Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 24 (2013)

Artikel: Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama

Autor: Herzog, Christophe

Kapitel: José Sanchis Sinisterra (1940-) : el metateatro sin la tragedia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840905

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

15. José Sanchis Sinisterra (1940-): el metateatro sin la tragedia

Hasta ahora, todas las obras que hemos analizado mantenían un referente trágico o mítico al que aplicaban un filtro metateatral, esperpéntico o desmitificador. En dos obras de Sanchis Sinisterra (*Ñaque* y *Los figurantes*) vamos a observar lo que ocurre dramatológicamente hablando cuando se prescinde de dicho referente para construir una acción que aspira a ser totalmente escénica, no tanto prescindiendo de la dimensión diegética, cosa imposible, sino transformándola en ficción escénica.

ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES (1980)

Ñaque constituye un objeto ideal para apreciar la diferencia entre intertextualidad y mito/*mythos*. La obra se construye a partir de una serie de materiales textuales muy diversos que se articulan dramatúrgicamente según el principio del *conglomerado* y conforme con la búsqueda de una dramaturgia, no tanto coherente cuanto *cohesiva*. Los textos citados son: dos loas de Agustín de Rojas y dos pasajes de su libro *El viaje entretenido*, relativo a la vida y andanzas de los cómicos ambulantes, el Refranero popular, el Romancero tradicional, el *Auto del sacrificio de Abraham* (del Códice de Autos Viejos), *El entremés del bobo y del capeador*, *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, *La resurrección de Lázaro* de Martinazos y la comedia *Serafina* de Alonso de la Vega. La gran diversidad de la materia textual se ordena en función del contexto del aquí y ahora de la representación, que constituye en muchas obras de Sanchis Sinisterra un referente absoluto y un principio de composición por sí mismo. Además de la condición del actor en el teatro barroco y de los numerosos textos a los que hemos aludido, deben señalarse cuatro influencias mayores en esta dramaturgia: Pirandello, Brecht, el Lorca de las comedias irrepresentables y Beckett.

Estamos frente a un tipo de obra-límite en la que no se trata de construir la trama a partir de un mito, sino del dispositivo enunciati-

vo mínimo del teatro. Como expresa Aznar Soler (2006: 44) en su introducción a la obra:

> En torno a esta temática –la condición del actor y su posición en la sociedad, concretada en su relación con el público– gira, deambula y discurre la trama textual de *Ñaque*. Condición precaria, ya que su debilidad y su fuerza dependen del encuentro fugaz y siempre incierto con ese ser múltiple y desconocido que acecha en la sombra de la sala y, aparentemente, sólo mira y escucha.

Estamos, pues, ante una forma de dramaturgia que anhela confundir lo sintáctico con lo pragmático. El teatro no encuentra en el imaginario y la realidad social en la que se inserta un principio sintáctico (como pudo serlo el código del honor para otras sociedades y otros dramaturgos) y trata de compensar ese vacío trasformando los componentes pragmáticos elementales del drama con el fin de conferirles una función sintáctica:

> Desde *Ñaque*, por tanto, la reflexión sobre la naturaleza del hecho escénico y sobre los elementos que intervienen en la representación (actor, personaje, autor, y muy principalmente, como veremos, público), la reflexión sobre las propias fronteras del teatro, el metateatro en suma, constituye el eje temático fundamental de la dramaturgia del Sanchis Sinisterra de los 80 [...].

Se desprende de este comentario de Aznar Soler (2006: 38-39) que la reflexión no sucede (como ocurre al final de las obras de Buero y Sastre), sino que sustituye a la acción propiamente dicha. Más que acción, «drama», el teatro se convierte en una indagación metateatral sobre sí mismo y sus límites. La influencia de Beckett, observa Aznar Soler (2006: 46), se advierte por la «minimización del tema, [el] adelgazamiento de la fábula, [la] simplificación de la acción dramática hasta el «grado cero» de la teatralidad situacional». Sanchis Sinisterra rechaza la espectacularidad teatral y busca un despojamiento escénico máximo que le permita indagar en el grado cero de la teatralidad. Se trata de que todo signifique con mayor intensidad, precisamente por la desnudez. Para Sanchis Sinisterra, la persona es un

mito, y el personaje, una ilusión,[95] de ahí que su dramaturgia se centre, siempre según Aznar Soler (2006: 47), en

> esa encarnación de la fragilidad de la condición humana que es el actor, un piojo al borde de la evanescencia que se sostiene en pie gracias sobre todo a su memoria. Por ello cuando ésta se esfuma, como le sucede al Solano de *Ñaque*, el personaje siente la angustiosa disolución de su identidad.

El personaje vive la condición de ser actor que es como ser nadie, estar destinado al olvido:

> SOLANO. Su condición...
> RÍOS. Sí. La nuestra. No somos nadie.
> SOLANO. ¿Nadie? Somos actores.
> RÍOS. Menos que nadie.[96]

Sin embargo, para Sanchis, «lo que fundamenta la fascinación del espectáculo es la mera presencia del actor, casi podríamos decir que todo lo que un actor hace en escena es secundario con relación a ese hecho fundacional. El «ocurrir» de la presencia escénica del actor y de la relación del actor con el público es la sustancia del hecho teatral».[97] De ahí que quiera elaborar una semiótica del espectador que consista en «sistematizar las posibilidades de implicación del espectador en la ficcionalidad y [...] hacer algo desde el escenario con el espectador que está en la sala», en palabras de Aznar Soler (2006: 55). Centra su atención teórica en el último de los cuatro elementos que a su parecer son fundamentales en la relación teatral (actor real, espectador empírico, personaje ficticio y receptor implícito) y al que considera como una especie de destinatario ideal, pariente próximo del lector-modelo de la estética de la recepción o del «dramaturgo» de la dramatología de García Barrientos, y en el que Sanchis ve el futuro del teatro:

---

[95] Véase «Personaje y acción dramática» en Sanchis Sinisterra (2002: 202).
[96] Sanchis Sinisterra (2006: 155).
[97] Cito por Aznar Soler (2006: 49 [nota]).

> La tarea futura del teatro con futuro se encuentra, en mi opinión, en la focalización de ese cuarto componente, el «receptor implícito», como eje de nuevas articulaciones de la relación teatral. [...]
> Ante todo, vamos a asistir al espectáculo de nuestra propia condición de espectadores.[98]

Cabe subrayar que Sanchis no habla del papel del espectador, sino de «condición». Ser espectador ya no es una «actividad pasiva» que el ser humano desempeña durante un tiempo y en un espacio determinados, sino que adquiere categoría ontológica. Al mismo tiempo, y por consiguiente, el teatro se convierte irremisiblemente en metateatro, haciendo sentir al espectador la «ficción de ser espectador».

El metateatro radical debe partir del texto e incluso de las acotaciones, según las cuales la sala también permanecerá iluminada durante la representación: «*(El escenario está vacío y desierto. Luz imprecisa, quizás parpadeante –también en la sala. [...])*» (125), hecho que puede interpretarse como una clara intención actualizadora del público escénico (lo inconsciente e invisible de la representación).

La metateatralidad casi absoluta del discurso de la obra hace que encaje tanto en las definiciones de Rivera-Rodas como en las de Rodríguez López-Vázquez sobre 'metateatro'. En efecto, en cuanto a la definición de este último, basada en la analogía entre metateatro y función metalingüística del lenguaje, se pueden inventariar muchos fragmentos del discurso de la obra en los que esta, por la boca de sus personajes-actores, habla de sí misma y trata de autosignificarse. Así ocurre desde el principio, con la situación del espacio dramático en «un teatro», haciendo el debido hincapié en significar mediante el uso de los deícticos que se trata de este teatro y de este público, hasta individualizando a algunos espectadores:

RÍOS. ¿Dónde estamos?
SOLANO. En un teatro...
RÍOS. ¿Seguro?
SOLANO. ...o algo parecido.
RÍOS. ¿Otra vez?
SOLANO. Otra vez.

---

98 Cito por Aznar Soler (2006: 56).

RÍOS. ¿Esto es el escenario?
SOLANO. Sí.
RÍOS. ¿Y eso es el público?
SOLANO. Sí.
RÍOS. ¿Eso? [...]
SOLANO. Sí.
RÍOS. ¿Tú crees?
SOLANO. Mira aquel hombre.
RÍOS. ¿Cuál?
SOLANO. Aquél. El de la barba. [...]
RÍOS. ¡Ah, sí!
SOLANO. ¿No lo recuerdas?
RÍOS. No sé...
SOLANO. Ya estaba la otra vez.
RÍOS. Sí...
SOLANO. Y todas las otras veces. [...] Están esperando.
RÍOS. Otra vez.
SOLANO. Y habrá más veces.
RÍOS. ¿Y diremos lo mismo?
SOLANO. Lo mismo.
RÍOS. ¿Y haremos lo mismo?
SOLANO. Sí.
RÍOS. ¿Hasta cuándo? *(Silencio.)* ¿Hasta cuándo?
SOLANO. Hay que empezar. [...]
RÍOS. ¿Les importa?
SOLANO. ¿Qué? *(Trata de quitarse un zapato).*
RÍOS. Lo que decimos, lo que hacemos.
SOLANO. ¿A quién?
RÍOS. *(Por el público.)* A ellos.
SOLANO. Han venido, ¿no? [...]
RÍOS. Pero no vienen al teatro. Están en él. Somos nosotros quienes venimos. Ellos ya están aquí.
SOLANO. ¿Siempre? [...] ¿Por qué?
RÍOS. Por eso. Porque es el teatro. Y ellos el público.
SOLANO. Entonces, ¿no les importa? [...] Lo que decimos. Lo que hacemos.
RÍOS. No sé: escuchan, miran... (125-127)

De este modo esta dramaturgia intenta indagar en la condición del público y actualizar a ese «ser múltiple y desconocido». A diferencia de la desnudez unamuniana, de la que Sanchis se reconoce deudor en

sus ensayos, no se trata aquí de que de la oposición entre actor y personaje surja la «persona», sino de que la oposición se fosilice o congele en el personaje-actor. Además, desaparece el interfaz típico del metateatro, el personaje-espectador, ya que la utopía subyacente aquí es la del intercambio de papeles que transformaría al espectador en actor y personaje, y al revés, al personaje-actor en espectador:

SOLANO. Dejémoslo y empecemos. Se hace tarde.
RÍOS. ¿Tarde? ¿Para qué? *(Silencio.)* ¿Para qué?
SOLANO. *(Sacando ropas del arcón.)* Hay que empezar.
RÍOS. *(Por el público.)* ¿Están esperando?
SOLANO. ¿Qué otra cosa pueden hacer?

(RÍOS *queda pensativo, mirando al público. De pronto, una idea le ilumina el rostro.)*

RÍOS. Solano...
SOLANO. ¿Qué?
RÍOS. Solano. [...] ¿Y si cambiáramos los papeles?
SOLANO. ¿Quiénes? ¿Tú y yo?
RÍOS. No... Nosotros y ellos.
SOLANO. ¿Te refieres al público?
RÍOS. Sí. [...] Ellos actúan y nosotros... miramos y escuchamos. [...] Sería divertido.
SOLANO. Sería aburrido.
RÍOS. ¿Aburrido? ¿Por qué? Imagínate: nosotros aquí, mirando, y ellos... [...] Actuando.
SOLANO. ¿Y si no actúan?
RÍOS. Algo harán...
SOLANO. ¿Y si no hacen nada? *(Silencio)* ¿Y si no hacen nada?
RÍOS. Vamos a probar. [...]

(Se sientan en el borde del escenario y miran al público durante dos minutos largos. Por fin RÍOS *se impacienta.)* (134-135)

Lo que intentan producir los personajes-actores es una inversión de la mirada, unos actores que miran a unos espectadores que actúan. Sin embargo, la inversión de la oposición visión-actuación resulta una utopía que solo desemboca en una neutralización a favor de la visión: los espectadores no montan improvisadamente una obra, ni

hacen algo particular, sino que siguen mirando a los actores-espectadores que los están mirando. No hay inversión, pues, sino que se produce un cruce de miradas. Hay un incremento del tiempo del espectáculo (en palabras de Cifuentes) y un énfasis en el tiempo escénico, mientras que el tiempo diegético se para. Los dos minutos largos terminan impacientando a Ríos quien se decide entonces a empezar «realmente» a empezar.

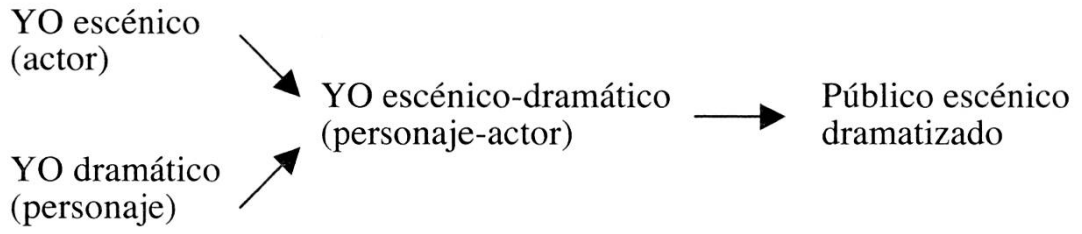
SOLANO. ¿Te das cuenta?
RÍOS. *(Decepcionado.)* Me doy cuenta.
SOLANO. *(Incorporándose)* Entonces, ¿empezamos nosotros?
RÍOS. *(Ídem.)* Sí, empecemos. (135)

La obsesión por «empezar» ya la hemos encontrado en *El público* y es una clara influencia (no sé si cabría hablar aquí de intertextualidad) del Pirandello de la trilogía *Seis personajes en busca de un autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*. La reflexión sobre el principio caracteriza estas obras metadramáticas en las que se advierte una clara intención de que los espacios y los tiempos diegéticos y escénicos se fundan mediante una reducción de la fábula a lo que se podría resumir de este modo: unos actores actúan delante de un público tratando de representar fragmentos de obras e interrumpiéndose periódicamente. Se trata de sincronizar acción y reflexión sobre la acción o actuación, lo cual produce una especie de «especula(c)ción», pone de relieve y explicita la discontinuidad del tiempo dramático a través del efecto metateatral: así, los dos personajes-actores, después de declamar, deformándola, una lista de tipos de compañías teatrales sacada de *El viaje entretenido* de Rojas, comentan su propia actuación:

SOLANO. *(En tono normal, asomándose.)* No está mal.
RÍOS. ¿Qué?
SOLANO. Que no está mal.
RÍOS. No está mal, ¿qué?
SOLANO. El principio.
RÍOS. ¿Qué principio?
SOLANO. Éste. El nuestro. Que hemos empezado bien.
RÍOS. ¿Sí?
SOLANO. Sí. Mejor que otras veces.

RÍOS. ¿Tú crees?
SOLANO. Sí.
RÍOS. Ya. Y por eso lo cortas.
SOLANO. ¿Lo corto?
RÍOS. Sí. Lo interrumpes. «No está mal». Y lo cortas.
SOLANO. ¿Es que no es verdad?
RÍOS. ¿Qué?
SOLANO. Que no está mal.
RÍOS. ¿Y eso a quién le importa?
SOLANO. ¿Cómo?
RÍOS. Sí. ¿A quién le importa, di?
SOLANO. Bueno, no sé... Al público, por ejemplo...
RÍOS. Ya. Al público... ¡Al público no le importa tu opinión! (137)

La interrupción y discontinuidad se produce junto con un guiño al público. Si nos atenemos a los esquemas de García Barrientos sobre la comunicación teatral, esta obra plantea una serie de problemas. Queda claro que actualiza al público, pero resulta casi imposible distinguir entre público escénico y dramatizado, ya que de lo que se trata es de dramatizar al público escénico. Propongo, por ende, el siguiente esquema, cuya validez se limita, por ahora, a esta obra:



No se producen interferencias entre lo escénico y lo dramático y, por lo tanto, no se viola la convención teatral, aunque sí se trata de que las líneas paralelas que constituyen la comunicación teatral se alcancen y confluyan en un infinito utópico y teórico que solo el espectador puede materializar. Otra manera de interpretarlo sería considerar que la obra niega al público cualquier dramatización y solo lo incluye en su discurso como público escénico. Como el escenario que representa un escenario o *este* escenario, se trata del mayor grado de ilusionismo: el público escénico se representa a sí mismo en tiempo real. Siguiendo a García Barrientos (2003: 147), para quien recorde-

mos que la ilusión máxima «no consiste en disimular la teatralidad, sino en elevarla al cuadrado», cabría calificar la obra de Sanchis de ilusionista, puesto que en ella la exhibición de la teatralidad es constante. Incluso me atrevería a hablar de obscenidad metateatral, retomando el concepto de Baudrillard que hemos aplicado a la dramaturgia de Riaza, con la diferencia de que en Riaza la obscenidad es literal y roza con el exhibicionismo, mientras que en Sanchis Sinisterra lo obsceno en cuanto falta de metaforicidad consiste en la exposición de la escenificación u ostentación de la teatralidad.

CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD

A veces los dos personajes representan fragmentos de otras obras (y se desdobla metateatralmente la representación), pero suelen interrumpirse, o bien para comentar su actuación y contar algún detalle sabroso referido a alguna actuación anterior, o bien resumen la acción para pasar a otra escena (en una especie de elipsis narrada). El desarrollo subraya la naturaleza discontinua del tiempo dramático a través de ingeniosas estrategias de interrupción. El corte y la discontinuidad son componentes esenciales del tiempo tal como lo interpreta la obra.

Como vimos con el Didascálico en *El fuego de los dioses* de Riaza, un recurso para mantener la conciencia metateatral activa consiste en poner en boca de un personaje un parlamento que podría perfectamente ser una acotación, como es el caso del comentario de Ríos:

> (*Han extraído del arcón los elementos indicados y armado en él un minúsculo tablado: dos palos y una manta vieja constituyen toda la decoración.* SOLANO *se sienta en él con una vieja guitarra y canta*:) [...]
>
> RÍOS. *(Sobre el arcón.)* Acabado el romance, se mete dentro Solano y queda la gente suspensa. (152)

Como en *El público* y en *El sueño de la vida*, se habla mucho desde el escenario de las reacciones del público de esta o de otras representaciones. Y también, como en las comedias irrepresentables de Lor-

ca, aparece el motivo de la rebelión del público, aunque aquí tampoco se representa sino que lo narra Solano. Ocurre en medio de la representación-dentro-de-la-representación del *Auto del sacrificio de Abraham:*

> SOLANO. Así fue pasando el auto, y llegóse el punto de sacrificar Abraham al triste Isaac. Reparé entonces que había olvidado el cuchillo para degollarle y, no sabiendo cómo salir del paso, quítome la barba y voy a sacrificarle con ella. ¡La puta que nos parió! Vierais levantarse la chusma y empezar a darnos grita... Les supliqué que perdonaran nuestras faltas porque aún no había llegado el resto de la compañía, pero ¡ca!... Al fin, ya toda la gente rebelada, entra el posadero y nos dice que lo dejemos estar, porque nos quieren moler a palos. (137)

Narración y escenificación se mezclan, pero no se funden: los protagonistas pueden contar y escenificar al mismo tiempo actuaciones pasadas, pero la obra-marco de la que forman parte se aproxima a la utopía del argumento cero. Sin duda, hay más acontecimientos en lo que narran que en lo que representan actuando. De ahí que después de tanto preguntarse si iban a empezar, acaben concluyendo, casi resueltos al olvido, que hay que terminar:

> SOLANO. *(Mirando ansiosamente al público.)* ¿Nos olvidarán?
> RÍOS. Puede que ya... estén olvidándonos...
>
> *(Han quedado los dos mirando fijamente al público. Entonces* SOLANO *grita quedamente, agitando la mano:* «¡Eh! ¡Eh!...», *en una especie de patética llamada que aspira a penetrar y a grabarse en la oscura memoria de los espectadores.* RÍOS *secunda su intento susurrando su nombre:* «¡Ríos! ¡Ríos!», *y señalándose con crispada jovialidad.* SOLANO *hace lo propio, autotitulándose:* «¡Agustín Solano, farandulero de notable ingenio!» *Y* RÍOS: «¡Nicolás de los Ríos, famoso representante!». SOLANO *enlaza sus gritos con la declamación de los versos:* «¡Soy quien sé beberme un río/ y tragarme entero un monte...!», *y* RÍOS *hace lo mismo con el final de la loa:* «¡Todo este mundo es fingir, /todo interés y embeleco...!». *Cada vez más frenéticos, pasan a enumerar la lista de compañías:* «Bululú, ñaque, gangarilla...!», *al derecho y al revés, y al coincidir en «Ñaque», se señalan mutuamente y se presentan uno a otro con saludos, reverencias y saltos que evolucionan hacia toscos remedos de los personajes que interpretaron antes. Finalmente,*

> *acompañándose por el tamborino, realizan una burda danza escénica. Pero la fatiga les va venciendo y, progresivamente, su vitalidad amaina hasta que caen al suelo exhaustos, desalentados, jadeantes...* RÍOS *es el primero en reunir sus últimas fuerzas y, recomponiendo su aspecto, logra incorporarse.)*
>
> RÍOS. (*A* SOLANO.) Es inútil... Dejémoslo estar... Acabemos de una vez... (179-180)

La representación vuelve sobre sí misma continuamente: no solo vuelve a proclamar su carácter ficticio a través de una cita intertextual de la loa, sino que también se autorrepresenta como «ñaque», no como obra –un conjunto ordenado de significados– sino como compañía –estructura significante–; la semiosis se manifiesta explícitamente cuando los actores se señalan respectivamente como actores o imitan toscamente a los personajes que interpretaron antes, revelando su naturaleza de signos de otros signos, hasta que su última tentación de representar algo (en este caso una «burda danza escénica») se salda con el cansancio del cuerpo, es decir, del significante. Y así, la gesticulación, como último remedo de la acción, fracasa.

La poética del conglomerado, «las evocaciones, reflexiones y relaciones de Solano y Ríos en el presente» crean una ambigua contemporaneidad con el público de hoy, según Sanchis Sinisterra (2002: 64):

> en la medida en que, al incluir en el espectáculo la presencia y la mirada del espectador, al arrancar al público de su oscura impunidad, se disuelven los límites entre la escena y la sala, no para suscitar una ilusoria fusión, sino –muy al contrario– para provocar la dispersión, el descentramiento y la multiplicidad de las perspectivas: laberinto de espejos en que el sujeto se dobla y se desdobla, metáfora de toda representación.

Al convertirse en metáfora de toda representación, sin embargo, la representación de una obra como *Ñaque* no logra funcionar como metáfora ni tener una referencia metafórica en el espectador: no apunta a la encarnación (¿de qué, ya que no hay *mythos*?), sino a la ficción de ser espectador. Detrás de su aparente ultrarrealismo, la obra en realidad es el resultado de un profundizado trabajo teórico y conceptual aplicado a la praxis teatral y como toda conceptualización

acaba deconstruyendo la realidad. La metáfora entonces ya no es transporte de sentido desde las coordenadas de la representación hacia otro mundo, hacia un universo mítico, sino desdoblamiento de la representación en imágenes de sí misma. En palabras de Sanchis Sinisterra (2202: 64):

> Disolución de límites. Efecto de especularidad. Lo teatral –como lo barroco– no es lo espectacular, sino lo especular: la conciencia –¿angustiosa?– del ser propio como apariencia ajena, del sujeto como objeto entregado a la mirada –y al juicio– del Otro.
> Así también, el acto de representar y el acto de mirar lo representado se integran en *Ñaque*, provocando un continuo juego de espejos y espejismos mediante el cual unos y otros –actores y espectadores– tratan de dilatar y conjurar ese vacío, esa nada, esa carencia, ese hueco: lo único 'real'. Apoteosis de la ausencia. ¿Quién está 'ahí'?

A través de esta obra, Sanchis Sinisterra intenta construir una poética de la ausencia o de la nada; trata de realizar la utopía de la literatura como expresión de la nada o de la ausencia que nos circunda, según la deconstrucción: una especie de creación del vacío desde la realidad humana. Este intento se traduce en una dramaturgia especular y especulativa, cuyo tiempo discontinuo no permite intuir una presencia. Más bien, el presente conglomerado de la representación es un continente vacío de sentido metafórico: carente de origen y sin esperanza, es un presente sin pasado ni futuro, sin contenido. En ese presente, el espectador puede todavía regocijarse el tiempo que dura el espectáculo, sobre todo si la obra está hecha y actuada con gracia y virtuosismo. Sin embargo, cuando termina el tiempo escénico: ¿qué destino puede tener una obra sin catarsis? Si no hay persona ni personaje, ¿qué es del espectador cuando sale del teatro? ¿Es que deja de existir una vez abandonada su condición de espectador? Basta recordar fugazmente los planteamientos buerianos y sastreanos para que nazca la sospecha crítica de que este teatro está tan centrado sobre sí mismo que pasa por alto cuestiones fundamentales de la práctica teatral, creyendo haberlas descartado previa y teóricamente. Y es que la persona y el personaje no son conceptos teóricos sino procesos reales puesto que son vividos. La persona, por muy atomizada que esté, es una realidad que cada uno de nosotros vive cotidianamente; y el personaje es un ente de naturaleza ficticia, pero cuya

metaforicidad puede realizarse. Cada personaje ficticio puede encarnarse, parcialmente, en nosotros. Es más, la característica más destacada de los personajes míticos es seguramente el hecho de que nos los llevamos dentro, incorporados, incluso una vez acabado el espectáculo.

En conclusión, siempre es la encarnación la que salva el espectáculo de la nada: incluso cuando una obra no permite la elevación al plano mítico, el actor puede salvarla gracias a su aporte *personal*, físico, emotivo y espiritual.

LOS FIGURANTES (1991)

Si *Ñaque* se centraba en la figura del actor como metáfora de lo evanescente de la condición humana, en *Los figurantes* Sanchis se propone dar un paso más hacia la figuración de la ausencia, centrando su atención sobre los personajes sin papel o figurantes. Se sitúa, pues, dentro de la aspiración coral como tendencia de la dramaturgia contemporánea que se opone al principio de individuación que sostenía la trama del teatro occidental, desde la tragedia griega hasta el drama moderno, según Biet y Triau (2006: 851-865). Sin embargo, Sanchis Sinisterra (1993: 9) no propone una refundación del coro, sino solo mostrar un «vestigio degradado» de él:

> Papeles desairados, si los hay, pues ¿qué mayor desaire sobre un escenario que pasar inadvertido, que ostentar la anonimia? Su destino implacable es el olvido, pero no ya al final, cuando el telón se abate, sino desde casi su misma aparición, ya que su presencia no tiene más remedio que erigirse en la frontera de la ausencia.
> Presencia precaria y muchas veces plural –que no coral: vestigios degradados son de tan ilustre antecesor, el Coro–, en ocasiones hablan al unísono, gritan más bien, ya que las más de las veces su discurso no sobrepasa el vítor o la asombrada exclamación.

A través de una indagación sobre el papel del figurante, Sanchis insiste en proponer una dramaturgia que se plantea el problema de su existencia en cuanto tal. Propone algo como la escenificación de una representación sin función:

PAJE.– ¿Qué me tenéis que explicar? *(Silencio de los Guardas)* ¿Y cuándo? ¿Cuándo me vais a explicar eso que me tenéis que explicar?
GUARDA 1º.– Después.
PAJE.– ¿Después de qué?
GUARDA 1º.– De la función.
PAJE.– ¿Después de la función? ¡Pues, vaya...! Si no va a haber función...[99]

El afán de verismo o ultrarrealismo se traduce por la negación de la ficción desde dentro de la ficción: fingiendo anular el simulacro, se multiplica el ilusionismo al cuadrado. De este modo, como ya lo hemos comprobado en *Ñaque* y en las comedias irrepresentables de Lorca, la introspección autorreferencial sustituye a la acción, y la reflexión sobre lo que *no* acontece ocupa el lugar del acontecimiento propiamente dicho. De ahí la pregunta ¿qué pasa?, ¿qué te pasa? y, finalmente, ¿qué pasa con el público?:

GUARDA 2º.– ¿Qué pasa con el público, ahora?
GUARDA 1º.– Eso digo yo: ¿qué pasa con el público... si nos vamos todos?
PAJE.– Es verdad...
GUARDA 2º.– Pues, nada. ¿Qué quieres que pase?
PAJE.– Si nos vamos todos, el público también se irá...
GUARDA 1º.– Claro..., se irá también.
GUARDA 2º.– ¿Por qué ha de irse?
GUARDA 1º.– No pensarás que va a quedarse aquí, mirando un escenario vacío, después de... *(Gesto vago)*
GUARDA 2º.– ¿Es que no puede esperar?
GUARDA 1º.– Esperar, ¿qué?
PAJE.– Eso: ¿qué?
GUARDA 2º.– *(Tras una pausa)* Pues que se vaya.
GUARDA 1º y PAJE.– *(Asustados)* ¡No!
GUARDA 2º.– ¿Por qué no?
GUARDA 1º.– ¿Qué será de nosotros... sin público?

Hay un silencio en el que los tres miran al público y se miran entre sí, inquietos. (22-23)

---

[99] Sanchis Sinisterra (1993: 20).

Los personajes se dan cuenta de que su existencia en cuanto tal depende de una mirada ajena, procedente tanto de otro personaje como de un observador externo: el público. Se dan cuenta de su ontología cuántica que depende de su integración en el proceso de una conciencia, lo cual conlleva que tienen que permanecer en el campo visual de observación del espectador. Resulta interesante contrastar la pregunta «¿qué pasa con el público?» con la invitación u orden del Director en *El público*: «que pase el público». Reflejan dos modalidades de invocación del inconsciente en la representación y, por lo tanto, dos intentos de integrarlo en el proceso de la conciencia a través de una poética explícitamente metateatral. Cada pregunta implica una respuesta o un deseo de encontrarla. Cada pregunta desencadena, pues, un proceso consciente de resolución de problemas que implica la participación del inconsciente que procesa la posible respuesta hasta formularla conscientemente. Se trata de un mecanismo con el que funciona el proceso de la conciencia y con el que Baars vuelve a establecer una analogía teatral: un actor plantea una interrogación y cada espectador elabora hipótesis sobre la respuesta posible a dicha interrogación; cuando se encuentra una respuesta y se expresa en escena es como si un espectador hubiera subido al escenario para anunciarla.[100] En este caso, no interviene ni sube al escenario ningún espectador para dar la respuesta (como ocurre ficticiamente en *El público* con la revolución de los espectadores), sino que se produce una actualización verbal del público.

Los figurantes quieren demostrar al público que son también personajes y que, por lo tanto, son capaces de sostener una intriga y, en definitiva, un *mythos*, es decir, un argumento ordenado temporalmente con principio, medio y final (según la definición aristotélica retomada por Pavis):

---

[100] Baars (1997a: 305): «Consciousness creates access to unconscious problem-solving. [it] involves a conscious question, unconscious work on the problem, and a conscious emergence of the solution. [...] The theatre analogy is clear: we only need to have an actor proclaim a question, and special problems solvers in the audience go to work to solve the problem without further conscious involvement. When an answer is found, it is often 'returned' to consciousness, as if an audience member mounts the stage to announce the answer».

DAMA 6ª.– Una conclusión se impone: hemos de demostrarnos a nosotros mismos, y a estos señores... *(Señala al público)*... que somos capaces de llegar hasta el final...
ALGUACIL.– Muy bien dicho.
DAMA 6ª.– Y que ese final va a ser el principio de...
ALGUACIL.– Eso es: el principio de..., de... *(Se interrumpe)*
Miran todos al público. Silencio.
[...]
UNA NOVICIA.– Yo, lo que digo es una cosa: que aquí estamos perdiendo el tiempo y dando un espectáculo a estos señores *(Por el público)* de lo más tonto. Y luego, a ver quién les convence de que podemos hacer algo tan bueno o mejor que los protagonistas.
DAMA 6ª.– Eso es hablar. Que una cosa es encerrarlos y otra reemplazarlos.
CONSPIRADOR 9º.– Y otra más, superarlos. (34)

Vuelven a aparecer los motivos pirandellianos de la indistinción entre principio y final y la ausencia de una flecha del tiempo creadora de sentido (en este caso, hablaría de ausencia e imposibilidad del tiempo diegético). Ante la oscuridad y el silencio a los que ven abocado su proyecto, el Alguacil opta por una solución menos ambiciosa:

ALGUACIL.– *(Que ha estado esforzándose en completar su última frase)* ¡Ya lo tengo! Va a ser el principio... de un reparto más justo y equitativo, en el que cada cual tendrá un papel que le permita..., que le permita mostrar dignamente..., o sea, un papel digno en un reparto más digno..., quiero decir, más justo, que le permita en escena..., o sea, que cada cual tenga un reparto..., o más bien, que el reparto tenga en cuenta a cada cual para mostrar en escena..., mejor dicho, que la escena pueda mostrar un reparto más justo en el que cada cual tenga el papel más digno... o al revés, un reparto más digno en el que cada escena, no, cada cual, un papel más justo para mostrar... *(Se interrumpe, agotado)* ¿Me explico?

Todos desvían la vista y se dispersan disimuladamente hacia los laterales.

Lo diré otra vez, a ver si queda claro... Pues que ese final va a ser el principio de... (34-35)

Los personajes toman conciencia de que no pueden reemplazar a los protagonistas: ya no podrán representar un argumento, sino tratar de configurar un reparto. Apuestan por lo intemporal e in-significante (es decir que permanecen dentro de lo significante, sin trascender al significado), ya que no pueden proyectarse en el tiempo y, de este modo, significar algo a través de una historia o fábula. De hecho, la obra confiesa su carácter espacial a través de la Dama 6ª: «Somos los figurantes de la obra... *(Indica el escenario)*» (40).

En algunas ocasiones los Figurantes se convierten en personajes-espectadores, como ocurre con la llegada de la pareja de Postulantes y la entrada marcial configurada como una «figuración dentro de la figuración»:

> PRISIONERO 3º.– Lo siento, compañeros, pero ya se ha visto que, sin un poco de disciplina, no hay nada que hacer... *(A los demás personajes, que contemplan asombrados y/o encantados la escena.)* Y así y todo, ya veis: esto es lo que queda de la figuración...
> [...]
> METALÚRGICO 8º.– A ver si lo entiendo... *(Al Guarda 2º)* ¿Quieres decir que se han ido casi todos los figurantes..., y que por eso no se hace la obra?
> DAMA 5ª.– Eso mismo, pero al revés... (41)

Se trata de una obra al revés, según la poética de la inversión a la que ya nos hemos referido al hablar de *Ñaque*. La disolución de las categorías dramatúrgicas en general y de las fronteras temporales, en particular, afecta también la división en actos, ya que según la acotación el Acto segundo comienza en el entreacto:

> *Durante todo el entreacto se han estado escuchando voces y ruidos diversos procedentes del escenario. Al apagarse las luces de la sala, se advierten enérgicos siseos reclamando silencio, mientras el telón es ostensiblemente tanteado por unas manos que buscan la abertura central. Aparece por ella, muy inseguro, el Comensal 4º, que saluda con torpes reverencias al público y da unos pasos por el proscenio: es evidente que está haciendo tiempo mientras espera la llegada de otro personaje. Tras algunos golpes discretos en el telón para reclamar su presencia, resuelve empezar a hablar.*

COMENSAL 4º.– Bueno..., pues empiezo yo. *(Se aclara la voz)* Señoras y señores... Respetable público... Más vale que lo sepan de una vez: nos han engañado a todos... Sí, sí: engañado. Así como suena. A nosotros y a ustedes... Ustedes creían que lo de antes estaba pasando de verdad, ¿no? Pues nosotros también. Sí, sí, se lo aseguro: nosotros también. Que si aquél hacía esto, que si el otro decía aquello... Y ahora entras tú y luego yo... Y lo principal, o sea, lo de ponernos todos de acuerdo y decir «ya está bien, de hoy no pasa, qué se han creído esos, ahora nos toca a nosotros, que se nos vea y que se nos oiga...» *(Transición)* Pues tampoco. Quiero decir que tampoco era verdad... *(Saca de entre sus ropas un pollo asado de cartón)* ¿Ven esto? Parece sabroso, ¿no...? *(Finge morderlo y masticarlo)* Hummmm... ¡Qué rico...! *(Interrumpe bruscamente su acción)* ¡Pues no! ¡Es de mentira! *(Se golpea con él en la cabeza)* ¡Puro cartón! ¡Teatro! *(Se calma)* Y todo lo de antes, igual...

Sale precipitadamente por la abertura del telón, la Dama 6ª. Lleva unas hojas de papel en la mano.

COMENSAL 4º.– ¿Qué hay? ¿Lo habéis encontrado?
DAMA 6ª.– *(Al público)* ¡Qué bochorno, señores! Pero nosotros no sabíamos nada... Estábamos convencidos de actuar... libremente, por propia iniciativa... *(Muestra dramáticamente las hojas)* ¡Y ya ven! ¡Ya ven! (49)

Se entretiene al espectador incluso durante el entreacto. Cuando reanuda la representación dialogada, los mismos personajes-actores que se creían dueños de su destino afirman que lo presenciado hasta ese momento no era verdad, sino teatro, mentira. Durante el entreacto, los Figurantes han encontrado el texto de su obra. Dentro de la ficción, hay, pues, un juego con la oposición escritura/actuación. Los mismos personajes-actores creían actuar y, en realidad, resulta que recitaban. Resulta interesante el hecho de que el texto aparezca como un origen que se descubre posteriormente. El texto es a la vez el destino y el fallido intento de improvisación, la vana búsqueda de la libertad. La ficción se presenta como un engaño, un simulacro: es más, los personajes se confiesan víctimas de un engaño de «ese hombre odioso» que es el autor y quieren que los espectadores también se sientan engañados a fin de conseguir la identificación del público. El cortesano 5º trata de arreglar la situación ante el público, haciendo eco al prólogo del Comensal 4º:

CORTESANO 5º.– *(Al público, disimulando su irritación)* Distinguido público: buenas noches. *(Falsamente amable, al Comensal 4º)* A ver, a ver, ese animalito... *(Le arrebata el pollo y lo lanza con furia al fondo de la sala)* Se acabó el pollo. ¿De qué estábamos hablando?

Hay una pausa tensa. El Comensal 4º está muy inquieto por el destino de su pollo.

DAMA 6ª.– *(Algo más calmada)* Bueno, pues... eso. Estábamos diciéndole al público... que hemos sido víctimas de un engaño...
CORTESANO 5º.– Exactamente, de eso se trataba: de dar explicaciones al público... por habernos hecho cómplices... [...] Involuntarios, claro..., de una trampa... [...] Nosotros, tan contentos, creyendo que habíamos..., que habíamos tomado las..., las... *(Gesto de cabalgar)* ¿Cómo se llaman?
DAMA 6ª.– ¿Las riendas?
CORTESANO 5º.– Eso, sí... Gracias... Tomado las riendas de nuestro destino... *(Se interrumpe)* Qué bonito, ¿verdad? Las riendas de nuestro destino... (51-52)

En vez de ser personajes de una trama, nuestros figurantes se sienten víctimas de una trampa. El destino se presenta como (pre)escritura y se opone a la actuación-improvisación. No lo expresa la voz de un dios sino un texto, el mero programa de la obra:

COMENSAL 4º.– *(Ya al pie del escenario, enarbolando el papel)* ¡Aquí lo pone muy claro! ¡No estaban engañados! Nosotros, nosotros éramos los únicos engañados...

Algunos otros personajes –la Dama 5ª, la Aldeana 2ª, el Postulante...– se asoman por ambos lados del telón.

DAMA 5ª.– *(Al Comensal 4º)* ¿Engañados en qué, Rosendo?
COMENSAL 4º.– ¡Ni Rosendo ni nada! ¡Soy el Comensal Cuarto, y nada más! Aquí lo pone muy claro... Y tú, la Dama Quinta y basta... Y todos los demás... *(Lee en un papel)* «Por orden de aparición... Guarda Primero, Guarda Segundo, Paje..., Aldeana Segunda, Cortesano Quinto, Pueblo...»
CORTESANO 5º.– Pero, ¿qué papel es ése?
COMENSAL 4º.– *(Mostrándolo a todos)* ¡El programa! ¡El programa de la obra!

DAMA 6ª.– ¿De qué obra?
COMENSAL 4º.– De la que estamos haciendo... *(Lee) Los figurantes*, sí... *(Mira al público, con gesto de reproche)* O sea, que... ustedes lo sabían, lo sabían desde el principio...
CORTESANO 5º.– Y no nos han dicho nada... ¡Qué hipócritas!
DAMA 6ª.– Nosotros aquí, pasándolo mal, incluso sufriendo por ustedes, y ustedes ahí...
CORTESANO 5º.– ... Riéndose de nosotros... (54)

Se revela explícitamente la dualidad personaje-actor con la mención de los nombres propios de los actores. El círculo de la autorreferencialidad se cierra con la mención del título de la obra, la actualización del público y la figuración del autor como un dios, dueño de la escritura que niega la posibilidad de que exista un campo para la dicción espontánea:

COMENSAL 4º.– *(Al Cortesano 5º y a la Dama 6ª)* No estaréis pensando que esto también..., también es teatro..., como lo de antes... Como el pollo...

El Cortesano 5º y la Dama 6ª asienten, sin atreverse a hablar.

Que esto es... el segundo acto...

Asienten de nuevo, mirando al público con aprensión.

Y que esto que decimos... tampoco es nuestro... Lo escribió el tipo ése...
ALDEANA 2ª.– *(Reacciona airada, rompiendo el programa)* ¡Basta, basta! ¿Os dais cuenta de lo que...? ¡Pues vaya una ocurrencia...! ¡Lo de antes, muy bien, porque no nos dábamos cuenta...! Pero, ahora... ¿Cómo iba a ser tan retorcido ese hombre? Hacernos decir... que lo que decimos..., mientras lo estamos diciendo..., no lo decimos de verdad..., pero que querríamos decirlo... Porque yo quiero decir lo que estoy diciendo..., y no necesito que nadie me escriba lo que tengo que decir... (55)

Estos juegos reflexivos que instalan un clima irónico y pueden tener mucha gracia si el actor los interpreta con la debida convicción y ligereza, logrando el ilusionismo al cuadrado que es la simulación de

la realidad, sustituyen la acción con el fin de crear una fingida simultaneidad entre tiempo diegético y tiempo escénico. Como la identificación ilusoria del espacio escénico y diegético, la obra trata de simular el tiempo real escénico desde la diégesis. Paradójicamente, la toma de conciencia de los personajes-actores de ser marionetas del autor los lleva a acusar al público de complicidad:

> COMENSAL 4º.– Bueno, de acuerdo, ya lo sabemos: antes nos han engañado a todos, pero…
> POSTULANTE.– *(Interviniendo con aire taimado)* A todos, no, compañero, a todos no… *(Señala al público)* No olvidemos que ellos sabían lo que estaban viendo… Y puede que ahora… también lo sepan…
>
> *Todos callan y miran al público con desconfianza.*
>
> DAMA 5ª.– *(Tras el silencio en voz baja)* ¿Y por qué no se lo preguntamos?
> ALDEANA 2ª.– ¿Qué les vamos a preguntar?
> DAMA 5ª.– Pues eso: si ahora también nos están engañando… A mí no me lo parece, pero…
> POSTULANTE.– ¿Y tú crees que ellos, precisamente ellos, te van a decir la verdad?
> DAMA 5ª.– ¿Por qué no?
> POSTULANTE.– ¿No os dais cuenta? ¡Ellos son los primeros interesados!
> CORTESANO 5º.– ¿En qué?
> POSTULANTE.– ¡En que siga el engaño! ¡Han pagado por eso!
> DAMA 5ª.– ¡Mira que eres… negativo, Jacobo! […]
> DAMA 6ª.– ¡Es verdad! Tampoco hay que exagerar… *(Por el público)* Al fin y al cabo, ellos no van a ser tan tontos como para preferir un engaño, una mentira, como lo de antes, que era una obra de teatro…, a esto de ahora, que es de verdad… Aunque hayan pagado.
> CORTESANO 5º.– ¿Y cómo podemos saber si esto de ahora… es verdad o mentira? (56-57)

La obra denuncia su pasado como ficción, pero insiste en inscribirse en el presente como verdad. Plantea también el problema del principio que tiene que ser comienzo de algo, aunque no se sabe de qué exactamente:

> DAMA 5ª.– ¡Sube el telón que empezamos!
> COMENSAL 4º.– ¿Qué es lo que vamos a empezar? [...]
> POSTULANTA.– Eso mismo: ¿qué? ¿Qué vamos a hacer ahora? Porque, por mucho que queramos cambiar las cosas... *(Señala el caótico decorado)*... esto seguirá siendo un teatro, y nosotros, un rebaño de figurantes. (58-61)

En la Introducción propusimos el juego de palabras siguiente para diferenciar el metateatro de la tragedia, definiendo esta como 'representación del destino' y aquel como 'representación del destino de la representación'. Con Ortega subrayamos el carácter metafórico del destino: el ser otro en el que paulatinamente nos transformamos. En consecuencia, afirmamos que la representación solo tiene un destino si funciona como una metáfora; no puede tenerlo como tautología.

La Postulanta toma conciencia de ello y nos habla de la representación y sus estructuras significantes como destino invariable. Nos presenta la representación como falta de destino, como su propio destino. Con ella comprobamos que el metateatro llevado a su paroxismo supone la ausencia del destino y, por lo tanto, del sentido. Los figurantes son seres fractales de la representación en el sentido de que no tienen un destino cifrado en una historia, sino que solo figuran en una representación. No tienen vida fuera del teatro (como la puede tener un personaje en la memoria del espectador), ni deberían tener conciencia de ello, pero en este caso toman conciencia de su estatuto y anhelan un más-allá del teatro:

> GUARDA 1º.– *(Después de carraspear varias veces)* Yo, si me lo permiten, quisiera decir algo...
> COMENSAL 4º.– Eso, sí: habla, Vicente... Que aún no has abierto la boca en todo el segundo acto.
> ALDEANA 2ª.– ¿De qué segundo acto hablas? ¿Quién te ha dicho a ti que esto es el segundo acto?
> COMENSAL 4º.– Bueno, quiero decir..., en lo que va después del primer acto...
> CONSPIRADOR 9º.– Cuidado con las palabras. Si el público llegara a pensar que esto no es más que el segundo acto... ¿Te imaginas?
> COMENSAL 4º.– No mucho... ¿Qué pasaría?
> CONSPIRADOR 9º.– No se creería nada de lo que decimos, le importaría un rábano lo que hacemos, lo que queremos hacer... ¡Como si fuera teatro!

DAMA 2ª.– ¡Qué horror!
DAMA 5ª.– ¡Y qué vergüenza!
POSTULANTE.– A lo mejor es eso lo que esperan: que hagamos teatro. (62-63)

La dramaturgia especular, a diferencia de la espectacular, consiste en una especulación continua sobre la reacción del público con respecto a lo que observa. Es una dramaturgia del no-acontecimiento cuántico como probabilidad de acontecimiento. No hay acción porque la inacción oscila entre proyección y reflexión. La discontinuidad así creada impide la elaboración de una acción, sin embargo el Guarda 1º comenta que quizás inconscientemente estén actuando:

GUARDA 1º.– *(Tras carraspear de nuevo)* Decía que, si me lo permiten, yo... [...] Bueno... No se vayan a creer... A lo mejor es una tontería. Pero he estado pensando... [...] Que hace más de una hora que dura esto... y el público sigue ahí...
ALGUACIL.– ¿Más de una hora? ¿A qué te refieres?
GUARDA 1º.– A esto... Nosotros aquí, en lugar de los protagonistas, y ni función ni nada... Diciendo boberías y haciendo..., haciendo no sé qué...
CONSPIRADOR 9º.– *(Digno)* Boberías las dirás tú...
GUARDA 1º.– Bueno, pues lo que sea... Pero el caso es que mucha miga no le estamos poniendo a la cosa. Y ya ven: el público no se ha ido... [...] No sé... Pero, digo yo: tanto preocuparnos por hacer algo, por hacer algo..., y a lo mejor ya lo estamos haciendo sin darnos cuenta. ¿Por qué iban a aguantar ésos ahí, si no?

Todos miran al público en silencio. (63)

Otra vez se advierte la intención de que converjan el tiempo diegético y escénico, anulando de este modo el tiempo dramático y simulando una duración real. Miran al público y teorizan las posibles actitudes de los espectadores:

ALDEANA 2ª.– Pero parecen bastante interesados...
POSTULANTE.– No será un público muy exigente. Si se entretiene con esto...

> POSTULANTA.– Y ahora aún se interesan algo porque estamos aquí arriba, con toda esta luz y como metidos en un marco... Pero seguro que, en la calle, ni nos mirarían... (63-64)

La significación de esos infrapersonajes y del infrateatro que proponen depende de dos factores: primero de su inserción en el marco significativo del teatro, es decir, del contexto; segundo, de que no haya una verdadera acción dramática, lo cual significaría para ellos no significar en sí mismos sino en función de otros personajes:

> POSTULANTA.– No me extraña... Porque desde hace un rato, aquí no está pasando nada.
> PRISIONERO 3º.– Que no pase nada. Porque, si pasara algo, el público se distraería y se olvidaría de nosotros. (64)

Sin embargo, cuando ya la angustia provocada por la conciencia de la nada los domina, los figurantes deciden montar una obra dentro de la obra juntando fragmentos desconexos como pueden. Ante el poco éxito del intento, la Novicia echa mano del papel de Julieta en *Romeo y Julieta* para subir un poco el nivel:

> UNA NOVICIA.– ¡Ah, Romeo, Romeo...! ¿Por qué eres Romeo? Niega a tu padre y rehúsa tu nombre; o, si no quieres, sé sólo mi amor por juramento, y yo no seré más que una Capuleto...
>
> *El Conspirador 9º sale de detrás de la cortina, sorprendido y furioso.*
>
> CONSPIRADOR 9º.– Pero, ¿qué dices? ¡Ese no es tu papel... y tampoco es de esta obra!
> UNA NOVICIA.– *(Desafiante)* ¿Te crees que no lo sé?
> CONSPIRADOR 9º.– Entonces...
> [...]
> *El Postulante se ha asomado por detrás de un árbol de cartón-piedra.*
>
> POSTULANTE.– Un momento, que me parece que me he perdido... Este diálogo tan imbécil, ¿es de la obra... o es de verdad?
> UNA NOVICIA.– Según cómo se mire.
> POSTULANTE.– Pues digamos que se mire... *(Señala al público)*... desde ahí.

> UNA NOVICIA.– Entonces, seguro que parece de esta obra, por lo imbécil que es. Y por esto yo he querido subir un poco el nivel... (76-77)

La Novicia se da cuenta de que, solo inyectando un fragmento de mito en el embrión de pieza que están tratando de montar, la obra puede salvarse de la insignificancia en la que está inmersa. Pero su tentativa aborta en seguida. Y es que, como expresa el autor, no se trata de crear el sentido, sino de proponer una gama de posibilidades para la construcción del sentido; unos colores para un cuadro que no se muestra. La obra es una danza sobre el vacío o, para el propio autor (1993; 91), una

> coreografía titubeante basada en la serialidad, en la combinatoria, en la aleatoriedad, que no pretendería representar nada, sino simplemente afirmar su presencia, ostentar su naturaleza formal y ofrecer a los espectadores una semiosis ilimitada.

Es, pues, una obra de laboratorio y en este sentido es sintomática de la epistemología artística del siglo XX. Vista desde el punto de vista de la teoría y de la crítica teatral, traza un límite y una frontera entre lo que puede llamarse drama y lo que algunos, siguiendo a Hans-Thies Lehmann, llaman «teatro posdramático» (noción privada de sentido desde el punto de la dramatología):

> ce théâtre, tel qu'il est théorisé par Hans-Thies Lehman, aboutit à la mise en place d'une sorte de cérémonie commune. La limite de tout cela est que l'effet de séance, [...] l'inclusion du spectateur dans l'activité des practiciens n'ont rarement trouvé d'autre objet de débat que le théâtre lui-même, son énonciation, son effectuation, sa forme. Dès lors le théâtre tout entier, spectateurs inclus, s'est mis à parler de lui-même sur lui-même.[101]

En palabras de Sanchis Sinisterra (1993: 91), su obra se sitúa «en el límite de la significación, en el último grado posible de la figuratividad». Al contrario de Riaza, empeñado en la esperpentización del esperpento, Sanchis Sinisterra se sitúa, pues, más bien dentro de la

[101] Cito por Biet y Triau (2006: 923). Véase también Lehmann (1999).

continuación de la vía de la desnudez metateatral iniciada por Unamuno.

BALANCE

A través del estudio de estas dos obras, el teatro de Sanchis Sinisterra se nos aparece como un teatro de investigación sobre el teatro en cuanto metateatro, es decir, un proceso autorreflexivo de significación. En este sentido, las referencias al mito y a la tragedia sobran, ya que hay que centrarse solamente en el momento en el que el drama nace y su existencia es todavía muy frágil. A este respecto, la estrategia del personaje-actor es la más pertinente ya que recrea dentro de la ficción, como en una puesta en abismo, la dualidad actor-papel que constituye el personaje dramático. El personaje-actor representa la poética de deconstrucción, en la que la creación y la destrucción del significado ocurren casi simultáneamente. Se trata de una dramaturgia cuántica del no-acontecimiento como probabilidad de acontecimiento: solo contemplamos estados de conciencia de los personajes-actores (que a veces son su propia persona, otras el actor, otras un personaje) y no asistimos a su historia en cuanto seres. Como en Riaza y en Lorca, la temporalidad de la obra se caracteriza por cortes continuos y la discontinuidad resultante anula la posibilidad de construcción de un *mythos* y, correlativamente, impide la generación de emociones a partir de la estructura de los hechos. Parece claro que el tipo de conciencia provocado por estas obras es una conciencia noética, reflexiva y metateatral, lo cual es perfectamente coherente con lo que se propone el autor, aunque no corresponde a nuestro concepto metafísico del «yo» como resultado de un proceso de conciencia encarnada. En *Ñaque* se alude tanto al cuerpo de los personajes-actores como al cuerpo del espectador. Sin embargo, la referencia se hace siempre a un objeto físico y no a una unidad orgánica en la que se producen emociones.

En obras tan marcadamente metateatrales como las de Sanchis se juega más con la mera presencia física del público que con sus emociones. Es más, aludiendo desde el escenario a la presencia física del espectador de esta manera, paradójicamente, la obra pone en juego únicamente la conciencia o la imaginación, incluso el ingenio del

espectador, no su cuerpo. Tal teatro puede llamarse justamente *posmoderno*, ya que refuerza la disyunción cuerpo/conciencia sobre la que se funda la modernidad. Se trata de volver al cuerpo desde la conciencia. De ahí el eterno retorno, por lo menos desde Artaud, de una dramaturgia centrada en el cuerpo como elemento ordenador del discurso dramático. Toda esta corriente ve en el cuerpo el único elemento vacío de significado *a priori* y, por lo tanto, el único elemento real de la representación. Ahora bien, ello supone también una preinterpretación del cuerpo como símbolo de la realidad. Y es que mostrar un cuerpo, aunque desnudo, en un escenario, es introducirlo en un contexto intrínsecamente significativo. Como advierten Biet y Triau (2006: 911):

> Les rapports sont donc complexes entre la représentation théâtrale et la «réalité» d'un corps destiné à la mettre en crise. Le réel théâtralisé est redoublé, mais redoublé *dans* le théâtre... Et c'est à cette aune qu'il faudra toujours interroger la manière dont le théâtre récuse de plus en plus nettement les normes de la fiction dramatique pour rechercher l'immédiateté du corps, revendiquer en son sein l'irruption du «réel», se rapprocher de la performance [...].

Como ocurre con el escenario pirandelliano y sus sucedáneos lorquianos, la búsqueda de lo real termina potenciando el ilusionismo. Por mucho que se quiera presentar lo real, aparece siempre representado. Por mucho que se quiera involucrar el cuerpo del espectador, este no se deja significar metonímicamente mediante otros cuerpos, y ni siquiera se deja significar mediante alusiones a su presencia física como espectador. El rechazo de la mímesis conlleva la imposibilidad de la catarsis y, por lo tanto, de la significación metafórica del espectador que es el cuerpo y la realidad de la representación; en cambio, la semiosis elegida convierte el cuerpo y lo real en *abito* u obsesiones.

A partir del límite que traza *Los figurantes* vamos a ver cómo los autores que no renuncian al sentido vuelven al mito como garante de significación. Así, la posibilidad de encarnación del mito vuelve a ser el tema de las últimas obras que nos ocupan. Nacido en la década de los cuarenta como Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, en *La sombra del Tenorio*, todavía se plantea la cuestión en términos meta-

teatrales. Por su parte, Rodrigo García, cuya dramaturgia roza con la *performance*, pone énfasis en el carácter físico y corporal del proceso de encarnación; mientras que en la obra de Hernández Garrido, se advierte la tentativa de volver a representar el mito como ontología trágica sin renunciar a los nuevos conceptos espacio-temporales desarrollados por el drama en el siglo XX.