

## **El gran teatro del mundo: el personaje y el Guionista en las ficciones barrocas**

Ledesma de la Fuente, Álvaro (Universidad de La Rioja, España)

[alvaro.ledesma@unirioja.es](mailto:alvaro.ledesma@unirioja.es)

La metáfora de entender el mundo como un teatro es uno de los recursos más reconocidos de las ficciones barrocas. Considerar que todo cuanto existe es una gran función en la que se representa la realidad, es un recurso literario que busca un sentido para la zozobra y la extrañeza que experimentamos en la vida. De esta forma, la comprensión profunda del orden y conexión de las cosas quedaría oculta tras la urdimbre del telón y los designios de un *Guionista* inevitable. Esta valoración, según la cual el mundo es un tablado en el que sus habitantes representan sus papeles en un *cosmos* teatral, se repite a lo largo de diferentes manifestaciones artísticas: desde la Grecia clásica hasta la narrativa contemporánea, sin olvidar, desde luego, el teatro de la modernidad europea.

Pero el tópico literario del *theatrum mundi* no se limita solo a una época; es característico de un estilo de escritura, y no se circunscribe a un periodo concreto sino que se inscribe en un *ethos* cultural. En *Ficciones barrocas*, Carlos Gamerro propone que desde el Siglo de Oro existen dos modos de ser de la *poiesis* del barroco: una voluptuosa y sensorial, la *escritura barroca*, que se manifiesta en el nivel de la frase y que encarnan las obras canónicas de Góngora y Quevedo; otra, la *ficción barroca*, caracterizada por la ficcionalidad de sus estructuras narrativas y la interacción de los personajes con su universo referencial, que Gamerro prescribe en la escritura de Cervantes (Gamerro, 2011, 21-22). Inspirándonos en esta propuesta vamos a repasar la figura del *theatrum mundi* en la Antigüedad y la Modernidad, para después identificar estos rasgos en dos cuentos breves de Julio Cortázar.

Las ficciones barrocas, una constante que se repite en todas las artes, son proclives a la teatralidad y el trampantojo; hacen posible la superación de la rígida barrera que separa lo fáctico de lo ficticio, y proyectan a su vez una sensación de lejanía e infinitud. Las líneas de fuga y los efectos ópticos de la pintura barroca son la muestra de este proyecto de armonizar el espacio limitado de la obra con la infinitud del Universo que la compone. Sobre este propósito de aprehender lo inabarcable, que mediante la doble vida en la representación teatral concilia lo finito con lo infinito, se refería Eugenio Trías en *Drama e identidad*: “El hombre barroco parece extraviado y perdido en esa ambigüedad y metamorfosis. Pero su viaje a través de la doblez, su recorrido a través de un tiempo que es tiempo de perpetuo camuflaje, tiene en el infinito una cadencia irrevocable” (Trías, 1974, 114-115).

El barroco gusta de la representación teatral. La vida no es vida si no se incardina en el guion, y alcanza su *telos* solo con la escenificación ante otros que la contemplan; la contrafactividad y heterocósmica de la puesta en escena torna aquí como la única realidad. El azar no tiene cabida en la obra, pues cualquier acaecer no es sino uno de los renglones que escribe ese *Guionista*. Los actores que deambulan en el tablado son, al igual que los espectadores que con su mirada los imaginan, piezas de una representación mayor cuya extensión no alcanzan a comprender. Así, los seres humanos no seríamos entidades libres y autónomas, sino meras marionetas con el mundo por teatro.

En cuanto a la etimología del término, Pseudo-Plutarco planteaba que el término *theatron* provenía del griego *theos*, adquiriendo el significado original de la representación teatral un componente místico y esotérico (Cfr. Ferrer Ventosa, 2017, 113). *Drama*, en cambio, tendría su origen también en el griego *dran*: hacer o actuar. El cariz *poiético* hace su aparición, y convierte al teatro en una creación humana en la que los actores y las actrices dan vida a nuevos relatos. Según José Ortega y Gasset, el teatro es la sublime unión de un público *hiperpasivo*, que reduce su conciencia al acto de mirar, y unos actores *hiperactivos*, que abandonan su mismidad para convertirse en otro ente distinto. Para esta lectura

fenomenológica, es el abandono de uno mismo lo que hace posible la representación de unas ficciones y un ser-en-otro, que abre la puerta a la vida genuina que es el teatro. ¿Cuál es la función del actor/actriz –se pregunta Ortega– en este paradigma de *hiperactividad*? La de ser un artesano del tablado que no vive sino para *interpretar*: “La realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es re-presentar: que la presencia del actor sirva no para presentarse a sí mismo sino para representar otro ser distinto de él” (Ortega y Gasset, 2009, 837). El destierro de la individualidad que demanda esta re-presentación hace necesario recurrir a lo *obsceno* en su sentido etimológico, es decir, aquello que queda fuera de la vista del espectador, que en este modelo del *theatrum mundi* es lo que no tiene lugar. La existencia biológica y mortal, efímera y sometida a desdichas, es fugaz y aparente; solo en el templo teatral acaece la auténtica representación del mundo. Esta puesta en escena de la ficción barroca supone además un método de tránsito entre distintas consideraciones de la mimesis en la ficción literaria. Suscribe María José Rossi:

El Barroco es también el teatro en la vida, es la vida como teatro, el artificio confundido con el orden de lo real puro, es la ficción elevada a la realidad. ¿Hay criterios firmes que nos permitan distinguir el sueño y la vigilia, la locura de la cordura, la realidad de la ficción? Estas son algunas de las preguntas que la época barroca introduce en el orden de representación (Rossi, 2020, 16).

Pero recurso del *theatrum mundi*, como señalábamos atrás, no es una característica exclusiva del barroco histórico. Ya en la época clásica estaba presente la idea de que los seres humanos somos actores involuntarios de una gran obra; marionetas regidas por un *Guionista* invisible que nos maneja a su antojo, a veces representando una comedia, otras una tragedia, pero siempre drama. En *Las Leyes*, Platón se refería a los hombres como juguetes zarandeados por los dioses, bien por alguna motivación seria o por mero capricho (Platón, 1999, 230). Esta intuición también aparece en la cosmovisión del primer cristianismo, todavía teñido de filosofía estoica, donde se hace uso del ideal del *theatrum mundi* por su similitud con el *Logos* universal que da forma al destino. La metáfora es empleada por otros autores de la tradición neoplatónica y estoica de la Antigüedad y la Edad Media, como como Cicerón, Séneca, Pablo de Tarso, Epícteto, Luciano de Samósata, Plotino, Boecio o Juan de Salisbury (Curtius, 1995, 204-207).

Pero es en la Modernidad cuando este ideal alcanza todo su esplendor. El *theatrum mundi* es frecuente en las ficciones barrocas, pues resulta muy afín a la idiosincrasia de la época. Lutero planteaba que la historia es un teatro manejado por Dios, cuyas máscaras no reflejan sino distintos aspectos de la única divinidad. Por su parte, Shakespeare rubrica una de las escenas más citadas de esta figura, cuando en la comedia *As you like it* (*Como gustéis*) escribe: “El mundo es un gran teatro, / y los hombres y mujeres son actores. / Todos hacen sus entradas y sus mutis / y diversos papeles en su vida” (Shakespeare, 2000, 202). Miguel de Cervantes también emplea este método en el capítulo XII de *Don Quijote de la Mancha*, que narra la aventura vivida con El Caballero de los Espejos. Don Quijote enarbola un alegato acerca de la fidelidad de las ficciones, en un mundo común habitado por personajes y creadores (Cfr. Cervantes, 2001, 109). Aunque estos autores hacen uso de la metáfora para reflejar la extrañeza y la incompreensión del sentido último del mundo, es Calderón de la Barca quien eleva el concepto a tópico literario insoslayable del barroco. Para Calderón el artífice detrás de esta representación en la que estamos sumidos, el *Guionista* que decide el transcurso del *cosmos*, es Dios, que crea a los hombres con la ilusión del libre albedrío, pero ignorantes de que es su mano divina la que acompasa sus acaeceres. La representación teatral

no termina al concluir la función, sino que toda la realidad se encuentra inscrita en una misma gran tramoya.

En otras coordenadas históricas, alejadas de la Modernidad pero afines en cuanto a la escritura de ficciones barrocas, contamos con la literatura de Julio Cortázar, uno de los referentes del *boom* latinoamericano. La metaficción barroca alcanza aquí un grado mayor, pues no solo se introduce el tópico del *theatrum mundi* con unos personajes que se reconocen como tal, sino que las mismas ficciones que escribe ofrecen señales de reconocerse como tal. Los protagonistas se adecúan en este escenario determinista, y habitan sus historias regidos por un guion *inevitable*. La cercanía de las creaciones de Cortázar con los rasgos que Gamarro señalaba en las ficciones barrocas son notables: apreciamos, entre otras semejanzas, una concepción lúdica y heterodoxa del lenguaje; una resistencia al paradigma cartesiano de la Modernidad y una desconfianza implícita frente a los poderes del *Logos* (Cfr. Ambrosini y Padlubne, 2014, 33).

Leer las ficciones de Cortázar implica sumergirse en un *cosmos* cuyos límites no están bien definidos, donde la ficción permea de la escritura al mundo que habita el lector. El propio relato hace las veces de espacio de la representación, en el que el lector-espectador, al igual que sucedía en los corrales de comedias del XVII, se adentra. Pero en el proceso *poiético* de la lectura los planos ficcionales que separaban a los lectores-espectadores de los personajes se diluyen, y la interacción entre ambas esferas acaba por disolver sus porosas fronteras. Los actores de la novelística de Cortázar se mueven bajo unas máscaras cambiantes, que incorporan una pluralidad de voces en las que se sitúa el lector; es por eso que para Gamarro el lector de estas novelas es siempre un lector-cómplice<sup>11</sup>. La complicidad muta en asombro en el cuento breve “Continuidad de los parques”, del libro *Final del juego* de 1964, donde asistimos a un giro adicional del recurso del mundo como teatro. Este brevísimo episodio, un clásico de la narrativa latinoamericana y uno de los más reconocidos del autor, es un ejercicio de metaficción que confronta al protagonista con el relato que está leyendo. El personaje se dispone a disfrutar de los últimos capítulos de una novela, y es tal el goce que siente por la lectura que la ilusión novelesca lo atrapa en su bruma. Desde el inicio nos sumergimos en un piélago atemporal, pues el infortunado héroe “Había empezado a leer la novela unos días antes” (Cortázar, 1996, 13). Este lector se deleita con cada línea, con cada frase, con cada latido del guion que anticipa el inminente homicidio. El hombre sin rostro es actor y también espectador, porque, al llegar al final del cuento, hace su aparición la inevitabilidad trágica de formar parte de la misma trama: “Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre” (Cortázar, 1996, 14). Él es el protagonista de la propia historia que está leyendo, y suya es la figura en penumbra sobre la que el asesino se abalanza para perpetrar el crimen.

Otro ejemplo del recurso del *theatrum mundi* en la escritura cortazariana es “Instrucciones para John Howell”, presente en *Todos los fuegos el fuego*, de 1966. Conocemos a Rice, un espectador que a su vez observa una obra de teatro y que es llamado a subir al escenario, cumpliendo así el sueño inconfesable de muchos asistentes de abandonar la posición de extrema pasividad al presenciar una función. Todos los demás actores parecen saber cuál ha de ser su cometido, pero Rice lo ignora. El determinismo e *inevitabilidad* hacen su aparición, pues, pese sus intentos, es incapaz de evitar el asesinato que, en escena, está a punto de cometerse. Preso de la confusión, Rice es sustituido por otro actor, que, ahora sí, perpetra el homicidio. El relato concluye con la huida de ambos personajes, que tratan de escapar de unos perseguidores invisibles. La ilusión de teatralidad es una constante potente

---

<sup>11</sup> La propuesta de Gamarro (Cfr. 2010, 96) está en sintonía con la hipótesis de László Scholz, según la cual existirían cuatro tipos de lectores: lector-hembra, lector-alondra, lector-diagonal y lector-cómplice. (Cfr. Scholz, 1977, 56-57).

que atraviesa toda la obra, en la que el protagonista se ve arrastrado a actuar sin apenas saber qué es lo que sucede, incapaz de oponer cualquier resistencia: “porque el hombre de gris y el hombre mudo lo habían tomado de los brazos, y una muchacha alta y flaca que había aparecido bruscamente le estaba calzando algo tibio en la cabeza” (Cortázar, 1992, 102). A Rice le resulta imposible salir de la representación y se ve impelido a actuar, y es aquí donde la frontera entre la vida vivida y la vida como teatro se disuelve: “Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell” (1992, 101). A pesar de lo kafkiano del relato, intenta poner en apuros a su *Guionista*: “Rice pensó que de haber tenido un poco más de tiempo para dominar la situación, hubiera sido divertido contestar a contrapelo y poner en dificultades a los actores” (1992, 105-106). Es capaz de desentrañar parte del juego en el que está inmerso, y recibe los agradecimientos por haber cumplido su cometido, aunque no entiende bien cuál ha sido. A partir de ese momento, el protagonista se adentra por completo en su papel, lo ejecuta a la perfección e incluso lo disfruta; entonces cuando pierde el control, es increpado y zarandeado. Rápidamente regresamos de nuevo a su insípido papel como observante pasivo: “Rice se acomodó en la platea saboreando malignamente el murmullo de los espectadores que no parecían aceptar tan pasivamente como su vecino los cambios físicos de Howell; y sin embargo la ilusión teatral los dominó casi en seguida, el actor era excelente” (1992, 110). El protagonista, Rice, y el personaje teatral que interpreta, Howell, quedan fundidos a la perfección, y ahí es cuando comienza la apresurada huida.

El escape de Rice de la escena del crimen, un asesinato que no ha cometido pero que siente como propio por ser este el papel que tuvo que interpretar, pone de manifiesto la presencia del *theatrum mundi* en las ficciones contemporáneas. El teatro torna como la única realidad posible, y fuera de su escenario no hay modo alguno de vivir en una existencia donde ser es ser representado. Esta representación puede darse ante un personaje-otro (que en una teoría del conflicto recibiría el nombre de *antagonista*), o ante el Demiurgo o *Guionista* que dilucida estas historias como un trasunto teleológico, el mismo que ya atisbaban Platón, Epícteto o más tarde Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo*. En palabras del filósofo ecuatoriano Bolívar Echevarría, el ideal de *theatrum mundi* se trata del lugar en el que efectivamente se desarrolla toda la acción, en la línea de la escenificación de la realidad característica de la cultura barroca. Esta construcción es la propuesta del *ethos* barroco frente al *ethos* realista que se impone en la Modernidad, un modo alternativo de habitar en el mundo que rescata su naturaleza del empuje ortodoxo y racionante nacido al calor de la razón mercantil resultado de la Revolución científica (Cfr. Bolívar Echeverría, 2000, 195).

En definitiva, las fuerzas de marea que gobiernan la función son poderosas: en ocasiones los personajes se erigen como amos de su destino, en otras son manejados por los ajenos hilos de un titiritero frío e inmisericorde. El *Guionista* que hay detrás es esquivo y toma distintos nombres: azar, libertad, albedrío, fatalidad o destino. La potencia narrativa del tópico *theatrum mundi* nos propone una forma de mirar, un método propio que da cuenta de las interpretaciones poliédricas y enriquecedoras que nos sugieren hoy las ficciones barrocas.

### **Bibliografía**

- Ambrosini, Cristina y Padlubne, Rubén (2014). *Ficciones posibles*. Buenos Aires, Biblos.  
Cervantes, Miguel de (2001). *Don Quijote de la Mancha II*. Madrid, Cátedra.  
Cortázar, Julio (1992). “Instrucciones para John Howell”, *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 101-114.  
Cortázar, Julio (1996). “Continuidad de los parques”, *Final del juego*. Buenos Aires, Alfaguara, 13-14.

- Curtius, Ernst Robert (1995). “Las metáforas; Metáforas del teatro”, *Literatura europea y Edad Media latina, I*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 203-211.
- Echeverría, Bolívar, (2000). *La modernidad de lo barroco*. México D. F., Ediciones Era.
- Ferrer Ventosa, Roger (2017). “Como actores en el gran teatro del mundo”, *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, Nº 4, 109-125.
- Gamerro, Carlos (2010). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- García Gutiérrez, Juan (2002). “Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro”, *Revista de estudios extremeños*, Vol. 58, Nº 3, 863-876.
- Ortega y Gasset, José (2009). “Idea de teatro. Una abreviatura”, *Obras Completas. Tomo IX (1933-1948). Obra póstuma*. Madrid, Taurus, 825-882.
- Platón (1999). *Diálogos VIII, Leyes (Libros I-VI)*. Madrid, Gredos.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- Rossi, María José (coord.) (2020). *Polifonía y contrapunto barrocos*. Buenos Aires, Teseo.
- Scholz, Laszlo (1977). *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Castañeda.
- Shakespeare, William (2000). *El mercader de Venecia. Como gustéis*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Subirats, Eduardo (1999). “Theatrum mundi”, *Astrágalo: Cultura de la arquitectura y la ciudad*. Nº 11, 29-38.
- Trías, Eugenio (1974). *Drama e identidad*. Barcelona, Ariel.