfora visible, metáfora corporeizada, metáfora universal

Las diferencias fundamentales con el proceso metafórico quedan apuntadas en los certeros adjetivos que emplea Ortega en la traslación del concepto. Afirma, como ya hemos señalado, que “el escenario y el actor son la universal metáfora corporeizada y, esto es el Teatro: la metáfora visible” (*IT*, p. 240). Detengámonos en el valor de estos tres adjetivos. Ortega postula la prevalencia de la visión sobre la audición en el teatro “más aún y antes que oír vemos”,

¹⁵ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, ob. cit, p. 69.

“lo que oímos lo oímos como dicho por lo que vemos” (*IT*, p. 235). Ortega intuye la esencialidad de lo visual en el espectáculo escénico –Pavis definirá décadas después la puesta en escena como “puesta en imágenes”. El teatro es, por tanto, metáfora visible porque el signo dramático –lo representante, lo escénico– es primordialmente visual desde la óptica orteguiana. Mientras que la materia prima del proceso metafórico es exclusivamente lingüística, en la escena los elementos constituyentes son lingüísticos y paralingüísticos, visuales y sonoros. Si la literatura es palabra que da a imaginar, el teatro –en tanto proceso artístico específico– es imagen –y también sonido– que da a imaginar. La metáfora es visual no porque genere una imagen –esto es condición necesaria de toda metáfora– sino porque el signo con el que la convoca es eminentemente visual.

Ortega ya intuye que el cuerpo se convertirá en centro insustituible en la escena cuando apunta que es la metáfora corporeizada. La metáfora escénica es eminentemente corpórea, sucede en el espacio, tiene volúmenes. La escena es también metáfora universal porque el poder metamórfico del escenario contiene todas las metáforas. El escenario es ese espacio único y limitado que puede ser todos los lugares. El actor es ese ser único y concreto que puede transfigurarse en todos los hombres. Ortega apunta “todas las cosas que ese breve espacio y ese pobre material les ha sido. [...] Ese mismo y único actor ha sido para nosotros incontables seres humanos: ha sido rey y ha sido mendigo, ha sido Hamlet y ha sido Don Juan” (*IT*, p. 240). El eco borgiano es claro. Mayorga, setenta años después, señala cómo “en el escenario caben todos los lugares y todas las horas. [...] Es la cueva de Montesinos y el Aleph”¹⁴.

Al comienzo de la conferencia anuncia Ortega que perseguiría a través de sus reflexiones discernir en qué consiste el ser del teatro –“el ser de la cosa, dice, es esa estructura que, bajo sus modificaciones concretas y visibles, permanece idéntica” (*IT*, p. 221). La dualidad que subraya, al dibujar la traslación de la teoría de la metáfora a la escena, se hace clave en la definición del género teatral. Ortega da en el núcleo de lo que luego ha tenido distintos seguimientos o desarrollos en función de los diferentes contextos. Habrá que esperar unas décadas, hasta el desarrollo de la semiología en el horizonte de los setenta para que comience a estudiarse de forma sistemática la dualidad que atraviesa el proceso de comunicación teatral y que constituye el rasgo diferenciador fundamental con el resto de los géneros. Ya apuntamos el valor innovador del artículo de Bogatyrev en 1971 y la lucidez de la intervención de Eco en 1975. La semiología de la obra dramática que propone Bobes Naves, decisiva para cualquier aproximación al ámbito, se fundamenta precisamente en la dualidad entre texto literario y texto espectacular que ordena y define la relación entre

¹⁴ Juan MAYORGA, ob. cit, p. 105.

ambos aspectos¹⁵. José Luis García Barrientos plantea tres categorías de enorme rentabilidad explicativa –escenificación, fábula, drama– para mostrar cómo lo definitorio de lo dramático se halla en la relación entre la fábula y su escenificación. Teatro sería pues la escritura artística que la puesta en escena imprime al universo ficticio, esto es, la relación insoluble entre los dos conceptos previos¹⁶. Ortega en *Idea del teatro* distingue con gran claridad entre la experiencia completa y perfectamente satisfactoria que supone leer un texto dramático junto al fuego en zapatillas de casa (teatro-literatura), y esa otra experiencia que sucede cuando salimos de casa y vamos al encuentro del teatro. Porque “el teatro es en efecto lo contrario de nuestra casa: un sitio a donde hay que ir”. Y en este *ir a* que implica un *salir de* nuestra casa...se halla la “raíz dinámica” del fenómeno teatral (*IT*, p. 236).

Ortega intuye y revela cómo el teatro comporta un tipo de comunicación que cifra su especificidad en la disimilitud, en la no completa identidad entre significativo –signo dramático– y significado. La dualidad se halla necesariamente fundada en la no identidad completa de los dos elementos. Si Ortega afirmaba que “donde la identificación real se verifica no hay metáfora” puesto que en ella “vive la conciencia clara de la no-identidad”; de semejante modo podríamos afirmar que donde la identificación real se verificara no habría teatro, pues en él vive la conciencia clara de la no-identidad. El teatro constituye el salto creador entre lo que *no es*, pero comienza a *serlo* por obra del teatro mismo. La dualidad, el hiato que separa –y une– el referente y su signo escénico es el que posibilita la experiencia teatral. Como en la metáfora, el paso definitivo se halla en el lapso que va de la identificación parcial a la falsa afirmación de su identidad total, de la semejanza a la sustitución. Setenta años después Mayorga ponderará en la conferencia citada el poder metafórico de la escena: “En el escenario todo es inmediatamente metáfora. Cada acción, cada objeto es metáfora [...] En el escenario, el silencio es metáfora. Dice, por ejemplo, soledad”¹⁷.

Constatamos así cómo Ortega advierte que la especificidad del teatro no es dar a ver lo que ya está, lo que es, lo que existe, sino dar a imaginar –metáfora visual, mediante imágenes– lo que podría ser, aunque no haya sido. La literatura tiene que distinguirse de la vida –de la historia– para conquistar su especificidad pues, como señala Aristóteles, se erige no sobre lo que es o sobre lo que ha sido sino sobre lo que podría ser. Este condicional funda la irrealidad que posibilita el salto metafórico de la escena. Si bien en la escena, el poder de

¹⁵ María del Carmen BOBES NAVES, “Posibilidades de una semiología del teatro”, *Estudios Humanísticos*, núm. 3, 1981, pp. 11-26 y, seguidamente, *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arcolibros, 1997 (1987).

¹⁶ José Luis GARCÍA BARRIENTOS, *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos, 2004.

¹⁷ Juan MAYORGA, ob. cit, p. 92.

la imaginación es suscitado no únicamente por la palabra sino por “ese suceso plástico y sonoro” –en el que también cabe la palabra– que produce nuevos fantasmas. Es preciso el salto entre lo que *no es* –pero podría ser– y lo que *es* para que pueda intervenir la imaginación, esto es, la capacidad de producir *phantasmas*, figuraciones en la mente del espectador.

Ortega no fue un teórico. No se dedicó a desarrollar de forma sistemática el estudio de los procedimientos de la escena. Ortega fue un pensador de enorme lucidez que atisbó los elementos claves del fenómeno teatral y supo intuir su funcionamiento. La responsabilidad de leerlo –y de leerlo bien– es nuestra. ●

Fecha de recepción: 04/07/2019

Fecha de aceptación: 18/03/2020