



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS

MAESTRÍA EN CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS

TESIS

EL METATEATRO: FORMAS Y FUNCIONES EN *STEPPENWOLF* Y *THE MAGUS*

Autor: Carlos Enrique Serrano Rosero

Directora: Mgtr: Alejandra Portela.



## Resumen

Los elementos teatrales dentro de la narrativa hasta ahora no han sido investigados desde un acercamiento que permita interpretar sus múltiples formas y funciones. Las teorías de los pensadores Lionel Abel (1960), y Richard Hornby (1986) son una aproximación inicial que ha facilitado el análisis de la teatralidad y la teatralización, si bien limitados al contexto de la producción dramaturgica. Sus contribuciones teóricas, junto con las de Patricia Waugh (1984) sobre metaficción y las de Brian McHale (1987) sobre posmodernismo, se pueden articular a las nociones y funciones del metateatro y la teatralidad para proponer una nueva interpretación. Siguiendo a Abel y Hornby, se considerará la noción de metateatro como un teatro autoreflexivo, como el teatro dentro del teatro<sup>1</sup>, como del rol dentro del rol, entre otras. *The Magus*<sup>2</sup> de John Fowles y *Steppenwolf*<sup>3</sup> de Hermann Hesse pueden contarse entre los ejemplos paradigmáticos en los cuales la metateatralidad aparece como *leitmotif* dentro de la narrativa. Este recurso promueve la generación de conflictos a nivel discursivo que, con la ayuda de la ironía, deconstruyen y reconstruyen las identidades de los personajes, desestabilizan su percepción de la vida y de sí mismos y los invita a enfrentar sus verdaderos yos. A partir de la aplicación del concepto de teatralización de Abel junto con la clasificación de los tipos de metateatro de Hornby y la taxonomía de funciones metaficcionales de Waugh, se puede dar cuenta de las formas y funciones del metateatro en ambas obras, especialmente aquellas relacionadas con el discurso identitario y cultural. El contraste ideológico perteneciente a las dos obras resulta en un corpus interesante que pone en evidencia la crisis del hombre

---

<sup>1</sup> Se profundizará esta noción en el marco teórico.

<sup>2</sup> El Mago. En adelante, todas las traducciones del inglés al español son propias.

<sup>3</sup> El Lobo Estepario

alemán e inglés de posguerra de la Primera y Segunda Guerras Mundiales respectivamente.

*Palabras clave:* metaficción, teatralidad, metateatro, identidad, ironía

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....</b>	<b>13</b>
<b>EL METATEATRO: FORMAS Y FUNCIONES EN <i>STEPPENWOLF</i> Y <i>THE MAGUS</i>.....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 1: EL GÉNERO.....</b>	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO 2: EL DRAMATURGO Y EL DIRECTOR.....</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO 3: EL GUION.....</b>	<b>46</b>
<b>CAPÍTULO 4: LOS PERSONAJES Y LOS ROLES.....</b>	<b>54</b>
El protagonista: antihéroe intelectual.....	55
El autor: dramaturgo musical.....	59
La coprotagonista: diva intelectual.....	64
<b>CAPÍTULO 5: LAS ESCENAS .....</b>	<b>69</b>
El carnaval.....	70
El sueño .....	75
El sexo.....	78
La guerra.....	83
Lo intertextual.....	85
El cine.....	88
La ceremonia.....	91
El juicio.....	93
La escena “real” .....	95
<b>CAPÍTULO 6: EL ESCENARIO.....</b>	<b>98</b>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>102</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>113</b>



## Introducción

El metateatro<sup>4</sup> o metadrama sugiere la idea de un teatro auto-reflexivo o, como generalmente se lo asocia, de un teatro dentro del teatro (*play-within-the-play*). No obstante, la teoría dramática ya ha superado esta noción y el metateatro incluye hoy muchas otras formas y funciones del teatro dentro del arte. Si bien los aportes de los críticos Lionel Abel (1960) y Richard Hornby (1986) han avanzado considerablemente en lo que se entiende por metateatro, este dentro de la narrativa no ha sido antes estudiado. Al hacer una revisión de las teorías de Abel y Hornby, es evidente que sus contribuciones son de gran utilidad para aplicarlas como marco teórico y metodológico en el estudio del metateatro dentro de la narrativa.

*The Magus* de John Fowles y *Steppenwolf* de Hermann Hesse han sido analizadas en la mayoría de los casos por separado y desde una perspectiva psicoanalítica. Si bien Hesse estuvo siempre muy interesado en el psicoanálisis y era, de hecho, amigo del psicoanalista Carl Jung y a su vez, Fowles menciona y recrea circunstancias relacionadas a tal ciencia dentro de su novela, hay aún muchos otros elementos que conectan ambas obras. El teatro como puente entre la realidad y la fantasía, entre el yo y la alteridad, y como representación del discurso identitario son apenas algunos ejemplos de la manera en que opera el teatro en las dos novelas. La riqueza de los elementos metateatrales y sus diversas funciones hacen pertinente un análisis comparativo que revele sus puntos de contacto para luego interpretar los múltiples niveles de metateatralidad en estos textos de procedencia y temática similar y divergente a la vez.

Un análisis de la presencia de lo teatral como *leitmotif* dentro de la narrativa en estas dos novelas puede aportar una nueva aproximación teórica y

---

<sup>4</sup> El prefijo “meta” fue usado por primera vez por el lingüista Hjelmslev, quien desarrolló el término “metalenguaje” (1961) para referirse a un lenguaje que, en vez de designar eventos no lingüísticos, nombra otro lenguaje. El metalenguaje, entonces, es el lenguaje que toma otro lenguaje como su objeto. (Waugh, 1984). Metateatro es el término utilizado por Abel y metadrama por Hornby. En este trabajo, se utilizará la noción de metateatro.

metodológica que pueda ser aplicada a otros textos en donde también se incluyan elementos metateatrales. Comprender lo metateatral dentro de un texto, aunque no se trate del específicamente dramático, nos abre toda una vasta línea de investigación que aborda la narrativa desde una perspectiva poco explorada y muy productiva.



## Estado de la cuestión

Mucho se ha escrito sobre el teatro en *The Magus* y sobre la obra de John Fowles. De igual forma, existe una amplia bibliografía sobre la crítica de la novela *Steppenwolf* de Hermann Hesse, aunque poco se ha considerado al teatro como un recurso relevante en la narración, con lo que apenas existen algunos ensayos en inglés que estudian lo dramático en *Steppenwolf*. Así, una de las limitaciones para este trabajo se debe al poco dominio de la lengua alemana, lo cual permitiría acceder y profundizar la búsqueda de antecedentes escritos en tal lengua y que no hayan sido traducidos al español o al inglés.

La revista de literatura *Modern Fiction Studies*, a cargo de Johns Hopkins University Press, dedicó toda la publicación número 1, volumen 31 de la primavera de 1985 al trabajo de John Fowles. En tal compilación de ensayos aparecen dos que son pertinentes para desarrollar y fundamentar esta investigación. El primer ensayo, escrito por el profesor Frank G. Novak Jr y titulado *The Dialectics of Debasement in The Magus*<sup>5</sup> propone una lectura de crítica cultural que apunta a la trivialidad y superficialidad del hombre y de la civilización contemporánea, mejor representada en la sociedad inglesa. Parafraseando a Novak (p.72), *The Magus* es una combinación de nihilismo y narcisismo en la que el hombre insignificante e impotente intenta lidiar con fuerzas misteriosas que no puede ni entender ni controlar. Aquí es donde el metateatro cumple su función de desestabilizador del orden ideológico del personaje principal, Nicholas Urfe. Novak incluye tal concepto para afirmar que las referencias a de Sade y al nazismo en toda la novela hacen eco y refuerzan la maldad inmotivada del metateatro (p. 75). No obstante, esta es la única mención al metateatro en su ensayo y si bien no considera la teoría metateatral y sus variantes, resulta muy pertinente para el análisis de sus

---

<sup>5</sup> La dialéctica de la degradación en El Mago

funciones, y en particular aquellas pertenecientes al discurso identitario confrontado al uso de la ironía dentro de la novela.

El segundo ensayo, escrito por el teórico James R. Lindroth y titulado *The Architecture of Revision: Fowles and the Agora*<sup>6</sup> se concentra en varios elementos teatrales dentro de la novela de Fowles. Lindroth hace especial énfasis en el final teatralizado de las dos versiones existentes de *The Magus*<sup>7</sup>, resaltando las funciones y diferencias del Ágora como lugar teatral, y llegando a la conclusión de que el metateatro de Conchis recurre a las convenciones del teatro clásico, realista y moderno en la disposición escenográfica e iluminación, del mismo modo que se sirve de los efectos chocantes del expresionismo y el teatro de la crueldad. Con esto, *The Magus* se asemeja al psicodrama en el uso de la improvisación y del rol del Dios/director, haciendo alusión al trabajo de Pirandello, de Brecht y de Artaud (p. 68). Esto, sin duda, no solo confirma la presencia del metateatro en *The Magus* sino que también se conecta estrechamente con el marco teórico que pertenece principalmente a los estudios del teatro realista y moderno de principios del siglo XX. Lindroth analiza en detalle muchas otras escenas que contienen elementos metateatrales, aunque desde un acercamiento que retoma los principios del dramaturgo Antonin Artaud sobre el “Teatro de la Crueldad”.

La profesora Roberta Rubenstein (1975) escribió un artículo, menos ambicioso pero igualmente útil, titulado *Myth, Mystery, and Irony: John Fowles' "The Magus"*.<sup>8</sup> Una vez más, se encuentra la idea del metateatro al mismo tiempo que la ausencia de un estudio que enfatice en sus formas y funciones. A pesar de que el ensayo trate sobre la versión no revisada de *The Magus* de 1965, dicho ensayo ofrece una visión de la función de la ironía en la novela y analiza la compleja y casi laberíntica estructura con la que Fowles pretende engañar al lector, al igual que lo hace Maurice Conchis, el director del metateatro, con el

---

<sup>6</sup> La arquitectura de la revisión: Fowles y el Ágora

<sup>7</sup> Primera versión de 1965 y segunda de 1977

<sup>8</sup> Mito, misterio e ironía: “El Mago” de John Fowles

personaje principal, Nicholas Urfe. Parafraseando a Rubenstein, en el metateatro macabro de Conchis, Nicholas se hace consciente de verdades dolorosas sobre sí mismo. Además, ya que lo real, lo inventado y la improvisación se mezclan y se confunden, el protagonista también se da cuenta del misterio como elemento subyacente a la experiencia común. Así, Nicholas es libre de actuar de acuerdo al rol que asume en cada uno de los escenarios reales y teatrales en los que participa (p. 331). Para la teórica, la alusión a diferentes mitos griegos dentro de la novela, el misterio creado por su estructura y el metateatro se fusionan para generar conflictos en el personaje que ponen al descubierto la ironía detrás de su aventura o “*mythical quest*”<sup>9</sup> (p. 337).

En oposición a lo que sucede en *The Magus*, la recurrencia del concepto de metateatro en *Steppenwolf* es nula. No obstante, el concepto de “teatro mágico”, propuesto por el mismo Hesse en su novela, ha sido interpretado desde diferentes perspectivas. Tres artículos que abordan esta temática son de relevancia para esta investigación. El primero de ellos se titula *Hermann Hesse’s Steppenwolf and the early Twentieth century*<sup>10</sup>, escrito por el crítico Keith R. Murray Jr. (2004) en el que el autor revisa la novela en su contexto histórico y sostiene que, las circunstancias adversas de su momento de producción hacen que la novela exprese el mismo aislamiento social e histórico de su protagonista. De igual forma, Murray pone en evidencia las posibles influencias que motivaron a Hesse para escribir *Steppenwolf*, entre las que destaca a Nietzsche, Freud y el dadaísmo. Para efectos de esta investigación, el ensayo propone valiosas contribuciones en la interpretación y el estudio de los procesos identitarios y de la dicotomía entre la fantasía y la realidad, desde un acercamiento principalmente psicoanalítico. Como Murray sustenta, *El Lobo Estepario* reconoce, por un lado, la vida cotidiana al mismo tiempo que mantiene una ruptura total, y muy verosímil, con ella, y por el otro ve la novela como la batalla del hombre con su identidad, llámese Harry Haller o Hermann Hesse y sin importar su procedencia (p. 4). Es relevante la forma como

---

<sup>9</sup> Búsqueda mítica

<sup>10</sup> El Lobo Estepario de Hermann Hesse y el inicio del siglo veinte

Murray aborda los problemas que la novela de Hesse expone y critica; el conflicto entre la fantasía y la realidad que se materializa en el “teatro mágico” de Pablo y que no difiere mucho de los postulados teóricos de Hornby y de Abel en su clasificación de metateatro y de teatralización de los personajes.

El siguiente ensayo es parte de una colección de crítica sobre Hermann Hesse, publicado en el 2005 en la *Literature Criticism Series*, y escrito por el teórico Seymour L. Flaxman. *Der Steppenwolf: Hesse's Portrait of the Intellectual*<sup>11</sup> propone una lectura orientada a las características sociales y culturales de Harry Haller como estereotipo del intelectual de la época. Flaxman reconoce una estrecha conexión entre Haller y Hesse, pues sustenta que *Steppenwolf* contiene muchos elementos autobiográficos, a la vez que encuentra características del Fausto, del mismo Goethe e incluso de Mozart. El mayor aporte de Flaxman para esta investigación es su análisis detallado de la construcción identitaria del intelectual de clase media alemán y su conflicto de múltiples yos; proceso en el que distingue rastros de comedia e ironía en la manera como Hesse quiere retratarse a sí mismo. Esto se expresa claramente cuando Flaxman afirma que Harry Haller se ha concentrado a tal punto en su “yo” intelectual que se está matando a sí mismo, y que en Hermine<sup>12</sup>, él encuentra otro “yo” que le permite entrar al Teatro Mágico, donde descubrirá muchos otros “yos” (p. 353). Estos yos del personaje, que se proyectan en un espejo de múltiples lados dentro del teatro mágico, retratan un Haller de muchas máscaras, tras las que asume diferentes roles en la novela.

Sin lugar a dudas, el último artículo al que me referiré es el más pertinente para la investigación en cuestión. El psicoanalista Michael P. Sipiara en su ensayo *Hesse's Steppenwolf: A Comic-Psychological Interpretation*<sup>13</sup> (2011), ofrece una visión muy cercana a la propuesta por este trabajo, aunque no lo hace desde una

---

<sup>11</sup> El Lobo Estepario: Retrato del Intelectual de Hesse

<sup>12</sup> Hermine es el femenino de Hermann.

<sup>13</sup> El Lobo Estepario de Hesse: una interpretación cómico-psicológica

perspectiva propiamente metateatral. Dejando de lado la dimensión psicológica, al categorizar *Steppenwolf* dentro de lo cómico, Sipiara identifica elementos teatrales en diferentes pasajes de la novela y los compara con *Sueño de una noche de verano* y *La tempestad* de Shakespeare en su complejidad para la interpretación. Retomando el análisis estructural de la novela propuesto antes por Ziolkowski, el autor clasifica las tres partes de *Steppenwolf* de acuerdo con diferentes tipos de teatro; el Tratado del Lobo Estepario, que como en el coro de la Comedia Ática, manifiesta una visión del conflicto aunque desligada del sufrimiento de los personajes y que surge en una esfera superior, es decir, en ese otro mundo que el coro trae a escena. El segundo movimiento para Ziolkowski depende de una doble percepción que está llena de trucos, engaños y encuentros fortuitos y que tipifican la comedia desde Aristófanes hasta Shaw. Finalmente, el Teatro Mágico hace uso de un gran rango de episodios desde el interludio de la Nueva Comedia hasta los acontecimientos bizarros del Teatro del Absurdo (p. 129-130). De igual forma, Sipiara analiza e interpreta momentos que asocia a lo trágico, a lo ritual, a lo ceremonial, al cambio de roles y a muchas otras instancias que pueden ser clasificadas en las categorías del metateatro de Hornby y estudiadas desde la teoría de la teatralización de Abel. Así como en los ensayos anteriores sobre *Steppenwolf*, este también considera la dualidad entre la realidad y la fantasía como problematizador y deconstructor de la identidad del personaje principal. El autor concluye que la función de la novela de Hesse es criticar la crisis del mundo moderno en su dimensión espiritual y proponer el renacimiento como única solución.

Esta colección de seis ensayos sobre *The Magus* y *Steppenwolf* contribuyen a esta investigación en la medida en que se aproximan a la temática del metateatro y/o a la construcción y deconstrucción del discurso identitario. Se hace pues innegable la presencia de elementos teatrales aptos para una aproximación metateatral en ambas novelas, así como se evidencia una clara conexión discursiva que centra la atención en los problemas sociales de las

épocas correspondientes a cada una de ellas, y que dan luces sobre los conflictos de las identidades en cuestión.

### **Marco teórico-metodológico**

Este marco está estructurado en orden cronológico con el fin de explorar la evolución del metateatro como estrategia ficcional y, al mismo tiempo, dar cuenta de aquellos conceptos relacionados a este como lo son la metaficción, el metadrama, entre otros. Tal organización busca comparar y contrastar a nivel teórico los postulados propuestos para el género teatral y la narrativa, con el fin de identificar puntos de contacto y divergencia que faciliten la comprensión y aplicación de los aportes de Lionel Abel (1963), Patricia Waugh (1984), Richard Horby (1986) y Brian McHale (1987).

Si bien el concepto de metateatro se usó por primera vez en 1963 en los ensayos de Abel, este ha estado presente en la dramaturgia desde hace muchos siglos, con un significativo auge durante el período barroco y que se puede leer en obras como *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca (1636) y en aquellas de quien es considerado su máximo representante, William Shakespeare, *Hamlet* (1602), *Como Gustéis* (1599), entre otras. En estos ejemplos se proponen obras dentro de obras; rasgo fundamental del teatro de carácter autorreferencial.

El mismo Abel (1963) reconoce la fuerte presencia del metateatro y la teatralización en *Hamlet* y lo presenta como el ejemplo metadramático por excelencia. En su ensayo sobre esta obra, titulado *Hamlet Q.E.D.*, Abel ya intuye los diferentes niveles de metateatralidad que más adelante Hornby va a complementar. Además de la obra dentro de la obra, el autor identifica los diferentes roles metateatrales que los personajes desempeñan en ella, parafraseando a Abel, en todas las escenas de *Hamlet* algún personaje siempre está tratando de dramatizar al otro. Así, sus personajes asumen los roles de dramaturgo al imponer al otro una actitud o pose teatral (p. 46). Ya no son

meramente los protagonistas a merced de los caprichos narrativos de Shakespeare, sino que ganan autonomía e intervienen activamente en la creación de situaciones y posturas dramáticas. De esta forma, al ser *Hamlet* la obra metateatral canónica, el personaje más metateatral dentro de la misma no puede ser otro más que el mismo Hamlet. De acuerdo a Abel, los roles de Hamlet se pueden identificar desde la reacción de Hamlet; un hombre con consciencia dramaturgica a quien se le impone el rol de actor, y quien está determinado a hacer un actor del dramaturgo que le ordena ese rol. Hamlet, a su vez, está dispuesto a actuar en la peor de las obras, desempeñar su papel en ella, y además aparentar que en verdad cree la historia que se está representando (p. 47).

Apoyado en su análisis de Hamlet, Abel pone las bases para lo que va a ser su propuesta teórica. En su colección de ensayos titulados *Metatheatre*<sup>14</sup>, este autor plantea una definición que enriquece y promueve nuevas lecturas de las obras con elementos y recursos metateatrales. Para el autor, la condición metateatral no solo implica la visión tradicional de la obra dentro de la obra, sino que incluye una autoconciencia por parte de los personajes sobre la teatralización de su existencia y sobre los roles y máscaras que tienen que adoptar socialmente. Parafraseando a Abel, todos los personajes metateatrales son conscientes de su condición dramática antes de que el mismo dramaturgo los pueda imaginar; estos personajes se teatralizan a través del mito, de la leyenda, de la literatura pasada, e incluso, de ellos mismos (p. 134-135) En este orden de ideas, lo que dramatiza a los personajes en una obra de naturaleza metateatral sugiere relaciones intertextuales con lo mitológico y lo mítico, con otras literaturas y con los contextos y eventos históricos y sociales que se representan dentro de ella.

Todavía más interesante es la definición de lo que Abel llama *metaplay*<sup>15</sup>. Allí, él identifica lo fantástico como elemento recurrente en las obras metateatrales y

---

<sup>14</sup> Metateatro

<sup>15</sup> Metaobra



sugiere lo que podrían llegar a ser los grandes argumentos ontológicos de la metateatralidad: “la vida es sueño” y “el mundo es un escenario”. En palabras del teórico, la fantasía es esencial en este tipo de obra pues al final es lo que se encuentra en el corazón de la realidad. Del mismo modo, establece la diferencia entre una tragedia y el *metaplay*; en la primera, las desgracias del héroe son necesarias y no accidentales, mientras que en la segunda, la vida es sueño y el mundo es un escenario (p. 79). La posibilidad de entender a los personajes como teatralizados desde antes de salir a escena, y la autoconciencia del rol de actor/personaje que asumen dentro de la obra ofrecen nuevos acercamientos que permiten una interpretación más coherente con las estrategias poéticas propias del corpus a estudiar. Debido a la presencia de elementos teatrales en *The Magus* y *Steppenwolf*, pero sobre todo por la autoconciencia dramática de sus personajes, estas dos novelas pueden observarse a través de esta lupa conceptual.

Sin embargo, no podemos olvidar que aunque haya muchos elementos metateatrales en las obras a analizar, estas siguen siendo novelas. Se hace necesario, entonces, apoyar esta investigación sobre una base teórica que aporte al concepto de metateatro desde el estudio de la narrativa. Para tal efecto, la contribución de Patricia Waugh es relevante. En 1984, veintiún años después de Abel, Waugh (1984) publicó su libro llamado *Metafiction*, el cual constituye un análisis exhaustivo y fundamental para la comprensión del concepto de metaficción. En él, esta autora describe varios elementos metaficcionales que se aproximan a la idea de metateatro, y que están presentes en *The Magus* y *Steppenwolf*. Entre estos, su definición del prefijo “meta” contribuye a la construcción de un concepto más complejo de metateatro/metaficción dentro del género de la novela. Waugh sostiene que hay una mayor consciencia de los diferentes niveles del discurso como consecuencia de la creciente autoconsciencia social y cultural. Parafraseando a Waugh, los términos “meta” son necesarios para explorar la relación entre el lenguaje como sistema lingüístico arbitrario y el mundo

al cual aparentemente se refiere, y en la ficción, para indagar la relación entre el mundo de la ficción y el mundo por fuera de la ficción (p. 3). Para Waugh, la función del prefijo “meta” manifiesta una necesidad social y cultural imperante de cuestionar al lenguaje mismo y a lo que es representado a través de él; la aparente realidad. De la misma forma, dentro del metateatro esta autoconciencia de lo que se encuentra dentro y fuera de lo ficcional pone al descubierto los múltiples cuadros y submundos que componen las estructuras en las obras, desestabilizando el estatus de realidad y ficción.

Otra de las valiosas contribuciones de Waugh para este análisis es el concepto de cuadro, tan propio de la puesta en escena y del metateatro. El cuadro o *frame* delimita las fronteras lingüísticas y semánticas de cada uno de los mundos textuales creados dentro de la narrativa. Waugh afirma que la metaficción contemporánea destaca el hecho de que la vida, como las novelas, se construye a través de cuadros sin límites definidos. Esta autora enumera algunos de los que podrían ser los más recurrentes; las historias dentro de historias, los personajes autoconscientes de su existencial ficcional, los mundos que se auto-consumen, y, por supuesto, la estrategia de las cajas chinas (p. 29-30).

No obstante, los cuadros como recurso literario de los que habla Waugh en la metaficción están hechos para romperse y poner la realidad en duda y al descubierto. Esta noción es fundamental para esta investigación ya que cada uno de los ejemplos de cuadros metaficcionales descritos por Waugh están presentes en *The Magus* y *Steppenwolf*. Como afirma la autora: “*Frames are set up only to be continually broken. Contexts are ostentatiously constructed, only to be subsequently deconstructed*”<sup>16</sup> (p. 101). Cada ruptura, entonces, responde a la intención estética y semiótica del autor por desestabilizar los cuadros y, de ese modo, la percepción de los personajes y del mismo lector.

---

<sup>16</sup> Los cuadros se configuran solo para ser destruirse. Los contextos son construidos de manera ostentosa, solo para ser deconstruidos posteriormente.

Así como los cuadros dentro de la metaficción y el metateatro se rompen, los personajes pueden también arrojar las máscaras que llevan puestas y asumir nuevos roles, desequilibrando la construcción de su identidad. Al referirse a la idea de rol, Waugh sostiene que tal recurso es la forma mínima de la metaficción y afirma que el personaje metaficcional está involucrado, en la mayoría de los casos, en situaciones que le demandan algún tipo de disfraz o engaño. De igual modo, la teórica reconoce que estos personajes tienen en común el interés por el arte: la actuación, la literatura, la pintura, entre otros (p. 116). Así, su definición del prefijo “meta”, del cuadro como recurso posmoderno y de la noción de personaje metaficcional participan en la construcción de un concepto de metateatro más complejo que da cuenta de los elementos metaficcionales y metateatrales en las obras en cuestión.

Continuando con la línea teórica, la taxonomía de Hornby, publicada en su libro *Drama, Metadrama and Perception* en 1986, analiza en detalle las posibles formas del metateatro. Sí bien su atención se centra en la dramaturgia, los tipos de metadrama pueden también aplicarse a la narrativa. El primer tipo de metateatralidad que Hornby distingue es el de la obra dentro de la obra. Retomando a *Hamlet* como ejemplo, la obra dentro de la obra es por naturaleza auto-reflexiva, pues pone al descubierto todos los elementos que en obras más realistas se tratan de ocultar tras bambalinas para así mantener la verosimilitud teatral. Para Hornby (1986), la obra dentro de la obra puede dividirse en dos subtipos dependiendo de la manera como estén dispuestos los niveles o capas narrativas que la conforman. En el tipo insertado (*inset type*) la obra interna es secundaria y está separada de la acción principal, mientras que en el tipo encuadrado (*framed type*) la obra interna es la más importante aunque dentro de un nivel narrativo superior que la contiene. Este teórico sostiene que es indispensable que en la obra externa haya personajes y argumento, y que ellos, a su vez, sean conscientes de la obra interna y la reconozcan como una dramatización (p. 35).

En cuanto a las capas de narración se refiere, y debido a que el corpus en este caso en particular lo conforman dos novelas, es necesario redefinir el concepto de “*play within the play*” ampliándolo para incluir la novela como posible nivel narrativo dentro de las capas internas y externas de la obra<sup>17</sup> en general. En este orden de ideas, como una obra de teatro puede *encuadrar* una novela dentro de su desarrollo, también puede la novela *insertar* una obra de teatro en su narración. Incluso el cine, también presente en ambas novelas, funciona como una capa dentro de la estructura metaficcional. Hornby atribuye a este recurso la función de poner al descubierto la sociedad misma e ironizarla, cuando sostiene que al recurrir a la obra dentro de la obra se genera un efecto doble de reflexividad y expresividad que manifiesta el profundo cinismo de la sociedad sobre la vida misma. En palabras del autor:

*When the prevalent view is that the world is in some way illusory or false, then the play within the play becomes a metaphor for life itself. The fact that the inner play is an obvious illusion (since we see other characters watching it), reminds us that the play we are watching is also an illusion, despite its vividness and excitement; by extension, the world in which we live, which also seems to be so vivid, is in the end a sham.*<sup>18</sup> (p. 45)

De esta forma puede la obra dentro de la obra, una vez más, deconstruir los discursos y las identidades de los personajes a través de las múltiples capas, cuadros y niveles de metaficción que se destruyen constantemente para generar nuevas metáforas y significados. El segundo tipo de metadrama es el de la ceremonia dentro de la obra, que Hornby divide en tres: “*the off stage ceremony, the anticeremony, and the quasi-ceremony*”<sup>19</sup>(p. 58). El último de estos tipos de

---

<sup>17</sup> Me referiré a la obra en un sentido general para incluir la novela como nivel metaficcional.

<sup>18</sup> Cuando la visión predominante es que el mundo es de alguna forma ilusorio o falso, entonces la obra dentro de la obra se vuelve una metáfora de la vida misma. El hecho de que la obra interna es una ilusión obvia (ya que vemos otros personajes viéndola) nos recuerda que la obra que estamos viendo es también una ilusión, a pesar de su intensidad y emoción; por extensión, el mundo en el que vivimos, que también parece vívido, es al final una farsa.

<sup>19</sup> La ceremonia tras bambalinas, la anti-ceremonia y la quasi-ceremonia

ceremonia, la *cuasi-ceremonia*, es uno de los recursos más recurrentes en el Teatro del Absurdo ya que, en este subgénero del drama, se representa la crisis de la ausencia de significación ceremonial en la sociedad contemporánea. El teórico afirma que, si bien el ritual y la ceremonia ya no tienen significado en este tipo de metadrama, los personajes continúan recreándolos. En palabras de Hornby, el hombre no puede vivir sin ceremonia; las tradicionales están muertas y las que inventa carecen de significado (p. 61).

Hornby reconoce una crisis en la manera como el hombre contemporáneo asimila y participa en diferentes ceremonias, y afirma que la dimensión mística sigue siendo necesaria en la creación de recursos metateatrales que desequilibren a los personajes y sus identidades. Esta idea de la ceremonia como resemantización de una realidad insignificante pone en duda el estatus de verdad y, al mismo tiempo, el discurso religioso. Es por esta razón, según Hornby, que los dramaturgos y directores del Teatro del Absurdo se han inventado nuevas ceremonias para representar. También sostiene que las mismas son producto de un comportamiento obsesivo por crear un orden donde no lo hay y que cuando estas ceremonias no logran completarse, terminan siendo grotescas en vez de trágicas pues su ruptura no transgrede a alguna ceremonia real sino a la noción misma de ceremonia (p. 66). Así, el ritual funciona como una meta-ceremonia que destruye el protocolo para parodiar la dimensión mística del sujeto contemporáneo y su crisis de identidad. En este orden de ideas, varias ceremonias dentro de *The Magus* y *Steppenwolf* pueden ser consideradas como representativas del Teatro del Absurdo pues a partir de ceremonias inventadas deconstruyen el discurso y la identidad de sus personajes.

De gran utilidad es el tercer tipo de metadrama de Hornby, el rol dentro del rol, ya que este recurso dramático pone al descubierto la forma como los personajes en las obras son construidos, se construyen y son, a la vez, deconstruídos por los otros personajes y por sí mismos, generando rupturas y superaciones en las capas y niveles narrativos desde sus propios procesos de

teatralización. Para Hornby (1986), el rol dentro del rol es un buen recurso para delinear un personaje, ya que muestra, simultáneamente, quién es el personaje y qué quiere ser. De esta forma, cuando un dramaturgo pone a un personaje a representar otro papel, irónicamente, lo que este representa parece ser más cercano a su verdadera identidad (p. 67). El rol dentro del rol es, entonces, una autoconciencia sobre los discursos e identidades que los personajes asumen y construyen en la interacción social. Al tomar un rol, el personaje supera las barreras y prejuicios que la sociedad representada le impone, logrando materializar desde un supuesto “afuera” sus deseos y necesidades reprimidas. Adicionalmente, el hecho de que sea un personaje el que asume un rol se corresponde con las teorías y postulados de la metaficción, en la que los personajes son conscientes de su propia ficcionalidad. Hornby distingue otra función del rol dentro del rol cuando sostiene que las obras en las que los actores cambian de rol tienen la función de indagar sobre la identidad. Para la audiencia, el teatro es un laboratorio de identidad en el que se examinan los roles sociales indirectamente, y en el que puede olvidar su propia identidad para identificarse con la del personaje que ve en escena. Así, tanto los actores como la audiencia participan de la misma manera en la experiencia teatral, al abandonar sus identidades convencionales para asumir un nuevo rol (p. 71). Dentro de la narrativa metateatral de las dos obras para analizar, los personajes dentro y fuera del teatro ocupan diversos roles entre los que se encuentra, precisamente, el de espectador; hallamos un espectador que presencia pasivamente las escenas y sus personajes, pero que también participa del drama representado a través de un proceso de auto-reflexión en el que su identidad se ve comprometida y cuestionada.

También es necesario describir en detalle los tres tipos del rol dentro del rol que propone Hornby (1986) para lograr un mejor entendimiento del modo como estos operan dentro del teatro. El autor discrimina entre el metarol voluntario, el involuntario y el alegórico. En el primero, el personaje asume un rol diferente al

convencional de manera consciente y voluntariosa para alcanzar algún objetivo (p. 73). Definición que se acerca, conceptualmente, a la de personaje metaficcional en su autoconsciencia ficcional. Por su parte, el metarol involuntario es ocasionado, en la mayoría de los casos, por factores externos al personaje (p. 74) y, finalmente, el alegórico que se define por una dinámica intertextual que relaciona los personajes y de diferentes obras. Este último, sostiene Hornby, pertenece más a la siguiente categoría del metadrama.

En cuanto a la referencia literaria y a la vida real dentro de la obra se refiere, Hornby (1986) dice que la primera se puede entender como una obra en miniatura insertada dentro de otra obra, y su ruptura se logra al establecer la relación literaria con otra obra. (p. 88) Esto se corresponde con otro de los recursos metaficcionales y posmodernos: la intertextualidad. La evocación de obras de teatro y de sus escenas dentro de otra obra de teatro, que además encuadra una novela, ofrece un panorama en el que se pone al descubierto múltiples niveles y capas metateatrales/metaficcionales. Para el teórico, la referencia a la vida real se manifiesta a través de alusiones a personas reales, pasados o contemporáneos, y de igual forma, a lugares, objetos y eventos reales. En este caso, su carácter metadramático depende del grado en el que la audiencia pueda reconocer estos elementos de la vida real (Hornby, p. 95). Este tipo de metateatralidad, junto con el de la referencia literaria, sugiere procesos estéticos que apuntan a la parodización, satirización e ironización como estrategias literarias para posicionar una crítica que dé cuenta de eventos y personajes históricos y socioculturales desde las relaciones intertextuales. Como afirma Hornby: *“Satire, indeed, is the purpose of most real-life reference on stage”*<sup>20</sup> (p. 96).

Por último, Hornby (1986) propone la autoreferencia dentro de la obra, en la que los actores se vuelcan a la audiencia, se unen a ella y comentan juntos las incidencias del drama que están representando. Su función no es muy diferente a la autoreferencialidad en la metaficción, cuando el autor afirma que este recurso

---

<sup>20</sup> La sátira es, de hecho, el propósito de la mayoría de las referencias a la vida real en el escenario.

busca realinear la percepción del público para que pueda analizar, de manera consciente, las conjeturas subyacentes que configuran su comportamiento frente a la obra. Así, la autoreferencialidad tiene el efecto de desafiar las expectativas de la audiencia al hacerlos conscientes de sus prejuicios y constructos sociales (p. 117).

Este recurso, tan característico del Teatro del Absurdo, rompe la frontera entre el escenario y la audiencia para develar todos sus elementos e integrar al espectador en el conflicto y resolución de la obra. Considerando que los personajes dentro de las novelas de este corpus reflexionan acerca del guion teatral en el que participan, a la vez que interactúan con el director a nuestra vista, contemplan los escenarios desde afuera y se cuestionan los roles que representan, la autoreferencialidad resulta ser un recurso clave para provocar la reflexión en el espectador o, en este caso lector, sobre la vida misma y de su condición de realidad. En resumen, todas estas formas de metateatro que Hornby postula tienen un fin común que es generar en la audiencia una experiencia de incomodidad, de dislocación de la percepción. Según el teórico, es posible hablar del grado de intensidad metadramático, el cual varía de muy suave a ruptura extrema; en ese ver doble es donde se encuentra la verdadera fuente del significado de metadrama (p. 32).

El más reciente aporte que fundamenta este marco pertenece al teórico Brian McHale. El autor sintetiza, de manera muy efectiva y completa, varios de los elementos y funciones característicos de la escritura posmoderna en su libro *Postmodernist Fiction* (1986). Entre los recursos que expone se encuentra lo que McHale retoma del escritor André Breton: *mise-en-abyme*. Según el teórico, cuando este recurso aparece en la literatura logra perturbar el orden jerárquico de los niveles ontológicos existentes en una obra, generando un corto circuito en la estructura y poniendo en un primer plano los niveles ontológicos secundarios. Lo de afuera y lo de adentro no se puede diferenciar pues las representaciones encuadradas o secundarias se vuelven el mundo exterior, y ese mundo, a su vez, colapsa y se desplaza de nuevo a una representación secundaria que está



encuadrada en sí misma (p. 14). Resulta muy pertinente para esta investigación en la medida en que el *mise-en-abyme* cumple la función de desestabilizar los cuadros que conforman la obra, poniendo en primer plano los mundos incrustados en la supuesta narración principal. Así, el *mise-en-abyme* puede bien aplicarse al estudio del drama como al de la novela, ya que representa uno de los principios estéticos más recurrentes en la metaficción y el metateatro.

Aún más interesante es analizar cómo los personajes transitan entre los diferentes mundos que los contienen y de qué forma esto puede influir en la construcción y deconstrucción de sus discursos e identidades. Para esto, McHale rescata el concepto de *transworld identity* de Umberto Eco, en el cual se sostiene que la misma entidad puede existir en más de un plano, siempre que haya la posibilidad de su desplazamiento. Sobre este tipo de identidad móvil, McHale afirma que si los personajes pueden cruzar del mundo ficcional al real, del mismo modo pueden pasar de un mundo ficcional al otro (p. 35). Finalmente, agrega que existe otro modo de *identidad transmundana* que incluye la dimensión histórica y en la que las entidades pueden cambiar su estado ontológico a través de la historia, moviéndose de un campo a otro. El teórico toma como ejemplo aquellas entidades y eventos del mundo real que son mitificadas y que demuestran el tránsito de lo profano a lo sagrado (p. 36). Una vez más, los recursos literarios posmodernos apuntan al cuestionamiento de todo lo que se toma por verdad al develar la ficcionalidad en la obra y manifestar el inconformismo y escepticismo frente al discurso, para el caso, histórico. La identidad transmundana resulta un concepto útil a la hora de analizar la función de personajes como Mozart y Goethe en *Steppenwolf*, o de seres mitológicos e históricos en *The Magus*, por ejemplo. En palabras de McHale, la presencia de un personaje de la vida real cuya identidad es transmundana desestabiliza la estructura ontológica del mundo ficcional en el que participa (p. 85).

En este sentido se puede sostener que una de las intenciones metaficcionales y metateatrales de estos recursos en McHale es la de

desestabilizar la estructura ontológica de la narración o drama y que, por consecuencia, los tránsitos dentro de los cuadros narrativos impliquen también un cambio a nivel ontológico. Esto es posible, para el teórico, integrando el discurso histórico al fantástico con el fin de que este pueda intensificar la duda ontológica, la cual considera el principio de la ficción fantástica. De igual modo, McHale sostiene que en ese caso la duda no surge en cuanto a lo sobrenatural y lo realista, sino más bien entre lo sobrenatural y lo históricamente real, (p. 95) generando, a su vez, relaciones intertextuales que den cuenta de un posicionamiento crítico frente a la historia y que, por lo general, se ficcionalizan a través de la parodia, la sátira y la ironía (p. 95). Sin embargo, en la literatura posmoderna no solo se busca poner en primer plano un nivel ontológico aparentemente secundario (*mise-en-abyme*), sino que también se pretenden diluir las fronteras entre los cuadros narrativos de modo que el espectador/lector los confunda y participe junto a los personajes en la construcción y deconstrucción de significados, metáforas y relaciones dentro de la obra. Esta condición metaficcional y metateatral es denominada en McHale como *trompe-l'oeil*, quien la toma de las artes visuales para explicar que varios textos posmodernistas buscan la confusión de los niveles ontológicos, suprimiendo las diferencias que, como afirma Hofstadter, necesitamos para discriminarlos en nuestras mentes. Con frecuencia tal mistificación intencionada es seguida de una desmitificación en la que el estatus ontológico de la supuesta "realidad" es revelada, para que la estructura ontológica completa se ponga al descubierto (p. 116).

Al provocar en el espectador/lector la duda y la confusión en la diferenciación de los mundos dentro de mundos presentados en una obra, se manifiesta la crisis existencial tan característica de la sociedad contemporánea. Esto a su vez pone en duda todas las verdades que han sido instauradas históricamente con propósitos hegemónicos. McHale va más allá y propone diferentes modos en los que el *trompe-l'oeil* se puede encontrar en la literatura posmoderna. Entre ellos, uno de los más pertinentes para esta investigación se

define en McHale como el artefacto del cuadro sin final (*missing end-frame*), en el que se desciende a un nivel narrativo para nunca regresar a la diégesis primaria (p. 117). El espectador/lector es abandonado en un mundo en apariencia inconcluso y de cuya “realidad”<sup>21</sup> no puede estar seguro. Otra de las formas en las que el *trompe-l’oeil* aparece como recurso literario alude al cuadro congelado del cine en el que episodios dinámicos se desarrollan a partir de representaciones estáticas y que, a menudo, vuelven a su congelamiento, recordándole abruptamente al lector que aún permanece en el nivel diegético interior (p. 118). Ambas formas comparten la función de transgredir los niveles ontológicos dentro de la narración y, por consiguiente, la percepción de la vida misma en el espectador/lector.

Una articulación entre el concepto de metateatro (Abel, 1963) y metaficción (Waugh, 1984) requiere de una resemantización para hacerse más complejo y poder abarcar un espectro más amplio de investigación en la que se analice e interprete lo metateatral/metaficcional en los “teatros encuadrados” de las novelas a tratar. Los tipos de metadrama (Hornby, 1986) y la selección aquí presentada de las estrategias en la escritura posmoderna (McHale, 1987) aportan una taxonomía más completa que incluye recursos del género de la novela y del teatral. A su vez, todas ellas coinciden en las siguientes funciones: los narradores prominentes y visibles; los narradores múltiples; la dramatización explícita del espectador/lector o de la audiencia; la construcción y deconstrucción de mundos; la intertextualidad; las imágenes auto-reflexivas (espejos, laberintos, entre otros); la exposición explícita de estructuras y convenciones narrativas; la transgresión de los marcos narrativos; los personajes en busca de un autor; la dislocación de la organización espacial y el revisionismo histórico. A partir del empleo de tales postulados y taxonomías, se podrán estudiar los diferentes constructos ideológicos que operan en el discurso metateatral y que configuran los procesos identitarios de los personajes en *The Magus* y *Steppenwolf*.

---

<sup>21</sup>Entendiendo por realidad el efecto de verosimilitud como condición ontológica dentro de un texto ficcional.

## **El metateatro: Formas y funciones en *Steppenwolf* y *The Magus***

*Steppenwolf*, de Hermann Hesse (1929) y *The Magus*, de John Fowles (1985) son, en apariencia, dos novelas que por sus contextos de producción difieren radicalmente. Para contextualizar, *Steppenwolf* se construye a través de diferentes géneros y discursos que narran la historia de Harry Haller; un hombre profundamente enigmático y depresivo, y que se autoproclama estar dividido en dos entes en irreconciliable conflicto: Harry y el lobo. Al principio de la novela, el sobrino de la dueña de casa en la que Haller vive se encarga de describir el panorama. Casi a modo detectivesco, este personaje hace conjeturas y suposiciones ante el misterioso y melancólico estilo de vida que el inquilino lleva en la clandestinidad. Más adelante, será el mismo Haller quien cuente, en sus anotaciones, los acontecimientos más relevantes durante su estadía en esta casa burguesa. Sin embargo, son el folleto titulado “Tractac del Lobo Estepario” y su sucesiva participación en el Teatro Mágico los eventos que deconstruirán la autopercepción e ideología de Haller y es allí donde se incorporan todos los elementos metateatrales pertinentes para este análisis. No obstante lo teatral se muestra hacia el final de la novela, el proceso de teatralización (Abel, 1963), es transversal a la misma. Su condición de suicida y la forma como el personaje se configura a partir de su discurso denotan una fuerte teatralización, o, en otras palabras, una autodramatización de su realidad.

*The Magus* cuenta la historia de Nicholas Urfe, un profesor que viaja a Grecia para escapar de una vida londinense permeada por los estándares dobles y la monotonía de la capital inglesa. Emprende su viaje motivado por una oferta laboral que le ofrece esa nueva vida que está deseando y, en parte también, con

el fin de evadir sus sentimientos hacía Alison Kelly, su pareja australiana. Una vez en Spetses, Nicholas encuentra la villa llamada Bourani en la que conocerá a Maurice Conchis, su propietario, y al reparto a su cargo. Será Conchis quien, en su interés por compartir sus enseñanzas a través del teatro psicológico, involucre a Urfe en una serie de episodios dramáticos cuyo propósito es permitirle indagar en su yo interior. De este modo, la mitología, la historia, la fantasía, entre otros, convergen para crear el complejo entramado de escenas y libretos que Nicholas tendrá que interpretar para descubrir el misterio tras bambalinas del metateatro de Conchis.

Un análisis profundo de la metateatralidad y sus manifestaciones en las dos novelas hace necesario un abordaje que considere todos los elementos propios de lo teatral: el guion, que puede proponerse desde diferentes lugares de enunciación, que delimita las fronteras de lo narrativo y que funciona como un producto literario autoreferenciado; el género, bien sea tragedia, comedia, sátira o burlesque, ya que este da cuenta de la forma como está configurada la obra y qué se puede esperar de ella; el director y dramaturgo, aspecto importante en la metateatralidad, pues no se trata de un único ente, sino que es un rol que se decide tomar; los actores, que se complejizan al construirse y deconstruirse constantemente, al asumir roles dentro de roles, ser conscientes de su condición dramática y desestabilizar la pulsión de identidad; el vestuario, cuya elección tiene una carga semántica relevante que genera posturas ideológicas y contiene múltiples significados; las escenas, que constituyen la línea narrativa, que retratan las dinámicas e interacciones sociales y que ponen al descubierto los constructos, las tradiciones, los prejuicios y las ideologías subyacentes; y los escenarios, que como los vestuarios, ambientan y condicionan las situaciones representadas en cada uno de los contextos de producción.

## Capítulo 1: El género

El teatro está dividido tradicionalmente en dos grandes géneros: la tragedia y la comedia. Pero no siendo suficiente la clasificación aristotélica, durante el Renacimiento se abogó por una definición teórica que postulara las características principales de otro género siempre presente, aunque con frecuencia muy subestimado: la tragicomedia. También llamada tragedia burguesa o Pieza, este género busca desvincularse de la precondición mitológica o religiosa del teatro para poner en escena personajes creados y determinados desde lo cotidiano. De estos tres géneros mayores se despliegan, a su vez, varios subgéneros que han enriquecido la producción teatral a la hora de representar nuevos lugares de enunciación generados por los cambios sociales e históricos de la humanidad. Para este análisis, interesa el modo como Hermann Hesse y John Fowles incorporan en el nivel dramático hipodiegético los diferentes géneros, estilos y formas teatrales disponibles. Aún más interesante es el hecho de que estos, al estar incrustados dentro de novelas, establecen también relaciones intertextuales internas a nivel de género.

Desde el punto de vista metateatral, varios elementos al inicio de *Steppenwolf* y *The Magus* nos hacen pensar en una tragedia; tanto Harry Haller como Nicholas Urfe son personajes existenciales, autoteatralizados y victimizados, quienes asumen el rol de antihéroes intelectuales frente a un destino dramático que desconocen. Este carácter trágico se ve representado en su inconformismo ante las convenciones sociales, el paisaje geográfico, su condición de vida, el clima, entre otros, que resultan en una autonegación del yo y los impulsa a considerar cometer suicidio como escape a sus realidades. En palabras de Haller: *“Was there any sense in taking up the burden of more such days as this or of*

*sitting out any more such suppers? There was not. This very night I would make an end of the comedy, go home and cut my throat. No more tarrying*<sup>22</sup> (Hesse, p. 95), deseo que lo teatraliza y teatraliza a los demás, pues, como bien lo menciona, quiere finalizar con esa comedia social que aborrece y que percibe en el mundo real. O para Nicholas Urfe, cuando el personaje se cuestiona:

*Because more and more it crept through my mind with the chill spring night that I was trying to commit not a moral action, but a fundamentally aesthetic one; to do something that would end my life sensationally, significantly, consistently. It was a Mercutio death I was looking for, not a real one. A death to be remembered, not the true death of a true suicide, the death obliterate.*<sup>23</sup> (Fowles, p. 64)

Con lo que coinciden en su visión trágica y estética de esa fantasía en la que viven. Así, estos personajes no son lo suficientemente trágicos como para autoimponerse esta némesis y finalmente suicidarse; más bien es resultado de un proceso intelectual y estético en el que buscan en vano exaltar sus espíritus al asumir la posición de mártires de la humanidad.

Sin embargo, las escenas y situaciones representadas en las dos novelas establecen un nuevo pacto que disloca la visión trágica inicial ofrecido por los protagonistas para incorporar elementos de otros géneros teatrales, aunque manteniendo siempre cierto carácter trágico. Es así como, en el caso de *Steppenwolf*, el cambio de género teatral se intuye primero en *El Tractac del Lobo Estepario* y se manifiesta después con la interacción entre los personajes. Este giro teatral tiende hacia lo tragicómico, con lo que se logra contrarrestar la naturaleza dramática del personaje principal. Para ejemplificar, la invitación de Hermine expresa bien esta naturaleza tragicómica que la novela de Hesse va a tomar: *“That is why we were drawn to one another and why we are brother and*

---

<sup>22</sup> ¿Tenía algún sentido seguir soportando el peso de días como este o continuar tolerando estas cenas? No, no lo tenía. Esta noche daré fin a la comedia; iré a casa y cortaré mi garganta sin más retrasos.

<sup>23</sup> Porque cada vez más me invadía, con el frío de la noche primaveral, la idea de que no estaba intentando cometer una acción moral, sino una fundamentalmente estética; hacer algo para terminar con mi vida de manera sensacional, significativa, consistente. Era una muerte de Mercurio lo que estaba buscando, no una real. Una muerte para ser recordada, no la verdadera muerte de un suicida, la obliteración de la muerte.

*sister. I am going to teach you to dance and play and smile, and still not be happy*<sup>24</sup> (p. 144). A través de la danza, el sexo, las drogas, la música popular, entre otros, los miembros del Teatro Mágico deconstruyen el ser trágico en Haller al añadirle un tinte cómico a su amargada existencia.

El mismo cambio de género no ocurre en *The Magus*. Aunque se incluyen escenas que apuntan hacia lo tragicómico, la transición se determina en la incorporación del teatro experimental de Conchis que se fundamenta en algunos de los postulados más relevantes del Teatro del Absurdo. El Teatro Mágico de *Steppenwolf*, por su parte, también representa estos principios aunque anticipadamente, ya que el término Teatro del Absurdo fue acuñado por Martin Esslin más de treinta años después de la publicación de la novela de Hesse. No obstante, las vanguardias de los veinte como el Teatro de la Crueldad de Artaud o el Teatro Épico de Stanislavski y Brecht ya venían gestando un estilo dramático que buscaba romper “la cuarta pared” entre el escenario y el público para lograr interactuar directamente con la audiencia de modo autorreferencial. Todo lo anterior, con el propósito de hacer al público participe, a nivel consciente y emocional, de las acciones dramáticas que están siendo representadas, o en otras palabras, un estilo metateatral.

Antes de examinar los estilos teatrales en el Teatro Mágico de Hesse y el psicológico de Fowles, es necesario mencionar brevemente algunas de las características que definen el Teatro del Absurdo y que son relevantes para este trabajo. Martin Esslin en su libro *The Theatre of the Absurd* (1969), el cual constituye uno de los textos fundamentales para la comprensión de sus rasgos principales, construye este género desde el análisis de obras de teatro que considera representan la condición actual de la humanidad, con ejemplos tomados de dramaturgos como Beckett, Ionesco y Genet. En las obras que estudia, Esslin identifica que uno de los propósitos del Teatro del Absurdo es reestablecer en el

---

<sup>24</sup> Es por esto que nos atrajimos el uno al otro y por lo que somos hermanos. Voy a enseñarte a bailar, a jugar, a sonreír, y, sin embargo, a no ser feliz.



espectador la autoconsciencia de su realidad a través de situaciones que rompen con las convenciones sociales de lo que se entiende por real. A la vez, el teórico reconoce la forma doble como lo absurdo consigue este efecto autorreferencial: *“in one way, it castigates, satirically, the absurdity of lives lived unaware and unconscious of ultimate reality. (...) In its second (...) the absurdity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has deprived man of certainties”*<sup>25</sup> (p. 352).

Esto se logra, por ejemplo, generando un distanciamiento en el proceso de identificación de la audiencia con los personajes, de modo que el espectador pueda juzgar de manera crítica lo que está siendo representado. Es solo posible si la puesta en escena resulta lo suficientemente metafórica o distorsionada para lograr tal efecto. Así, las situaciones y personajes del Teatro del Absurdo son, con frecuencia, muy difíciles de comprender. Para Esslin, en este estilo teatral los espectadores se enfrentan a un conjunto de acciones que carecen de motivación alguna, a personajes que están en constante transformación y a sucesos que están por fuera de la experiencia racional (p. 366). Otra de las estrategias del Teatro del Absurdo es presentar una obra desde la percepción subjetiva e intuitiva de un personaje que se pone al descubierto con el fin de mostrarnos los rasgos más profundos de su personalidad, incluyendo, por ejemplo, su mundo onírico, su dimensión fantástica, y sus temores más ocultos (Esslin, p. 353). Finalmente, el propósito último del Teatro del Absurdo es expresar: *“modern man’s endeavour to come to terms with the world in which he lives. It attempts to make him face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment”*<sup>26</sup> (p. 377). Con lo anterior se hace evidente que los dos cuadros teatrales insertados en las novelas se

---

<sup>25</sup> Por un lado, castiga satíricamente lo absurdo de las vidas vividas sin una consciencia de la realidad última, y por el otro, lo absurdo de la condición humana en sí misma, en la que el debilitamiento de las creencias religiosas han privado al hombre de certezas.

<sup>26</sup> El esfuerzo del hombre moderno por hacer frente al mundo en el que vive. Este [el Teatro del Absurdo] intenta hacerlo enfrentar la condición humana tal y como es, y liberarlo de las ilusiones que están destinadas a causarle la inadaptación y la desilusión.

corresponden a los propósitos del Teatro del Absurdo y también acuden a las estrategias dramáticas de este subgénero escénico para construir el nivel aparentemente hipodiegético.

Para ejemplificar, *Steppenwolf* establece en su prólogo un pacto con el lector en el cual el narrador rotula al Teatro Mágico como producto de la subjetividad de Harry Haller; condición elemental en este estilo teatral que busca representar la dimensión más íntima del dramaturgo y por extensión, la de la sociedad a la que pertenece. Al mismo tiempo, desde el doble rol de espectador/actor, Haller enfrenta su realidad proyectada en un complejo sistema de símbolos teatrales que no logra comprender y que quieren deconstruir su personalidad, y que finalmente logra liberarlo de la ficción en la que vive y que toma por verdad. Tal ruptura se materializa, por ejemplo, en la aparente arbitrariedad de las escenas que Haller presencia y en las que debe actuar, también en la transformación repentina de los actores que asumen nuevos roles dentro y fuera del Teatro Mágico, y desde el plano metafórico que alude a la dimensión fantástica de la psique del personaje principal. Aunque no me detendré en este capítulo a describir escenas o personajes que reflejan este estilo dramático, es importante destacar, por lo menos, el salón de espejos como símbolo máximo de lo metateatral: “*A second, a third, a tenth, a twentieth figure sprang from it till the whole gigantic mirror was full of nothing but Harrys or bits of him, each of which I saw only for the instant of recognition*”<sup>27</sup> (Hesse, 1929, p. 204), que descompone a Harry en sus personajes internos, y quienes están encargados de atravesar las puertas del Teatro Mágico para desentrañar las escenas misteriosas en *Steppenwolf*.

*The Magus*, por su parte, incorpora varios de los elementos de este subgénero en sus cuadros teatrales. Si bien el teatro psicológico de Fowles incluye, a manera de vaudeville o burlesque, escenas que atraviesan los géneros

---

<sup>27</sup> Una segunda, una tercera, una décima, una veinteava figura surgió de él, hasta que el espejo gigantesco estaba todo lleno de Harrys o pedazos de él, a los que apenas pude reconocer por un instante.

dramáticos, aquellas que construyen las metáforas más complejas en el proceso de aprendizaje de Urfe tienen los rasgos más característicos del Teatro del Absurdo. Las representaciones mitológicas grotescas, las parodias sobre la ocupación nazi, el juicio final cargado de símbolos oscuros, son apenas algunos de los ejemplos que logran el efecto de mostrar a Urfe, como espectador/actor, su condición existencial real a partir de escenas llenas de ilusión y engaño que desestabilizan su propia fantasía. De igual forma, Fowles se sirve también de recursos como los roles dentro de roles para explorar las diferentes facetas de los personajes y su subjetividad, al igual que hace uso de la autorreferencialidad para poner al descubierto el proceso mismo de la construcción teatral. Al final, al igual que Haller, Nicholas Urfe tiene que quitarse el velo ilusorio que él mismo se ha autoimpuesto para ver la inevitable incertidumbre que determina su existencia. En palabras de Esslin: *“The Theatre of the Absurd expresses the anxiety and despair that spring from the recognition that man is surrounded by areas of impenetrable darkness, that he can never know his true nature and purpose, and that no one will provide him with ready-made rules of conduct”*<sup>28</sup> (p. 374). Con lo que tanto Haller como Urfe quedan a merced de un destino que ya no es controlado por quienes quieren imponerles un papel desde la posición del Dios/dramaturgo, sino por ellos mismos al asumir las riendas de su libertad.

Otro aporte teórico relevante para definir los rasgos de lo metateatral en ambas novelas proviene de Lionel Abel (1963). Este autor hace un contraste entre la poética de la tragedia y la del metateatro con el fin de postular los principios dramáticos de este subgénero en su libro. A continuación, presento aquellos que resultan más pertinentes para este análisis:

- “La tragedia ofrece una fuerte sensación de la realidad del mundo. El metateatro brinda una fuerte sensación de que el mundo es una proyección

---

<sup>28</sup> El Teatro del Absurdo expresa la ansiedad y desesperación que surge al aceptar que el hombre está rodeado de áreas de oscuridad impenetrable; que él nunca podrá conocer su verdadera naturaleza y propósito, y que nadie le ofrecerá unas reglas de comportamiento preestablecidas.

de la consciencia humana” (p. 113). Ya hemos visto como el Teatro Mágico y el teatro psicológico son en realidad representaciones de la psique de sus personajes principales, e incluso de los mismos dramaturgos/autores detrás de bambalinas, quienes ganan su autoconciencia desde el lenguaje figurado de los elementos teatrales de ambas obras.

- “La tragedia glorifica la estructura del mundo, la cual en apariencia se refleja en su propia forma. El metateatro glorifica el rechazo de la imaginación al considerar cualquier imagen del mundo como definitiva” (p. 113). Tanto *Steppenwolf* como *The Magus* proponen un teatro lleno de ilusiones y engaños con el propósito de generar en su actor/espectador la duda ante lo que convencionalmente él considera real.
- “La tragedia hace la existencia humana más vívida al mostrar su vulnerabilidad frente al destino. El metateatro hace la existencia humana más onírica al mostrar que el destino puede ser superado” (p. 113). Con el tiempo, Harry Haller y Nicholas Urfe comprenden que sus destinos no están determinados por algún pathos trágico, ni por algún dramaturgo/dios que condiciona su existencia, sino por ellos mismos en el ejercicio de su propia libertad.
- “La tragedia no puede funcionar sin la suposición de un orden último. Para el metateatro, el orden es algo que el hombre improvisa continuamente” (p. 113). La configuración del orden escénico en realidad es construido desde el doble rol actor/espectador; en el caso de Haller, quien puede decidir en el hall del Teatro Mágico a qué puerta entrar y así establecer una secuencia escénica, y en el de Urfe, quien construye la obra de teatro psicológico desde su improvisación y sus reacciones de naturaleza inconsciente.

Todos estos principios que construyen la poética del género metateatral son equivalentes a varios de los que, por ejemplo, conforman la metaficción. Si bien, este análisis se ha concentrado, principalmente, en lo teatral de ambas novelas, la naturaleza narrativa de los textos también demanda una interpretación sobre el funcionamiento y propósito de estos niveles ontológicos autocontenidos. La

diégesis principal, dos novelas, nos presenta a los primeros espectadores; por un lado, el lector de las anotaciones de Haller, y, por el otro, al mismo Nicholas Urfe. Ellos serán por el momento quienes, a modo de narradores testigo y con un tinte de novela policial, intentan intuir el significado del Teatro del Absurdo que van a presenciar y, en consecuencia, sobre la existencia teatralizada de Haller en *Steppenwolf* o de sí mismo en *The Magus*. Así tenemos un par de espectadores que no logran comprender del todo la realidad metafórica que se les está siendo representada. Pronto, este cuadro externo es superado en *Steppenwolf* con la desaparición definitiva del primer narrador, por lo que, descendiendo en niveles diegéticos, nos encontramos a Haller como espectador de la obra en la que actúa. En un *mise-en-abyme* inesperado, las anotaciones de Haller se ponen en un primer plano narrativo, y *Steppenwolf* introduce a un lector/espectador que contiene a un actor/espectador/narrador. En cambio, *The Magus* no requiere de este salto ontológico, pues el espectador/actor/narrador durante toda la novela es Nicholas Urfe. El efecto matrioska de los espectadores en ambas novelas genera una ruptura en el lector concreto de las mismas, quien también gana consciencia de su rol de lector/espectador.

Lo anterior es factible al combinar los géneros del teatro y la novela para crear un nuevo subgénero que bien se podría llamar la novela teatral, y gracias a la cual tenemos la posibilidad, como lectores reales, de conocer tanto la subjetividad de cada uno de los personajes en sus múltiples roles, como sus percepciones e intuiciones desde la posición del espectador. En otras palabras, estos teatros dentro de novelas integran todos los elementos que conforman la dimensión dramática; desde la función del dramaturgo hasta la de espectador, y se corresponden con el estilo metateatral del Teatro Épico, del Teatro del Absurdo y del Teatro de la Crueldad. Una vez dentro del nivel dramático insertado hemos visto como ambas novelas hacen evidente la teatralización de sus personajes a partir de un carácter trágico inicial. De igual forma, las escenas de baile, sexo, drogas, entre otras, agregan el tinte tragicómico a la narración para contradecir el género anterior y posicionar a Haller y a Urfe en el rol de antihéroe intelectual. Sin

embargo, son la autorreferencialidad y la autoconsciencia metaficcional y metateatral los ejes más importantes para comprender el modo como estas formas vanguardistas de teatro construyen un sistema de símbolos que desde la fantasía pueden representar mejor la realidad, siempre que se garantice un espacio teatral desprovisto de las limitaciones de la puesta en escena real. Para concluir, resalto la manera como cada una de las citas tomadas de las novelas capturan la noción del género teatral en la que los personajes están inmersos; en Hesse: *“Everything had a new dimension, a deeper meaning. Everything was fanciful and symbolic. There was one girl of great beauty but looking tragic and unhappy”*<sup>29</sup> (p. 191), y en Fowles: *“Fragments of things they had said kept on coming back, with dreadful double meanings; a constant dramatic irony. Almost every line Conchis and Lily had spoken was ironic; right up to that last, transparently double-meaning dialogue with “June”*<sup>30</sup> (p. 501).

---

<sup>29</sup> Todo tenía una dimensión nueva, un significado profundo. Todo era fantástico y simbólico. Había una muchacha de gran belleza aunque lucía trágica e infeliz.

<sup>30</sup> Fragmentos de cosas que habían dicho volvían a mí, con dobles y terribles significados: una ironía dramática constante. Casi cada línea que Conchis y Lily habían dicho fue irónica, hasta el final; ese diálogo claramente ambiguo con June.

## Capítulo 2: El dramaturgo y el director

Tradicionalmente, el autor ha sido asociado a la figura de Dios, pues además de ser el creador del mundo dentro de la obra, es él quien define el destino de cada uno de sus personajes. En la mayoría de las obras teatrales el dramaturgo cumple al mismo tiempo la función de director, por lo que la idea de dramaturgo/Dios se refuerza. No obstante, la metaficción y el metateatro han llevado más allá el rol del escritor, pues este, al igual que los otros personajes, es representado dentro de la narración en su rol de creador. Ya no es el autor que se esconde tras la fachada de la ficción que ha creado, sino que además tenemos un escritor, llámese Hesse o Fowles, que crea a otro escritor y lo pone al descubierto dentro de su obra. Incluso, como lo señala McHale (1987), hay una posibilidad infinita de eterno retorno, titiritero detrás del titiritero hasta el infinito (p. 30). Las preguntas que surgen son, entonces, ¿qué personajes en *Steppenwolf* y *The Magus* asumen este rol? Y ¿Cuál es la función del rol del dramaturgo en cada una de estas novelas?

El papel de dramaturgo/director en *Steppenwolf* no es un rol estático ni exclusivo de un solo personaje, al contrario, se asume desde diferentes posiciones que responden a esa necesidad metateatral de dramatizar y ser dramatizado por otros (Abel, 1963). De este modo, Harry Haller es teatralizado desde variados discursos que buscan condicionar sus acciones y pensamientos. El primer personaje en la novela que asume el rol de dramaturgo es, por supuesto, él mismo, quien se autoreconoce como personaje trágico en un escenario desconocido, a la vez que se siente convencido de ser el conductor de su vida. Haller encuadra en la definición de Abel sobre el personaje metateatral al ser

aquel que reconoce su condición dramática antes de que el dramaturgo pueda construirlo en su obra.

Aún más interesante, los personajes involucrados en el Teatro Mágico establecen pactos dramáticos con Haller que definen el curso de las acciones puestas en escena más adelante. Hermine, la mujer que Harry se cruza en un bar y por quien siente un vínculo muy cercano, le anticipa y le ordena, asumiendo el rol de director, las marcaciones escénicas que deberá desempeñar hacia final de la obra: *"I am going to play with you for life and death, little brother, and before we begin the game I'm going to lay my cards on the table. (...) You will carry out my command and –kill me"*<sup>31</sup> (Hesse, p. 127). Orden ante la que Haller no manifiesta oposición alguna y que lo ubica claramente en el rol de actor. Sin embargo, a pesar de su aparente subordinación, el personaje expresa cierto nivel de escepticismo frente a la petición de Hermine, poniendo en duda el estatus de verosimilitud de la historia que está siendo narrada: *"I accepted it without protest. And yet in spite of the terrifying seriousness with which she had spoken I did not take it all as fully real and serious. (...) Scarcely was her last word spoken before a layer of unreality and ineffectuality settled over the whole scene"*<sup>32</sup> (p. 127). En este pasaje, se evidencia la condición metaficcional de la obra en su manera de retratar la frontera entre lo ilusorio y lo real, y el modo en que el lenguaje sugiere, mucho antes de la aparición del Teatro Mágico, la dimensión teatral dentro de la novela. La elección de Hesse al incluir, de modo recurrente, las palabras escena, rol, tragedia, entre otras, instauran anticipadamente su *leitmotif*.

Adicionalmente, hay todo un sistema alegórico en la novela que se vale del concepto del juego para resignificar la vida, las decisiones y las facetas de los personajes. En otro pasaje, Haller se encuentra con un tablero de ajedrez a gran escala con el que tendrá que jugar para comprender el proceso de construcción de

---

<sup>31</sup> Voy a jugar contigo a vida o muerte, pequeño hermano, y antes de empezar el juego, voy a poner mis cartas sobre la mesa.

<sup>32</sup> Yo acepté sin protestar. Y, a pesar de la terrible seriedad con la que había hablado, yo no lo tomé totalmente en serio. Recién dijo su última palabra, una capa de irrealidad e inutilidad se asentó sobre la escena entera.



su personalidad. Su contendiente en la partida de ajedrez compara durante el juego el trabajo de un dramaturgo con la forma como los seres humanos desintegramos nuestro ser de acuerdo a los eventos y situaciones sociales que debemos afrontar: *“As the playwright shapes a drama from a handful of characters, so do we from the pieces of the disintegrated self build up ever new groups, with ever new interplay and suspense, and new situations that are eternally inexhaustible.”*<sup>33</sup> (p. 219). Una vez más, se incluyen conceptos propios del campo semántico teatral y se propone la figura de un dramaturgo que no busca dramatizar a otros, sino que desea tener el control sobre las manifestaciones de su propio yo. No obstante, a pesar de esa convicción frente a la posibilidad de apropiarse de su destino, Harry anhela tomar de nuevo el control del juego y asumir el rol de dramaturgo para así ganar la autoridad sobre los otros actores y cambiar el curso de la historia que le demanda un inevitable compromiso: matar a Hermine: *“Desperately I felt in my pocket for the little figures so that I might practise a little magic and rearrange the layout of the board. The figures were no longer there. Instead of them I pulled out a knife”*<sup>34</sup> (p. 232). Lamentablemente, Haller parece no haber aprendido a cabalidad las reglas del juego pues continua percibiendo la vida desde su visión trágica y sesgada; no ha aprendido a reír, ni ha podido hallarle el sentido cómico al Teatro Mágico en el que participa. Se encuentra prueba de ello al final de *Steppenwolf* cuando Pablo, el verdadero dramaturgo detrás de toda esta parafernalia teatral, le expresa su decepción frente a su proceder dentro del teatro:

*But I'm bound to say, Harry, you have disappointed me a little. You forgot yourself badly. You broke through the humor of my little theater and tried to make a mess of it, stabbing with knives and spattering our pretty picture-world with the mud of reality. That was not pretty of you. I hope, at least, you did it from jealousy when you saw Hermine and me lying there. Unfortunately, you*

---

<sup>33</sup> Así como el dramaturgo forma un drama de un puñado de personajes, nosotros lo hacemos con las partes desintegradas del yo para formar nuevos grupos, con nuevas interacciones y suspenso, y nuevas situaciones que son eternamente inagotables.

<sup>34</sup> Busqué las pequeñas figuras en mi bolsillo desesperadamente, para hacer un poco de magia y reacomodar el juego en el tablero. Las figuras ya no estaban ahí. En cambio, encontré un cuchillo.

*did not know what to do with this figure. I thought you had learned the game better. Well, you will do better next time.*<sup>35</sup> (p. 247)

En resumen, son varios personajes los que se posesionan del rol de dramaturgo en la novela de Hesse: el mismo Haller, Hermine y, por supuesto, Pablo, quien lleva las riendas del Teatro Mágico. Todos ellos son, por un lado, manifestaciones del tercer tipo de metateatralidad para Hornby pues a pesar de tener un rol definido dentro de la obra, se desplazan al rol de dramaturgo de manera voluntaria (Hornby, 1986). Este desplazamiento implica un cambio en el lugar de enunciación desde el cual se quieren configurar las acciones dramáticas y la obra en general. Por otro lado, estos personajes caracterizan los dos tipos de metarol definidos por Abel (1963), quien sostiene que casi todos los personajes importantes en una obra actúan como dramaturgos, empleando su autoconsciencia dramática para imponer cierta postura o actitud en el otro (p. 46).

De manera no muy diferente a *Steppenwolf*, *The Magus* (1985) también complejiza en la transferencia y empoderamiento del rol del dramaturgo. Si bien la figura del dramaturgo/director está claramente personificada en Maurice Conchis, este rol es dinámico y pasa por diferentes personajes, aunque con un estilo más sutil. Lo que diferencia a *The Magus* es la presencia reiterativa de una autoconsciencia en la función del dramaturgo dentro de la ficción representada. Constantemente, Fowles se encarga de poner al descubierto las intenciones teatrales de su personaje Conchis, a veces, desde la perspectiva del actor participante y, otras veces, desde el mismo discurso del director. De ahí que Nicholas Urfe, en sus primeras conversaciones con Conchis, perciba un matiz teatral en la postura de quien desempeñará, más adelante, el rol de director: “(...) *because underlying everything he did I had come to detect an air of stage management, of the planned and rehearsed. He did not tell me of his coming to*

---

<sup>35</sup> Debo decir, Harry, que me has decepcionado un poco. Te descontrolaste. Destruiste el humor de mi pequeño teatro y trataste de hacerlo un desastre, apuñaleando y manchando nuestra imagen del mundo con el lodo de la realidad. No estuvo bien de tu parte. Espero, al menos, que lo hayas hecho por celos cuando viste a Hermine acostada conmigo. Desafortunadamente, no supiste que hacer con esa ficha. Pensaste que habías aprendido bien el juego. Bien, lo harás mejor la próxima vez.

*Bourani as a man tells something that chances to occur to him, but far more as a dramatist tells an anecdote where the play requires*<sup>36</sup> (Fowles, p. 111). En efecto, en la elección de un lenguaje que incluye los elementos del arte dramático se evidencian lo teatral y el *leitmotif* en *The Magus*, como sucede también en *Steppenwolf*.

La analogía entre dramaturgo/Dios evoluciona con el desarrollo de la obra de Fowles y se verbaliza en algunos pasajes en los que los personajes reflexionan, de modo autorreferencial, sobre la posición del dramaturgo dentro de la novela. Para ilustrar mejor, en una conversación que tiene lugar entre Nicholas y Julie (la misma Lily, solo que en un rol distinto) los dos comentan los propósitos de Conchis al crear su teatro psicológico; un mundo en el que nada es seguro, con un dramaturgo en el rol de dios, y cuyo propósito es ver cómo reaccionan sus actores metateatrales (p. 345). Esta conversación es relevante en la medida en que pone sobre la mesa el objetivo principal del experimento de Conchis cuya motivación es meramente intelectual. Así mismo, sugiere un constructo social desprovisto de la tradicional visión de Dios, pues desdobra al personaje encarnado en varios dioses. Con esto, Fowles no solo apunta a una crítica en contra de las convenciones ideológicas que hacen parte de su cultura, sino que, al mismo tiempo, incluye el politeísmo así como otros elementos propios de la tradición griega en la que contextualizar su obra.

No satisfecho con la inclusión de una extensa variedad de conceptos y elementos propios de lo teatral, Fowles expone más adelante en su novela nociones que toma de la teoría dramática y que funcionan para explicar la forma como Conchis ha configurado su teatro psicológico; primero desde la perspectiva de Urfe, quien distingue en el teatro de Conchis un tipo de extensión fantástica del método de Stanislavski, y en el que se improvisan realidades más reales que la

---

<sup>36</sup> Porque detrás de todo lo que hacía comencé a detectar una clase de dirección teatral, de lo planeado y lo ensayado. No me contaba sobre su llegada a Bourani como un hombre cuenta algo que por casualidad le sucedió, sino como un dramaturgo cuenta una anécdota cuando la obra lo requiere.

realidad misma (p. 344). El autor propone un rol de dramaturgo móvil que se construye a partir de la improvisación, un teatro que supera la realidad misma y que puede representar las verdaderas emociones y sentimientos detrás del subconsciente humano desde acciones teatrales concretas en las que los personajes se ven involucrados. Sin embargo, es en otro pasaje donde claramente se puede ver la estructura interna del sistema teatral que Conchis ha inventado:

*“During the war, when I had a great deal of time to think, and no friend to amuse me, I conceived a new kind of drama. One in which the conventional separation between actors and audience was abolished. In which the conventional scenic geography, the notions of proscenium, stage, auditorium, were completely discarded. In which the action, the narrative was fluid, with only a point of departure and a fixed point of conclusion. Between those points the participants invent their own drama” (...) “You will find that Artaud and Pirandello and Brecht were all thinking, in their different ways, along similar lines. But they had neither the money nor the will- and doubtless, not the time- to think as far as I did. The element they could not bring themselves to discard was the audience.”<sup>37</sup> (p. 411)*

Por consiguiente, el rol de dramaturgo en *The Magus* es dinámico si se considera que son los mismos actores quienes, a través de la improvisación, crean sus roles, su guion y, en palabras de Conchis, su propio drama. Este pasaje es un buen ejemplo de lo que se entiende por metateatralidad, pues revela la estructura interna que sirve de base en la creación del nivel ontológico incrustado dentro de la novela, promueve, a su vez, una reflexión en cuanto al teatro mismo y establece relaciones intertextuales con otros dramaturgos cuyas obras sugieren una naturaleza dramática similar. Todo esto le permitirá a Nicholas, en su momento, comprender que él, al igual que Haller, debe asumir el control de su vida y hacerse

---

<sup>37</sup> Durante la guerra, cuando tenía mucho tiempo para pensar y ningún amigo con quien entretenerme, inventé un nuevo tipo de teatro. Uno en el que la separación entre actores y audiencia se eliminara. En el cual la geografía escénica convencional, las nociones de proscenio, escenario, auditorio se desecharan. En el que la acción, y la narrativa fueran fluidas, con solo un punto de partida y un punto de conclusión fijos. Entre esos puntos, los participantes inventarían su propio drama. Sabrás que Artaud, Pirandello y Brecht pensaban, en su estilo, de una manera similar. Pero ellos ni tenían el dinero ni la voluntad, y sin duda, tampoco el tiempo para pensar lo que llegué a pensar yo. El elemento que ellos no lograron eliminar fue la audiencia.

responsable del ejercicio de su libertad, pero esto es posible solo si logra apropiarse del rol de dramaturgo y, de ese modo, de su propia realidad.

Para concluir con el análisis del rol del dramaturgo en *The Magus*, cabe resaltar el efecto final que el teatro psicológico de Conchis causa en el personaje principal, Nicholas Urfe. Como es esperado por Conchis, Nicholas logra descubrir las claves inconscientes que han estado operando en su contra y que han limitado sus posibilidades de experimentar la vida desde un ejercicio consciente y ético de su libertad. Urfe entiende que nadie más que él es responsable de sus actos, que debe aceptar la realidad en la que está inmerso, desteatralizándose, es decir, abandonando su rol de héroe romántico suicida, para apoderarse de un destino que puede construir con plena autonomía:

*(...)I had tried to turn life into fiction, to hold reality away; always I had acted as if a third person was watching and listening and giving me marks for good or bad behavior — a god like a novelist, to whom I turned, like a character with the power to please, the sensitivity to feel slighted, the ability to adapt himself to whatever he believed the novelist-god wanted. This leechlike variation of the supergo I had created myself, fostered myself, and because of it I had always been incapable of acting freely. It was not my defense; but my despot. And now I saw it, I saw it a death too late.*<sup>38</sup> (p. 549)

Este pasaje resulta interesante porque desestabiliza, con una sutil ironía, la condición ficcional del personaje, pues este, siendo ficcional, se compara con un personaje ficcional gobernado por un novelista que asume el rol de Dios, y al cual quiere complacer. Con esto, tenemos un comentario metaficcional y metateatral que genera una ruptura en la percepción del lector, que busca hacerlo reflexionar sobre el rol que asume dentro de la sociedad en la que vive y la forma como hace uso de su libertad. Al mismo tiempo, y en vista de que Nicholas reconoce ese

---

<sup>38</sup> Había intentado transformar mi vida en ficción, mantenerme alejado de la realidad; siempre había actuado como si una tercera persona estuviera mirando y escuchando y dándome calificaciones por mi buen y mal comportamiento –un dios hecho novelista a quien obedecía, como lo hace un personaje con el poder de agradar, la sensibilidad de sentirse aligerado, la habilidad de adaptarse a lo que el dios/novelisto quiera. Esta variación parasitaria del superego que había hecho de mi mismo, que promoví, y por ella siempre fui incapaz de actuar libremente. No fue mi defensa sino mi arrogancia. Y ahora que lo analizo, lo entendí demasiado tarde.

superego que él mismo ha creado, el rol de dramaturgo cambia, pues Nicholas abandona la idea de estar gobernado por su ego desde afuera, para romper las cadenas que se ha autoimpuesto y comenzar, por fin, a ser libre.

Esta colección de citas e interpretaciones del rol de dramaturgo en *Steppenwolf* y *The Magus* demuestra las coincidencias que hacen relevante este análisis. Tanto Harry Haller como Nicholas Urfe ven con escepticismo el alcance que el metateatro puede llegar a tener, para después verse inmersos en una realidad construida desde lo teatral que les permite explorar las diferentes facetas de su personalidad. Al mismo tiempo, ellos consideran ser los dramaturgos de sus propias vidas en un nivel ontológico superior, más sin embargo, se dan cuenta del engaño en el que han vivido al enfrentarse a lo teatral, un nivel ontológico inferior, que les generalas rupturas y crisis necesarias para la transformación de la noción que tienen de sí mismos. Ambas novelas incluyen la analogía entre Dios y dramaturgo, que resulta significativo ya que funciona como una invitación a desproveerse de las ideologías obsoletas que limitan la expansión de la dimensión humana en cada uno de los personajes. Por otra parte, estas obras coinciden al plantear la movilidad del rol de dramaturgo, es decir, la capacidad que tienen todos los personajes de asumir este rol si es necesario. Finalmente, ambos personajes conceden gran autoridad a quienes ocupan el rol de dramaturgo, lo que posibilita, desde lo narrativo, la exploración de múltiples roles y escenas impuestas e inventadas por los participantes de cada metateatro.

### Capítulo 3: El guion

El guion teatral se diferencia de cualquier otro en que contiene, además de líneas para cada personaje, las anotaciones, acotaciones y directrices propuestas por el dramaturgo para la puesta en escena. El guion es el elemento teatral de mayor relevancia para el director al momento de montar una obra ya que a partir de este se construyen las situaciones que llevarán al clímax, y finalmente, al desenlace de la misma. Para este análisis se propone un guion teatral que difiere de la noción tradicional, pues *Steppenwolf* y *The Magus* no solo se conforman de diálogos, sino de una narrativa principal que los contiene. Estas dos novelas configuran un macro-guion que permite a los autores establecer puentes ontológicos entre lo narrativo y lo escénico para transitar de un nivel a otro sin perder la coherencia textual. Además, este tipo de guion en ambas obras, al no estar limitado por las convenciones dramáticas, toma formas que no serían posibles dentro del género teatral. Desde el punto de vista metateatral y metaficcional se considerará, entonces, al guion como un sistema transversal a las dos obras que da cuenta del nivel ontológico escénico incrustado en la narrativa, a la vez que incluye a la narración misma como si se tratara de un guion teatral. Con esto, se pone de relieve la presencia de una autorreferencialidad que determina, sobre todo dentro del plano narrativo, los eventos que sucederán en el nivel teatral.

En *Steppenwolf*, varios recursos literarios funcionan como guion. En principio, es de destacar la función del manuscrito encontrado por el primer narrador ya que este introduce la historia del lobo estepario junto al cuadro teatral incrustado en ella. Opera como guion metateatral en el sentido en que, por un lado, Haller se proyecta como dramaturgo de su propia experiencia, y, por el otro, el personaje se ve determinado por un guion insertado, El Tractac del Lobo

Estepario, que hace que el personaje abandone el rol de director de su propia vida para tener que asumir el de un actor. En palabras del primer narrador, sobrino de la dueña de casa en la que Haller se hospeda, las anotaciones del inquilino son, en su mayoría, ficción:

*It was not in my power to verify the truth of the experiences related in Haller's manuscript. I have no doubt that they are for the most part fictitious, not, however, in the sense of arbitrary invention. They are rather the deeply lived spiritual events which he has attempted to express by giving them the form of tangible experiences. The partly fantastic occurrences in Haller's fiction come presumably from the later period of his stay here, and I have no doubt that even they have some basis in real occurrence.*<sup>39</sup> (p. 22)

Así tenemos, anticipadamente, un guion que se manifiesta desde la lectura de un espectador/espía, quien pone de manifiesto el estatus ficcional del manuscrito de Haller. De igual forma, se refuerza la idea de Haller como dramaturgo y protagonista de su propia creación literaria. Esta autorreferencialidad se corresponde con el último de los tipos de metadrama propuestos por Hornby (1986), sobre el teatro autorreferencial, y con los postulados de Waugh (1985) acerca de las características de la narrativa metaficcional. Es necesario mencionar que si bien la escritura metaficcional tuvo un mayor impacto en el discurso literario de los años setentas, Hesse logra impregnar a *Steppenwolf* de recursos y estrategias tanto metaficcionales como metateatrales, que construyen una novela cargada de autoconsciencia. Es así como, muy desde el principio de la novela, se establece un pacto con el lector al poner en evidencia la naturaleza metafórica del escrito del protagonista.

Descendiendo en los niveles ontológicos de *Steppenwolf*, nos encontramos con otro recurso literario que podría bien funcionar como guion, ya que marca las pautas de lo que será la configuración de Haller como personaje dentro de la puesta en escena del Teatro Mágico. Incrustado en las anotaciones de Haller, el

---

<sup>39</sup> No estaba en mí poder verificar la verdad detrás de las experiencias relatadas en el manuscrito de Haller. No tengo duda de que son, en su mayoría, ficticias, aunque no en el sentido de mera invención arbitraria. Ellas son, más bien, eventos espirituales vividos profundamente que él intenta expresar al darle la forma de experiencias tangibles. Las ocurrencias, en parte fantásticas, de la ficción de Haller surgen presuntamente de sus últimos días de estadía aquí, y no tengo duda de que incluso se basan en hechos reales.



*Tractac del Lobo Estepario* define el destino del personaje principal, teatralizándolo y convirtiéndolo en un actor que está por representar el rol de antihéroe:

*So too, to come to the point, is the Steppenwolf a fiction. When Harry feels himself to be a were-wolf, and chooses to consist of two hostile and opposed beings, he is merely availing himself of a mythological simplification. He is no were-wolf at all, and if we appeared to accept without scrutiny this lie which he invented for himself and believes in, and tried to regard him literally as a two-fold being and a Steppenwolf, and so designated him, it was merely in the hope of being more easily understood with the assistance of a delusion, which we must now endeavor to put in its true light.*<sup>40</sup> (p. 65)

El hecho de que sea el mismo Harry Haller quien lee un documento que lo caracteriza y que, además, determina su destino, resulta una estrategia metaficcional muy interesante que desestabiliza los niveles ontológicos de la narración y que, una vez más, da cuenta del proceso de construcción literaria de la novela. La inclusión de conceptos como la ficción, la simplificación mitológica, la mentira y la ilusión en la cita anterior generan una ruptura que pone en primer plano al *Tractac del Lobo Estepario* por encima de la narración de quien he denominado el espectador/espía e, incluso, superando el relato del mismo Haller. Como resultado, El *Tractac del Lobo Estepario* funciona como guion y dramaturgo de la vida de Haller, pues toma la posición de mago invisible para trazar el destino del personaje: *“I read the Steppenwolf treatise through again many times, now submitting gratefully to an invisible magician because of his wise conduct of my destiny, now with scorn and contempt for its futility, and the little understanding it showed of my actual disposition and predicament”*<sup>41</sup> (p. 81). Es necesario resaltar la coincidencia en la elección del mago como figura para representar la influencia

---

<sup>40</sup> También, yendo al grano, el Lobo Estepario es una ficción. Cuando Harry siente que él es un hombre lobo, y elige constituirse de dos seres hostiles y opuestos, él mismo está haciendo uso de una simplificación mitológica. Él no es un hombre lobo en absoluto y si aceptamos sin escrutinio esta mentira que él ha inventado para sí mismo, en la que cree, y tratamos de considerarlo literalmente como un ser de dos lados y como Lobo Estepario, por así nombrarlo, es sencillamente con la esperanza de hacerse entender de manera más sencilla a través de un engaño, el cual debemos develar como en realidad es.

<sup>41</sup> Leí el Tratado del Lobo Estepario una y otra vez, ora rindiéndome con gratitud a un mago invisible a causa de su sabia conducción de mi destino, ora con desdén y desprecio por su futilidad y el poco entendimiento que mostraba ante mi verdadero carácter y dilema actual.

del Tractac en el destino de Haller, ya que en *The Magus* la analogía del mago, que se presentará más adelante, es crucial para entender la forma como Fowles elabora su plano teatral dentro de la novela.

El guion en *Steppenwolf* se construye también desde los personajes que participan en el Teatro Mágico. Así tenemos, por ejemplo, a Hermine, quien le narra a Haller una parte del guion y del rol que debe apropiarse:

*All the same, I shall make you fall in love with me, but there's no use hurrying. First of all we're comrades, two people who hope to be friends, because we have recognised each other. For the present we'll each learn from the other and amuse ourselves together. I show you my little stage, and teach you to dance and to have a little pleasure and be silly; and you show me your thoughts and something of all you know.*<sup>42</sup> (p. 143)

Es decir que el guion metateatral como estrategia en *Steppenwolf* está presente en cada uno de los niveles ontológicos que la configuran. Primero, el prefacio que pone al descubierto la condición ficcional detrás del relato y que aparenta ser la diégesis principal. Seguido, el Tractac del Lobo Estepario es una manifestación metaficcional que describe a los personajes y al argumento teatral de la siguiente capa narrativa. Sin embargo, el *Trompe-l'oeil* principal (McHale, 1987) lo causará el Teatro Mágico, que es la realización del drama que se ha venido construyendo a través de la novela y que produce la mayor ruptura de las capas narrativas, o *myse-en-abyme*, debido a la inconclusión intencionada del primer y segundo niveles ontológicos. En otras palabras, el hecho de que la novela finalice en el Teatro Mágico implica un abandono del lector/espectador dentro del último cuadro. Esto, con el fin de que sea el lector quien intente por sí mismo salir de la ficción y regresar a la realidad, entre otras cosas, para comparar el modo como *Steppenwolf* la logra representar. Prueba de ello es la fuerte crítica social que el autor construye desde afuera; desde el espía que puede husmear

---

<sup>42</sup> De todas maneras te enamorarás de mí, pero no hace falta apresurarse. Primero que todo, seremos compañeros; dos personas que esperan ser amigos, porque nos hemos reconocido. Por ahora, nos entretenemos y aprenderemos del otro. Te mostraré mi pequeño teatro, y te enseñaré a bailar y a ser un poco tonto y sentir placer; y tú me mostrarás tus pensamientos y algo de lo que sabes.

pero, sobre todo, que logra definir objetivamente sus apreciaciones sobre el misterioso guion del lobo estepario: *"I see them as a document of the times, for Haller's sickness of the soul, as I now know, is not the eccentricity of a single individual, but the sickness of the times themselves, the neurosis of that generation to which Haller belongs, a sickness"*<sup>43</sup> (p. 24). Con lo que tenemos un guion/novela que refleja las dinámicas de teatralización de Harry, que proyectan también las de la sociedad que el personaje representa.

Por su parte, *The Magus* elabora el guion teatral de una manera más perceptible, y no por esto, menos compleja e interesante. En contraste con *Steppenwolf* que con sutileza da pistas para la construcción de su guion teatral, la novela de Fowles no tiene un prefacio que establezca algún pacto narrativo con el lector; es más bien el narrador protagonista quien reconstruye el guion a partir de su participación en el teatro psicológico de Conchis como espectador y como actor, simultáneamente. En lo que sí se parece a *Steppenwolf* es en la aparente intertextualidad atribuida al guion. Así, *El Tractac del Lobo Estepario* es para Haller, lo que *Three Hearts* es para Urfe. La última es una historia griega escrita por Theodoritis que cumple la función de guion teatral en *The Magus* y que Conchis adopta como punto de partida de su teatro experimental:

*It's about two English girls, they're supposed to be the British ambassador's at Athens's daughters, though not twins in the original, who go for a holiday on a Greek island during the First World War (...) they meet a Greek writer there — a poet, he's got tuberculosis, dying... genius —and he falls in love with each sister in turn, and they fall in love with him and everyone's terribly miserable and it all ends- you can guess.*<sup>44</sup> (p. 339)

---

<sup>43</sup> Lo veo como el documento de los tiempos, pues la enfermedad del alma de Haller, como lo entiendo, no es la excentricidad de un único individuo, sino la enfermedad de estos tiempos, la neurosis de una generación a la que Haller pertenece, una enfermedad.

<sup>44</sup> Es sobre dos chicas inglesas, hijas del embajador británico en Atenas, aunque no son gemelas en el original, quienes van de vacaciones a una isla griega durante la Primera Guerra Mundial. Ellas conocen a un escritor griego —un poeta; él tiene tuberculosis, agonizante... se enamora de cada una de ellas y ellas, a su vez, se enamoran de él, y todos quedan destrozados y todo termina, podrás imaginártelo.

Sin embargo, esta intertextualidad sufre una doble ruptura pues, por un lado, engaña a los lectores más ávidos que rastrean en vano los datos de una obra griega que ni siquiera existe, y por el otro, Nicholas Urfe se da cuenta de que la relación intertextual es, en realidad, una ilusión ya que percibe un cambio en el rumbo que toma la historia. Por consiguiente, la ausencia de un pacto firme con el lector y la constante reconstrucción y deconstrucción del guion en el transcurso de la obra, desestabiliza la relación entre lo ficcional y lo real dentro de la misma. De igual forma, si se quisiera establecer una relación intertextual a nivel de guion con otra obra de teatro, el referente real sería *La Tempestad* de William Shakespeare. Esto es posible, entre otros motivos, ya que en la novela de Fowles, Nicholas y otros personajes evocan con frecuencia a Próspero, a Miranda y a Ferdinand, y los comparan con los roles que ellos han asumido en el teatro experimental. Lo anterior se corresponde a la perfección con el cuarto tipo de metadrama, en el que la relación se manifiesta a través de la parodia y la ironía de las obras citadas (Hornby, 1986).

Pero no solo con relaciones intertextuales, verdaderas e inventadas, se configura el guion en *The Magus*. Este también se hace evidente en la autorreferencialidad, es decir, desde el discurso de los personajes que son conscientes de su existencia dramática y que comentan la naturaleza y el desarrollo del mismo. Sirva de ejemplo la siguiente conversación que ocurre entre Nicholas Urfe y una de las actrices gemelas del teatro psicológico, Julie:

*[Nicholas] "It must have been obvious I was no actor."*

*[Julie] "It wasn't at all. I thought you were brilliant. Acting as if you couldn't act (...) We've long realized that the first line he gave us –that we should mystify you –was a blind. According to the script we deceived you. But the deceiving deceives us even more."*

*[Nicholas] "This script?"*

*[Julie] "Script's a joke. He tell us roughly when to appear and disappear –in terms of exits and entries The sort of atmosphere to create Sometimes lines."*

*[Nicholas] (...) "But otherwise you improvise?"*

*[Julie] "All along he says that if things don't go quite as planned it doesn't matter. As long as we keep to the main development." (...) It's also all about*

*role-playing. How people behave in situations they don't understand. I told you. He has said that's part of it.*"<sup>45</sup> (p. 345)

A medida que la obra avanza, el guion va sufriendo rupturas que generan cambios a nivel ontológico, pues del cuadro *Three Hearts* en el que las gemelas se hacen llamar Lily y Rose, pasamos a un guion diferente que revela el estatus ficcional de los personajes anteriores y en el cual las actrices asumen nuevos roles bajo los nombres de Julie y June. De esta forma, el guion se construye desde lo intertextual a partir de dos puntos de referencia desconocidos para el protagonista que se desarrollan en la improvisación teatral. Este ejercicio escénico genera un efecto de realidad para el personaje, quien cree finalmente conocer la verdad detrás de las intenciones de Conchis.

El guion también se escribe desde las suposiciones del narrador/personaje, sobre todo, en lo que respecta al propósito de la obra de teatro en la que está actuando. Así, Urfe identifica dos elementos en el juego de Conchis; uno didáctico, el otro estético (p. 165), y se pregunta de manera reiterada qué se espera de él dentro de la obra y si en realidad existe tal: "*The masque, the masque: it fascinated and irritated me, like an obscure poem — more than that, for it was not only obscure in itself, but doubly obscure in why it had even been "written."*"<sup>46</sup> (p. 196). Hay muchos otros ejemplos en los que se pone al descubierto el guion y todos ellos tienen en común una misma finalidad: crear un cuadro teatral dentro de otro con el único objetivo de ser fracturado más adelante. Cabe añadir que la influencia del guion teatral en *The Magus* también alcanza la diégesis principal,

---

<sup>45</sup> Nicholas: Debió ser evidente que no soy actor.

Julie: No lo fue en absoluto; pensé que eras brillante. Actuando como si no pudieras actuar. Después nos dimos cuenta que las líneas que nos dio – para lograr confundirte, eran una pantalla. Según el libreto, te engañaríamos. Pero el engañar nos engañó aún más.

Nicholas: ¿El libreto?

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

Nicholas: ¿Así que entonces improvisan?

Julie: Todo el tiempo nos dice que si las cosas no salen como está planeado no importa, siempre que nos mantengamos dentro del desarrollo principal. También implica juego de roles; cómo la gente se comporta en situaciones que no entienden. Te lo dije. Él dijo que eso era parte de todo esto.

<sup>46</sup> La mascarada, la mascarada; me fascinaba y me irritaba, como un poema oscuro; más que eso, porque no solo era oscuro en sí mismo, sino doblemente oscuro ya que nunca había sido escrito.

pues incluye a personajes que hacen parte de la vida “real” del protagonista, como a su novia australiana, Alison Kelly, quien se pone al servicio de Conchis y se presta para fingir un suicidio. Todo esto demuestra que el guion teatral en la novela no tiene fronteras, o, en palabras de Conchis: “*There is no place for limits in the meta-theatre*”<sup>47</sup> (p. 413).

Para concluir, tanto *Steppenwolf* como *The Magus* ofrecen guiones que tienen una función didáctica; similar en que funcionan como invitación a explorar otras facetas de la vida y de sí mismos; diferente en las culturas que buscan representar. Más en detalle, *Steppenwolf* pretende enseñar que a través de la comedia de la vida se puede experimentar la verdadera libertad, mientras que *The Magus* le apunta a la idea del empoderamiento del rol de dramaturgo para hacer un uso ético y responsable de la misma. Estos guiones podrían definirse como sistemas metafóricos complejos que desafían a los actores, ya que pretenden hacerlos conscientes de los sistemas simbólicos autoconstruidos que terminan por teatralizan su existencia. Además, ambos guiones establecen relaciones intertextuales ficticias que buscan aportar cierta verosimilitud, pero que al mismo tiempo perturban los niveles ontológicos, haciendo las fronteras entre cuadro y cuadro muy difusas. Otro rasgo relevante en el proceso de construcción del guion surge desde los personajes, quienes cumplen una función determinante en el desarrollo de la obra en general, ya que su participación se materializa en la improvisación y está es la que, al final, conforma el argumento total de la obra. En cuanto a las características metaficcionales y metateatrales del guion, es necesario mencionar: la autorrefencialidad reiterada como recurso que da cuenta de procesos implícitos en la creación literaria, la autoconsciencia por parte de los personajes sobre un guion en el que participan, la problematización del concepto de lo real a través de la ruptura constante de cuadros entre cuadros, la contradicción intencional generada a partir de la superación y el conflicto entre niveles ontológicos, y el *Trompe-l’oeil* como estrategia para generar la confusión en las capas narrativas.

---

<sup>47</sup> No hay límites para el metateatro.

## Capítulo 4: Los personajes y los roles

*Man is an onion made up of a hundred integuments, a texture made up of many threads.*<sup>48</sup>  
(Hesse, p. 69)

En teoría literaria existen múltiples aproximaciones para clasificar los diferentes tipos de personaje: desde el protagonismo que tienen dentro de una obra o novela, desde la función que cumplen en el desarrollo de la historia, desde la complejidad que los caracteriza, o desde los prototipos, arquetipos y estereotipos que buscan representar. Los personajes también se definen según el género literario al que pertenecen, así tenemos, por ejemplo, diferentes tipos de narrador en la novela, como una amplia gama de roles en el teatro. En este análisis, se propone una definición de personaje metateatral y de metarol para explicar la manera como, por un lado, se construyen y deconstruyen los papeles, y, por el otro, este proceso implica una construcción y deconstrucción de la identidad misma. Es necesario, entonces, establecer una diferencia pragmática entre el concepto de personaje y de rol que posibilite discriminar, de manera más clara, la forma cómo evolucionan los personajes dentro de los diferentes niveles ontológicos que conforman las dos novelas. Por personaje entenderemos aquella construcción compleja, esférica y “acabada” que se aproxima más a un sujeto concreto, mientras que el rol se configura desde un plano más superficial con el que se busca expresar una idea, modelo o tipo de representación. Desde esta perspectiva, ejemplos de personajes y roles abundan en *Steppenwolf* y *The Magus*, por lo que una clasificación comparativa que considere lo teatral es

---

<sup>48</sup> El hombre es una cebolla hecha de cientos de integumentos, una textura hecha de muchos hilos.

necesaria. Esto permitirá establecer puntos de contacto y de divergencia en las funciones y propósitos estéticos que cada uno de ellos tiene.

### **El protagonista: antihéroe intelectual**

Uno de los puntos de contacto más relevantes entre *Steppenwolf* y *The Magus* es, sin lugar a dudas, la caracterización de su personaje principal. En la discusión acerca del género metateatral de las novelas, se ha expuesto la naturaleza dramática inicial de los personajes reflejada en su autoproclamación como héroes trágicos; determinados por un destino que desconocen y que asocian a fuerzas sociales que no pueden combatir. A pesar de esa autorepresentación trágica que mantienen de sí mismos para justificar su incapacidad de comprender el mundo en el que viven, tanto Haller como Urfe son, en realidad, portadores de valores y principios antitéticos opuestos a los del héroe griego que creen encarnar. De allí que se definan en este análisis como antihéroes intelectuales. Marcados por el autodesprecio resultante de sus intelectos inquietos, los protagonistas encuentran en el suicidio un escape a su realidad, aunque sus hbris los abstengan de autoimponerse esta némesis teatral. El desprecio por ellos mismos también les genera dificultades a la hora de establecer relaciones sociales duraderas pues, además, su carácter los hace bohemios, solitarios, taciturnos, antisociales y enajenados. Esta enajenación se manifiesta a través de ese ser binario que tanto Haller como Urfe construyen de sí mismos. Baste como muestra, la definición presentada en el Tractac del Lobo Estepario acerca de Haller que, a manera de coro, insinúa esta realidad: *“Clever men might argue the point whether he truly was a wolf, whether, that is, he had been changed, before birth perhaps, from a wolf into a human being, or had been given the soul of a wolf, though born as a human being; or whether, on the other hand, this belief that he was a wolf was*



*no more than a fancy or a disease of his*<sup>49</sup> (Hesse, p. 47), como también ocurre con Urfe, cuando él mismo admite que: *"I led two lives. At school I got a small reputation as a wartime aesthete and cynic. (...) I went on leading a double life in the Army, queasily playing at being Brigadier "Blazer" Urfe's son in public, and nervously reading Penguin New Writing and poetry pamphlets in private"*<sup>50</sup> (Fowles, p. 18). Es decir, los personajes se despliegan esquizofrénicamente en dos; uno que les permita vivir bajo criterios y principios propios pero opuestos a los de la sociedad, otro que tome posturas inauténticas pero necesarias en la interacción social.

El proceso didáctico del Teatro Mágico o del psicológico en cada una de las novelas deconstruye a los protagonistas, nuestros antihéroes intelectuales, quienes son invitados a presenciar y actuar en las escenas que allí se representan. El aprendizaje es fundamentalmente uno; en *Steppenwolf*, el personaje debe aprender a reír, solo posible cuando el hombre deja de tomarse a sí mismo tan en serio (Hesse, p. 202), insertando un complejo sistema de metáforas que aluden constantemente al protagonista y a su subjetividad, a la vez que lo invita a superar la ficción en la que vive. En *The Magus*, el propósito del metateatro es permitir a los participantes ver a través de sus primeros roles en la obra, aunque esto sea apenas la catástasis. En últimas, sirve para probar si los personajes pueden aprender a ver a través de los roles que se han autoimpuesto en la vida común (Fowles, p. 415). Esta exploración de los roles teatrales y cotidianos que los personajes en la novelas asumen se materializan en la incorporación de escenas teatrales transversales a los diferentes géneros dramáticos, que permitan al protagonista develar nuevos roles de su personalidad

---

<sup>49</sup> Los hombres inteligentes podrían discutir si en verdad él era un lobo; si había sido cambiado, tal vez antes de nacer, de lobo a hombre, o si se le había dado el alma de un lobo aunque hubiera nacido como un ser humano; o si, por el contrario, esta creencia de que él era un lobo no era más que un capricho o un trastorno.

<sup>50</sup> Llevaba dos vidas. En el colegio tenía cierta reputación de ser un cínico y un esteta de tiempos de guerra. (...) Comencé a llevar una vida doble en el ejército, interpretando con náuseas el rol del Brigadier «Blazer», el hijo de Urfe en público, y leyendo nerviosamente Nuevos Escritos de Penguin y panfletos poéticos en privado.

a través de la experiencia de una realidad tan ficcional como la suya. Así, tanto Haller como Urfe consiguen superar el rol de héroes trágicos para enfrentar la realidad sin el encantamiento adictivo de la ficción y la subjetividad.

Este proceso de deconstrucción identitaria obliga a los protagonistas a ver a través de sí mismos, entendiendo su verdadero lugar en el mundo y el significado de su propia existencia; tanto Haller como Urfe se hacen autoconscientes gracias a la doble proyección ficcional en la que participan. Bien lo manifiesta Hermine, la protagonista de la novela, al exponerle a Haller el progreso de su aprendizaje, cuando sostiene que: *“you became aware by degrees that the world asked no deeds and no sacrifices of you whatever, and that life is no poem of heroism with heroic parts to play and so on, but a comfortable room where people are quite content with eating and drinking, coffee and knitting, cards and wireless”*<sup>51</sup> (Hesse, p. 171). Urfe entiende su verdadera condición existencial al reconocer que su rol de antihéroe poeta es un escudo estético frente a la incertidumbre y abandono en el que se encuentra. Esto le permite superar lo simbólico del teatro psicológico para poder ver más allá de lo aparente, aunque esto le ocasione un gran miedo: *“not of the appearance, but of the reason behind the appearance. It was not the mask I was afraid of, because in our century we are too inured by science fiction and too sure of science reality ever to be terrified of the supernatural again; but of what lay behind the mask. The eternal source of all fear, all horror, all real evil, man himself”*<sup>52</sup> (Fowles, p. 508).

Habiendo definido a grandes rasgos la construcción de Harry Haller y Nicholas Urfe como protagonistas, es necesario mencionar algunos de aquellos roles que asumen dentro de cada novela y que, al final, no son más que proyecciones de sí mismos. Estos roles que les demanda el Teatro Mágico y el

---

<sup>51</sup> Te hiciste consciente poco a poco de que el mundo no pedía de tu parte ninguna hazaña o sacrificio, de que la vida no es un poema de heroísmo con roles heroicos que interpretar, sino un salón donde la gente está conforme con comer y beber, con el café y el tejido, con las cartas y la radio.

<sup>52</sup> No de la apariencia, sino de la razón detrás de la apariencia. No era la máscara a lo que le temía, porque en nuestro siglo estamos muy habituados a la ciencia ficción y muy seguros de la realidad científica como para aterrorizarnos de nuevo por lo sobrenatural; sino a lo que se oculta tras la máscara. La fuente eterna de todo el miedo, de todo el horror, de toda la verdadera maldad: el hombre mismo.

Metateatro construyen a los personajes desde los contextos históricos y sociales que allí se representan. Así tenemos en *Steppenwolf*, cuyo pacto temporal y geográfico no se hace explícito, escenas que sugieren un periodo entre guerras, y cuyo escenario bien podría ambientarse en Suiza o Alemania. Teniendo en cuenta también que la novela de Hesse está cargada de alusiones autobiográficas, uno de los roles que asume Haller es el de un soldado en una hecatombe mundial librada entre las maquinas y los humanos, y que alude simbólicamente a la Primera Guerra Mundial. Por su parte, *The Magus* también incluye escenas de guerra, solo que Nicholas Urfe toma el rol de un rebelde rehén durante la ocupación nazi en Grecia. Ambos papeles hacen que sus personajes enfrenten la realidad que los construye y que les demanda una transformación espiritual y una reconciliación con su pasado.

Otro de los roles que coinciden en la construcción de los protagonistas es el del amante intelectual. Tanto Harry Haller como Nicholas Urfe se ven embrujados por la magia teatral de las protagonistas, Hermine en *Steppenwolf* y Julie Holmes en *The Magus*. Estas dos actrices cumplen una función esencial en el proceso de decodificación psicoanalítico de los antihéroes intelectuales, lo que les permitirá ver a través de el ser más íntimo de los protagonistas por medio del amor fingido. Los dos personajes exhiben su sensibilidad más romántica, impregnada de la poesía que conocen de los Clásicos y con cortejos audaces y sutiles que los convencen de estar entendiendo el misterio detrás de las coprotagonistas y del metateatro del que hacen parte. Sin embargo, los comprendidos serán ellos, pues las actrices no hacen más que asumir roles bajo la dirección de los respectivos dramaturgos, bien sea Pablo en *Steppenwolf* o Conchis en *The Magus*. Como resultado, nuestros amantes intelectuales fallarán en la interpretación de su papel pues serán engañados con facilidad debido a su incapacidad de ver más allá de lo ficcional.

El último de los roles que los antihéroes intelectuales comparten, y que se mencionará en este análisis, es el de acusado. Una vez terminado el proceso didáctico del metateatro en cada novela, Haller y Urfe se ven enfrentados a un

tribunal sentenciador que, con una puesta en escena bizarra y grotesca propia del Teatro del Absurdo, pretende transformar la culminación del proceso de deconstrucción identitaria en un ritual y en una acusación psicoanalítica directa y real. Todo esto comprueba la naturaleza metateatral de los protagonistas ya que ellos asumen voluntariamente varios roles dentro de las novelas que les permite ser conscientes de sí mismos y de su realidad. Esta estrategia ficcional se corresponde al tercer tipo de metateatralidad propuesto por Hornby (1986) en su taxonomía teórica. Las sutiles semejanzas entre la vida de sus autores y sus protagonistas sugieren también la presencia de una referencia a la vida real, que se define en Hornby como la cuarta categoría metateatral. Hay muchos otros roles que coinciden y que son relevantes mencionar. Los mismos serán definidos de manera más detallada en el capítulo sobre las escenas teatrales de las dos novelas a analizar.

### **El autor: dramaturgo musical**

En un capítulo anterior dedicado al rol del dramaturgo/director se definió la manera como este es un papel móvil, que posibilita la transferencia del creador en la obra literaria. Con esto tenemos, por ejemplo, a los antihéroes intelectuales, Harry Haller y Nicholas Urfe, asumiendo el rol de dios/dramaturgo de sus propias vidas; encargándose de la realidad y apropiándose de su destino. También las otras actrices y actores improvisan, asumiendo ese rol para aportar a la construcción del drama incrustado en las novelas. Sin embargo, el dramaturgo como personaje, y no como rol, es, sin duda, Pablo el saxofonista en *Steppenwolf* y Maurice Conchis en *The Magus*.

Cada uno de ellos, a su vez, desempeña diferentes roles dentro del teatro que dirige. Uno de esos papeles que representan es el de músico intelectual, que descrito por Haller es: *“the saxophone player, a dark and good-looking youth of Spanish or South American origin, who (...) could play on all instruments and talk*

*every language in the world*<sup>53</sup> (p. 138). Si bien a Haller le cuesta creer que haya un ser tan intelectual detrás de aquel hombre que parece tan superficial, Pablo, el dramaturgo, se encargará de mostrarle a Haller su intelecto, expresado en la configuración simbólica y compleja de un metateatro que desafía su pensamiento. Del mismo modo, Maurice Conchis desempeñará el rol de músico dentro de su teatro, entre otros motivos, para musicalizar momentos importantes de su obra teatral, como cuando le revela una parte del guion a Nicholas Urfe:

*There was a moment's silence, perhaps to leave me guessing. Then came the quiet plangent sound of a harpsichord.*  
 [Nicholas] *"I hope I shall hear you play again" (...) "One gets so starved of music here."*  
 [Conchis] *"Only of music?" (...) "Come now. Prospero will show you his domaine."*<sup>54</sup> (Fowles, p. 85)

Ambos dramaturgos saben muy bien que esconderse tras la fachada de un músico les abre la posibilidad de explorar zonas muy privadas de la vida de los protagonistas, quienes encuentran en la música una reconciliación momentánea con sus espíritus. Cabe agregar que este pasaje, además de mostrar a Conchis en su rol de clavicembalista, establece una relación intertextual con el Próspero de Shakespeare a nivel de metarol. Esto es relevante para el análisis teniendo en cuenta que otro de los tipos de metadrama definidos por Hornby es, justamente, la referencia literaria dentro de la obra (1986). Para el caso, tendríamos la referencia literaria dentro del rol, pues Conchis se autorepresenta como el Próspero de su isla, con lo que pone al descubierto, desde el principio, parte de su guion. Pablo, por su parte, asume un papel que genera un tipo de relación metateatral diferente, es decir, con un personaje de la vida real:

*(...) and there came Mozart. He passed by me laughing as he went and, strolling quietly on, he opened the door of one of the boxes and went in.*

---

<sup>53</sup> El saxofonista, un joven apuesto de pelo negro y de origen español o suramericano, quien podía tocar todos los instrumentos y hablar todas las lenguas del mundo.

<sup>54</sup> Hubo un momento de silencio, quizá para dejarme suponer. Después de eso vino el resonante sonido del clavecín.

[Nicholas] *"Espero escucharte tocar de nuevo" (...) "Hace mucha falta la música aquí."*

[Conchis] *"¿Solo de música?" (...) "Ven, Prospero te mostrará su dominio"*

*Eagerly I followed the god of my youth, the object, all my life long, of love and veneration. The music rang on. Mozart was leaning over the front of the box. Of the theater nothing was to be seen. Darkness filled the boundless space.*<sup>55</sup>  
(Hesse, p. 233)

Quien cumple el rol de facilitador pues le ayudar a Haller a bajar su guardia y mostrar lo más íntimo de su personalidad. Pablo, entonces, desempeña un doble rol de músico y con gran versatilidad consigue sorprender al escéptico Haller. Del mismo modo como sucede con Conchis, todos los otros roles que Pablo cumple dentro del metateatro son puestos al descubierto ante Haller, para que podamos presenciar, como espectadores, el proceso de transformación mismo de los personajes ante nuestros ojos. A través de diferentes máscaras y disfraces, el dramaturgo en *Steppenwolf* encarna varios papeles dentro de su metateatro, que al final de la novela son deconstruidos por el protagonista cuando descubre la verdad: “(...) *he was suddenly Mozart no longer. It was my friend Pablo looking warmly at me out of his dark exotic eyes and as like the man who had taught me to play chess with the little figures as a twin*”<sup>56</sup> (Hesse, p. 247).

Otro de los papeles compartidos por los dos dramaturgos dentro de las novelas es el de mago o maestro de la fantasía. Este rol instaura un pacto fantástico en ambas novelas que permite la construcción de escenas circenses, místicas, mitológicas, históricas, simbólicas, entre otras, influenciadas por el Teatro del Absurdo y sus estilos antecesores. El papel de mago se hace evidente en el Tractac del Lobo Estepario ya que Haller percibe en el documento la influencia de un poder sobrenatural que lo gobierna y lo determina: “(...) *now submitting gratefully to an invisible magician because of his wise conduct of my destiny, now with scorn and contempt for its futility, and the little understanding it*

---

<sup>55</sup> Y allí venía Mozart. Pasó junto a mí riéndose y paseándose silenciosamente, abrió la puerta de uno de los cubículos y entró en él. Seguí al dios de mi juventud con ansiedad, el objeto, durante toda mi vida, de mi amor y veneración. La música comenzó a sonar. Mozart estaba reclinado en el frente del cubículo. No se veía nada del teatro. La oscuridad llenaba el espacio ilimitado.

<sup>56</sup> De repente él ya no era Mozart. Era mi amigo Pablo mirándome amablemente con sus oscuros y exóticos ojos y como el hombre quien, como un gemelo, me había enseñado a jugar ajedrez con las pequeñas fichas.

*showed of my actual disposition and predicament*<sup>57</sup> (Hesse, p. 81), es decir que el tratado, además de funcionar como metaguion, sirve de encantamiento inicial que desestabiliza la naturaleza lógica y racional del personaje. Pero será la introducción del Teatro Mágico la que hará explícito el rol metafísico de Pablo. Por su parte, Conchis construye este rol, primero, desde la relación intertextual que establece con Próspero, y, después, a través de su misterioso entramado de metáforas y símbolos teatrales que confunden y trastornan al protagonista y a su noción de realidad. Además, el título mismo de la novela, *The Magus*, anticipa elementos propios de lo fantástico y metafísico; este alude a una de las cartas del tarot que simboliza al mago y su facultad de canalizar los poderes celestiales para traerlos al plano terrenal. En el conocimiento astrológico popular, esta carta representa, en posición vertical, un nuevo comienzo y la posibilidad de cambio, e invertido, un *trickster*, o pícaro divino, que busca engañar a través de trucos e ilusionismo –un *dominus* Próspero en una isla griega. Esta carta también inspira los nombres de las gemelas protagonistas en su primer nivel ontológico, Lily (la diva, más adelante) y Rose, quienes representan la pureza y la experiencia en el tarot y en el Metateatro de Conchis. Es relevante agregar que tanto Pablo como Conchis en sus papeles de magos invitan a los protagonistas a hacer uso de sustancias psicotrópicas, con el fin de desinhibirlos para revelar el rígido sistema de creencias a los que Haller y Urfe se aferran con convicción. Como lo describe Haller:

*Once when I showed a certain irritation and even ill humor (...) he [Pablo] offered me a pinch from his little gold snuffbox. It would do me good. (...) The almost immediate effect was that I became clearer in the head and more cheerful. No doubt there was cocaine in the powder. (...) He had drugs for stilling pain, for inducing sleep, for begetting beautiful dreams, lively spirits and the passion of love.*<sup>58</sup> (Hesse, p. 150)

---

<sup>57</sup> Ora entregándome con gratitud a un mago invisible por la sabia dirección de mi destino, ora con desdén y desprecio por su futilidad y por el poco entendimiento que tenía de mi temperamento y mi dilema.

<sup>58</sup> Alguna vez cuando mostraba cierta irritación o malhumor (...) él [Pablo] me ofrecía una pizca de su pequeña tabaquera. Me haría bien. (...) Su efecto casi inmediato me esclarecía la mente y me animaba. No

En cambio Conchis invita a Nicholas Urfe a consumir otra sustancia que le inducirá un estado alterado de percepción:

*[Nicholas] "What's this?"*

*[Conchis] "Raki. From Chios. It is very strong. I want to intoxicate you a little."*

*[Nicholas] All through the dinner he had also been pressing me to drink more of the heavy rosé from Antikythera. (...) "To dull my critical faculties?"*

*[Conchis] "To make you receptive."<sup>59</sup> (Fowles, p. 240)*

Incluso Conchis le dará drogas a Nicholas en contra de su voluntad. La presencia de estas sustancias en las novelas y los efectos que ellas tienen en los protagonistas generan cierta verosimilitud que proporciona un espacio narrativo ideal de fantasía teatral, en el que se superan las fronteras del teatro como lugar concreto y se propongan escenas imposibles de representar en un teatro real. Hemos visto como los dos dramaturgos representan a Dios desde la posición creadora y dominante de director. También, la forma como logran asumir diferentes roles dentro del metateatro; el músico intelectual, el mago, el *dealer*, entre otros. Cada uno de estos papeles configura las dimensiones del espacio teatral en el que Haller y Urfe participan, para poner al descubierto, en pequeñas dosis, los mecanismos ocultos detrás del teatro que construyen. A su vez, tanto Pablo como Conchis desenmascaran sus roles, sus motivaciones y los propósitos didácticos que cada uno de sus papeles representa y debe desempeñar. Finalmente, las relaciones intertextuales y de la vida real aportan a la construcción discursiva de los personajes desde su propia enunciación ficcional.

---

había duda de que el polvo contenía cocaína. (...) Él tenía drogas para el dolor inmovilizador, para inducir el sueño, para engendrar sueños hermosos, para alentar el espíritu y para la pasión del amor.

<sup>59</sup> [Nicholas] "¿Qué es esto?"

[Conchis] "Raki, de Chios. Es muy fuerte. Quiero intoxicarte un poco."

[Nicholas] Todo el tiempo durante la cena él había estado presionándome para que tomara más de ese vino rosado fuerte de Antikythera (...) "¿Para entorpecer mis facultades críticas?"

[Conchis] "Para hacerte más receptivo."



### La coprotagonista: diva intelectual

Es de esperarse que si Conchis, en *The Magus*, asume el rol de Próspero, él a su vez tenga una hija: una Miranda que se gane el corazón del protagonista. Este metarol se define en este análisis como diva intelectual para poner en un solo lugar algunas características en común entre Hermine, en *Steppenwolf*, y Vanessa Maxwell, en *The Magus*. Si bien las divas pertenecen a épocas distintas, sus funciones en el metateatro son muy parecidas. Ambas son actrices hermosas que tienen el propósito de enamorar a Harry Haller y a Nicholas Urfe, respectivamente. Esto es posible ya que, además de ser talentosas artistas, las dos están dotadas de un gran intelecto que atrae profundamente a los antihéroes intelectuales. En *Steppenwolf*, la identificación de Haller con Hermine se establece desde un existencialismo trágico compartido: *"I realised that it was the unendurable tension between inability to live and inability to die that made the unknown girl, the pretty dancer of the Black Eagle, so important to me"*<sup>60</sup> (Hesse, p. 120), que genera el enamoramiento. Para el caso de Nicholas Urfe, serán justamente ese misterio y falsedad que logra intuir en la diva lo que ocasione el pacto de seducción: *"There was something about her mouth, calm and amused, that was at the same time enigmatic and debunking; pretending and admitting the pretense"*<sup>61</sup> (Fowles, p. 159). Este vínculo emocional le facilita a las divas intelectuales deconstruir la personalidad de los coprotagonistas pues pueden conocer los rincones más íntimos de sus existencias. Para tal efecto, cada una de ellas trabajara de la mano de los respectivos dramaturgos musicales para reconfigurar el guion teatral según sea pertinente en el proceso terapéutico de nuestros antihéroes.

Continuando con la definición de diva intelectual, otra de las convergencias de las dos actrices radica, justamente, en el hecho de que ambas asumen muchos roles durante la obra teatral. Esto las hace personajes muy complejos pues se

---

<sup>60</sup> Me di cuenta de que era la insoportable tensión entre la incapacidad de vivir y la incapacidad de morir lo que hacía a la chica desconocida, la bella bailarina del Aguila Negra, tan importante para mí.

<sup>61</sup> Había algo en su boca, calmada y divertida, que era al mismo tiempo enigmática y desacreditada, fingiendo y admitiendo la pretensión.

configuran y desconfiguran ante la audiencia, desestabilizando el estatus de realidad y exponiendo la naturaleza ficcional de cadametateatro. Hermine, por ejemplo, comienza su actuación como profesora de baile de Harry Haller. La función didáctica de la danza es mostrarle al antihéroe esa euforia y libertad que el baile puede provocar. Además de esto, el mismo funciona como una excelente herramienta de seducción que le ofrece a Haller el placer del contacto íntimo. Pronto dentro del Teatro Mágico, Hermine abandonará su rol anterior para representar el de Herman: amigo de juventud de Haller. Al presentarse en traje de hombre, Hermine genera varios efectos en el protagonista/espectador, como, por ejemplo, aumentar la tensión entre ellos al inhabilitar a Haller, desde su prejuicio moralista, a algún tipo de contacto sexual. Adicionalmente, al tomar el rol de amigo de su juventud, Hermine acude a la dimensión emotiva del personaje para lograr un alto grado de intimidad. Finalmente, su rol de hombre funciona como un espejo en el que Haller puede dialogar y encontrarse a sí mismo. Como lo expone Hermine: *“Doesn't your learning reveal to you that the reason why I please you and mean so much to you is because I am a kind of looking glass for you, because there's something in me that answers you and understands you?”*<sup>62</sup> (Hesse, p. 123). Y una vez Hermine ha desempeñado su papel de Herman, se presentará más adelante ante Haller como una *Pierrette* negra para simbolizar la melancolía trágica y el romanticismo idealista que define al Lobo Estepario, pero que lo ubica, satíricamente, como un payaso triste en una patética comedia. En resumen, cada uno de sus roles funciona manera de un espejo que proyecta imágenes diferentes de Haller. Su construcción es ejemplo de metateatralidad, expresada en los roles dentro de roles que Hermine asume, en su autoconciencia teatral, y, desde la metaficcionalidad, al ser una identidad transmundana (McHale, 1987) que puede sobrepasar los niveles ontológicos de la estructura textual.

Es importante mencionar que la jerarquía ontológica de los niveles narrativos dentro del metateatro en *The Magus* dependen, en gran medida, de la

---

<sup>62</sup> ¿Es que acaso tu conocimiento no te revela que la razón por la que te agrado y significo tanto para ti es porque soy como una clase de espejo, porque hay algo en mí que te responde y te entiende?

forma como la coprotagonista se deconstruye en sus tres roles centrales: Lily-Julie-Vanessa. Este es un orden inverso que, a modo de cebolla, va revelando su verdadero núcleo como personaje. La construcción de esta diva es inversamente proporcional a los capas diegéticas de la obra; el nivel exterior resulta ser el hipodiegético, y a medida que la diva trastorna sus roles superficiales pone al descubierto su personaje principal. Así tenemos a Lily como el rol más externo y superficial que la diva intelectual asume: una mujer victoriana de moral y principios rígidos, la aparente pureza encarnada en mujer. Ella será la encargada de generar al antihéroe intelectual el misterio detrás del teatro psicológico de Conchis. Su actuación tiene como finalidad mostrarse muy obvia y explícita para que Urfe pueda, con facilidad, ver a través de esa primera máscara. Este primer rol que ella deliberadamente le quiere presentar a Urfe tiene la función de convencer al protagonista de que ya ha superado la ilusión teatral y que se encuentra frente a la auténtica Julie, que no es más que otra máscara en su construcción:

*She sat naturally, without elegance, tacitly turning her clothes into a costume. It was a kind of undressing. (...)*  
 [Nicholas] "Tell me your name."  
 [Lily] "Don't you like Lily?"  
 [Nicholas] "Splendid. For a Victorian barmaid." (...)  
 [Lily] (...) "I don't like my real name much better." (...) "I was christened Julia, but it's been Julie ever since."  
 [Nicholas] "Julie what?"  
 [Lily] "Holmes"<sup>63</sup> (Fowles, p. 216)

Julie será el rol más relevante para el desarrollo de la novela ya que, una vez superado el papel Lily la mujer victoriana, la diva se presentará, en un estilo muy metateatral, como una actriz contratada por Conchis para desempeñar el rol

---

<sup>63</sup> Se sentó naturalmente, sin elegancia, tácitamente transformando su ropa en un disfraz. Era como si se desvistiera.

[Nicholas] "Dime tu nombre"

[Lily] ¿No te gusta Lily?

[Nicholas] "Esplendido, para una mesera victoriana."

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

[Nicholas] "¿Julie qué?"

[Lily] "Holmes"

de Lily en su experimento psicológico; ella logra convencer a Nicholas Urfe de que es, en efecto, Julie Holmes, pretendiendo un mismo nivel de desconocimiento frente al guion. Además, la gran confianza que la diva inspira en Urfe será aprovechada por ella para extraer los detalles más íntimos y ocultos de su personalidad. En una anagnórisis, tan inesperada para Urfe como para el lector/espectador, su núcleo como personaje se pondrá al descubierto de nuevo durante el juicio final al protagonista:

*Beyond him you have Dr. Vanessa Maxwell. (...) I think that we all feel the success of the clinical side of our enterprise this summer is very largely due to Dr. Maxwell. (...) Let me say that Dr. Maxwell, my charming young colleague Vanessa, confirms what I have always believed: that one day all our great practicing, as opposed to our theoretical, psychiatrists will be of the sex of Eve.*<sup>64</sup> (Fowles, p. 514)

Como si esto fuera poco, Fowles duplica el efecto de ilusión de Lily al añadirle a su construcción como personaje una hermana gemela; Rose. Si bien la segunda tiene un papel secundario en la obra, la imagen que este doppelgänger genera demanda de Urfe un esfuerzo intelectual por tratar de ver más allá de lo aparente, que ocasiona rupturas en el pacto teatral con el personaje, a la vez que las gemelas personifican el egoísmo de Nicholas Urfe. Lily funciona como referencia autobiográfica de Conchis desde su lugar de autor, ya que alude a Lily de Seitas, esposa de Maurice Conchis y madre de las gemelas que conforman el Metateatro, y también se relaciona intertextualmente con la Miranda de Shakespeare en *The Tempest*. La invitación de Conchis es reconstruir su pasado a través de lo teatral, pero también construir un presente desde la participación de Nicholas Urfe como actor principal. Todo lo anterior demuestra la complejidad en la construcción y deconstrucción metateatral de Lily dentro de la novela de Fowles. Podría decirse que ella funciona como *mise-en-abyme* a nivel de los personajes, al poner en primer plano los niveles insertados en el guion. Este personaje es una

---

<sup>64</sup> Seguido de él se encuentra la doctora Vanessa Maxwell. (...) Creo que todos sentimos que el éxito de nuestra empresa este verano se debe en gran medida a la doctora Maxwell. Permítanme decir que la doctora Maxwell, mi joven y encantadora colega Vanessa, confirma lo que siempre he creído: que algún día todos nuestros practicantes psiquiatras, contrario a la teoría, serán del sexo de Eva.

matrioska cuya identidad trasmundana logra perturbar la percepción de Urfe como actor/espectador y consigue poner al descubierto, paulatinamente, su verdadero rol.

Ambas divas cumplen un rol fundamental en la conclusión del proceso terapéutico de los dos antihéroes intelectuales: por un lado, Haller debe enfrentarse al dilema de cumplir o no la petición trágica de Hermine que le demanda asesinarla, por el otro, Nicholas Urfe, al enterarse del engaño del que ha sido víctima, tiene la libertad de castigar a Vanessa Maxwell con un látigo, quien simboliza todo el mundo escénico creado por Conchis. Sin embargo, este es un truco más que busca desafiar a los personajes y mostrar los resultados obtenidos en el experimento teatral. A través de ellas se demuestra, aunque implícitamente, que ni Haller ni Urfe han podido superar del todo su condición trágica y existencial; que el primero aún debe aprender a reír y no tomar la vida tan en serio, mientras que al segundo le falta camino aún para comprender mejor los límites y responsabilidades de su propia libertad.

## Capítulo 5: Las escenas

Las escenas son la materialización de la idea compleja que el dramaturgo quiere representar. Ellas, al final, son la suma de todos los elementos teatrales que se han mencionado: el guion que se enriquece con el poder de la voz, los personajes que construyen el drama, el escenario que les sirve de contexto, el vestuario o disfraz que alude o que representa, el director con su puesta en escena y, por supuesto, las situaciones o imágenes poéticas que se muestran al espectador. Tanto *Steppenwolf* como *The Magus* incluyen una gran variedad de escenas teatrales que se corresponden a varios de los géneros y estilos dramáticos; escenas trágicas, absurdas, carnavalescas, sexuales, intertextuales, ceremoniales, oníricas, cinematográficas, y circenses, son representadas dentro del Teatro Mágico de Pablo y el Metateatro de Conchis a los protagonistas. La mirada a estas escenas es doble, ya que Harry Haller y Nicholas Urfe desempeñan el rol de espectador y de personaje, al mismo tiempo. Gracias a esta doble imagen tenemos la oportunidad de conocer las reacciones y percepciones del personaje en su rol de espectador gracias a la capa narrativa y su participación desde la capa teatral. Los antihéroes como audiencia construyen el discurso psicológico necesario para conformar el cuadro narrativo de la novela, que se equilibra con el “antipsicologismo” dramático simbolizado en las metáforas complejas que se representan. Es solo a través de la interpretación subjetiva de los protagonistas frente a las imágenes puestas en escena que podemos, como lectores, comprender su verdadero significado.

## El carnaval

La carnavalización en Bajtín (1979) cumple muchas funciones en la literatura. Entre ellas es pertinente mencionar; la naturaleza satírica de lo “carnavalizado” que se expresa a través de lo grotesco y lo exagerado, la ridiculización como estrategia para criticar constructos, jerarquías y roles sociales, la profanación que invierte el orden social establecido, y la posibilidad de ser parte de un carnaval en el que cada quien asume un rol anónimo para desinhibir sus represiones. Esto construye un espacio teatral ideal desde el cual se analice la forma cómo las escenas en el Teatro Mágico de Hesse y el Metateatro de Fowles responden a este proceso de carnavalización.

En *Steppenwolf*, las escenas teatrales más cercanas a la carnavalización de Bajtín y al Teatro del Absurdo lo conforman construcciones metafóricas complejas que aluden de diferentes maneras al protagonista mismo y a su realidad. La primera de ellas es el baile de máscaras, que da la oportunidad a Haller de disfrutar, desde lo anónimo de los placeres dionisiacos de un carnaval, aunque él decida atenderlo sin una máscara:

*Girls summoned me to the champagne rooms. Clowns slapped me on the back, and I was addressed on all sides as an old friend. (...) A Spanish dancing girl flung herself into my arms: Dance with me! Can't, said I. I'm bound for hell. But I'll gladly take a kiss with me. The red mouth beneath the mask met mine and with the kiss I recognized Maria. (...) Thus we sat peacefully exhaling small puffs and taking little sips at our glasses, while every moment we felt ourselves growing lighter and more serene.*<sup>65</sup> (Hesse, p. 185-188-199)

Los diferentes roles asumidos por Hermine intensificarán el efecto simbólico del baile de máscaras en *Steppenwolf*. Su primer disfraz de Herman, el amigo de

---

<sup>65</sup> Las chicas me invitaban a los salones de champaña. Los payasos me daban espaldarazos, y se dirigían a mí en todas partes como lo harían con un viejo amigo. (...) Una bailarina española se lanzó a mis brazos: ¡Baila conmigo! No puedo, le dije. Voy rumbo al infierno. Pero con gusto me llevaré un beso tuyo. La boca roja detrás de la máscara se encontró con la mía, y con el beso reconocí a María. (...) Entonces nos sentamos tranquilamente, exhalando pequeñas bocanadas y tomando sorbos de nuestros vasos, mientras nos sentíamos cada vez más ligeros y tranquilos.

juventud de Haller, tiene el efecto de espejo, en el cual Harry puede reflejar su ser más intelectual. Su siguiente disfraz, la *Pierrete* negra, alude al personaje principal, solo que desde la ridiculización del Lobo Estepario como representante de una clase social emergente, que trae a cuestras la tristeza de la guerra y la intuición de una nueva hecatombe mundial. A través de estos elementos carnavalescos, Harry consigue verse a sí mismo en lo cómico y aprender a reírse de su realidad. Este evento le permitirá explorar el goce de la vida misma, que antes consideraba trivial y vulgar.

La siguiente escena de naturaleza carnavalesca y metateatral es el ajedrez mágico de *Steppenwolf*. A modo de feria de diversiones, Harry Haller participa en un juego cuyo propósito es enseñarle a mover las fichas de su personalidad. La profanación del rol de dios como titiritero de nuestras vidas se hace evidente en la apropiación del rol de dramaturgo alcanzada por Haller en el juego de su vida: *“And in this fashion the clever architect built up one game after another out of the figures, each of which was a bit of myself, and every game had a distant resemblance to every other”*<sup>66</sup> (Hesse, p. 220). Esta autorreferencialidad se manifiesta en la construcción y deconstrucción polisémica del protagonista, en su autoconciencia y en su percepción como espectador de su propia vida.

La última escena en *Steppenwolf* que forma el concepto de carnaval en este análisis es “La Domadura del Lobo Estepario”. Este episodio, en definitiva, es el que mejor combina lo Absurdo, lo carnavalesco y lo metateatral en el Teatro Mágico de la novela de Hesse. Con un estilo circense y grotesco, Harry Haller es espectador de la ficción que vive, representada en un vulgar espectáculo de domadura de lobos. Constantemente, Haller encuentra en los símbolos teatrales representados un reflejo de su ser; primero, el antihéroe ve como el domador logra controlar al feroz Lobo Estepario para que haga piruetas cómicas que lo ridiculizan, luego será el domador quien asumirá el rol de domado, invirtiendo el orden social autoimpuesto por Haller: *“And now the wolf commanded and the man*

---

<sup>66</sup> Y de esta manera, el ingenioso arquitecto construía un juego tras otro con las figuras, cada una era una parte de mí y cada juego tenía un parecido lejano con los anteriores.



*obeyed. At the word of command the man sank on his knees, let his tongue loll out and tore his clothes off with his filed teeth. He went on two feet or all-fours just as the wolf ordered him, played the human being, lay for dead, let the wolf ride on his back and carried the whip after him*<sup>67</sup> (Hesse, p. 223). La escena llega a lo grotesco y extravagante cuando el domador, en su rol de lobo, despedaza a una liebre y a un cordero sin compasión, y bebe de su sangre tibia. Escenas como estas siguen siendo recurrentes en obras representativas del Teatro del Absurdo y del Teatro de la Crueldad, con las que se busca afectar al espectador y desestabilizar su percepción de la obra y de la misma realidad. El efecto doble que estas generan en la audiencia es crucial para establecer el pacto de involucramiento y autorreferencialidad del Teatro del Absurdo. Con esto, las tres escenas carnalescas recurren a lo metafórico, a lo grotesco y a lo teatral para representar la vida del antihéroe, desde su doble rol de actor/espectador.

Por su parte, lo carnalesco en *The Magus* se manifiesta en varias escenas de las que dos son relevantes para este análisis: primero, la parodia grotesca de un mito griego, segundo, la imagen mítica egipcia. Ambos episodios recurren a una relación intertextual con lo mitológico para poner en escena significados que resulten trascendentes para el espectador. En concordancia con los postulados del Teatro de Artaud, es necesario involucrar a la audiencia a nivel emocional e intelectual con lo representado, para que se sientan parte del espectáculo. Todo esto tiene el propósito de hacerlos conscientes de la naturaleza ficcional de su realidad a través de mensajes codificados en una escena metateatral. La parodia del mito griego, por ejemplo, recurre a cuatro personajes griegos: Apolo, una ninfa, un sátiro y Artemis. En esta escena, Apolo contempla la persecución de una ninfa que es seguida por un sátiro de proporciones genitales grotescas. La ninfa logra huir en el bosque, mientras que el sátiro es castigado por Artemis con una flecha en su corazón. La impresión de Nicholas Urfe desde su rol

---

<sup>67</sup> Y ahora el lobo mandaba y el hombre obedecía. A la voz de mando el hombre se arrojaba, sacaba su lengua y rasgaba sus ropas con sus dientes limados. Iba en dos pies o en cuatro, como el lobo se lo ordenara, se hacía el humano, se hacía el muerto, se dejaba montar del lobo con el látigo tras de sí.

de espectador es la esperada, pues el personaje se siente tentado a participar como actor en las escenas metateatrales de Conchis:

*That phallus, the nakedness, the naked girl... I had an idea that sooner or later I was going to be asked to perform as well, that this was some initiation to a much darker adventure than I was prepared for, a society, a cult. I didn't know what, where Miranda was nothing and Caliban reigned. (...) I could try to be content as a spectator, to let these increasingly weird incidents flow past me as one sits in a cinema and lets the film flow past. But even as I thought that, I knew it was a bad analogy. People don't build cinemas for an audience of one, unless they mean to use that one for a special purpose.*<sup>68</sup>  
(Fowles, p. 188)

Su interpretación del episodio mítico como espectador incluye lo intertextual, para lograr una construcción metafórica compleja que proyecte a Nicholas Urfe en una triple imagen; por un lado es deconstruido en la dicotomía apolíneo/dionisiaco a través de los personajes del mito, por el otro, la imagen poética se complementa con la autorepresentación intertextual de Urfe en su rol de Caliban: aquel que trata de raptar a Lily, a pesar de ser la hija del Próspero, o el mago Conchis. Este es representado en la imagen de Artemis, protector de la virginidad. Caliban alude también a lo dionisiaco para lograr el efecto de sugerencia sexual en el protagonista. En su complejidad polisémica, esta escena metateatral reúne lo extravagante y grotesco del Teatro del Absurdo y el de la Crueldad, al establecer un vínculo personal con el espectador, quien se siente representado en diferentes roles de la puesta en escena.

El siguiente episodio recurre a la mitología egipcia para simbolizar la ruptura y construcción de los roles de Conchis y Lily en el metateatro. En esta escena aparece por primera vez el *doppelgänger* de Lily, Rose, y Conchis logra trastornar la percepción de Urfe ante esta imagen doble de las gemelas. La última,

---

<sup>68</sup> Ese falo, la desnudez, la chica desnuda... sabía que tarde o temprano me iban a pedir que también participara, sabía que esto era como una iniciación a una aventura mucho más oscura de lo que yo estaba preparado a hacer, una sociedad, un culto. No sabía de qué se trataba; donde Miranda no era nada y Calibán reinaba. (...) Podría tratar de conformarme con ser espectador, permitir que estos incidentes extraños pasaran frente a mí como cuando uno se sienta en un cine y deja que la película fluya. Pero incluso al pensar aquello, sabía que era una mala analogía. La gente no construye cines para un solo espectador, al menos que tengan la intención de usarlo con un propósito especial.

acompañada de Anubis, el señor de los muertos, alude a Isis y a su hermana al mismo tiempo: a Isis en el rol de diosa del nacimiento, y a su hermana quien está por superar uno de sus papeles y darle vida a un nuevo rol. Anubis representando a Conchis es quien, simbólicamente, decide matar uno de los roles ficticiales que ha creado en Lily ante el espectador. Casí funciona como ceremonia metateatral en la que se “ritualiza” el renacimiento de los personajes en cada rol:

*They stood there, the possessor and the possessed, looming death and the frail maiden. There was almost immediately, after the first visual shock, something vaguely grotesque about it; it had the overdone macabreness of a horror-magazine illustration. It certainly touched on some terrifying archetype; but it shocked common sense as well as the unconscious.*<sup>69</sup> (Fowles, p. 204)

Es a través de ese involucramiento inconsciente del Teatro de la Crueldad que la imagen poética de la escena logra transmitir su efecto de muerte y presagio para el protagonista, aunque conscientemente él no lo perciba. La escena carnavalesca también se manifiesta en esa extravagancia macabra de la puesta en escena, que profana el mito egipcio y parodia a sus dioses. A su vez, la relación intertextual con lo mitológico va construyendo el guion y anticipa las escenas que están por venir. Sin duda, tanto *Steppenwolf* como *The Magus* recurren al carnaval para construir y deconstruir el guion y a los personajes desde imágenes grotescas, macabras y profanas que desestabilizan la noción de realidad/ficción a la vez que consiguen la introspección psicológica de los protagonistas. Finalmente, la intertextualidad logra poner al descubierto el estatus metaficcional de las novelas, pues genera una relación autorreferencial con el actor/espectador dentro del metateatro.

---

<sup>69</sup> Allí estaban de pie, el poseedor y el poseído, la inminente muerte y la frágil doncella. Hubo casi de inmediato, después del choque visual inicial, algo ligeramente grotesco en ello; Era excesivamente macabro como una ilustración de una revista de horror. Ciertamente abordaba un arquetipo terrorífico; aunque impactaba tanto al sentido común como al inconsciente.

## El sueño

Se ha mencionado anteriormente que la puesta en escena metateatral recurre con frecuencia a los sueños para representar episodios o imágenes difíciles de comprender, en parte, por su naturaleza subjetiva e inconsciente. El sueño como artificio teatral es el ideal para los artistas del Teatro del Absurdo, pues encuentran en él la manifestación más íntima y significativa del inconsciente humano. Cabe también mencionar la estrecha conexión de Hesse y Fowles con teorías psicoanalíticas de las que se valen para conformar sistemas de símbolos oníricos que representan los deseos, temores y represiones de los protagonistas. Para este análisis, interesan aquellos episodios oníricos provocados intencionalmente en los protagonistas en cada uno de los metateatros, a través de la hipnosis, que funciona como recurso para develar el inconsciente de cada uno de los antihéroes intelectuales.

La escena más representativa de lo onírico en *Steppenwolf* es producto de la hipnosis que Hermine logra inducir en Harry Haller, cuando le ordena: *“Shut your eyes, she had said. God knows where the girl got her voice; it was so deep and good and maternal. It was good to obey such a voice, I had found that out already”*<sup>70</sup> (Hesse, p. 106). Este episodio proporciona elementos clave para Haller en su comprensión del aprendizaje trascendental que experimenta. En esta escena, el antihéroe es un reportero que tiene encargado entrevistar a Goethe. A pesar de admirar profundamente al escritor, el distanciamiento necesario en su rol de periodista no le permite involucrarse a nivel emocional con el artista. Por el contrario, Haller acusa a Goethe de haber promovido el optimismo y la fe en su obra, a pesar de haber vivido lo suficiente como para saber que la vida está determinada por la incertidumbre y la desesperanza. El escritor alemán le recomendará a Haller no tomar a los muertos, y sobre todo a él, tan en serio, sino más bien reírse de la vida y de su condición existencial. Un escorpión completará

---

<sup>70</sup> Cierra los ojos, ella me había dicho. Solo Dios sabe de dónde la chica sacaba su voz; era tan profunda, tan buena y tan maternal. Era bueno obedecer a esa voz; ya me había dado cuenta de ello.

la simbología del sueño para aludir a la Molly de Bürger y simbolizar el surgimiento de una nueva pasión pecaminosa en la vida del protagonista. La compleja configuración de este episodio onírico expresa los temores y pasiones de Haller, y funciona como presagio de los eventos que ocurrirán dentro del Teatro Mágico. Al ubicarse en el rol de reportero, Haller es excluido del grupo de los Inmortales al cual cree pertenecer, para así poder superar su ego existencialista que no le permite reírse de sí mismo. Las acusaciones contra Goethe no son más que autoreproches que, desde la hipnosis como terapia, buscan implantar en el inconsciente del protagonista nuevas ideas sobre la vida y la existencia humana. La pierna de Molly, que es al mismo tiempo un escorpión, es una invitación para que Haller se permita sucumbir al deseo y desenfreno que Hermine está por causarle. El efecto de la hipnosis al despertar es casi inmediato; Haller siente en Hermine un motivo para seguir viviendo, su actitud frente a la vida se aligera, y el veneno “dopamínico” del escorpión intoxica al protagonista de amor por la diva intelectual.

En *The Magus*, Conchis inducirá un estado soporífero en Nicholas Urfe con ayuda de sustancias que lo harán más perceptivo. Si bien este sueño no se construye desde imágenes poéticas complejas como en *Steppenwolf*, su función en la novela es la misma; implantar en el inconsciente del protagonista una idea, percepción o emoción que contribuya al proceso terapéutico del metateatro a través de la sugestión hipnótica. Este episodio lleva a Urfe a experimentar una introspección profunda que le permite ser consciente de su existencia, ahora desprovista de los constructos sociales que lo determinan. Sensaciones de luz, viento, oscuridad y vacío durante la hipnosis servirán de escenario en el que Urfe comprenda su verdadero lugar en el universo:

*I began to get a sense of progress, that I was transforming, as a fountain in a wind is transformed in shape; an eddy in the water. The wind and the light became mere secondaries, roads to the present state, this state without*

*dimensions or sensations; awareness of pure being. Or perhaps that is a solipsism; it was simply a pure awareness.*<sup>71</sup> (Fowles, p. 243)

Esta absoluta consciencia del ser, del aquí y el ahora Zen representa la necesidad del protagonista por superar la ficción que ha construido y que limita su capacidad de comprender el mundo “real”. Él se hace consciente durante la hipnosis de que esta asimilación de la realidad es solo posible a través de su subjetividad, y que su solipsismo es la única verdad metafísica de la que puede estar completamente seguro. Esta intuición de su existencia instauro un escenario mental inconsciente desde el cual Conchis pueda configurar un metateatro que funcione como terapia psicológica para el personaje.

Este par de escenas tomadas de ambas novelas funcionan como pacto o ceremonia de iniciación, que presenta anticipadamente el objetivo didáctico y terapéutico de cada uno de los metateatros. Tanto Hermine como Conchis, en su condición de magos, logran explorar el inconsciente de los protagonistas a través del sueño, a la vez que implantan una idea en las mentes de Harry Haller y Nicholas Urfe. Aunque estos no son los únicos episodios que recurren al sueño para construir un discurso psicoanalítico dentro de las novelas, ellos tienen relevancia ya que funcionan de modo metateatral, es decir, presentan de manera adelantada pero simbólica partes del guion dramático que está por desarrollarse. Hermann Hesse, profundo investigador y paciente de las teorías del psicoanálisis “*jungeano*”, y John Fowles, quien incluye en su obra tratamientos y diagnósticos detallados en la misma línea, acuden a la hipnosis como recurso narrativo para poner al descubierto el ser más íntimo y oscuro de cada uno de los protagonistas.

---

<sup>71</sup> Comencé a percibir una sensación de progreso, que me estaba transformando, como una fuente cambia su forma a causa del viento; un remolino en el agua. El viento y la luz comenzaron a ser secundarias, caminos al estado presente, este estado sin dimensiones o sensaciones; consciencia pura de ser. O quizá esto sea un solipsismo; simplemente pura consciencia.

## El sexo

La escena erótica también tiene un lugar y función en el Teatro Mágico de Pablo y el Metateatro de Conchis, ya que tanto Hesse como Fowles buscan representar los roles y tensiones que se generan a partir de la interacción sexual de sus protagonistas. Entre sus propósitos, la escena erótica metateatral pretende involucrar a los antihéroes en el desarrollo del metateatro a nivel emocional para alcanzar una comprensión más profunda de cómo ellos se construyen en el ámbito sexual. Otra de las funciones de este tipo de escena es desafiar y desestabilizar las nociones de amor y sexualidad de los protagonistas, al mismo tiempo que los hace conscientes de los roles que ellos asumen ante lo erótico como dimensión humana.

En *Steppenwolf*, por ejemplo, el sexo es necesario para mostrarle a Haller la importancia de vivir por fuera de su condición existencial, que se contrapone al placer y libertad que le puede proporcionar la interacción sexual. Es así como María, una de las actrices secundarias del Teatro Mágico, cumple la función de revivir en Haller el fervor del sexo juvenil: *“And so in the tender beauty of the night many pictures of my life rose before me who for so long had lived in a poor pictureless vacancy. Now, at the magic touch of Eros, the source of them was opened up and flowed in plenty”*<sup>72</sup> (Hesse, p. 160). Al poner a Haller en el escenario de su juventud y del placer sexual, María logra que el protagonista contraste su rol actual al del adolescente idealista y romántico que alguna vez fue; aquel desprovisto de tanto existencialismo y desesperanza. Esto es necesario para que Haller sea consciente de que su múltiple personalidad se conforma de todos los “yos” que fue, que es, y que será, para que pueda así adoptar nuevas posturas frente a la vida y a la realidad. Su sostenida relación sexual sostenida con María contribuye, a su vez, con el proceso de enamoramiento necesario en

---

<sup>72</sup> Y entonces, en la tierna belleza de la noche, muchas imágenes aparecían ante mí quien por mucho tiempo había vivido tristemente desprovisto de ellas. Ahora, con el toque mágico de Eros, la fuente de todas ellas se abrió y fluyó con abundancia.

Haller para su transformación actoral. Es por esto que el antihéroe ve en María un reflejo de Hermine: *“And this beautiful flower, strange to say, continued to be nonetheless the gift that Hermine had made me. Hermine continued to stand in front of her and to hide her with a mask”*<sup>73</sup> (Hesse, p. 160), de quien se tiene que enamorar y a quien debe asesinar, tal como lo demanda el guion. A través de la imagen doble de María/Hermine, Haller se logra enamorar del personaje que ellas juntas representan. Es interesante cómo esto alude a las gemelas y a su construcción en la novela de Fowles, quienes también juegan el papel doble de Lily y Rose para conseguir que Urfe se enamore irremediamente de lo que juntas simbolizan en su unión. La escena dentro del Teatro Mágico de Pablo, cuya inscripción es *“All girls are yours”*<sup>74</sup> (Hesse, p. 224), refuerza esta idea de la euforia del placer y el amor, con el fin de preparar un escenario adecuado e instaurar el tono dramático de lo que va a ser el episodio más trágico necesario en la actuación de Haller dentro de la obra metateatral, y que se interpretará más adelante en contraste con una escena similar en *The Magus*.

Continuando con la novela de Fowles, la sugerencia de lo erótico como se ha analizado anteriormente se construye desde el rol de Nicholas Urfe como espectador de lo “pornoteatral”; en el mito grotesco del sátiro, por ejemplo, y en otros episodios de contenido sexual en los que se representa el deseo carnal del protagonista. Se mencionó que estas escenas funcionan como invitación para que Urfe asuma el rol de actor y participe de estos episodios. Es así como, durante el desarrollo de toda la obra metateatral, el dramaturgo va aumentando, lentamente, la tensión sexual entre los protagonistas; besos, caricias y desnudez conforman las estrategias que la diva intelectual usa para conquistar el corazón de Nicholas Urfe, aunque sin darle aún su “conservada” virtud victoriana. Julie se entregará a Urfe solo cuando este logre comprobar que está realmente enamorado de ella, o

---

<sup>73</sup> Y esta hermosa flor, por más extraño que parezca, seguía siendo el regalo que Hermine me había hecho. Hermine seguía presentándose frente a ella, escondiéndola tras una máscara.

<sup>74</sup> Todas las chicas son tuyas.



mejor, del rol que ha interpretado y que culmina después de tan anhelado encuentro sexual:

*[Nicholas] It all happened so impossibly fast. She was already moving away before I had fully registered the change in her voice, its now patent lack of innocence. "Julie?" She turned at the door; left the tiny pause of the actress before her exit line.*

*[Vanessa] "My name isn't Julie, Nicholas. And I'm sorry we can't provide the customary flames."*

*(...) There was a cascade of figures. (...) Three men all in dark trousers and black polo-neck jumpers (...) In less than half a minute I was tied up and lying on my face.<sup>75</sup> (Fowles, p. 496)*

Podría decirse también que esta es la escena final del metateatro de Conchis. En ella se pone al descubierto la ficcionalidad de Julie como personaje, pues funciona para revelar la ficción detrás de los niveles anteriores del metaguion. Ese rol dentro de rol, deconstruido en la secuencia Lily/Julie/Vanessa, trastorna los niveles ontológicos del metateatro y, por consiguiente, de la novela. El cambio de roles en la dicotomía víctima/victimario de la relación de Urfe con las mujeres constituye una de las enseñanzas más importantes del metateatro para el protagonista. Esta dinámica en la que es ahora Urfe "el engañado" se simboliza en la recién destruida figura de Julie Holmes; la mujer que ama. Con esto, se cierra el telón tras la salida de la actriz que pone en evidencia a través de su discurso metateatral. De allí que se la pueda considerar como un *mise-en-abyme* a nivel de personaje, pues pone en primer plano los roles que se encontraban insertados en otros niveles textuales. Se la puede definir también como identidad transmundana en la medida en que tiene la capacidad de migrar a otras capas narrativas dentro de la construcción metateatral de Conchis y de Fowles.

---

<sup>75</sup> [Nicholas] Todo sucedió increíblemente rápido. Ella ya se estaba alejando antes de que yo registrara del todo el cambio en su voz, su evidente falta de inocencia. "¿Julie?" Se dió vuelta en la puerta; dejó la pequeña pausa de una actriz antes de su línea final.

[Vanessa] "Mi nombre no es Julie, Nicholas. Y siento que no podamos proporcionar los tradicionales fuegos artificiales."

(...) Apareció un grupo de personas. (...) Tres hombres en pantalones oscuros y sacos negros de cuello polo (...) En menos de medio minuto estaba amarrado y acostado boca abajo.

En cuanto a los dos antihéroes intelectuales en su rol de espectadores de lo “pornoteatral”, es relevante interpretar un par de escenas cuya función es muy parecida en cada novela es muy parecida. Estos episodios muestran, a manera de cuadro congelado, una realidad que tanto Harry Haller como Nicholas Urfe deben afrontar. En la novela de Hesse, la última puerta que el protagonista cruza en el Teatro Mágico lleva el anuncio de “*How one kills for love*”<sup>76</sup>. En ella aparecen, bajo la luz cenital, Hermine y Pablo desnudos después del acto sexual, lo que motiva al protagonista, quien encuentra mágicamente un cuchillo en su bolsillo, a asesinar a Hermine y marcar la trágica escena final. El acto de violencia de Haller no hace más que probarle a Pablo que al antihéroe le falta mucho por aprender del metateatro, y que ha fracasado en su objetivo de hacerle ver la vida de una manera más cómica y menos existencial. Después de este terrible acto, el Teatro Mágico cierra sus telones y comienza a desensamblar su ficción escénica, para poner al descubierto ante el actor/espectador (e incluso para el lector concreto) las estructuras internas y ocultas que lo construyen:

*Then the door of the box opened and in came Mozart. I did not recognize him at first glance, for he was without pigtail, knee breeches and buckled shoes, in modern dress. (...) He sat there and began busying himself with an apparatus and some instruments that stood beside him.*<sup>77</sup> (Hesse, p. 241)

Al mostrar la deconstrucción del metateatro frente al antihéroe intelectual, lo que se le está mostrando, en verdad, es la realidad misma. Mozart en traje moderno, por ejemplo, desenmascara a Pablo, y ni esto es suficiente para que el protagonista principal pueda volver a la realidad. La bajada de telón en ambas escenas sexuales marca de manera abrupta el final de la obra metateatral a través de la autorreferencialidad y la ruptura. El mismo cuadro congelado aparece en el metateatro de Fowles, solo que esta, en cambio, termina en una escena pornográfica grotesca y obscena, que inicia con Lily desnuda y que cobra vida para reproducir el acto sexual entre la diva y Joe, el sátiro griego:

<sup>76</sup> Cómo se mata por amor.

<sup>77</sup> Entonces la puerta se abrió y entró Mozart. No lo reconocí de inmediato, ya que no llevaba la cola de caballo, sus pantalones bombachos y sus zapatos de hebilla, estaba en un traje moderno. (...) Se sentó allí y comenzó a ocuparse con un aparato y algunos instrumentos que se encontraban junto a él.

*There was no perversion, no attempt to suggest that I was watching anything else but two people who were in love making love; as one might watch two boxers in a gymnasium or two acrobats on a stage. Not that there was anything acrobatic or violent about them. They behaved as if to show that the reality was the very antithesis of the absurd nastiness in the film.*<sup>78</sup> (Fowles, p. 538)

Este episodio titulado “*The act of copulation*”<sup>79</sup> es parte de una película más extensa que Nicholas Urfe debe observar al final del metateatro para poder completar satisfactoriamente su proceso terapéutico de desintoxicación. A través de este filme, se le muestra a Nicholas Urfe una nueva “verdad” para que sea capaz de superar la ficción en la que participó por tanto tiempo, que creyó real, y que ahora está por terminar. De ese modo, Conchis genera un efecto de extrañamiento en Urfe que le permite al protagonista, en su rol de espectador, desvincularse emocionalmente de Lily y abandonar su rol de actor. Estos dos cuadros congelados en *Steppenwolf* y en *The Magus* cumplen la función de hacer a los protagonistas conscientes de la condición metateatral que los determina y que tienen la obligación de superar. Todas estas escenas sexuales recurren a lo grotesco del Teatro del Absurdo y su explicitud para desgarrar la ficción romántica que han establecido antes. También ponen al descubierto nuevos roles dentro de roles que, como los mundos ficcionales, se superan en la ruptura y cuyo objeto es develar a los protagonistas su propio comportamiento sexual; para Haller, una invitación a disfrutar del placer y beneficios mentales del sexo, para Urfe, un cambio abrupto de rol en el que el antihéroe romántico es, por primera vez, el engañado.

---

<sup>78</sup> No había perversion, ni intento de sugerir que estaba viendo algo más que dos personas haciendo el amor; así como se ven dos boxeadores en un gimnasio o dos acróbatas en el escenario. No es que hubiera algo acrobático o violento en ellos. Se comportaban como si quisieran mostrar que la realidad era la total antítesis de la asquerosidad de la película.

<sup>79</sup> El acto de copulación

## La guerra

La guerra como reconstrucción metateatral es fundamental para entender a los protagonistas, Harry Haller y Nicholas Urfe, como personajes históricos; es decir, como representantes de las clases emergentes en sus respectivos contextos ficcionales. Si bien *Steppenwolf* no establece un pacto espaciotemporal con el lector concreto, esta novela caracteriza en su protagonista Haller los escombros espirituales de la Primera Guerra Mundial; la desesperanza, la incertidumbre y el carácter existencial. La representación de la guerra en el Teatro Mágico de Pablo no pretende mimetizar los conflictos de la Primera Guerra Mundial, sino más bien establecer una analogía de la guerra que exhiba su influencia y determinación en la construcción de los nuevos sujetos y dinámicas sociales de posguerra:

*There was a war on, a violent, genuine and highly sympathetic war where there was no concern for Kaiser or republic, for frontiers, flags or colors and other equally decorative and theatrical matters, all nonsense at bottom; but a war in which everyone who lacked air to breathe and no longer found life exactly pleasing gave emphatic expression to his displeasure and strove to prepare the way for a general destruction of this iron-cast civilization of ours.*<sup>80</sup> (Hesse, p. 207)

Aunque esta escena de guerra pone sobre el escenario un enfrentamiento final entre el hombre y la maquina, su intención es parodiar recurrentemente la Primera Guerra Mundial. Hesse lo hace evidente al mencionar al Káiser y, más adelante, a los americanos y bolcheviques, con quienes establece una correlación en la naturaleza absurda e inmadura de sus motivaciones y propósitos de guerra. En este episodio bélico se satirizan los fundamentos y sujetos participantes del conflicto a través de la exageración, el morbo y la ironía como recursos

---

<sup>80</sup> Había una guerra, una guerra violenta, genuina y favorable, en la cual no había preocupación alguna por el Kaiser o por la república, por fronteras, banderas y colores o cualquier otra cuestión igualmente decorativa y teatral, completo sinsentido en el fondo; sino una guerra en la que aquel a quien le faltaba el aire para respirar y ya no consideraba la vida muy agradable, manifestaba abiertamente su descontento y se esforzaba por preparar los modos para la destrucción total de esta civilización nuestra, hecha de hierro fundido.

metateatrales. Haller, en su rol de soldado burgués de la humanidad, representa los sentimientos de obligación con la nación, de culpa y de indignación alemanes que lo teatralizan desde el comienzo y que Hesse quiere ridiculizar.

La guerra en *The Magus*, al mejor estilo del teatro épico de Brecht, reconstruye, con un realismo grotesco, escenas de la invasión nazi en las islas griegas. Sus personajes representan con gran precisión el lenguaje y las maneras de los verdaderos militares durante la ocupación. Urfe asume el rol de prisionero en el episodio, aunque fundamentalmente cumpla el de espectador. La crueldad puesta en escena impresiona al protagonista por su realismo teatral:

*A different, unmilitary figure came into sight. (...) As he came closer to me I saw, with a sharp sense that the masque was running out of control, that he was barefoot. His stumbling, ginger walk was real, not acted. (...) I had a swift acrid stab of terror, that this really was some village boy they had got hold of and beaten up — not someone to look the part, but be the part.*<sup>81</sup> (Fowles, p. 384)

El terror del episodio logra desestabilizar la noción de lo real en el protagonista, quien se involucra emocionalmente en la representación y pone en duda el estatus ficcional de la misma. Nicholas Urfe es forzado a asumir el rol de víctima/prisionero ante la represión nazi que se está dramatizando. Lo explícito de la violencia puesta en escena afecta al protagonista dramáticamente y lo hace consciente de su rol a través del silencio impuesto como opresión a su ego intelectual. Sin embargo, esta inversión de roles vuelve a cambiar cuando sea Urfe quien tome el látigo y asuma el papel de Wimmel, el comandante alemán, para decidir si castigar o no a Lily, la mujer que lo ha engañado: *“Wimmel was inside me, in my stiffed, backthrown arm, in all my past; above all in what I had done to Alison”*<sup>82</sup> (Fowles, p. 526). Con esta relación de rol “intratextual” entre Wimmel y Urfe, se pone en evidencia el papel dominante que el protagonista decide asumir

---

<sup>81</sup> Otro cuerpo, no militar, apareció a la vista. (...) Mientras se acercaba a mí vi, tuve una fuerte sensación de que la mascarada se estaba saliendo de control, que él estaba descalzo. Su trastabillar, su caminar cuidadoso era real, no actuado. (...) Tuve una ligera punzada de terror de que él era, en realidad, algún joven del pueblo a quien habían capturado y golpeado —no para pretender ese rol, sino ser el rol.

<sup>82</sup> Wimmel estaba dentro de mí, en mi rígido brazo listo para azotar, en todo mi pasado, pero, sobre todo, en lo que le había hecho a Alison.

frente a las mujeres, aunque desde una perspectiva teatral que resulte lo suficientemente simbólica y memorable como para lograr reforzar el aprendizaje más importante del metateatro: “*The better you understand freedom, the less you possess it*”<sup>83</sup> (Fowles, p. 526). La escena y el metateatro mismo cumplen el objetivo terapéutico de enseñarle a Nicholas Urfe el concepto de libertad responsable aplicado a las relaciones humanas que Conchis le quiere mostrar. La guerra en ambas novelas es necesaria para establecer una relación histórica que dé cuenta de la influencia de estas hecatombes mundiales en la construcción social de los protagonistas. Estas guerras los determinan en la medida en que tanto Haller como Urfe son representantes de una emergente burguesía de posguerra, cuyo drama se teatraliza en cada uno de los metateatros.

### Lo intertextual

Retomando el cuarto tipo de metateatro de Hornby (1986) junto al concepto de intertextualidad de Genette (1989), la referencia literaria dentro de las novelas está presente en cada uno de los metateatros. Con estos episodios se busca relacionar paródicamente los guiones teatrales de *Steppenwolf* y *The Magus* con otras obras de teatro, con el fin de que sus protagonistas asuman los roles intertextuales que les demanda el guion. Esta relación cumple también la función de poner en evidencia la construcción de su propio guion a partir de otra obra teatral que permita a los protagonistas conocer de manera anticipada aunque codificada, las escenas que están por venir en su actuación.

En *Steppenwolf*, Pablo, en su rol de Mozart, invita a Haller a la obertura musical de la escena titulada “*How one kills for love*”<sup>84</sup> (Hesse, p. 232). Este episodio se desarrolla en la oscuridad; la música y la voz de Mozart son los únicos recursos que ofrece el dramaturgo al espectador. Pablo, en algo parecido a una

---

<sup>83</sup> Tanto mejor entiendas la libertad, menos te pertenece.

<sup>84</sup> Cómo se mata por amor.

hipnosis, sugiere a Haller una imagen inicial que toma de la ópera bufa *Don Giovanni* de Mozart, para introducir la escena metateatral: “*Leporello is on his knees. A superb scene, and the music is fine too. There is a lot in it, certainly, that's very human, but you can hear the other world in it--the laughter, eh?*”<sup>85</sup> (Hesse, p. 234). Este cuadro sirve como punto de partida desde el cual se construye una secuencia de imágenes poéticas, apoyadas en la música, que reproducen escenarios y personajes imaginados como Brahms y Wagner. Pablo logra evocar los sentimientos y emociones que la música y sus creadores generan en el protagonista, al mismo tiempo que lo invita a reír en contraposición a su naturaleza trágica. Esto crea una identificación múltiple en la que el bipartito Lobo Estepario es representado en la dicotomía *Don Giovanni/Leporello*, pues alude al conflicto entre Harry y su lobo interior. El antihéroe intelectual se sentirá identificado con los Inmortales Brahms y Wagner, ya que ellos caracterizan el conflicto entre el romanticismo trágico y el existencialismo decadentista que lo define y lo musicaliza. La obertura con su relación intertextual determina el tono tragicómico de lo que será la escena del asesinato de Hermine a manos del protagonista. Una vez más, Harry no consigue verse a sí mismo desde lo cómico, como tampoco logra entender el humor detrás de la doble imagen de Leporello arrodillado, suplantando a su señor.

En cuanto a lo intertextual en *The Magus*, Conchis genera un complejo sistema de relaciones teatrales con personajes mitológicos y de otras obras dramáticas para construir el guion y sus significados. Se mencionó anteriormente la forma como Conchis se autorepresenta en el rol de Próspero, y sugiere la existencia de una Miranda disponible con quien Urfe pueda representar el rol de Ferdinand en *La Tempestad*. La intertextualidad con esta y otras obras de Shakespeare es transversal a la novela, pero una escena en particular llama la atención por la forma como construye los roles intertextuales en una conversación. El episodio comienza con Lily, quien despierta al protagonista susurrándole al oído

---

<sup>85</sup> Leporello está de rodillas. Una escena maravillosa, y la música es también muy buena. Hay muchas cosas allí, ciertamente es muy humana, pero puedes escuchar el otro mundo en ella – la risa, ¿ah?

los famosos versos de Calibán en el tercer acto, mientras viste una máscara de carnaval chino que simboliza al monstruo Shakesperiano. Esto motiva un diálogo metateatral en el que Nicholas y Lily discuten los roles que cada uno está interpretando en la obra de Conchis:

[Nicholas] *"You make a rotten Caliban."*  
 [Lily] *"Then perhaps you shall take the part."*  
 [Nicholas] *"I was rather hoping for Ferdinand."* (...)  
 [Lily] *"Are you sure you have the skill for it?"*  
 [Nicholas] *"What I lack in skill I'll try to make up for in feeling."* (...)  
 [Lily] *"Forbidden."*  
 [Nicholas] *"By Prospero?"*  
 [Lily] *"Perhaps."*  
 [Nicholas] *"That's how it began in Shakespeare. By being forbidden."* (...)  
*"Although of course his Miranda was a lot more innocent."*  
 [Nicholas] *"And his Ferdinand."<sup>86</sup>* (Fowles, p. 209)

Este diálogo intertextual funciona de dos maneras; por un lado, es una negociación en la que los actores, de manera autorreferencial, definen los roles que cada uno quiere tomar. Ese deseo de *ser* a través del otro literario es el que construye la complejidad del protagonista, pues manifiesta su subjetividad, sus deseos, sus frustraciones y sus miedos a través de Ferdinand. Por otro lado, esta improvisación teatral está impregnada de insinuaciones sexuales y amorosas que van aportando a la construcción polisémica de la parodia en la que actúan y que le ayuda a la doctora Maxwell deconstruir psicológicamente al antihéroe intelectual. La escena y sus personajes, como sucede en *Steppenwolf*, aluden al protagonista

---

<sup>86</sup> [Nicholas] *"Hiciste un pésimo Caliban."*  
 [Lily] *"Quizá entonces deberías tomar el papel."*  
 [Nicholas] *"Esperaba más bien ser Ferdinand"* (...)  
 [Lily] *"¿Estás seguro que tienes las habilidades para eso?"*  
 [Nicholas] *"Lo que no tengo en habilidad lo compenso con sentimiento."* (...)  
 [Lily] *"Prohibido."*  
 [Nicholas] *"¿Por Prospero?"*  
 [Lily] *"Quizás."*  
 [Nicholas] *"Así es como comienza en Shakespeare, siendo prohibido."* (...) *"Aunque, por supuesto, su Miranda era mucho más inocente."*  
 [Nicholas] *"Y su Ferdinand."*



desde una ficción equivalente que le permita ser consciente de su rol y sentirse identificado.

### El cine

Este tipo de escena podría bien incluirse en la categoría de lo intertextual, entendiendo al discurso cinematográfico como posible texto con el cual generar diálogos de referencialidad. Cabe resaltar la complejidad ontológica de ambas novelas, cuyos autores se valen de múltiples recursos discursivos para insertar nuevos mundos dentro de mundos en su narrativa. Tanto en *Steppenwolf* como en *The Magus* la estructura diegética “cine dentro del teatro dentro de la novela” permite que los protagonistas vean filmes que aluden o directamente reproducen sus vidas. Por ejemplo, *Steppenwolf*, en su única escena cinematográfica, reproduce la historia de Moisés y los israelitas en Egipto. La reacción de Haller como espectador de este episodio es relacionar a Moisés con alguna imagen que le resulte más familiar y con la que se pueda identificar. Es por esta razón que el antihéroe intelectual ve en Moisés al poeta Walt Whitman que le sirve de reflejo; dos personajes históricos que asumieron el rol de héroes mártires de la humanidad y que estuvieron determinados por un destino que los arrastró, inevitablemente, al sacrificio. Su identificación es doble, pues Moisés simboliza la obligación moral de Haller con un pueblo sacrificado, mientras Whitman representa el medio por el cual el poeta Harry Haller cree contribuir a la humanidad. La lección, sin embargo, parece aprendida cuando el antihéroe al dejar el cine se reconoce a sí mismo en el sacrificio innecesario de los israelitas: “*This dismal pretence of dying by inches that we go in for today*”<sup>87</sup> (Hesse, p. 185).

En *The Magus*, en cambio, Conchis incluye una serie de cortometrajes que cumplen varias funciones en su metateatro. El primero de ellos es un documental fragmentado a través del cual el dramaturgo reproduce los personajes y

---

<sup>87</sup> La lúgubre pretensión de morir a pedacitos en la que participamos hoy.

escenarios de la ocupación nazi en las islas griegas. Junto con las imágenes proyectadas, Conchis va narrándole a Urfe los incidentes de este periodo histórico que le tocó vivir. Así es como simboliza su noción de libertad, *eleutheria*, en una escena en la que es forzado a matar a un rebelde griego o sacrificarse con los otros prisioneros revolucionarios. Su decisión de sacrificarse demuestra el ejercicio de esa libertad responsable que Conchis entiende desde su identidad griega y que quiere enseñarle a la “inglesidad”<sup>88</sup> de Nicholas Urfe. A través de la emotividad y dramatismo de su representación personal de la guerra, Conchis implanta una lección a nivel inconsciente en Urfe, quien se pone a prueba cuando sea el antihéroe intelectual quien tenga que asumir el rol de Wimmel con su poder masculino frente a la vulnerable Vanessa Maxwell, representación del trato que Urfe le da a la mujer.

Esta proyección autorreferencial y múltiple de Urfe como protagonista demuestra que el metateatro tiene el objetivo de funcionar como espejo en el que el espectador se vea reflejado desde diferentes perspectivas. La visión desde afuera de su ego le permite un auto-distanciamiento con el que pueda analizar con objetividad. Sin embargo, Fowles lleva esta referencialidad más allá, al reproducir escenas anteriores del metateatro en las que “actúa” Urfe, y que fueron filmadas en secreto por Conchis: *“There was a brief shot of Lily kneeling behind a man. It had almost ended before I realized that the man was myself. Someone, Conchis, must have taken us with a telephoto lens, the day she recited from The Tempest”*<sup>89</sup> (Fowles, p. 530). En vista de que el propósito de la película es desintoxicar al protagonista del metateatro generado por y para él, y que a la vez pueda superar la ficción en la que ha creído, es necesario que el antihéroe se mire a sí mismo en su rol de Ferdinand, solo que conociendo una nueva verdad detrás del mago Próspero y su hija Miranda. La película incluye también escenas entre Nicholas Urfe y Allison Kelly durante su encuentro en Atenas, en apariencia “reales” pero en

---

<sup>88</sup> *Englishness*

<sup>89</sup> Había una corta toma de Lily arrodillada detrás de un hombre. Estaba a punto de acabarse cuando me di cuenta de que ese hombre era yo mismo. Alguien, Conchis, debió habernos filmado con un teleobjetivo el día en que ella recitó de *La Tempestad*.

las que Alison ya parece estar asumiendo un rol bajo la dirección de Conchis. Estos episodios se alternan con fragmentos de la secuencia pornográfica antes mencionada entre Vanessa Maxwell y Joe Harrison, que contribuye también a la limpieza metateatral. Es importante agregar que los títulos e intertítulos, al estilo del cine mudo, contextualizan y ponen al descubierto los roles que Vanessa y Joe asumieron durante todo el metateatro:

*THE SHAMEFUL TRUTH  
WITH THE FABULOUS WHORE IO (...)  
WHOM YOU WILL REMEMBER AS ISIS, ASTARTE, KALI (...)  
AND AS THE CAPTIVATING "LILY MONTGOMERY" (...)  
AS THE UNFORGETTABLY DESIRABLE "JULIE HOLMES" (...)  
AND AS THE LEARNED AND COURAGEOUS "VANESSA MAXWELL" (...)  
AND NOW IN HER GREATEST ROLE AS HERSELF.<sup>90</sup> (Fowles, p. 531)*

No solo se pone en duda el último rol que la diva cumple bajo el nombre de Vanessa Maxwell, sino que también se recurre a la ironía trágica al hiperbolizar la dramatización sexual en lo grotesco y vulgar. En la fórmula "cine dentro del teatro dentro de la novela", el antihéroe intelectual es espectador de sí mismo y se hace consciente de su nuevo rol al ser el engañado. Superado el papel de Vanessa Maxwell para Urfe, esta indefinición de la diva intelectual genera ese extrañamiento didáctico, propio del Teatro Épico de Brecht, para eliminar por completo cualquier involucramiento emocional del protagonista por la diva. Como se ha mostrado, el cine dentro del teatro en ambas novelas es un espejo en el que los antihéroes intelectuales se reflejan de manera simbólica y subjetiva. La posibilidad de que ambos asuman ese rol doble de actor/espectador genera dinámicas de tensión y distensión en las que, por un lado, se sienten identificados e involucrados con los actores y, por el otro, se genera la sensación de extrañamiento a través de lo absurdo y grotesco de las escenas cinematográficas reproducidas.

---

<sup>90</sup> La vergonzosa verdad/Con la fabulosa puta lo/A quien recordarán como Isis, Astarte/Kali (...)/Y como la cautivante "Lily Montgomery"(...)/Como la inolvidablemente atractiva "Julie Holmes"(...)/Y como la culta y valiente "Vanessa Maxwell"(...)/Y ahora en su papel mayor como ella misma.

## La ceremonia

Hornby acierta en su definición de ceremonia como acompañamiento social de los mayores cambios en la vida personal, como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte (Hornby, p. 53). Es por su interés en la dimensión mística representada a través del teatro que el teórico le dedica el segundo capítulo de su libro *Drama, Metadrama, and Perception*<sup>91</sup> (1986) a analizar las formas y funciones de la ceremonia dentro de la obra teatral. Allí distingue tres tipos de representación teatral; la ceremonia tras bastidores, la anti-ceremonia y la cuasi-ceremonia y propone dos funciones dramáticas: la ceremonia consumada y la ceremonia trastornada. Varias escenas de *Steppenwolf* y *The Magus* ritualizan etapas y evoluciones de sus protagonistas en el proceso didáctico y terapéutico del cada metateatro. No obstante, la naturaleza dramática de dos de estas escenas se representa en símbolos y rituales complejos que aluden al estilo del Teatro del Absurdo y que deconstruyen la identidad y crisis espiritual de estos dos sujetos de posguerra.

La escena ceremonial en *Steppenwolf* “ritualiza” el suicidio de Harry Haller como iniciación al Teatro Mágico y como transformación espiritual. El antihéroe intelectual debe conseguir reírse de sí mismo en la autorepresentación para conseguir superar ese “yo” que ve reflejado en el espejo; objeto de naturaleza autorreferencial: *“For naturally, your suicide is not a final one. We are in a magic theater; a world of pictures, not realities. See that you pick out beautiful and cheerful ones and show that you really are not in love with your highly questionable personality any longer”*<sup>92</sup> (Hesse, p. 202). De esta manera, Haller es aceptado en el Teatro Mágico de Pablo, pero aún debe demostrar que puede ver la vida desde una visión menos trágica y más irónica de sí mismo. El hecho de que la ceremonia de iniciación sea un suicidio también alude, paródicamente, al protagonista y sus

---

<sup>91</sup> Drama, metadrama y percepción

<sup>92</sup> Ya que, naturalmente, tu suicidio no será el final. Estamos en un teatro mágico; un mundo de imágenes, no realidades. Procura escoger las más hermosas y alegres y demuestra que, en realidad, ya no estás enamorado de tu sumamente cuestionable personalidad.

tendencias suicidas, solo que en este caso no debe usar una cuchilla sino su risa. Retomando a Hornby (1986) esta escena se define como una cuasi-ceremonia, ya que construye un ritual que no hace parte de ningún sistema de creencias en particular, pero tenga una gran significación para el antihéroe intelectual. Es en esta significación trascendental y personal que el ritual cumple su función ceremonial, de lo contrario sería un acto insignificante y abstracto para el actor/espectador, al no poder representar, de manera clara y sistemática, ese orden que la ceremonia requiere para su consumación.

Por su parte, este tipo de escena en el metateatro de Conchis podría denominarse anti-ceremonia (Hornby, 1986), ya que en ella se profanan símbolos del cristianismo, parodiados en un ritual sectario y clandestino que logre desintoxicar al protagonista de la fantasía metateatral. Sus personajes encarnan varios estereotipos que apuntan a la autorepresentación desde una dimensión mística o mitológica:

*The goat figure, his satanic majesty, came forward with an archidiabolical dignity and I braced myself for the next development: a black mass seemed likely. Perhaps the table was to be the altar. I realized that he was lampooning the traditional Christ figure (...) He came to his place, the long line of black-carnival puppets stared at me from the floor. I stared down the line: the stag-devil, the crocodile-devil, the vampire, the succubus, the bird-woman, the magician, the coffin-sedan, the goat-devil, the jackal-devil, the pierrot-skeleton, the corn-doll, the Aztec, the witch.*<sup>93</sup> (Fowles, p. 511)

Estas trece figuras macabras, con la diosa Ashtaroth escondida en su ataúd berlina, reconstruyen de manera grotesca y profana una ceremonia que alude a la imagen icónica de la última cena. El ritual sectario es ofrecido por el macho cabrío, o Pan, o Satanás, quien pretende poner al descubierto los propósitos, mecanismos y resultados del metateatro. Cabe resaltar que de los trece

---

<sup>93</sup> El personaje chivo, su majestad satánica, se acercó con dignidad archidiabólica y me preparé para el siguiente acontecimiento: una misa negra era probable. Quizá la mesa iba a ser el altar. Me di cuenta de que él estaba satirizando la imagen tradicional de Cristo. (...) Volvió a su lugar, la larga fila de marionetas de carnaval negro me miraban fijo desde el suelo. Los observé en orden: el demonio venado, el demonio cocodrilo, el vampiro, el subcubo, la mujer pájaro, el mago, el féretro sedán, el demonio chivo, el demonio chacal, el esqueleto Pierrot, la muñeca de maíz, el azteca, la bruja.

personajes en la ceremonia, el antihéroe intelectual apenas conoce a ocho. Urfe es informado de la existencia de un director teatral que no es Conchis sino un tal Arne Halberstedt, de un escenógrafo llamado Yanni Kottopoulos, de que la gemela Rose es, en realidad, la vestuarista, pero sobre todo, de otros desconocidos que han analizado a profundidad la naturaleza psicoanalítica del personaje. Esta revelación de sus identidades y objetivos reales se ritualiza, justamente, en el acto mismo de despojarse de sus vestuarios frente a Nicholas Urfe para revelar sus verdaderas identidades y su rol en el Instituto de Psicología Experimental. En particular, cada uno de los personajes que ha asumido algún rol teatral para Urfe se representa simbólicamente en algún disfraz; Conchis se viste de mago, Joe repite su rol de Anubis, Lily es una bruja, el capitán Anton un *pierrrot* francés, para generar una imagen múltiple que los autorreferencia, los pone en evidencia y desestabiliza la noción de realidad para el antihéroe intelectual. Esta cuasi-ceremonia de *Steppenwolf* y anti-ceremonia en *The Magus* son escenas cuya ritualización depende de la subjetividad de Haller y Urfe en su rol doble de actores/espectadores de las respectivas escenas. Ambas ceremonias recurren a imágenes poéticas que aluden a sus protagonistas y tener el efecto transformador y terapéutico del Teatro Mágico y el metateatro. El suicidio/reflejo de Haller se consuma exitosamente en apariencia, aunque el antihéroe demuestre al matar a Hermine, que aún veía la vida desde su personaje más trágico. Por su parte, el ritual en *The Magus* se logra consumir con Nicholas Urfe en el papel de sacrificio humano ante la venerada psicología experimental.

### **El juicio**

El juicio como escena metateatral es probablemente una de las coincidencias más interesantes entre *Steppenwolf* y *The Magus*. En ella, sus protagonistas son sometidos a acusaciones y revelaciones que marcan el cierre y expulsión de los metateatros en los que han participado. Pablo en *Steppenwolf*

acusará a Haller ante una corte teatral por haber confundido, una vez más, la realidad con la ficción metateatral; que abrió su telón exclusivamente para él, con el fin de hacerlo participar en las escenas del Teatro Mágico:

*Gentlemen, there stands before you Harry Haller, accused and found guilty of the willful misuse of our Magic Theater. Haller has not alone insulted the majesty of art in that he confounded our beautiful picture gallery with so-called reality and stabbed to death the reflection of a girl with the reflection of a knife; he has in addition displayed the intention of using our theater as a mechanism of suicide and shown himself devoid of humor.*<sup>94</sup> (Hesse, p. 245)

Esa supuesta realidad de la que Pablo habla no es más que la subjetividad del protagonista que vive en la ficción que se ha construido. El carácter trágico de Haller, y de esa burguesía de posguerra, con su existencialismo e incapacidad de reír, es la que lleva al antihéroe intelectual a imponer su subjetividad dramática, en un Teatro Mágico que tiene la intención de enseñarle el lado cómico de esa tragedia histórica que determina su condición. Al fallar en la lección, Haller es acusado culpable y llevado a la guillotina para su ejecución. Sin embargo, la sentencia teatral que tendrá que pagar es vivir por toda la eternidad, no poder entrar por doce horas al Teatro Mágico, y merecer una burla de todo el tribunal. La ejecución con la guillotina no se consuma en un revés dramático para el reo, quien es burlado por su patética actuación en la comedia de la vida.

En *The Magus* el juicio es doble, ya que Nicholas Urfe asume, por un lado, el rol de juez en el estrado y tiene la potestad de castigar o no a Lily con el látigo, aunque en realidad sea él quien es acusado y analizado en detalle por el grupo de psicoanalistas colegas de Conchis. Cada uno de los diagnósticos clínicos tomados de la actuación de Urfe en el metateatro construye la noción de antihéroe intelectual como representante de una clase social y etnia cultural, a la vez que complejiza en sus rasgos de personalidad más particulares. Este hombre inglés aburguesado de posguerra ha dejado de creer en Dios y en el amor, razón por la

---

<sup>94</sup> Caballeros, frente a ustedes está Harry Haller, acusado y encontrado culpable de malversación deliberada de nuestro Teatro Mágico. Haller no solo ha insultado su majestad el arte al confundir nuestra hermosa galería de imágenes con la denominada realidad y apuñalar hasta la muerte el reflejo de una chica con el reflejo de un cuchillo; además, él ha manifestado la intención de usar nuestro teatro como mecanismo de suicidio y mostrarse desprovisto de humor.

cual vive una ficción trágica autoimpuesta en la que asume el rol de víctima y logra alejarse de relaciones afectivas verdaderas. Durante este juicio, se lo define también como introvertido semi-intelectual, al crecer bajo un régimen militar impuesto por su padre, y que reprimió sus intereses artísticos naturales. Su complejo de Edipo, en parte no resuelto, lo hace rebelde en oposición a la autoridad paterna en su juventud, que lo cataloga como tecno-burgués, autoerótico, *Homo solitarius* y autocompasivo (Fowles, p. 516-522). Esta definición tan precisa resulta humillante para el protagonista, pero es necesaria para completar el proceso de desintoxicación teatral. Urfe, en su resistencia a castigar, expresa la libertad responsable, o *eleutheria*, que es, en últimas, la enseñanza más importante del metateatro para el personaje. Sin embargo es condenado culpable y sacrificado simbólicamente frente a un tribunal y una audiencia, mientras está esposado y con una mordaza que no le permite defenderse ante la corte metateatral. Esta escena pone al descubierto la naturaleza psicoanalítica del personaje, que es, al final, la construcción del antihéroe dentro del metateatro de Conchis y, por consiguiente, de la novela de Fowles. Es importante resaltar que la dimensión psicoanalítica es necesaria en el experimento teatral para dar sentido a las escenas y situaciones abstractas o simbólicas representadas por el protagonista, aunque no comprendidas en su totalidad. Así es como, desde el informe médico como género literario y desde el cuadro narrativo diegético, se nos permite conocer la subjetividad del antihéroe, la percepción que tiene de sí mismo y la de los demás, y lograr relacionar lo teatral con lo psicológico en *The Magus*.

### **La escena “real”**

Retomando el concepto de teatralización de Abel (1963), las obras metateatrales incluyen personajes conscientes de su condición teatral, incluso antes de ser captados por el dramaturgo o director. Para que esta característica se cumpla, es necesario que tanto Harry Haller como Nicholas Urfe asuman roles



teatrales por fuera de los respectivos metateatros. La escena “real”, entonces, plantea una dramatización de ambos antihéroes en contextos que se representen como “reales” dentro de las novelas. Varias escenas, como se ha mencionado anteriormente, muestran esa naturaleza trágica y existencialista de Haller y Urfe, que los rotula como héroes intelectuales. Sin embargo, dos escenas muestran a los protagonistas desde su teatralización, a la vez que ellos manifiestan conscientemente esta condición.

Tal es el caso de Harry Haller, quien reconoce el rol social que desempeña en situaciones que requieren de su dramatización. El episodio a continuación se desarrolla durante una visita de Haller a un colega profesor, mucho antes de que el antihéroe conozca el Teatro Mágico de Pablo, y cumpliendo con la condición abeliana de metateatralidad: *“And yet a part of me began play-acting again, (...) helping me to clap some court plaster to my chin, to put on my clothes and tie my tie well, and gently putting me, in fact, far from my genuine desire of staying at home”*<sup>95</sup> (Hesse, p. 88). En este episodio “real”, Haller es consciente del papel que le demanda la interacción social; a la que no está acostumbrado y que no le genera ningún bienestar. El intelectual se reconoce en la hipocresía que él mismo condena, a la vez que refuerza su identidad auto-ficcional en la imagen doble de Harry como ser social y el Lobo como su parte más trágica y existencial.

*The Magus* también teatraliza a su protagonista Urfe desde el inicio de la novela, como se ha demostrado en otros episodios en los que el personaje manifiesta su deseo melodramático de acabar con su propia vida, o en aquellos en los que se siente víctima de un destino que no puede evitar y que justifica su actitud irresponsable ante la libertad. Una escena en particular resulta de gran importancia para entender el modo como Urfe percibe la realidad. Esta es la escena en la que Alison y Urfe se encuentran en medio del ágora del Regent’s

---

<sup>95</sup> A pesar de todo, una parte de mí comenzó a actuar de nuevo, (...) ayudándome a pegar a mi barbilla una curita, ponerme mi ropa y ajustar mi corbata bien, y suavemente me desvió de seguir mi verdadero deseo de quedarme en casa.

Park, donde los dioses griegos de la terraza de Cumberland funcionan como audiencia del final metateatral. La paranoia resultante del metateatro hace pensar al antihéroe intelectual que incluso la misma Alison está asumiendo un rol bajo el mando de Conchis, y que el mago con sus secuaces observan desde las ventanas el gran final. Así, la última lección para Urfe será, precisamente, la superación de la ficción metateatral en la que participó y que le muestra la realidad:

*There were no watching eyes. The windows were as blank as they looked. The theatre was empty. It was not a theatre. They had perhaps told her it was a theatre, and she believed them, and I had believed her. Perhaps it had all been to bring me to this, to give me my last lesson and final ordeal.*<sup>96</sup>  
(Fowles, p. 667)

---

<sup>96</sup> No habían ojos observando. Las ventanas estaban tan vacías como lucían. El teatro estaba vacío. No era un teatro. Tal vez ellos le habían dicho a ella [Alison] que era un teatro, y ella lo había creído, y yo le había creído. Quizá todo esto había sucedido con el propósito de traerme hasta aquí, darme mi última lección y mi prueba final.

## Capítulo 6: El escenario

El escenario como espacio teatral puede construirse de diferentes formas: la representación puede tomar lugar en un teatro tradicional de proscenio, tablado, foro y bambalinas, o puede ocurrir en un espacio escénico abierto en el que el espectador se encuentra al mismo nivel de la escena que se dramatiza. La distancia que genera el foso en el teatro tradicional mantiene alejado al espectador en su silla, en cambio el acercamiento del teatro callejero a la cotidianidad del hombre transforma las calles, parques y plazas en lugares llenos de significados para el transeúnte. Las limitaciones del teatro callejero en cuanto a la acústica, la elevación y la extensión de la obra, se compensan con escenas itinerantes, abstractas y sintéticas. En este teatro próximo a la audiencia la complejidad intelectual de las escenas interesa al espectador, quien se detiene en el espacio teatral callejero y busca un lugar desde donde establece el límite de su subjetividad. Ese lugar escogido por el espectador genera dinámicas de involucramiento y distanciamiento que logran un doble efecto; lo emocional del Teatro de la Crueldad y el extrañamiento del estilo brechtiano.

La noción de espacio teatral en *Steppenwolf* y *The Magus* da un paso adelante por su contribución en la configuración de nuevos escenarios, pues estos se diseñan de manera personalizada con el fin de lograr un efecto, en la mayoría de los casos autorreferencial, en el actor/espectador del metateatro. Considerando también que tanto Harry Haller como Nicholas Urfe son personajes autoteatralizados, los escenarios por dentro y fuera de sus respectivos metateatros se pueden considerar también como espacios escénicos. Ambas novelas nos ofrecen diferentes tipos de atmósferas que replican los efectos de

distanciamiento/involucramiento del teatro moderno. Muchos de estos escenarios ya han sido interpretados en el capítulo dedicado a las escenas metateatrales, por lo que aquí se presentarán apenas algunas consideraciones en cuando al escenario que son relevantes para este análisis.

Un elemento escenográfico en el que *Steppenwolf* y *The Magus* coinciden es el cartel teatral, es decir, el modo como el teatro se hace publicidad. Estos carteles, en efecto, funcionan como insinuación y generan gran curiosidad en los protagonistas, quienes se sienten fuertemente atraídos por el misterio metateatral. En *Steppenwolf*, un anuncio mágico con letras de neón establece la invitación al espectador: “MAGIC THEATER. ENTRANCE NOT FOR EVERYBODY. FOR MADMEN ONLY!”<sup>97</sup> (Hesse, p. 37), causándole una fuerte impresión que termina por obsesionarlo con el misterio que el teatro mágico esconde. Sin embargo, el hecho de que la puerta esté cerrada sugiere una impresión metafísica en el antihéroe, quien define el escenario como: “The mysterious Gothic doorway”<sup>98</sup> (Hesse, p. 44). Esta naturaleza gótica del espacio teatral es predominante en la novela de Hesse; la mayoría de sus escenas se desarrollan en la oscuridad de la noche y se describen lugares sórdidos y clandestinos. Este escenario es propicio para ambientar las actuaciones trágicas y misteriosas del rol de lobo estepario en Haller, pues promueven su deseo suicida de morir. El cartel teatral en *The Magus* es un anuncio en francés que Nicholas Urfe encuentra a su regreso de la playa un fin de semana en la tarde. El letrero con la inscripción: “SALLE D'ATTENTE”<sup>99</sup> (Fowles, p. 73) marca un espacio teatral definido y autorreferencial; la sala de espera de un metateatro al aire libre. Esta parodia escenográfica de la sala de espera tiene, como en *Steppenwolf*, el efecto de aumentar la curiosidad del antihéroe intelectual, quien ya había sido advertido sutilmente por Mitford acerca del Teatro de Conchis.

---

<sup>97</sup> Teatro Mágico. Entrada no para todo el mundo. ¡Para locos solamente!

<sup>98</sup> La misteriosa puerta gótica

<sup>99</sup> Sala de espera

Otro de los elementos que caracterizan a estos escenarios metateatrales es el laberinto. En *Steppenwolf*, el laberinto se construye desde el baile de máscaras hasta el final del Teatro Mágico. En este baile, Harry es obligado a atravesar las masas de enmascarados para encontrar a Hermine, quien se oculta tras un disfraz de hombre. Estas dos circunstancias confunden y desestabilizan la percepción de la realidad del protagonista para transformar el espacio en un escenario. Los múltiples recorridos que Harry hace en busca de Hermine lo llevan al infierno, en donde la verdadera acción metateatral tomará lugar. Una vez dentro del infierno, el antihéroe intelectual es invitado a cruzar las puertas infinitas del laberinto mágico a su alrededor, que tiene forma de herradura. El laberinto se configura desde la subjetividad del protagonista, quien escoge aquellas puertas que le resultan más atractivas y que le sugieren una salida del dédalo teatral. Esto produce la continua ruptura y superación de los niveles insertados en el metateatro, que conforman los reflejos de Harry Haller en un laberinto/espejo infinito. Este descenso al Hades es, en realidad, un sistema para transitar por las capas de la personalidad del protagonista y conocer su ser más íntimo y subjetivo. Al final, no será Haller quien encuentre la salida por sí mismo, pues será expulsado del laberinto teatral por confundir la realidad con la ficción trágica que se ha autoimpuesto, y que termina en el asesinato de Hermine y su intento de suicidio ceremonial. El laberinto en *The Magus*, además de manifestarse en el misterio intelectual que motiva en Urfe, se presenta en espacios delimitados que voluntariamente el protagonista quiere recorrer. El bosque frente a la casa de Conchis, por ejemplo, es comparado por el antihéroe con el mito del laberinto de Dédalo: *“It was partly at the thought of meeting Julie, partly at something far more mysterious, the sense that I was now deep in the strangest maze in Europe. Now I really was Theseus; somewhere in the darkness Ariadne waited; and the Minotaur”*<sup>100</sup> (Fowles, p. 319), que alude al guion metateatral en su intertextualidad al ubicar claramente a Urfe en el rol de

---

<sup>100</sup> Fue en parte la idea de encontrarme con Julie, en parte por algo mucho más misterioso, la sensación de que estaba muy dentro del laberinto más extraño de Europa. En realidad ahora yo era Teseo; en algún lugar Ariadna esperaba, y el minotauro.

Teseo, a Julie en el de Ariadna y a Conchis en el de Rey Minos. Del mismo modo como sucede en *Steppenwolf*, el antihéroe no es capaz de encontrar la salida por sí mismo, mientras Julie en su rol de Ariadna, en vez de ayudarlo a Urfe a salir del misterio laberintico, aporta en la construcción de la confusión metateatral. Este laberinto también se corresponde con *Steppenwolf* en que ambos terminan en algún infierno, y que se manifiesta en *The Magus* a través del ritual sectario final.

Finalmente, el Teatro Mágico y clandestino de Pablo, que recrea sus escenas en espacios interiores y producidos, y el metateatro psicológico de Conchis, que abarca un escenario teatral mayor con montajes cerrados y al aire libre, recurren a la estética de lo gótico en su escenografía para generar la atmosfera de misterio sobrenatural. Precisamente, en su condición de magos, tanto Pablo como Conchis construyen sus obras dramáticas en espacios donde los fantasmas, como Mozart y Goethe en *Steppenwolf*, o la misma Lily en *The Magus*, sean posibles. Las escenas oníricas, de sacrificio, de erotismo larvado, de violencia morbosa, de secuestro, de profanación religiosa, y las reconstrucciones mitológicas, entre otras, contribuyen al tono tragicómico, romántico y paródico del estilo gótico en la narrativa, que se complementa con lo grotesco, abstracto y misterioso del Teatro del Absurdo. El letrero y el laberinto como elementos del espacio teatral aportan también a la construcción de una escenografía que busca implicar al espectador directamente en la obra e incluirlo en el casting actoral. Con todo esto, la muerte y la oscuridad son atmósferas transversales a la construcción escenográfica de cada metateatro que, en su representación autorreferencial, recurren a lo gótico para reflejar los sentimientos, emociones, miedos y frustraciones de cada protagonista.

## Conclusión

Después de este estudio detallado de los elementos metateatrales y metaficcionales en *Steppenwolf* y en *The Magus*, existe un conjunto de argumentos para sostener que el concepto de metateatro puede abarcar un espectro mayor de análisis que considere también los teatros representados dentro de la narrativa. Las teorías de Waugh y McHale sobre la metaficción y la escritura posmoderna brindan las herramientas para construir una interpretación literaria de los niveles narrativos en cada una de ellas y de sus elementos en común; los cuadros o *frames* que establecen la dinámica en los niveles ontológicos y su subsecuente ruptura, el conflicto entre la realidad, la ficción y su deliberado trastorno, la subjetividad del rol de espectador frente a complejos sistemas metafóricos en cada metateatro, la proyección de la psique del protagonista y su forma de comprender el teatro en el que actúa, son todos proyectados a través de la capa narrativa, al final hipodiegética, que se corresponde con la voz de los protagonistas; en *Steppenwolf* dentro del manuscrito de Haller, y en *The Magus* durante toda la novela. Estos dos niveles narrativos, que enmarcan los respectivos teatros incrustados, son esenciales en la reconstrucción psicológica, ideológica y subjetiva de los personajes, las cuales se manifiestan en la relación entre lengua y lo que representa (*langue y parole*), pues ponen en evidencia la actual crisis del sujeto, quien, desprovisto de las creencias y valores del periodo de “posguerras” mundiales, desconoce la realidad en la que vive y construye ficciones que no son más que el reconocimiento de su subjetividad y su individualidad como únicas verdades que creer.

A su vez, estos niveles narrativos en *Steppenwolf* y *The Magus* muestran a sus protagonistas asumiendo varios discursos pues ellos son, en últimas, los escritores del nivel ontológico que los contiene. Al ser Haller y Urfe los cronistas de estas experiencias y percepciones frente al metateatro, cada uno reconstruye la ficción dramática presenciada desde diferentes roles pero, solo que esta vez, narrativos. Tenemos, por ejemplo, el rol de espía necesario en ambas novelas ya que parte del metateatro consiste, justamente, en resolver un misterio y desentrañar símbolos metafóricos y autorreferenciales desde la clandestinidad. Como lo sostiene Waugh (1984), el espía se diferencia del detective en que el primero no sabe qué es lo que está buscando (p. 85). Este rol sirve como recurso literario para generar una atmósfera de duda y suspenso en la que el lector concreto se sienta tan involucrado como el mismo protagonista en su incertidumbre. Junto con el papel de espía, el espectador o audiencia permite la “subjetivización” simbólica y ceremonial del teatro griego con su catarsis, el extrañamiento del Teatro del Absurdo e incluso el distanciamiento grotesco del Teatro de la Crueldad. Al acudir a la dimensión más poética y mística de cada personaje, tanto Haller como Urfe, en sus roles de espectador, construyen interpretaciones particulares de las metáforas mitológicas y grotescas puestas en escena, que solo pretenden representar su propia existencia. Con estos múltiples roles, sumados a los interpretados en la dimensión teatral de las novelas, los narradores aportan el medio a través del cual se puede construir su subjetividad, desde un discurso más íntimo pero no menos polifónico; la narración. Estos roles literarios implican al lector concreto, quien se identifica con la incertidumbre del protagonista y consigue participar, como espía y como audiencia, del suspenso metateatral que se está representando. Esta inseguridad también se proyecta hacia el lector concreto cuando este se hace consciente del abandono y desarraigo experimentado, dentro del mundo ficcional primero y después en su propia existencia.

Sostiene McHale (1987), a propósito de la literatura “carnavalizada” de Bajtín, que en este estilo de escritura posmoderna el horizonte ontológico se



interrumpe con una gran variedad de géneros insertados, entre los que distinguen las cartas, los ensayos, los diálogos teatrales, entre otros (p. 172). Esta heteroglosia estilística es evidente en ambas novelas del corpus; *Steppenwolf* nos presenta un manuscrito que contiene, además de la narración, poesías, diálogos teatrales, escenas circenses, ensayos, fragmentos musicales, todos introducidos por un prólogo que se parece más a un reporte de espionaje por parte del primer narrador. A su vez, Fowles en *The Magus* problematiza y trastorna los niveles ontológicos con la inclusión de una gran variedad de tipos de texto: el diálogo teatral, las cartas, poemas, la pintura, el cine, los informes médicos, postulados filosóficos, fragmentos de prensa e intertextuales, con los que el autor construye una novela que bien se puede entender como “carnavalesca”.

Pronto la capa narrativa se desestabiliza a causa del engaño e ilusión teatral y el discurso subjetivo ya no es suficiente para comprender la ficción que se pone sobre el escenario. La narración de los personajes pierde su lugar en la jerarquía ontológica en un *trompe-l'oeil* (McHale, 1987, p. 116) que pone en primer plano los respectivos niveles metateatrales, ubicándolos como mundos diegéticos y desmitificando la narración como mundo principal. En *Steppenwolf* se abandona al lector concreto en el mundo teatral, sin un retorno al manuscrito de Haller o, incluso, al primer narrador, sobrino de la dueña de la residencia donde Haller se hospeda. En *The Magus*, el regreso a Inglaterra marca el retorno a un aparente mundo ontológico superior, pero impregnado de las ideas, conceptos y aprendizajes del metateatro de Conchis. El gran final de la novela de Fowles, en un intento por regresar al mundo teatral en apariencia hipodiegético, recupera la ficción dramática como *leitmotif* en un espacio autoteatralizado por el personaje, que él mismo emplea para recordar y aplicar la enseñanza principal del teatro experimental: la libertad.

Es así como la dimensión teatral resulta el nivel ontológico más significativo y simbólico de *Steppenwolf* y *The Magus*. Los aportes de Abel y Hornby en cuanto al concepto de metateatro y los tipos de metateatralidad demostraron ser adecuados para la interpretación de los elementos escénicos en cada teatro

dentro de la novela. Con esto tenemos una noción más compleja que entrama los postulados teóricos de la metaficción, la escritura posmoderna y el teatro para dar cuenta de lo dramático como *leitmotif* en cada una de las obras a analizar. En últimas, la subjetividad de los protagonistas, expresada a través del discurso narrativo, depende necesariamente de la participación de los antihéroes intelectuales como espectadores, pero, sobre todo, como actores de la obra teatral de sus propias vidas. Es allí, en el espacio escénico, donde las acciones y giros dramáticos relevantes de ambas novelas logran su máxima representación.

Entre las contribuciones más pertinentes de Abel para esta indagación literaria tenemos la noción de teatralización y la poética del metateatro, definido en el autor en oposición a la tragedia y diferenciado como género dramático. Cabe mencionar que el proceso de teatralización propuesto por el teórico se encarna con gran precisión en cada uno de los antihéroes intelectuales, quienes perciben su existencia de manera trágica y elevada, y construyen una ficción poética que les proporciona su zona de confort ante la eminente y cruda realidad de posguerra en la que viven. Aunque los contextos de producción de las novelas se distancian treinta y seis años, ambas se inscriben en el periodo de entre y posguerras mundiales para representar la crisis del ser humano; la pérdida de sus creencias y principios, la deshumanización del individuo en la guerra, la melancolía de la muerte, y la individualización del sujeto (pos)moderno, que bien podría llamarse Harry Haller o Nicholas Urfe. Ambos protagonistas han asumido, anticipadamente, una posición de víctimas ante las circunstancias sociales que los contienen y se han entregado al sufrimiento como modo de autoflagelación, para enaltecer sus vidas y para tener un motivo sublime por el cual seguir existiendo. La teatralización es necesaria para establecer un pacto escénico metateatral que se fundamente en los postulados estéticos y temáticos descritos por Abel sobre este género; el mundo como proyección de la consciencia humana, el rechazo a las ideas definitivas, la improvisación como sistema teatral, el sueño como manifestación del inconsciente, los mundos dentro de mundos, entre otros. *Steppenwolf* y *The*

*Magus* abundan en ejemplos que se corresponden con los principios abelianos del metateatro, y que ya han sido aquí presentados.

La clasificación de Hornby, por su parte, describe en detalle seis tipos de metateatralidad recurrentes en obras dramáticas modernas y posmodernas. El primer tipo, la obra dentro de la obra, para nuestro caso la obra dentro de la novela, se construye en todos los niveles ontológicos de cada una de las narrativas. El segundo tipo, la ceremonia dentro de la obra, tiene la función de marcar momentos trascendentales en el aprendizaje metateatral de nuestros protagonistas y generar un revés dramático en el desarrollo de cada historia. El rol dentro del rol, el tercer tipo, es un recurso dramático frecuente en ambas novelas, asumido tanto por el antihéroe intelectual como por los demás participantes de los metateatros. La superación de cada uno de estos roles genera rupturas en las capas narrativas y trastorna al guion y al orden diegético, dentro del teatro mismo y también dentro de la narrativa. Esto permite la exploración de la construcción identitaria de cada uno de los actores metateatrales, pues ellos proyectan sus incertidumbres y problemas de auto-reconocimiento dentro de una sociedad de posguerra a la que pertenecen. Además, este recurso literario despliega a los personajes en varios discursos, desinhibidos y desprovistos de sus prejuicios y resistencias, lo que facilita el proceso terapéutico necesario de cada metateatro; en *Steppenwolf* la capacidad de reír, y en *The Magus* el uso de la libertad responsable. El cuarto tipo de metateatralidad, la referencia literaria o a la vida real, se manifiesta en la intertextualidad de ambas novelas y en la inclusión de personajes de la vida real dentro de ellas; Mozart, Wagner, Próspero, Miranda, son apenas algunos de los ejemplos que representan bien este tipo de metateatro. También son muchos los elementos autobiográficos de Hesse y Fowles dentro de sus obras, quienes podrían ser considerados tan antihéroes intelectuales como sus protagonistas. Los lugares, las situaciones, los intereses de Haller y Urfe, su pasado, son todos guiños que se corresponden con el cuarto tipo de metateatralidad y que hacen referencia a personajes de la vida real: sus autores. Finalmente, el último tipo de metateatralidad, lo autorreferencial, es transversal en

ambas novelas en la manera como sus protagonistas participan conscientemente de un teatro que se pone siempre al descubierto. La construcción de cada obra dramática se logra en el balance entre lo explícito del guion metateatral, que se pone en evidencia y se comenta, y lo implícito de la significación subjetiva de las escenas representadas para cada antihéroe intelectual. Este espacio de lo simbólico en la puesta en escena desafía al lector concreto, quien también contribuye con su subjetividad a la construcción metafórica de las novelas. Cada uno de estos tipos de metateatro explora la autorreferencialidad como estilo literario para mostrar el proceso mismo de la construcción teatral; desde el montaje y desmontaje del escenario ante el espectador, en el guion metateatral anticipado y ensayado, en el disfraz y el vestido que se superan en nuevas máscaras, en los diálogos tras bambalinas, en el cambio de roles, entre otros.

Los elementos teatrales definidos en esta interpretación de *Steppenwolf* y *The Magus* ratifican al teatro como *leitmotif* de ambas novelas. En el análisis sobre el posible género teatral en ellas se demostró que en realidad no es un único género, sino más bien una variedad de estilos que comienzan en lo trágico, pasando por la comedia, la tragicomedia, el burlesque y, por supuesto, con la influencia de las vanguardias teatrales entre comienzos y mediados del siglo veinte. Tanto en *Steppenwolf* como en *The Magus* se perciben elementos propios del teatro stanislavskiano, del Teatro Épico de Brecht, de Artaud y su Teatro de la Crueldad pero, sobre todo, del Teatro del Absurdo descrito por Esslin. Esta constante migración de género permite la exploración de diferentes emociones en los protagonistas, trastoca la ficción dramática, invierte los niveles ontológicos, confunde a sus participantes e, incluso, al mismo lector concreto.

Esta variedad de géneros y estilos metateatrales problematizan en el rol del dramaturgo por dentro y fuera de cada obra escénica. En ambas novelas se identificaron similitudes en la manera como se explora este rol. Entre ellas es relevante mencionar a Conchis y a Pablo como representación del dios dentro de sus respectivos teatros. A través de ellos es posible conocer fragmentos del aparente argumento teatral y de la puesta en escena. También comparten el rol de

músico y mago, a través de los cuales construyen la dimensión mística y sobrenatural en sus respectivas obras. Sin embargo, al ser el dramaturgo un rol móvil, en un teatro construido para y desde el espectador/actor, la improvisación es el recurso con el cual los protagonistas logran el empoderamiento de su voz y su destino, poniendo en evidencia el proceso mismo de la creación dramática, que en últimas no es más que el reflejo del empoderamiento de la vida misma, con el desencantamiento de la autoficción, con la autoburla como amortiguador de la realidad, pero sin dejar de ser los trágicos y trascendentales intelectuales de posguerra.

De acuerdo a lo anterior, es posible decir que el guion es también un recurso flexible, móvil y polifónico, que se construye desde la enunciación de los participantes en el metateatro. El Teatro Mágico de Pablo, contenido en el Tractac del Lobo Estepario, que a su vez es enmarcado en el manuscrito de Haller, e introducido en el prefacio de un “espía”, corresponde a una variedad de discursos que, junto con los poemas, los anuncios y la intertextualidad, definen la compleja estructura ontológica de la novela de Hesse. El guion en *The Magus* toma la forma de muchos estilos narrativos y dramáticos, enriquecidos con la intertextualidad teatral de la novela. En ella se encuentran ofertas de trabajo, artículos académicos, poesías, cartas, recortes de prensa, letreros, revistas, que conforman la heteroglosia de la novela de Fowles. La intertextualidad en esta novela tiene dos formas que son pertinentes mencionar. Como en Hesse El Tratado del Lobo Estepario alude al mismo protagonista y se anticipa como guion, en *The Magus* existe, en apariencia, una relación con una historia griega llamada Tres Corazones. Lo interesante de esta intertextualidad es que, en realidad, está autocontenida, pues tal historia no existe sino en la misma novela de Fowles, de igual forma que el Tratado del Lobo Estepario se autocontiene en la novela de Hesse. Por otro lado, las citas directas y alusiones en *The Magus* a La Tempestad de Shakespeare, a la obra de Marlowe, entre otras, establecen una relación intertextual que enriquece la construcción dinámica del guion y conlleva a la interpretación de sus roles por parte de los actores. Dentro de lo intertextual no

debemos olvidar los epígrafes de De Sade que resumen, a modo de parodia, las tres partes en las que está dividida la novela de Fowles, cuyos personajes aluden a Nicholas Urfe y a las situaciones y propósitos didácticos del metateatro.

Desde el punto de vista teórico aquí planteado, son tres los personajes principales que conforman cada uno de los teatros dentro de las novelas, pero muchos los roles que cada uno de ellos desempeña. Una vez definidos Pablo y Maurice Conchis como dramaturgos, los antihéroes intelectuales, Harry Haller y Nicholas Urfe, coinciden en un pasado trágico al haber participado de la guerra, en un carácter bohemio y poético, en unas no consumadas tendencias suicidas, en una aparente doble personalidad y en un interés por las mujeres misteriosas. La diva intelectual, representada en Hermine y Julie Holmes, cumple la función de enamorar a cada protagonista para anclar el engaño metateatral y poder ponerlos a prueba al final de la obra de sus vidas. Hermine asume muchos roles y se esconde detrás de la imagen de María en *Steppenwolf*, así como Julie Holmes tiene su doppelgänger en su hermana Rose. La deconstrucción de Hermine/Herman/*Pierrette* negra marca la superación y ruptura de los niveles ontológicos de la novela de Hesse y genera una nueva atmósfera teatral cada vez. Del mismo modo, la matrioska en *The Magus*, Lily/Julie/Vanessa/¿?, es determinante en la deconstrucción de cada una de las capas dramáticas de la novela. En un giro inesperado, la identidad de la diva queda indefinida por última vez y para siempre, trastornando la noción de realidad y ficción para el protagonista y para el lector concreto, quien también queda abandonado en el engaño y la incertidumbre metateatral.

Entre las muchas escenas representadas en cada metateatro son de destacar nueve, pues ellas se corresponden en sus funciones estéticas y dramáticas en ambas novelas. El carnaval bajtiniano pone en el escenario el circo, lo grotesco, lo explícito, lo pornográfico, para trastocar la noción de realidad en el espectador/actor, quien se siente identificado con los eventos y los personajes en escena. La dimensión onírica es un recurso interesante de estas novelas teatrales que, sin las limitaciones de la puesta en escena real, pueden reproducir sueños

fantásticos bajo influencias hipnóticas, impregnadas de símbolos abstractos y oscuros, que revelan el inconsciente más íntimo de cada uno de los protagonistas. El sexo se recrea en variados formatos; sobre el escenario, en la intimidad, en el cine, que lo hacen un elemento significativo en el aprendizaje de cada uno de los antihéroes intelectuales: para Haller es como una droga que le permite darse la licencia de sentir de nuevo el placer y la alegría a pesar de las trágicas circunstancias de su existencia, para Urfe, en cambio, es uno de los espacios de transformación a los que el teatro psicológico experimental de Conchis le apunta. Desde la exploración del sexo y la intimidad, Conchis pretende invertir el rol emocional asumido con frecuencia por Nicholas Urfe, ubicándolo ahora en el de víctima, y no el de victimario, de un engaño sentimental. Por su parte, las escenas de guerra generan la atmósfera de conflicto necesaria para reproducir las emociones y sensaciones más arraigadas en los inconscientes de cada uno de los protagonistas. Estas establecen un pacto histórico que en el caso de *Steppenwolf* es metafórico e implícito, mientras que en *The Magus* es una reproducción más fiel de los eventos históricos acontecidos durante la Segunda Guerra Mundial en las islas griegas. Las escenas intertextuales y cinematográficas, el Don Giovanni de Mozart, La tempestad de Shakespeare, Moisés y los israelitas, la película de desintoxicación metateatral de Conchis, funcionan como parodia autorreferencial que alude a los protagonistas y a sus roles en ambas novelas. Finalmente, mientras la ceremonia como escena metateatral marca los momentos de iniciación o de transformación de los personajes, el juicio deconstruye la personalidad de cada antihéroe intelectual, poniendo en evidencia sus flaquezas y defectos, frente a la corte y a la audiencia en general. Todas estas escenas metateatrales trastornan la percepción de lo real en los protagonistas, quienes confunden la ficción dramática con su propia realidad. Ellas se apropian de lo mitológico, lo grotesco, lo absurdo, lo cruel, lo simbólico, para implantar ideas en las mentes de los antihéroes intelectuales a través de lo exagerado y extravagante de su puesta en escena.

Por último, el escenario se construye en diferentes tipos de espacio dramático que recurren al estilo gótico para representar sus escenas. El letrero como anuncio metateatral es un recurso no convencional que genera el suspenso y misterio propio de lo sobrenatural. La distancia entre el escenario y la audiencia se supera pues se elimina el proscenio que separa al actor del espectador, rompiendo la Cuarta Pared de la que habla Diderot, y en la que los actores se ponen al descubierto ante los espectadores, con el fin de involucrarlos en la acción. La casa de Bourani y el Teatro Mágico se configuran como laberintos que ocultan pistas sobre la significación simbólica de cada metateatro. Además, para agregar al estilo gótico, tanto en *Steppenwolf* como en *The Magus* se ambienta el infierno: en el primero como entrada a la herradura de puertas del teatro de Pablo, en el segundo con la ceremonia satánica de deconstrucción teatral, en la que se subvierten y se blasfeman, paródicamente, los principios religiosos perdidos de la humanidad que Nicholas Urfe representa. De igual forma los espejos cumplen su función simbólica de autorreferencialidad en cada una de las novelas. Mientras que el espacio teatral de la novela de Hesse es, en apariencia, más cerrado, el escenario al aire libre es muy aprovechado en *The Magus* dadas las circunstancias geográficas presentadas en la novela; la oscuridad lúgubre de las calles recorridas por Harry Haller en sus noches de bohemia, con sus recintos clandestinos, se corresponden en lo gótico con la soledad y el abandono de la isla de Spetses en Grecia.

Así, tanto *Steppenwolf* como *The Magus* construyen metateatros para un solo espectador que es, a su vez, el protagonista y tema central de la obra. A través de las diversas formas y estrategias metateatrales, se crean ficciones que permiten a los personajes generar una nueva ilusión estética como evasión a la realidad, y reconfiguran sus identidades e ideologías desde la exploración de múltiples roles. Las experiencias e ideas de los personajes dentro y fuera del “escenario” se ironizan, resultando en un cuestionamiento crítico de los discursos sociales que se elaboran con extravagancia y explicitud dentro de las novelas. Este recurso de la sátira resuelve y genera nuevas incertidumbres y dudas que



desestabilizan los discursos de los personajes y sus construcciones identitarias, a la vez que funcionan como experimento psicológico para modificar los comportamientos y creencias conflictivas, producto de los contextos históricos a los que pertenecen los antihéroes intelectuales. La construcción de la identidad se muestra como un proceso dinámico en el que el personaje se configura y se desconfigura de acuerdo a como los sucesos van aconteciendo dentro de la obra. De este modo, cada uno de ellos puede desplegarse en una infinitud de yos que se adapten y experimenten las diferentes facetas de la vida y de la existencia humana, sin la carga del pasado histórico, sin la desesperanza del vacío espiritual, sin la sensación de que la vida es falsa, y en donde: "El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes"<sup>101</sup>, pero ya nadie observa pues el actor está solo en el escenario.

Estas dos ficciones de Hesse y de Fowles se pueden considerar, entonces, dentro de la categoría de lo que aquí se ha definido como novela teatral: un teatro dentro de la narrativa que se pone en el primer plano de la estructura diegética, y en la que el teatro funciona como *leitmotif*. Además, la novela teatral construye un puente ontológico entre lo narrativo y lo dramático para permitir la exploración de la percepción y la subjetividad de los protagonistas desde su discurso como actores y espectadores de la obra en la que participan. Cuando el espacio narrativo ya no es suficiente para representar la compleja crisis del hombre de posguerra, surgen estilos literarios como los que caracterizan a *Steppenwolf* y a *The Magus* en la manera como apropian el mundo de lo teatral para construir novelas que generen el mismo efecto de extrañamiento que nos causa la vida real. Queda el camino abierto para la indagación de otras novelas teatrales que puedan enriquecer este corpus y que contribuyan a la definición de lo metateatral en la narrativa moderna y posmoderna.

---

<sup>101</sup> Shakespeare, Como Gustéis

## Bibliografía

- Abel, Lionel (1963). *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Artaud, Antonin (1958). *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press, Volumen 127, Evergreen Books.
- Davis, Tracy C. y Thomas Postlewait (2004). *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Esslin, Martin (1969). *The Theatre of the Absurd*. New York. Anchor Books Doubleday & Company; Inc.
- Fiedler, Leslie (1964). *The End of the Novel*. New York: Bantam Books.
- Flaxman, Seymour L. (2003). "Der Steppenwolf: Hesse's Portrait of the Intellectual" en *Literature Criticism*. New York: Thomson Gate.
- Fowles, John (1965). New York: Laurel Book.
- Hesse, Hermann (1929). *Steppenwolf*. New York: Bantam Book.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Lindroth, James R. (1985). "The Architecture of Revision: Fowles and the Agora" en *Modern Fiction Studies*, Volume 31, number 1, Spring. New York: Johns Hopkins University Press.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

- Murray, Keith R. Jr. (2004). "Hermann Hesse's *Steppenwolf* and the Early Twentieth Century". [en línea] consultado el 24 de septiembre del 2012. [www.hhesse.de/media/files/03\\_Hesse.pdf](http://www.hhesse.de/media/files/03_Hesse.pdf)
- Novak, Frank G. (1985). "The Dialectics of Debasement in *The Magus*" en *Modern Fiction Studies*, Volume 31, number 1, (Spring). New York: Johns Hopkins University Press.
- Rubenstein, Roberta (1975). "Myth, Mystery, and Irony: John Fowles' *The Magus*" en *Contemporary Literature*, Vol. 16, No. 3 (Summer). Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Sipiora, Michael P. (2011). "Hesse's *Steppenwolf*: A Comic-Psychological Interpretation". Pittsburg: Trivium Publications.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction*. London: Routledge.