



## 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](https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n82.22b22)

**Amparo Reyes Velázquez**

Universidad de Quintana Roo (MÉXICO)

CE: [amprey@uqroo.edu.mx](mailto:amprey@uqroo.edu.mx) / ID ORCID: [0000-0002-3804-5189](https://orcid.org/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 objeto de estudio del cuento “El amante del teatro” es abordar el género fantástico en el *corpus* narrativo. Los estudios sobre el género fantástico de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, proporcionan el marco teórico de esta investigación. No obstante, en una dosis pertinente, las aportaciones de otros críticos de la literatura y filósofos, bajo el rigor científico que los define, resultan imprescindibles para el desarrollo de este trabajo. Y, en este cuento, que atisba recovecos de otros planos de la ficción narrativa, resulta necesario esbozar un guiño del universo intertextual que subyace.

En el espacio ficcional de “El amante del teatro”, la dialéctica de la mirada es pieza clave del cuento. Pero, además, un ingrediente nodal que sirve para dilucidar el mundo fantasmagórico del relato, es la flor de aciano, la flor escénica. Así, la flor de aciano, bajo la estocada fantástica, configura la imagen arquetípica del alma que enfunda no solo la metáfora del tiempo, de la belleza, sino también del amor como el centro del universo.

Por lo demás, “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 object of study of the story "The lover of the theater" is to address the fantastic genre in the narrative corpus. Tzvetan Todorov's studies on the fantasy genre, Introduction to Fantasy Literature, provide the theoretical framework for this research. However, in a pertinent dose, the contributions of other literary critics and philosophers, under the scientific rigor that defines them, are essential for the development of this work. And, in this story, which glimpses nooks and crannies of other planes of narrative fiction, it is necessary to sketch a wink of the intertextual universe that underlies.

In the fictional space of "The Theater Lover", the dialectic of the gaze is a key piece of the story. But, in addition, a nodal ingredient that serves to elucidate the phantasmagorical world of the story, is the cornflower flower, the scenic flower. Thus, the cornflower flower, under the fantastic lunge, configures the archetypal image of the soul that sheaths not only the metaphor of time, of beauty, but also of love as the center of the universe.

For the rest, "The Lover of the Theater" 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 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, 1937, citado por Todorov, 1981, p. 95): "los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver". 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, alumbró la razón.

El universo narrativo de "El amante del teatro" está conformado por tres microrrelatos, los cuales a continuación se describen:



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 similar 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 noche<sup>1</sup>, 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,

---

<sup>1</sup> 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



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 camisón 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. Paz (1993, p.43) sostiene que “el amor es algo más que una atracción por la belleza humana, sujeta al tiempo, la muerte y la corrupción”. El protagonista solitario, que vive en la desesperanza del amor, parece concebirlo a nivel de la ficción, 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. Este acontecimiento ilustra muy bien el terreno de lo fantástico, en cuyo misterio aneja el campo de la mirada: “El amor comienza con la mirada: miramos a la persona que queremos y ella nos mira. ¿Qué vemos? Todo y nada. No por mucho tiempo; al cabo de un momento, desviamos los ojos. De otro modo [...] nos petrificamos” (Paz,1993, p.124). El misterio del amor responde con otro misterio: la fantasía amorosa. 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).

## El escenario

---

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”.



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 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 aniquila, 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, 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, n.d., 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 fantasma<sup>2</sup> de O’ Shea: “¿El actor imprevisto, el intruso?” (Fuentes, 2004, p.43). En el juego de la dualidad ficcional y de la realidad, (Nerval, 1966, citado por Todorov, 1981, p.92) afirma que “en todo hombre hay un espectador y un actor, el que habla y el que contesta”. 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 [...]

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

---

<sup>2</sup> 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”.



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 (2014), 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! ( 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”.

Ahora bien, sobre el género fantástico, se puede decir que la literatura gótica<sup>3</sup> 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,

<sup>3</sup> “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”.



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, 1963, citado por Todorov, 1981, p.25) define que “lo fantástico...se caracteriza por una intromisión brutal del misterio en el marco de la vida real”. Por su parte, para (Caillois, 1966, citado por Todorov, 1981, p.25) “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”. 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 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 intradiegético (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. (Todorov, 1981, p.67)

Así pues, en “El amante del teatro”, el discurso narrado, bajo el elemento proléptico (como función completiva temporal), anticipa la muerte de los amantes. Sin embargo, la información que nos ofrece el protagonista resulta anfibológica, esto es, 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. En este sentido, el principio de ambigüedad pone, en las manecillas del reloj, lo fantástico por excelencia. Y de acuerdo con Todorov, (1981) “lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer?” (p.67).

En la pieza literaria, la flor de aciano cumple cabalmente con las leyes de lo fantástico. La flor es el corazón de lo fantástico. Según Todorov (1981), “si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje”, pues solo el lenguaje permite concebir lo que está ausente: lo sobrenatural (p.66). Recordemos que Ofelia es un personaje literario silenciado, y (en escena) la flor de aciano que le ofrece al espectador O’Shea, se traduce en el lenguaje de los amantes, en el símbolo del amor y del tiempo. La flor es la prueba y la consecuencia.

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).



Como se ha señalado, la flor azul de aciano es la insignia escénica de los amantes del teatro: la ilusión escénica del amor y del tiempo. 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 a nuestro personaje protagonista le resulta infranqueable el salto a 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). Quizá la retórica de la inmortalidad es el deseo de la supervivencia de la humanidad a lado del ser amado [...] “los ojos del entendimiento comulgan con la hermosura y el hombre procrea no imágenes ni simulacros de la belleza, sino realidades hermosas. Y este es el camino de la inmortalidad (Paz, 1993, p. 45).

Asimismo, Paz (1986) arguye que “el cuerpo ocupa un lugar central en el universo narrativo de Carlos Fuertes” (p.48). Y, en este punto, 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. Ofelia 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 (Paz, 1986, 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 las fronteras 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.

Si para Shopenhauer, las tinieblas son el símbolo de la condenación, en “El amante del teatro”, la noche (con su manto funesto) a modo de *leitmotiv* 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, Scholem & Hilman (1994) argumentan que: “[...] 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)

## Conclusión

En líneas generales, el sentimiento amoroso de “El amante del teatro” está vinculado a la fantasía en “un *locus amoenus* eterno que, quizá sólo exista en el arte” (Gambetta, n.d.). Esta narración es también la metáfora de la escritura, de la inmortalidad de la literatura que, bajo su recorrido textual, encuentra el juego de espejos: la intertextualidad enfundada de isotopías temáticas, de imágenes literarias que ostentan el rescate del tiempo y del espacio; imágenes metafísicas acerca del hombre, su destino y las



limitaciones de su condición humana. En otras palabras, la literatura, reproduce la *otra* realidad, extraordinariamente inimaginable, infinita. Así pues, O' Shea es la encarnación de la figura arquetípica del arte como estado de trascendencia: el amante del teatro, el mirador contemplativo de Ofelia que goza doblemente del placer estético hasta llegar a erigir su individualidad. He aquí el arte, el consuelo metafísico que justifica su existencia. Empero, paradójicamente queda atrapado en la contemplación ilusoria, enmarcado en la soledad, en la incomunicación y el desamor por no poseer a su amada Ofelia.

En la dialéctica de la mirada, ingrediente axial del relato, el amor fantasmagórico se ha filtrado y se ha esfumado como un fantasma. O'Shea, tras haber vivido una experiencia fantástica amorosa, vuelve a su mundo cotidiano convertido en fantasma de sí mismo. Por lo demás, la actitud contemplativa de O'Shea nos recuerda al personaje principal de *La invención de Morel*: "el amor entra por la mirada" (Glanz, 1980, citado por Suárez, 1994, p.174). En esta novela, el protagonista se enamora del fantasma de Faustine y muere trágicamente por ella. Él se crea un universo ilusorio a lado de esta mujer y, poco a poco, él mismo se irá convirtiendo en un fantasma también. Glanz (1980), citado por Suárez, (1994, p.174), señala que la actitud contemplativa es propia del amor cortés<sup>4</sup>, es decir, "un amor estrictamente literario". De manera semejante, en "El amante del teatro", el amor entra por la mirada. Y el amor trágico no solo está cargado de connotaciones literarias, sino también los sentidos son alumbrados por lo sublime: por *esa aristocracia del corazón*. Fantasía y mirada son el enclave del amor cortés en este relato, es decir, un amor rigurosamente literario que, por su naturaleza estética, descansa en el arte, y quizá ahí, tenga su mejor expresión fantástica: "lo fantástico implica la ficción", solo ahí puede subsistir con mayor fuerza (Todorov, 1981, p.51). No ha de extrañar que el universo shakesperiano sea, solemnemente, la mayor resonancia literaria de "El amante del teatro".

---

<sup>4</sup> La *cortesía* no está al alcance de todos: es un saber y una práctica. Es el privilegio de lo que podría llamarse una aristocracia del corazón. No una aristocracia fundada en la sangre y los privilegios de la herencia sino en ciertas cualidades del espíritu. Aunque estas cualidades son innatas, para manifestarse y convertirse en una segunda naturaleza el adepto debe cultivar la mente y sus sentidos, aprender a sentir, hablar y, en ciertos momentos, a callar. La cortesía es una escuela de sensibilidad y desinterés.

El "amor cortés" se aprende: es un saber de los sentidos iluminados por la luz del alma, una atracción sensual refinada por la cortesía" (Paz, 1993, p.35). "Notas".



Ahora bien, si la tragedia griega encarna la idea de la trascendencia, entonces nos encontramos frente a la mitificación de la realidad. Fuentes, a través de este relato fantástico, conforma el mito, donde la fantasía se torna más real que la realidad objetiva. Habría de decir que cuando Ofelia, mujer misteriosa, 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...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. Los amantes del teatro se miran a los ojos, con el *poderoso brillo* del amor que los trasciende y humaniza. Ofelia es la heroína herida, O´ Shea el héroe buscador, aunque el sosiego de la muerte los alcance como suerte de gratitud.

Así pues, mito y muerte son los cimientos que encarnan el espacio ficcional de este maravilloso relato, que en la línea de lo fantástico, según Todorov (1981): [...] “toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la



mirada" (p. 95). Y si *lo sobrenatural nace del lenguaje*, el grito de Ofelia desvela el misterio: el dolor, la condenación, *la oscuridad interior*. De ahí que, el tema cardinal de este cuento, sea la mirada, los ojos verdaderos que miran, el lenguaje de los gestos que imbrica la aniquilación de la individualidad. En este sentido, para Nietzsche, (2010) es a través del sonido donde se "expresan los sentimientos más íntimos de la naturaleza", es decir, la embriaguez dionisiaca ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada (p.217). Y si añadimos que, a través de la tragedia, el mito alcanza "su contenido más hondo": supremo y expresivo (Nietzsche, 2010, p.73); luego entonces, Carlos Fuentes, en este cuento, exhibe el desgarramiento ontológico del ser.

Antes bien, Lorenzo O'Shea, bajo la contemplación estética, él se eleva y se vuelve presa del sentimiento de lo sublime como un personaje de la tragedia griega, como el personaje protagonista de *La invención de Morel*, que vive en el anonimato. Lorenzo O'Shea es el héroe de la tragedia:

[...] 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>
- 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.



- Gambetta, A.N. (n.d.). *Poética de la casa bioycasareana*. Obtenida el 29 de mayo del 2022 de [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetica-de-la-casa-bioycasareana/html/4686751f-d812-481c-83c5-8a20b64253cb\\_3.html#l\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetica-de-la-casa-bioycasareana/html/4686751f-d812-481c-83c5-8a20b64253cb_3.html#l_0_)
- 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](http://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.