



La mirada en *El amante del teatro* y el artilugio de la intertextualidad.

The look in *El amante del teatro* and the device of intertextuality.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n82.22b22

Amparo Reyes Velázquez

Universidad de Quintana Roo (MÉXICO)

CE: amprey@ugroo.edu.mx / ID ORCID: 0000-0002-3804-5189

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 23/03/2022

Revisado: 22/04/2022

Aprobado: 06/06/2022

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es abordar la temática de la mirada en el relato *El amante del teatro*, pero además, en este cuento, que atisba recovecos de otros planos de la ficción narrativa, resulta necesario esbozar un guiño del universo intertextual que subyace. Así pues, *El amante del teatro*, por tratarse de un relato fantástico, los estudios de Tzvetan Todorov resultan imprescindibles para el marco teórico.

El amante del teatro es la historia fantasmagórica que borra los límites entre la realidad y la fantasía, donde *la literatura nos crea una realidad distinta* a la nuestra, extraordinariamente mejor, basta, inimaginable... como ha señalado Mario Vargas Llosa.

Palabras clave: Narrativa. Intertextualidad. Fantasía. Mito.

Abstract

The objective of this work is to address the theme of the gaze in the story *El amante del teatro*, but also, in this story, which glimpses nooks and crannies of other planes of narrative fiction, it is necessary to outline a wink of the intertextual universe that underlies. Thus, *El amante del teatro*,



because it is a fantastic story, the studies of Tzvetan Todorov are essential for the theoretical framework.

El amante del teatro is the ghostly story that erases the boundaries between reality and fantasy, where literature creates a reality different from ours, extraordinarily better, enough, unimaginable ... as Mario Vargas Llosa has pointed out.

Keywords: Narrative. Intertextuality. Fantasy. Myth.

En el cuento *El amante del teatro*, el tema capital es la mirada, pero no la invasión de espejos, de lentes o de largavista, como recursos propios de lo fantástico, sino los ojos verdaderos. Los ojos que miran más allá del amor, del odio y la muerte. Ya el célebre Todorov ha distinguido que la mirada borra las fronteras entre lo psíquico y lo físico.

Si la dialéctica de la mirada subyace en el cuento, no menos se percibe el universo sensorial. El verbo sensitivo *ver* es la pieza clave del cuento y, para Louis Lambert, (Todorov, 1981) “los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver” (p. 95). Así pues, en el universo diegético del relato, a través de la mirada humana, la cotidianidad se ve interrumpida por la poderosa *ilusión* que, bajo el sistema de percepción de la conciencia, alumbra la razón.

No es de extrañar que en el plano semantista, ojo o mirada están vinculados a la trascendencia, por tal razón es de interés para la mitología universal como para el psicoanálisis. Si Edipo se arrancó los ojos para no ver el mundo, paradójicamente, el ojo y la visión se asocian al esquema de la elevación y de la trascendencia. A título de ejemplo, en *El Nuevo Testamento* (1960), la lámpara del cuerpo es el ojo, por tanto, si el ojo es sencillo, todo el cuerpo estará lleno de luz, pero si el ojo es maligno, el cuerpo estará cubierto de tinieblas. (Mateo, 1994, p. 43)

Ahora bien, la diégesis de *El amante del teatro* está dividida en tres partes: la ventana, el escenario y la flor. Ambas historias son narradas de manera lineal en apariencia. A continuación, se describen las “escenas” de la trama:



La **ventana**, que es la primera parte del cuento, y que en su contenido narrativo tiene a Londres como escenario para el desarrollo de la acción humana. Londres es el espacio diegético de la vida solitaria de Lorenzo O'Shea, la rutina oficinesca, doméstica, la vida... con sus pormenores. Desde las primeras páginas del cuento, Carlos Fuentes nos introduce en el universo shakespeariano lo que, sin duda alguna, resulta un homenaje a la verticalidad de la pieza artística, *Hamlet*. Sirva de ejemplo lo que sigue: “[...] Sin más armadura final que el esqueleto- la calavera. Lo que la muerte nos permite mostrar a la eternidad. ¡*Alas, poor Yorick!*” (Fuentes, 2004, p. 10). En *Hamlet*, Shakespeare refiere a Yorick con grandes rasgos de comicidad, así como de exuberante fantasía.

Lorenzo O'Shea es un mexicano (de descendencia angloirlandesa) que decide vivir en Londres, porque *la ilusión* cinematográfica y teatral lo ha atrapado en ese lugar. Es editor de cine. Lorenzo O'Shea, como dije párrafos atrás, es un hombre que lleva una vida solitaria en Inglaterra. No tiene amigos, empero, el sustituto de su soledad es el teatro, no el cine. Para O'Shea, el teatro es:

La distancia viva que requiere mi espíritu (que exigen mis ojos). Estoy *allí* pero me separa de la escena la ilusión misma. “Soy la “cuarta pared” del escenario. La actuación es en vivo. Un actor de teatro me libera de la esclavitud de la imagen filmada, intangible, siempre la misma, cortada, recortada [...] En cambio, no hay dos representaciones teatrales idénticas. (Fuentes, 2004, p. 12)

Para el narrador protagonista, el teatro es *símil* de la vida, ambos son la misma cosa: “El teatro era mi catarsis, no solo emocional, sino sexual. Toda mi energía erótica”. (Fuentes, 2004, p. 19)

A nuestro personaje le invade el canon shakespeariano. El teatro es lo único que le hace estar vivo. Teatro igual a vida como dos ejes del mismo movimiento. Él es el amante del teatro, un extraordinario conocedor de la dramaturgia que goza del placer estético ¿Acaso el teatro es *su consuelo metafísico?*, o ¿“el fenómeno estético justifica la existencia del mundo” de Lorenzo O'Shea?



Empero, una noche¹, la cotidianidad de O'Shea se ve interrumpida por la *mirada*, tanto que su vida rutinaria cobra otro sentido cuando *ella* aparece. Él la descubre a través de la ventana. Por la figura, sabe que se trata de una mujer, pues percibe una sombra a través de la delgada cortina. Empieza a interesarse por *ella*. La curiosidad lo atrapa y va más allá hasta llegar a verla (por partes), no completa. En una suerte de enamorado, el instante le resulta mágico:

Apartó la cortina y permaneció así un rato, con los brazos abiertos.

Pude ver su camión blanco, sin mangas, muy escotado. Pude admirar sus brazos firmes y jóvenes, sus limpias axilas, la división de los senos, el cuello de cisne, la cabeza rubia... No tenía cejas –es decir, las había depilado por completo-. Esto le daba un aire irreal, extraño, es cierto. (Fuentes, 2004, p.15)

A partir de ese momento, él no se separa de la ventana (de su apartamento) para contemplarla, para mirarla sin ser mirado. La presencia misteriosa de la mujer lo ha puesto en un estado de vigilia a tal grado que sacrifica su desmedido placer por el teatro. O'Shea no sabe nada de *ella*, ni siquiera su nombre. Él se enamora de la muchacha y le llama su ninfa, su amor. La idealiza. Su pasión y su deseo por *ella* se ha tornado tan grande como el teatro mismo. El protagonista solitario, que vive en la desesperanza del amor, parece concebirlo a nivel de la ficción: "El amor entra por la mirada" (Suárez, 1994, p.174), y por supuesto va más allá de toda ilusión amorosa. Habría de decir que la mujer solo una vez lo mira y la mirada lo aniquila y lo toca, motivo por el que O'Shea cierra los ojos y cuando los abre la mujer ya no está. *Ella* ha desaparecido.

El escenario

Acto seguido, después de la desaparición de la misteriosa mujer de la ventana, O'Shea regresa nuevamente a la rutina del trabajo y a deleitarse con el teatro. Su obsesión amorosa empieza a

¹ Relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional (Ciriot, 2018, p. 332). "Notas".



disiparse. Nótese que en el primer apartado dije que O´ Shea es un amante del teatro y que el canon shakespeariano lo invade. Por azares del destino ve un anuncio: “*Hamlet* protagonizado por Peter Massey” (Fuentes, 2004, p. 26). La emoción y la alegría lo aniquilan, puesto que para O´Shea era un sueño ver a Massey encarnado en *Hamlet*; por consiguiente, compra cinco boletos para la obra teatral. En O´Shea, la sorpresa va de la desbordada emoción a la alegría. En escena, aparece la muchacha, la mujer de la ventana. Y, a pesar de que la máscara le disfrazaba el rostro, el instinto de amor no podía equivocarse:

“Mi amada era Ofelia.

Solo la distinguían las cejas, antes depiladas, ahora pintadas. Supe por qué. Su máscara requería antes un rostro similar a una tela vacía. Yo conocía la tela. Ahora miraba la máscara.

(Fuentes, 2004, p.29)

Pareciera que el destino los condena a mirarse de lejos, primero por la ventana y luego, como analogía, en el teatro. *Ella* interpreta a Ofelia de *Hamlet*. La mujer dulce, sensata y loca que muere de dolor.

En *El amante del teatro*, el mundo intertextual atisba recovecos de otros planos fictivos. En este sentido, me refiero no solo a *Hamlet*, sino también a *Electra* de Sófocles (2012), a *Calígula* de Camus y a *La dama del mar* de Ibsen, solo por citar algunas piezas dramáticas que contrastan el mundo textual o evocan otro espacio ficcional. Por ejemplo, tanto *Electra* como *Calígula*, en ambas obras existe la defensa del arte dramático: “El error de todos los hombres reside en no creer bastante en el teatro” (Camus, n.d., p. 35). Calígula es un hombre solitario como Peter Massey, y además, Calígula es tan cruel como Massey porque se iguala a los dioses y elige ser asesino: “cuando no mato, me siento solo [...] sólo estoy bien entre mis muertos [...] vivo, mato, ejerzo el poder delirante del destructor comparado con el del creador parece una parodia. Eso es ser feliz” (Camus, n.d., pp. 52-54). Calígula aspira a la inmortalidad, Massey también, aunque esta solo se alcanza a través de la literatura. Otro vaso comunicante es *La dama del mar*. Asimismo, *la pena*



secreta del sufrimiento se debe a la melancolía de la humanidad. La mirada es una metáfora en la pieza dramática:

ELLIDA. (*Con espanto*). -¡Ah! (*Lo mira y retrocede profiriendo un grito medio ahogado*). ¡Los ojos!

¡Los Ojos!

ELLIDA. -¡Oh! ¡Esos ojos! ¡No me mire usted así, o pido auxilio!

EL EXTRAÑO. -No tengas miedo. No he de hacerte daño. (Ibsen, s.f., pp.86-87)

Ante lo expuesto en el párrafo anterior, las obras citadas ponen de relieve al arte como fin en sí mismo, como un fenómeno imprescindible de la condición humana. Antes bien, los visos de la tragedia alcanzan a estos personajes que, bajo el artefacto de la intertextualidad, se miran en la multiplicidad de espejos de la fatalidad. De suyo, bajo el escudriño retórico de la pieza dramática *Hamlet*, el recurso del teatro dentro del teatro, (el príncipe Hamlet dirige otro drama: “La muerte de Gonzago”), quizá resulta ser la mayor resonancia shakespeariana en el cuento.

El amante del teatro es un relato que implica a la dramaturgia, es la puesta en escena de un personaje más: el fantasma² de O’ Shea: “¿El actor imprevisto, el intruso?” (Fuentes, 2004, p.43). En el juego de la dualidad ficcional y de la realidad, Nerval (Todorov, 1981) afirma que “en todo hombre hay un espectador y un actor, el que habla y el que contesta” (p. 92). No obstante, en el cuento, Ofelia es un personaje silenciado. Existen variaciones en la unidad de acción, por ejemplo, algunas veces se sustituye el monólogo por la acción, gracias al capricho del vanidoso director Peter Massey, un dramaturgo vanguardista de mirada maligna:

-Si Dios ha muerto- me decía en silencio la mirada asesina de Massey-, sólo quedan en lugar el Demonio y el Ángel. Yo soy ambos [...]

² Afirma Jacques Derrida (Molina, n.d.) que: “El fantasma es aquello de lo que no podemos deshacernos ya nunca más porque su sustancia, su esencia fugaz e inasible, pervive en las ruinas del presente mucho después de su desaparición física o concreta...La historia está poblada de fantasmas y la literatura es el medio más eficaz para hacerlos aparecer” (p. 33). “Notas”.



No había amor en su mirada. Había el odio del tirano hacia el rebelde anónimo e imprevisto. Insospechado. (Fuentes, 2004, p.40)

A Lorenzo O´ Shea, la pletórica emoción y el nerviosismo le impiden ver el drama completo. La aparición de Ofelia en escena lo perturba tanto que lo lleva abandonar la sala. Es hasta la quinta función cuando sucede lo inesperado, Ofelia muere en la última representación, su muerte es real. Massey la mata, ¿por celos? En la obra, Ofelia rompe el pacto escénico y mira al espectador. Ofelia mira, por segunda vez, directamente a los ojos de O´ Shea. Y, bajo el sustento filosófico de G. Berkeley, podemos decir que: *percibir es lo mismo que existir*. En palabras de Óscar Wilde, leemos:

¡Qué suerte tienen los actores! Pueden elegir entre representar una tragedia o una comedia, entre el sufrimiento y la diversión, entre la risa y las lágrimas. Pero en la vida real, todo es distinto. La casi totalidad de hombres y mujeres se ven obligados a representar papeles para los que no están preparados! (2014, p. 71)

En Ofelia, la representación teatral y el destino son idénticos, cuyo destino es funesto, enfundado en la tragedia griega. O´ Shea muere, junto a ella, en el escenario. Massey lo apuñala por la espalda cuando él salta de su butaca para rescatarla de morir ahogada. “El mundo entero es un escenario”.

La flor

Ofelia antes de morir le lanza una flor de aciano a O´ Shea:

“La miré, fresca azul, bella, esa noche y la siguiente.

“Llevo meses mirándola.

La flor no se marchita”. (Fuentes, 2004, p. 44)

Así concluye el cuento *El amante del teatro*.



Por otra parte, sobre el género fantástico, se puede decir que la literatura gótica³ en el siglo XIX explota el fenómeno del miedo. En la tradición literaria, la atmósfera lúgubre y macabra enfunda a las casas donde asechan los fantasmas quejosos que en la oscuridad exaltan el miedo y la muerte. Así, Reyes (2006) argumenta que *El amante del teatro* es un relato incluido en *Inquieta compañía*, cuya novela está arquitecturada por seis cuentos fantasmagóricos que esbozan la vieja tradición gótica decimonónica. *El amante del teatro*, en buena dosis, soslaya la fantasía goticista; pero además, posee un carácter fuertemente metafísico (p.77). En esta pieza literaria, los personajes de carne y hueso vertebran la historia de fantasmas. Lo fantástico sucede en espacios cerrados: el apartamento y el teatro. En esta vertiente, Castex (Todorov, 1981) define que “lo fantástico...se caracteriza por una intromisión brutal del misterio en el marco de la vida real” (p. 25). Por su parte, para Roger Caillois (Todorov, 1981) “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (p. 25). Como vemos, en todas estas definiciones aparece “el misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisibles”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana”. Empero, no menos interesante resulta la definición académica de Todorov (1981):

Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector-de un lector que se identifica con el personaje principal-referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea diciendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. (p. 129)

En esta vertiente, el narrador protagonista de *El amante del teatro* nos advierte, constantemente, que estamos leyendo un relato de fantasmas. El juego entre la realidad y la imaginación permiten que el lector, en la imagen iconizada, aventure hipótesis relativas no solo al carácter fantástico de la

³ “El movimiento gótico surge en Inglaterra a fines del siglo XVIII. Las narrativas góticas abundan en 1765 y 1820, con la iconografía que nos es conocida: cementerios, páramos y castillos tenebrosos llenos de misterio, villanos infernales, vampiros, etc. cuya idea era mostrar que el miedo podía ser sublime” (Suárez, 1994, pp.109-110). “Notas”.



obra, sino también a su misterio. Según Todorov (1981), existe un principio de ambigüedad, de ruptura que facilita la introducción de lo fantástico: “La vacilación que lo caracteriza no puede situarse más que en el presente” (p. 129). Por lo demás, en *El amante del teatro*, el foco narrativo intradieético (primera persona del singular) nos permite establecer una comunicación literaria y directa con Lorenzo O’ Shea, quien tiene como único confidente de su conflicto existencial al propio lector. De ahí, la dialogicidad entre el narrador protagonista y el lector: “la primera persona relatante” es la que mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos” (Todorov, 1981, p. 67). Más aún, el crítico y teórico refiere que:

El protagonista y narrador de la historia es un hombre como los demás, su palabra es doblemente digna de confianza; en otros términos, los acontecimientos son sobrenaturales, el narrador es natural: he aquí excelentes condiciones para la aparición de lo fantástico. (p.67)

Y bien, en *El amante del teatro*, el discurso narrado, bajo el recurso de la prolepsis, anticipa la muerte de los amantes. Sin embargo, la información que nos ofrece el protagonista resulta ambigua (rasgo fantástico). O Shea nos dice que no demos crédito a la noticia de los diarios, que un extranjero, un actor imprevisto, un intruso, había recibido una puñalada en la espalda al rescatar el cadáver de Ofelia en escena.

Ahora bien, de acuerdo con la teoría de Todorov, podemos decir que la flor de aciano cumple cabalmente con las leyes de lo fantástico. La flor es el corazón de lo fantástico. Así, en el cuento, los acontecimientos que a lo largo del relato parecieran ocupar el terreno sobrenatural, finalmente reciben una explicación racional, esto es, lo fantástico extraño o lo sobrenatural explicado. En *El amante del teatro*, lo extraño, lo inexplicable se reduce a hechos conocidos, es decir, a una experiencia previa, al pasado. Recordemos que el narrador nos dice que la flor no se marchita, lleva meses mirándola. En este sentido, para Nava (n.d.) “la flor confirma la existencia de



otro mundo representado por Lorenzo O' Shea, quien habla desde la muerte, pues la puñalada de Massey lo ha convertido en un paciente y enamorado espectro". (p. 7)

Si para Shopenhauer, las tinieblas son el símbolo de la condenación, en *El amante del teatro*, la noche (con su manto funesto) se presenta como una constante que abraza a los amantes. En la historia, O' Shea descubre a la mujer de noche "[...] la contempla día y noche. La vuelve a ver, en escena, de noche. En este punto, habría de decir que para Cirlot", (2018) la noche está "relacionada con el principio pasivo, lo femenino y lo inconsciente". La noche y las tinieblas son atributos del origen de todas las cosas. Paradójicamente, las aguas, se presentan como símbolo de *fertilidad y virtualidad* (p.332). Recordemos que, por amor a Ofelia, O' Shea muere al "recatarla" de su muerte por agua. Así, bajo la imagen dicotómica del día y la noche, según Scholem y Hillman (1994):

[...] Desde la perspectiva psíquica del inframundo sólo la sombra posee sustancia [...] la sombra es la sustancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo. (p.172)

Empero, la flor azul de aciano es la insignia escénica de los amantes del teatro. La ilusión escénica. En palabras de Cirlot (2018), la flor es:

[...] por su naturaleza, el símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza... por su forma, la flor es una imagen del "centro" y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma. "La flor azul" es el símbolo legendario del imposible, probable alusión a un centro [...] (p. 212).

Ahora bien, de acuerdo con la imagen *arquetípica del alma*, no nos queda la menor duda de que nuestro personaje protagonista no logra traspasar las barreras de la otredad. No obstante, el sentimiento amoroso se torna más soberano que la muerte y llega a vencer las barreras del más allá. La eternidad de la muerte es: "¡caza de la dicha que purifica a los seres, cielo en que el sol chorrea, fiestas únicas y salvajes, delirio mío sin esperanza..!" (Camus, n.d., p. 51)



Por su parte, Octavio Paz (1986) arguye que el cuerpo ocupa un lugar central en el universo narrativo de Carlos Fuentes y, por supuesto me parece que *El amante del teatro* no es la excepción del erotismo escondido. Recordemos que nuestro personaje cuando descubre a la mujer a través de la ventana solo alcanza a verla desde el rostro hasta los senos. Ella es una *proyección del deseo*: “El frío, el calor, la sed, la urgencia sexual, la fatiga, las sensaciones más inmediatas y directas; y las más refinadas y complejas: el deseo, la imaginación, las alucinaciones de los sentidos y adivinaciones” (p. 48) lo acercan a la locura. Y si añadimos que:

El cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no solo de la irrealidad del mundo sino de la nuestra: correremos tras de sombras pero también somos sombras. (Paz, 1986, p. 48)

Como se ha esbozado párrafos atrás, en aparente paradoja, O’ Shea sacrifica su pasión por el teatro, e inclusive su trabajo. Sabemos que cuando conoce a Ofelia se instala en el cuadro contemplativo de la ilusoria ventana. Así pues, “el amor es un sacrificio sin virtud; el amor es una apuesta, insensata por la libertad” (Paz, 1993, p. 60). En el cuento, O’ Shea abandona su vida cotidiana (como *El Quijote* o el personaje protagonista de “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar), se muda al mundo literario y su vida “cambia” para irse estructurando en función de su eterna Ofelia, su amor onírico. (Reyes, 2006, p.78)

En *El amante del teatro*, la pasión erótica es sustantiva, por lo tanto, también la imaginación, su doble implacable, y el erotismo es inseparable del horror. La ninfa Ofelia lo fascina porque es inalcanzable, porque es la amante onírica, ideal e idealizada, sagrada, eterna... Es *llama doble* que va de la sexualidad más directa, a la ternura, al erotismo (Paz, 1993, p.214). No cabe duda de que *El amante del teatro* desdibuja los límites entre la fantasía y la realidad. Los amantes se funden en la mirada más allá del amor y la muerte, más allá de lo psíquico y lo físico, pero lo que sí sabemos es que el sufrimiento del amante del teatro es real: la sombra como sustancia del alma.



Conclusión

En líneas generales, si la tragedia griega encarna la idea de la trascendencia, entonces nos encontramos frente a la mitificación de la realidad. Habría de decir que cuando la mujer misteriosa (Ofelia) mira por primera vez a Lorenzo O´ Shea, *ella* muge:

La miré como siempre. Pero esta vez, por vez primera, ella no solo movió los labios. Los unió primero. Enseguida los movió en silencio y lanzó un mugido.

Un mugido de animal, de vaca, pero también elemental como el poderoso rumor del viento terrible como el grito iracundo de una amante despechada.

Mugió.

Mugió y me miró por primera vez [...] La voz me atravesó con tal fuerza que me obligó a cerrar los ojos. (Fuentes, 2004, p. 23)

Nótese que en *El amante del teatro*, el silencio de los amantes se rompe a través del grito de dolor, de locura...Y, de esta relación antitética, el mismo Carlos Fuentes (1990) nos ilustra:

El silencio es el de la etimología misma de la palabra “mito”; *mu* [...], la raíz del mito, es la imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz proviene el verbo griego *muein*, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística. (p.159)

En este sentido, *El amante del teatro* es un cuento enfundado en el mito. Misterio y mudez se yuxtaponen en la silenciada y paródica Ofelia que, como mimesis de la tragedia griega, la metáfora axiológica de la mirada como idea de trascendencia y de elevación, consagra a los amantes. Así pues, mito y muerte son los cimientos que encarnan el espacio ficcional de este maravilloso relato.

Según Estébanez (1999), en la *Poética de Aristóteles* el mito es entendido como el conjunto y “ordenación de los sucesos” de la historia dramatizada, constituye “lo supremo y casi el alma de la tragedia [...]” (p. 680). En el sentido recto de la palabra, *el mito dota de sentido a las cosas (causa y origen), el ser es lo que nos dota de identidad*. Quizá aquí reside la necesidad ontológica de



Lorenzo O'Shea de ser percibido: sombra igual a sombra; "Un sueño no es en sí más que una sombra" (Shakespeare, 1990, p.51). Si *el hombre es arrojado al tiempo*, luego entonces, la flor de aciano (con su misterio) es la representación escénica de la fugacidad del tiempo.

Si bien es cierto que para Nietzsche (2010):

Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo. (p. 73)

Los amantes del teatro se miran a los ojos, con el *poderoso brillo* del amor. Ofelia es la heroína herida, O'Shea el héroe buscador, aunque el sosiego de la muerte los alcance como suerte de gratitud.

Por lo demás, *El amante del teatro* es también un cuento de la contemplación estética. Lorenzo O'Shea, bajo la contemplación estética, "abandona" su individualidad, así mismo, él se eleva y se vuelve presa del sentimiento de lo sublime. A renglón seguido se lee:

[...] cuando el hombre se ve expuesto a su acción destructora, y, sin embargo, convertido en mero espectador, no pone atención en esta relación hostil, sino que, viéndola y reconociéndola, se eleva sobre ella desasiéndose de su voluntad y olvidándose de sí mismo y, abandonándose a la contemplación, mira con calma [...] elevándose por este mismo hecho sobre su individualidad y su querer, entonces es presa del sentimiento de lo sublime. (Schopenhauer, 2009, p.211)

Empero, ¿acaso el arte, la literatura, el teatro es el verdadero amante de Carlos Fuentes?, ¿es *su consuelo metafísico*?, ¿el nuestro? Ese espacio fictivo que nos habita en una suerte de consagración humana



Referencias

- Cirlot, J.E. (2018). *Diccionario de símbolos*. (21ª Ed.). Barcelona: Siruela.
- Camus, A. (n.d.). *Calígula*. <http://biblioteca.d2g.com>
- Estébanez, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- El Nuevo Testamento*. (1960), (Living Stream Ministry Trad). California: Living Stream Ministry.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, C. (2004). *Inquieta compañía*. México: Alfaguara.
- Ibsen, E. (n.d.). *La dama del mar*. Obtenida el 9 de marzo del 2021 de <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000564.PDF>.
- Molina, M. (n.d.). "Escrito con sangre. De ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre Inquieta compañía de Carlos Fuentes". Obtenida el 16 de mayo de 2013 de www.revistadelauniversidad.unam.mx/0304/pdf/30-36, 30-36.
- Nava, M. (n.d.). Inquieta compañía de Carlos Fuentes: Otra vuelta de tuerca. <https://xdoc.mx/preview/inquieta-compaaaa-universidad-autonoma-de-tlaxcala-5f08d18ca93d5>, 97-109.
- Nietzsche, F. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. México: Grupo Editorial Tomo S.A.
- Paz, O. (1986). *Corriente alterna*. (16ª Ed.). México: S. XXI.
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. México: Seix Barral.
- Reyes, A. (Enero-Junio de 2006). Inquieta compañía. *Co/incidencias*. Revista de la Universidad de Quintana Roo. (3), 77-78.
- Shakespeare, W. (1990). *Hamlet*. (26ª Ed.). (L. Astrana Marín, Trad.). México: Espasa-Calpe.
- Scholem, G. y Hillman, J. (Selec. de textos) (1994). Arquetipos y símbolos colectivos. *Círculo de Eranos I* (Cuadernos de Eranos- Cahiers d' Eranos). Barcelona: Anthropos. Pp.415-423.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. (9ª Ed.), (Eduardo Ovejero y Maury, Trad.). México: Porrúa.
- Sófocles, (2012). *Las siete tragedias*. México: Leyenda.



Suárez, F. (1994). *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. México: UAEM.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. (2ª Ed.), (Silvia Delpy, Trad.). México: Premiá.

Wilde, O. (2014). *El fantasma de Canterville y otros relatos*. México: EMU.